

Warhol Black Marilyn, 2004

Serigrafía de polímeros sintéticos y acrílico
sobre lienzo

37 x 33 x 2 cm

Synthetic polymer silkscreen and acrylic on
canvas

COLLECTION THADDAEUS ROPAC, PARIS · SALZBURG

La trayectoria de Sturtevant comienza con los años 60 en el Nueva York de Andy Warhol (1928, Pittsburgh, – 1987, Nueva York) y de Robert Rauschenberg (1925, Texas – 2008, Florida). Durante este periodo, Sturtevant pidió directamente a Warhol los *silkscreens* de su famosa serie de *Marilyn Monroe*. Warhol, conocido por su actitud despreocupada hacia la autoría, accedió sin dudar y se los entregó. Años más tarde, en una ocasión, a Andy Warhol le preguntaron sobre los detalles de una de sus icónicas pinturas de Marilyn Monroe. En lugar de responder directamente, Warhol dijo: «Preguntadle a Sturtevant». El gesto de Warhol al entregarle los *silkscreens* refleja su propio escepticismo hacia la noción del artista-genio, pero también subraya la audacia de Sturtevant al apropiarse directamente de las herramientas de producción del arte pop para realizar su propio comentario crítico. Esta colaboración implícita entre los dos artistas encapsula la tensión entre originalidad, autoría y repetición, y cimenta a Sturtevant como una figura clave en el desarrollo del arte conceptual.

Además de las *Marilys*, Sturtevant repitió a lo largo de su carrera otros motivos icónicos de Warhol, como los *Cow Wallpaper* (1966) y los *Flowers*. Estas obras, diseñadas originalmente para transformar los espacios expositivos en patrones repetitivos que anulaban la singularidad, adquirieron nuevas capas de significado en las manos de Sturtevant. Al repetirlas, despojaba estos trabajos de su contexto inicial para exponer las dinámicas de percepción y asignación de valor dentro del sistema del arte.

Sturtevant no solo replicó la estética de Warhol, sino que utilizó su obra para cuestionar cómo las imágenes y los objetos culturales se convierten en productos de consumo y símbolos de poder. A través de esta relación, Sturtevant desafía al espectador a reexaminar el significado de la repetición y la autoría en un mundo saturado de imágenes y narrativas impuestas.

Study for Warhol's Marilyn (1973) coloca al espectador en un espacio donde sus propios actos de percepción se convierten en objeto de análisis, transformando el acto de mirar en un ejercicio de autoconciencia crítica. Al exponer las estructuras que regulan cómo se percibe y se valora el arte, Sturtevant desestabiliza el papel pasivo del observador, revelando las fuerzas invisibles que moldean el significado y el valor cultural en el mundo del arte.

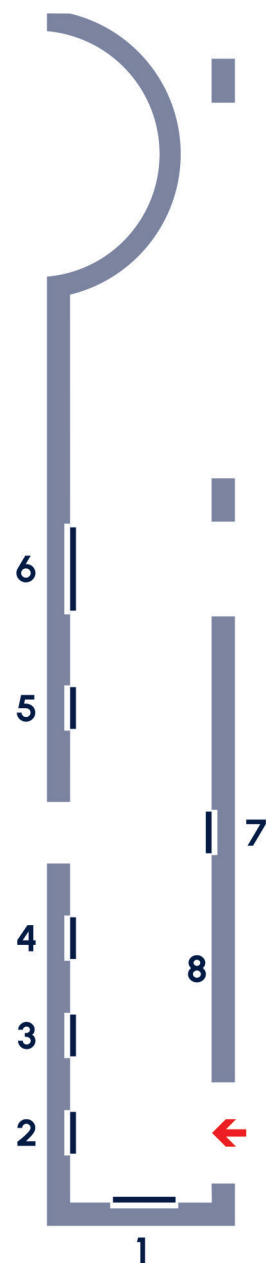
Sturtevant's career began in the 1960s in the New York art scene of Andy Warhol (1928, Pittsburgh – 1987, New York) and Robert Rauschenberg (1925, Texas – 2008, Florida). During this period, Sturtevant directly asked Warhol for the silkscreens from his famous *Marilyn Monroe* series. Known for his casual attitude toward authorship, Warhol agreed without hesitation and handed them over. Years later, when asked about the details of one of his iconic Marilyn Monroe paintings, Warhol famously replied: "Ask Sturtevant." Warhol's gesture in giving her the silkscreens reflects his own skepticism toward the notion of the artist-genius, while also highlighting Sturtevant's audacity in directly appropriating the tools of pop art production to create her own critical commentary. This implicit collaboration between the two artists encapsulates the tension between originality, authorship, and repetition, establishing Sturtevant as a key figure in the development of conceptual art.

Beyond the *Marilys*, Sturtevant repeated other iconic Warhol motifs throughout her career, such as the *Cow Wallpaper* (1966) and the *Flowers*. Originally designed to transform exhibition spaces into repetitive patterns that negated individuality, these works gained new layers of meaning in Sturtevant's hands. By repeating them, she stripped these pieces of their original context to reveal the dynamics of perception and the attribution of value within the art system.

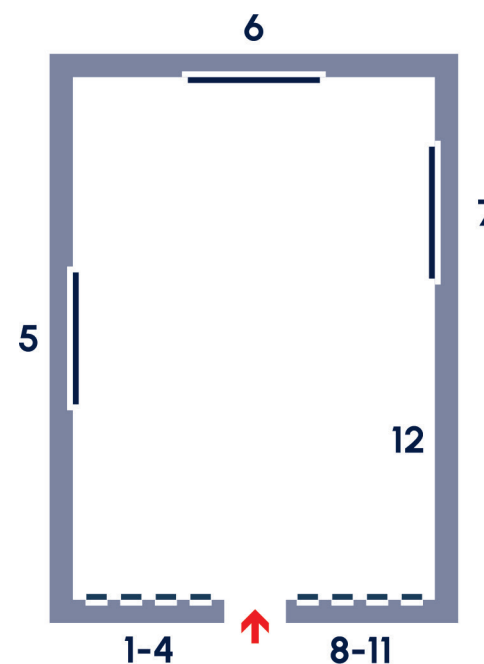
Sturtevant did not merely replicate Warhol's aesthetics but used his work to question how images and cultural objects are transformed into commodities and symbols of power. Through this relationship, Sturtevant challenges the viewer to reconsider the meaning of repetition and authorship in a world saturated with images and imposed narratives.

In *Study for Warhol's Marilyn* (1973), Sturtevant places the viewer in a space where their own acts of perception become the subject of analysis, turning the act of looking into an exercise in critical self-awareness. By exposing the structures that regulate how art is perceived and valued, Sturtevant destabilizes the observer's passive role, revealing the invisible forces that shape cultural meaning and artistic value in the art world.

1. Study for Warhol Dyptich, 2004
 Serigrafía de polímeros sintéticos y acrílico sobre lienzo
 90 x 130 cm
 Synthetic polymer silkscreen and acrylic on canvas
 COLLECTION THADDAEUS ROPAC, PARIS · SALZBURG



- 2. Warhol Four Marylins, 1973**
 Acrílico y tinta de serigrafía sobre lienzo
 81,3 x 63,5 x 2,5 cm
 Acrylic and silkscreen ink on canvas
 COURTESY GALERIE THADDAEUS ROPAC, LONDON · PARIS · SALZBURG · MILAN · SEOUL
- 3. Double Marilyn, 2004**
 Serigrafía sobre lienzo
 42 x 68 x 2,5 cm
 Silkscreen on canvas
 © STURTEVANT ESTATE, PARIS. COURTESY GALERIE THADDAEUS ROPAC, LONDON · PARIS · SALZBURG · MILAN · SEOUL
- 4. Double Marilyn, 2004**
 Serigrafía sobre lienzo
 Silkscreen on canvas
 42 x 68 cm
 © STURTEVANT ESTATE, PARIS. PRIVATE COLLECTION, PARIS
- 5. Warhol Marilyn, 1973**
 Serigrafía de polímeros sintéticos y acrílico sobre lienzo
 40,5 x 35,5 cm
 Synthetic polymer silkscreen and acrylic on canvas
 COLLECTION THADDAEUS ROPAC, PARIS · SALZBURG
- 6. Warhol Diptych, 1973 – 2004**
 Polímeros sintéticos, tintas de serigrafía sobre lienzo
 213 x 322 cm
 Synthetic polymer, silkscreen inks on canvas
 PINAULT COLLECTION
- 7. Study for Warhol's Marilyn, ca. 1973**
 Acrílico y tinta de serigrafía de polímero sintético sobre lienzo
 43,5 x 34,5 x 2 cm
 Acrylic and synthetic polymer silkscreen ink on canvas
 COLLECTION THADDAEUS ROPAC, PARIS · SALZBURG
- 8. Warhol's Cow, 1996**
 Papel pintado. Impresión digital
 Digitaly printed wallpaper
 © STURTEVANT ESTATE, PARIS



- 1. Warhol Flowers, 1980**
 Serigrafía de polímeros sintéticos sobre lienzo
 28 x 28 x 2 cm
 Synthetic polymer silkscreen on canvas
 © STURTEVANT ESTATE, PARIS. PRIVATE COLLECTION, PARIS
- 2. Warhol Flowers, 1970**
 Serigrafía de polímeros sintéticos sobre lienzo
 28 x 28 x 2 cm
 Synthetic polymer silkscreen on canvas
 © STURTEVANT ESTATE, PARIS. PRIVATE COLLECTION, PARIS
- 3. Warhol Flowers, 1970**
 Serigrafía de polímeros sintéticos sobre lienzo
 28 x 28 x 2 cm
 Synthetic polymer silkscreen on canvas
 © STURTEVANT ESTATE, PARIS. PRIVATE COLLECTION, PARIS
- 4. Warhol Flowers, 1970**
 Serigrafía de polímeros sintéticos y acrílico sobre lienzo
 56 x 56 x 2 cm
 Synthetic polymer silkscreen and acrylic on canvas
 © STURTEVANT ESTATE, PARIS. PRIVATE COLLECTION, PARIS
- 5. Warhol Flowers, 1990**
 Serigrafía de polímeros sintéticos sobre lienzo
 305 x 305 cm
 Synthetic polymer silkscreen on canvas
 © STURTEVANT ESTATE, PARIS. PRIVATE COLLECTION, PARIS

- 6. Warhol Flowers, 1990**
 Serigrafía de polímeros sintéticos y acrílico sobre lienzo
 293,8 x 293,8 x 4 cm
 Synthetic polymer silkscreen and acrylic on canvas
 COURTESY GALERIE THADDAEUS ROPAC, LONDON · PARIS · SALZBURG · MILAN · SEOUL
- 7. Warhol Flowers, 1990**
 Serigrafía de polímeros sintéticos y acrílico sobre lienzo
 305 x 305 cm
 Synthetic polymer silkscreen and acrylic on canvas
 PINAULT COLLECTION
- 8. Warhol Flowers, 1969**
 Serigrafía de polímeros sintéticos sobre lienzo
 28 x 28 x 2 cm
 Synthetic polymer silkscreen on canvas
 COLLECTION THADDAEUS ROPAC, PARIS · SALZBURG
- 9. Warhol Flowers, 1970**
 Serigrafía de polímeros sintéticos y acrílico sobre lienzo
 28 x 28 x 2 cm
 Synthetic polymer silkscreen and acrylic on canvas
 © STURTEVANT ESTATE, PARIS. PRIVATE COLLECTION, PARIS
- 10. Warhol Flowers, 1970**
 Serigrafía de polímeros sintéticos sobre lienzo
 Synthetic polymer silkscreen on canvas
 28 x 28 x 2 cm
 © STURTEVANT ESTATE, PARIS. PRIVATE COLLECTION, PARIS
- 11. Warhol Flowers, 1970**
 Serigrafía de polímeros sintéticos y acrílico sobre lienzo
 56 x 56 x 2 cm
 Synthetic polymer silkscreen and acrylic on canvas
 © STURTEVANT ESTATE, PARIS. PRIVATE COLLECTION, PARIS
- 12. Kill, 2003**
 Papel pintado. Impresión digital
 Digitaly printed wallpaper
 © STURTEVANT ESTATE, PARIS

En *Duchamp 1200 Coal Bags*, Elaine Sturtevant retoma una de las instalaciones más singulares y simbólicamente cargadas de Marcel Duchamp: *1200 Coal Bags Suspended from the Ceiling* (1938), concebida para la *Exposition Internationale du Surréalisme* en París. En esta muestra, comisariada por André Breton y Paul Éluard, Duchamp diseñó un espacio que buscaba sumergir al espectador en una experiencia que desafiara la lógica racional, adentrándolo en el territorio ambiguo y desconcertante de los sueños.

La instalación original consistía en 1200 sacos de carbón suspendidos del techo, que generaban una atmósfera claustrofóbica, asfixiante y cargada de tensiones psicológicas. Duchamp transformó el espacio expositivo en un escenario onírico que rompía con la percepción ordinaria, siguiendo los principios del surrealismo que buscaban acceder al inconsciente y a lo irracional. Al entrar en la sala, el visitante sentía la presión simbólica de los sacos suspendidos, que evocaban tanto una amenaza latente como una desconexión de la realidad cotidiana. La iluminación tenue y los suelos cubiertos de hojas secas completaban esta experiencia inmersiva, haciendo que el público se sintiera transportado a una dimensión paralela, como si se adentrara en un sueño lúcido en el que las categorías habituales de percepción quedaban en suspenso.

Sturtevant, al repetir esta pieza, no solo activa la memoria histórica y conceptual de Duchamp, sino que también reactiva esa invitación a traspasar el umbral entre la vigilia y el sueño. La instalación, al igual que en la propuesta original, genera una sensación de desconcierto y extrañeza que desestabiliza las referencias habituales del espacio museístico. Sin embargo, su intención no es recrear el sueño surrealista en sí mismo, sino interrogar los mecanismos que lo producen. Sturtevant nos obliga a preguntarnos: ¿Qué hace que una obra conserve su poder evocador a lo largo del tiempo? ¿Es posible repetir un sueño? ¿O cada repetición lo convierte en una nueva experiencia?

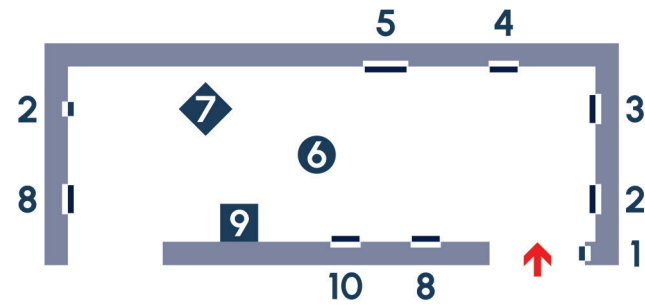
La obra, al igual que el original de Duchamp, nos recuerda que el arte puede ser una puerta hacia lo desconocido, una experiencia que trasciende la razón y nos invita a explorar el terreno resbaladizo del inconsciente. Pero Sturtevant, al repetir esta pieza, añade una capa más a esta experiencia: la conciencia de que el sueño es, en parte, una construcción colectiva, un tejido de imágenes e ideas que, al ser repetidas, no pierden su magia, sino que adquieren nuevos significados. La instalación nos recuerda que adentrarse en un mundo de sueños es, al mismo tiempo, una invitación a adentrarse en los mecanismos que construyen nuestra mirada, y que la repetición, lejos de agotar la imagen, puede ser el camino hacia una comprensión más profunda de su misterio.

In *Duchamp 1200 Coal Bags*, Elaine Sturtevant revisits one of Marcel Duchamp's most singular and symbolically charged installations: *1200 Coal Bags Suspended from the Ceiling* (1938), originally conceived for the *Exposition Internationale du Surréalisme* in Paris. In this exhibition, curated by André Breton and Paul Éluard, Duchamp designed a space that aimed to immerse the viewer in an experience that defied rational logic, drawing them into the ambiguous and disorienting realm of dreams.

The original installation consisted of 1200 coal bags suspended from the ceiling, creating a claustrophobic, suffocating atmosphere laden with psychological tension. Duchamp transformed the exhibition space into a dreamlike setting that disrupted ordinary perception, following the principles of surrealism, which sought to access the unconscious and the irrational. Upon entering the room, visitors felt the symbolic weight of the suspended bags, evoking both a latent threat and a sense of detachment from everyday reality. The dim lighting and the floor covered with dry leaves completed this immersive experience, transporting the audience to a parallel dimension, as though entering a lucid dream where conventional categories of perception were suspended.

By repeating this piece, Sturtevant not only activates the historical and conceptual memory of Duchamp's work but also revives that invitation to cross the threshold between wakefulness and the dream state. The installation, just like in the original proposal, generates a feeling of unease and strangeness that destabilizes the usual references of the exhibition space. However, her intent is not to recreate the surrealist dream itself but to interrogate the mechanisms that produce it. Sturtevant compels us to ask: *What makes a work retain its evocative power over time? Is it possible to repeat a dream? Or does each repetition transform it into a new experience?*

Like Duchamp's original, this piece reminds us that art can serve as a gateway to the unknown—a transformative experience that transcends reason and invites us to explore the slippery terrain of the unconscious. Yet, by repeating this piece, Sturtevant adds another layer to this experience: an awareness that the dream is, in part, a collective construction—a fabric of images and ideas that, when repeated, do not lose their magic but instead acquire new meanings. The installation reminds us that entering a dream world is, at the same time, an invitation to investigate the mechanisms that shape our gaze, and that repetition, far from depleting the image, can be the path toward a deeper understanding of its mystery.



Duchamp 1200 Coal Bags, 1973 - 92

Sacos de carbón de yute, 12 Ready made

Jute coalbags, 12 Ready made

PINAULT COLLECTION

1. 2 Plaque Eau et Gaz, 1970
19.5 x 25 cm

2. L.H.O.O.Q., 1969
35.5 x 27.8 cm

3. Fresh widow, 1992
79 x 53.5 x 10 cm

4. In Advance of broken Arm, 1992
157 x 35.6 cm

5. Nu descendant un escalier, 1967
8' 23" en bucle / In loop

6. Coal stove, 1992
60 x 45 x 45 cm

7. Bicycle Wheel, 1973
60 x 60 x 3.5 cm

8. 2 Porte bouteilles, 1992
58 x 36 x 36 cm

9. Fontaine, 1973
32.3 x 40.5 x 45.6 cm

10. Trébuchet, 1973
12.7 x 99 x 17.5 cm

Sturtevant trabajó con las obras de Frank Stella (1936, Malden – 2024, West Village) en la década de 1960, repitiendo algunas de sus piezas más emblemáticas, como las de la serie en blanco y negro (*Die Fahne Hoch!* de 1959) y las posteriores composiciones geométricas de las series *Irregular Polygons* y *Protractor*. Estas obras, conocidas por su enfoque en la pureza formal y la abstracción, se convirtieron en el punto de partida para que Sturtevant desafiara la neutralidad que Stella defendía en su trabajo, al subrayar cómo la percepción del espectador estaba profundamente condicionada por el sistema del arte y la figura del autor.

Mientras Stella sostenía que «lo ves y eso es todo lo que hay», Sturtevant desmantelaba esta afirmación al repetir sus piezas, exponiendo cómo el contexto, la autoría y el tiempo moldean la experiencia del arte. Al despojar las obras de su contexto original, Sturtevant mostraba que incluso los gestos más abstractos están impregnados de narrativas culturales e históricas que influyen en su interpretación.

Un aspecto especialmente significativo de este trabajo es que, para crear estas pinturas, Sturtevant consiguió la misma pintura negra industrial que había utilizado Stella, una pintura ya descatalogada que logró localizar en una pequeña tienda de Brooklyn. Este gesto no era una mera anécdota técnica, sino una declaración conceptual: al emplear el mismo material, Sturtevant evidenciaba que la esencia de la obra no residía en su factura ni en su materialidad, sino en la construcción simbólica que la rodea.

Con estas repeticiones, Sturtevant no solo cuestionaba la idea de originalidad, sino que también ponía en evidencia que el significado del arte es una construcción dinámica, mediada por las instituciones y las percepciones colectivas, convirtiendo a Stella en un eje central de su crítica hacia las nociones de autoría y valor en el arte contemporáneo.

Sturtevant worked with the works of Frank Stella (1936, Malden – 2024, West Village) during the 1960s, repeating some of his most iconic pieces, such as those from the black-and-white series (*Die Fahne Hoch!* from 1959) and later geometric compositions from the *Irregular Polygons* and *Protractor* series. These works, known for their focus on formal purity and abstraction, became the starting point for Sturtevant to challenge the neutrality that Stella defended in his work, highlighting how the viewer's perception is deeply conditioned by the art system and the figure of the author.

While Stella famously asserted that "what you see is what you see," Sturtevant dismantled this claim by repeating his pieces, exposing how context, authorship, and time shape the experience of art. By stripping the works of their original context, Sturtevant revealed that even the most abstract gestures are imbued with cultural and historical narratives that influence their interpretation.

A particularly significant aspect of this work is that, to create these paintings, Sturtevant managed to source the same industrial black paint that Stella had originally used—a paint that had already been discontinued and which she tracked down in a small store in Brooklyn. This was not merely a technical anecdote but a conceptual statement: by using the exact same materials, Sturtevant demonstrated that the essence of the work did not reside in its craftsmanship or materiality, but rather in the symbolic construction surrounding it.

Through these repetitions, Sturtevant not only questioned the idea of originality but also exposed the fact that the meaning of art is a dynamic construction, mediated by institutions and collective perceptions. In doing so, Stella became a central figure in her critique of authorship and value in contemporary art.

De izquierda a derecha / From left to right:

Stella Seven Steps, 1989

Esmalte negro sobre lienzo

Black enamel on canvas

216,5 x 155 x 8 cm

© STURTEVANT ESTATE, PARIS. PRIVATE COLLECTION, PARIS

Stella Arbeit Macht Frei, 1989

Esmalte negro sobre lienzo

Black enamel on canvas

214 x 314 x 8 cm

COLLECTION THADDAEUS ROPAC, PARIS · SALZBURG

En *Dark Threat of Absence/Despair*, Sturtevant retoma los inquietantes temas presentes en las obras de Paul McCarthy, conocidas por su visceralidad, exceso grotesco y crítica cultural. A través de esta videoinstalación, Sturtevant busca recontextualizar la intensidad de McCarthy, creando un espacio conceptual donde se exploran las dinámicas del poder, la violencia y la alienación en la cultura contemporánea.

El título de la obra, *Dark Threat of Absence/Despair* (*Oscura amenaza de ausencia/desesperación*), alude a la tensión psicológica que atraviesa tanto la obra original como su repetición. En esta pieza, Sturtevant utiliza la repetición para despojar a la obra de McCarthy de su impacto visceral inmediato, transformándola en un comentario sobre la percepción mediada y los sistemas de significado que estructuran nuestras experiencias artísticas.

La obra invita al espectador a reflexionar sobre las narrativas culturales que normalizan la violencia y la alienación, al tiempo que pone en cuestión cómo el arte contemporáneo aborda estas realidades. *Dark Threat of Absence/Despair* no solo amplía el diálogo entre Sturtevant y McCarthy, sino que también desafía al espectador a reconsiderar las estructuras que sustentan nuestra comprensión de la presencia y la ausencia en la experiencia visual.

In *Dark Threat of Absence/Despair*, Sturtevant revisits the unsettling themes present in the works of Paul McCarthy, known for their visceral intensity, grotesque excess, and cultural critique. Through this video installation, Sturtevant recontextualizes McCarthy's raw energy, creating a conceptual space to explore the dynamics of power, violence, and alienation in contemporary culture.

The title, *Dark Threat of Absence/Despair*, evokes the psychological tension that permeates both the original work and its repetition. In this piece, Sturtevant uses repetition to strip McCarthy's work of its immediate visceral impact, transforming it into a commentary on mediated perception and the systems of meaning that shape our artistic experiences.

The work invites viewers to reflect on cultural narratives that normalize violence and alienation while questioning how contemporary art engages with these realities. *Dark Threat of Absence/Despair* not only deepens the dialogue between Sturtevant and McCarthy but also challenges the audience to reconsider the structures that underpin our understanding of presence and absence in the visual experience.

***The Dark Threat of Absence*, 2002**

HD cam - Cinta metálica, Video de dos cámaras 4/3 y 16/9

Proyección de pared completa

14' 37"

Dimensiones variables

HD cam - Metallic tape, Two camera video 4/3 and 16/9

Full wall projection

14' 37"

Variable dimensions

© STURTEVANT ESTATE, PARIS. COURTESY GALERIE THADDAEUS ROPAC, LONDON · PARIS ·
SALZBURG · MILAN · SEOUL

Durante los años 60, Sturtevant repitió obras de varios de sus contemporáneos, incluyendo a Jasper Johns (1930, Georgia), James Rosenquist (1933, Dakota del Norte – 2017, Nueva York), Frank Stella (1936, Malden – 2024, West Village) y Roy Lichtenstein (1923, Nueva York – 1997, Nueva York). Estas repeticiones no eran simples reproducciones, sino actos conceptuales destinados a subvertir las nociones tradicionales de originalidad y autoría, exponiendo cómo el significado y el valor de las obras de arte son construcciones culturales sostenidas por instituciones y el mercado.

Uno de los puntos centrales de su práctica fue su trabajo con las obras de Jasper Johns, cuya exploración de símbolos, signos y lenguaje ofrecía a Sturtevant una plataforma ideal para su reflexión sobre la percepción y el significado. Entre las piezas que replicó destacan las *Alphabet Paintings*, una serie en la que Johns organizó letras del alfabeto en patrones aparentemente aleatorios, cuestionando la relación entre lenguaje y representación. Al repetir estas obras, Sturtevant no solo recreó su estructura visual, sino que evidenció cómo incluso signos tan universales como las letras están cargados de significados culturales y contextuales. Su apropiación pone de relieve que el lenguaje, lejos de ser neutral, es una construcción colectiva que moldea nuestra percepción.

Otro motivo recurrente fue la repetición de las *Flags* de Johns, donde la imagen de la bandera estadounidense se convierte en un símbolo ambivalente que oscila entre lo familiar y lo desconcertante. Sturtevant, al replicar estas banderas, desmantela la carga simbólica y emocional asociada al emblema nacional, exponiendo cómo el arte puede transformar una imagen política en una reflexión sobre el poder de la repetición y el papel del contexto en su significado.

La artista también trabajó con las pinturas de números de Johns, destacando especialmente *Number 2*, parte de una serie en la que el artista jugaba con la repetición de cifras en composiciones aparentemente impersonales. Al repetir esta obra, Sturtevant

interrogó la idea de objetividad y universalidad que solemos atribuir a los números, mostrando que incluso estos signos abstractos se ven afectados por su inserción en el sistema artístico y cultural.

En paralelo, Sturtevant dirigió su atención a las obras de James Rosenquist, quien utilizaba imágenes fragmentadas de la cultura de consumo y la publicidad para componer lienzos monumentales. Al repetir piezas de Rosenquist, Sturtevant amplificó el efecto de desconexión entre las imágenes y su significado original, insistiendo en cómo la repetición y el desplazamiento alteran nuestra relación con el lenguaje visual contemporáneo.

Su interés por la abstracción también la llevó a trabajar con las composiciones de Frank Stella, particularmente con su serie *Concentric Squares*, en la que la repetición de cuadrados concéntricos en blanco y negro creaba un efecto hipnótico y rítmico.

Sturtevant replicó igualmente las icónicas obras de cómic de Roy Lichtenstein, reconocibles por sus líneas gruesas, colores planos y puntos Ben-Day. Al repetir estas imágenes, que ya eran una apropiación de viñetas comerciales, Sturtevant ponía en evidencia el carácter cíclico y acumulativo del arte contemporáneo, donde la originalidad se convierte en una construcción difusa y mutable.

A lo largo de esta década, Sturtevant consolidó su posición como una figura disruptiva en el arte contemporáneo. Su aproximación crítica a las obras de Johns, Rosenquist, Stella y Lichtenstein no solo desafiaba las nociones de autoría, sino que también desmantelaba los marcos interpretativos que condicionan nuestra percepción del arte, invitando al espectador a reflexionar sobre las complejas dinámicas entre repetición, significado y contexto.

During the 1960s, Sturtevant repeated works by several of her contemporaries, including Jasper Johns (1930, Georgia), James Rosenquist (1933, North Dakota – 2017, New York), Frank Stella (1936, Malden – 2024, West Village), and Roy Lichtenstein (1923, New York – 1997, New York). These repetitions were not simple reproductions but conceptual acts aimed at subverting traditional notions of originality and authorship, revealing how the meaning and value of artworks are cultural constructions shaped by institutions and the art market.

Among the most notable pieces, Sturtevant worked with Jasper Johns’s *Flags*, challenging the symbolic and emotional weight that a national emblem can acquire within an artistic context. She also engaged with his *Alphabet Paintings*, where she explored the tension between language as a visual structure and as a carrier of meaning, emphasizing how even the most familiar signs are culturally conditioned. Her repetition of *Number 2*, from Johns’s series of number paintings, similarly questioned the supposed neutrality of numbers, demonstrating how the significance of these abstract symbols is shaped by their placement in the art world.

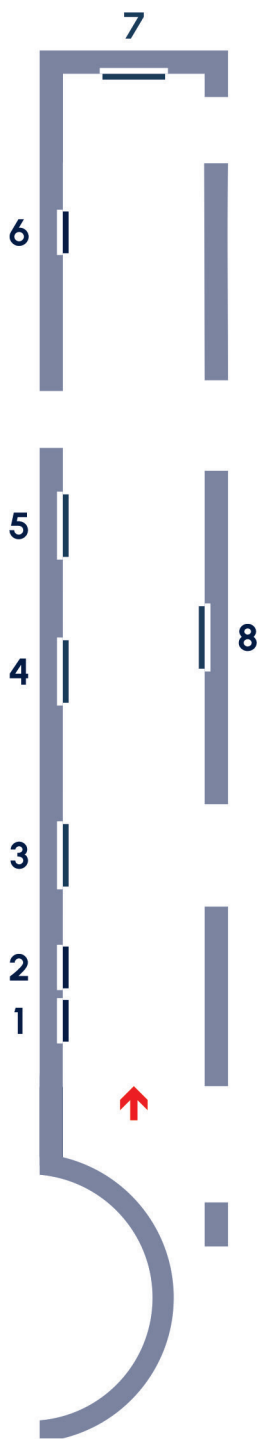
Sturtevant’s interest in geometric compositions led her to Frank Stella’s work, where she repeated pieces from the *Concentric Squares* series. These paintings, which seemingly focus on pure form and neutrality, became tools for Sturtevant to reveal how minimalism is also mediated by cultural and historical narratives.

In her dialogue with James Rosenquist’s art, Sturtevant repeated *Spaghetti Grass*, a work that juxtaposes strands of spaghetti with a grassy texture, creating a visually disorienting image that draws from the language of commercial advertising. By replicating this piece, Sturtevant underscored the absurdity and artificiality of images that saturate consumer culture.

Her engagement with Roy Lichtenstein’s work, she reproduced some of his comic-inspired canvases, characterized by bold outlines, flat colors, and Ben-Day dots. By replicating these images—already appropriated from commercial comics—Sturtevant emphasized the cyclical nature of artistic appropriation and the shifting boundaries between popular culture and high art.

Through these repetitions, Sturtevant not only questioned the concept of originality but also exposed how the meaning of art is a dynamic, fluid construct, dependent on its cultural context and the viewer’s perception.

1. Johns Flag, 1993
Pastel y collage sobre tabla
34,9 x 45,5 cm
Pastel and collage on board
COLLECTION THADDAEUS ROPAC, PARIS · SALZBURG



2. Johns Flag, 1966
Encáustica y collage sobre lienzo, montado sobre tabla
34,9 x 45,5 cm
Encaustic and collage on canvas, mounted on board
COLLECTION THADDAEUS ROPAC, PARIS · SALZBURG

3. Johns Gray Alphabet, 1991
Encáustica y collage sobre lienzo
167,7 x 124,9 x 3 cm
Encaustic and collage on canvas
© STURTEVANT ESTATE, PARIS. PRIVATE COLLECTION, PARIS

4. Johns Figure Two, 1991
Encáustica y collage sobre lienzo
132,5 x 107 cm
Encaustic and collage on canvas
© STURTEVANT ESTATE, PARIS. COURTESY GALERIE THADDAEUS ROPAC, LONDON · PARIS · SALZBURG · MILAN · SEOUL

5. Study for Rosenquist Spaghetti Grass, 1966
Óleo sobre lienzo
164 x 116 cm
Oil on canvas
© STURTEVANT ESTATE, PARIS. COURTESY GALERIE THADDAEUS ROPAC, LONDON · PARIS · SALZBURG · MILAN · SEOUL

6. Warhol Marilyn, 1973
Serigrafía de polímeros sintéticos y acrílico sobre lienzo
45,7 x 42 x 2,5 cm
Synthetic polymer silkscreen and acrylic on canvas
COLLECTION THADDAEUS ROPAC, PARIS · SALZBURG

7. Lichtenstein Girl with Hair Ribbon, 1966-67
Óleo y acrílico sobre lienzo
122 x 122,5 x 2 cm
Oil and acrylic on canvas
© STURTEVANT ESTATE, PARIS. PRIVATE COLLECTION, PARIS

En *Duchamp Fresh Widow*, (1992) Sturtevant repite una de las obras más paradigmáticas de Marcel Duchamp, *Fresh Widow* (1920). La pieza original consistía en una ventana de estilo francés, con paneles de vidrio reemplazados por cuero negro, que cuestionaba las nociones de función, percepción y materialidad. Al repetir esta obra, Sturtevant despoja el objeto de su contexto original de principios del siglo XX y lo recontextualiza en un momento histórico diferente, explorando cómo el significado de una obra es moldeado por el tiempo, la memoria y las instituciones culturales. Su enfoque conceptual no busca imitar a Duchamp, sino examinar las dinámicas de poder y las narrativas que rodean a las obras «originales» y su lugar en la historia del arte.

En *Beuys Fat Chair*, (1992) Sturtevant retoma una de las esculturas más emblemáticas de Joseph Beuys, caracterizada por una silla con una capa de grasa animal aplicada en el asiento. Beuys utilizó materiales orgánicos como la grasa y el fieltro para simbolizar la transformación, la energía y la capacidad de curación, temas centrales en su obra. Al repetir esta pieza, Sturtevant despoja el objeto de su aura simbólica y espiritual, resaltando en su lugar las construcciones culturales e institucionales que otorgan valor y significado a la obra. En su versión, *Fat Chair* se convierte en un acto de crítica conceptual que expone las dinámicas de percepción y poder en el arte contemporáneo.

Ambas piezas, provenientes de artistas que redefinieron las bases del arte conceptual, son retomadas por Sturtevant para poner en cuestión la autoría, la originalidad y los sistemas de valor que sustentan la percepción artística. Con esta estrategia, convierte al espectador en un participante activo en la construcción del significado, al tiempo que desmantela las estructuras tradicionales de la historia del arte.

In *Duchamp Fresh Widow* (1992), Sturtevant repeats one of Marcel Duchamp's most paradigmatic works, *Fresh Widow* (1920). The original piece consisted of a French-style window with glass panes replaced by black leather, questioning notions of function, perception, and materiality. By repeating this work, Sturtevant strips the object of its early 20th-century context and repositions it in a different historical moment, exploring how the meaning of an artwork is shaped by time, memory, and cultural institutions. Her conceptual approach does not imitate Duchamp but instead examines the dynamics of power and the narratives surrounding "original" works and their place in art history.

In *Beuys Fat Chair* (1992), Sturtevant revisits one of Joseph Beuys' most emblematic sculptures, characterized by a chair with a layer of animal fat applied to the seat. Beuys used organic materials such as fat and felt to symbolize transformation, energy, and healing—central themes in his practice. By repeating this piece, Sturtevant strips the object of its symbolic and spiritual aura, emphasizing instead the cultural and institutional constructions that confer value and meaning to the work. In her version, *Fat Chair* becomes an act of conceptual critique, exposing the dynamics of perception and power in contemporary art.

Both pieces, derived from artists who redefined the foundations of conceptual art, are revisited by Sturtevant to challenge authorship, originality, and the systems of value that sustain artistic perception. Through this strategy, she transforms the viewer into an active participant in the construction of meaning while dismantling the traditional structures of art history.

Beuys Fettstuhl I, 1993
Silla de madera y grasa
87 x 45,5 x 50,5 cm
Wooden chair and fat

© STURTEVANT ESTATE, PARIS. COURTESY GALERIE THADDAEUS
ROPAC, LONDON · PARIS · SALZBURG · MILAN · SEOUL

Beuys Vor dem Pultstuhl, 1993
Silla de madera, hoja de tilo, tubo interior de goma, corcho, vela de parafina y grasa
89,5 x 55 x 41 cm
Wooden chair, linden leaf, rubber inner-tube, cork, paraffine candle and fat

© STURTEVANT ESTATE, PARIS. COURTESY GALERIE THADDAEUS
ROPAC, LONDON · PARIS · SALZBURG · MILAN · SEOUL

Duchamp Fresh Widow, 1992 – 2012
Pintura esmaltada sobre madera, cuero, vidrio y pomos de latón
77 x 51,1 x 10,5 cm
Enamel paint on wood, leather, glass and brass knobs

© STURTEVANT ESTATE, PARIS. COURTESY GALERIE THADDAEUS
ROPAC, LONDON · PARIS · SALZBURG · MILAN · SEOUL

Duchamp Fresh Widow, 1992 – 2012
Pintura esmaltada sobre madera, cuero, vidrio y pomos de latón
77 x 51,1 x 10,5 cm
Enamel paint on wood, leather, glass and brass knobs

© STURTEVANT ESTATE, PARIS. COURTESY GALERIE THADDAEUS
ROPAC, LONDON · PARIS · SALZBURG · MILAN · SEOUL

Duchamp Fresh Widow, 1992 – 2012
Pintura esmaltada sobre madera, cuero, vidrio y pomos de latón
77 x 51,1 x 10,5 cm
Enamel paint on wood, leather, glass and brass knobs

© STURTEVANT ESTATE, PARIS. COURTESY GALERIE THADDAEUS
ROPAC, LONDON · PARIS · SALZBURG · MILAN · SEOUL

Duchamp Fresh Widow, 1992 – 2012
Pintura esmaltada sobre madera, cuero, vidrio y pomos de latón
77 x 51,1 x 10,5 cm
Enamel paint on wood, leather, glass and brass knobs

© STURTEVANT ESTATE, PARIS. COURTESY GALERIE THADDAEUS
ROPAC, LONDON · PARIS · SALZBURG · MILAN · SEOUL

Duchamp Fresh Widow, 1992 – 2012
Pintura esmaltada sobre madera, cuero, vidrio y pomos de latón
77 x 51,1 x 10,5 cm
Enamel paint on wood, leather, glass and brass knobs

© STURTEVANT ESTATE, PARIS. COURTESY GALERIE THADDAEUS
ROPAC, LONDON · PARIS · SALZBURG · MILAN · SEOUL

Duchamp Fresh Widow, 1992 – 2012
Pintura esmaltada sobre madera, cuero, vidrio y pomos de latón
77 x 51,1 x 10,5 cm
Enamel paint on wood, leather, glass and brass knobs

© STURTEVANT ESTATE, PARIS. COURTESY GALERIE THADDAEUS
ROPAC, LONDON · PARIS · SALZBURG · MILAN · SEOUL

Sturtevant expande sus indagaciones hacia nuevas formas de mediación y dislocación temporal en obras como *Re-Run* (2007), una videoinstalación que representa un momento crucial en su trayectoria. Esta obra utiliza el vídeo no solo como una extensión de su enfoque conceptual, sino también como un medio para dialogar directamente con la cultura mediática y digital del siglo XXI.

En *Re-Run*, el uso del bucle como recurso formal y conceptual enfatiza las tensiones entre la producción masiva de imágenes y la percepción individual. Al repetir incessantemente elementos reconocibles, Sturtevant refuerza su crítica a los sistemas de poder y control implícitos en la cultura visual contemporánea, destacando la alienación y la repetitividad que caracterizan nuestra relación con las imágenes en la era digital.

***Re-Run*, 2007**

HD cam, cinta metálica. Vídeo 16/9
Videoinstalación sobre plataforma giratoria.
Proyección de pared completa.
1' 10", Bucle: 3' 38"

HD cam, metallic tape. One camera video 16/9,
Video installation on rotating platform,
Full wall projection.
1' 10", Loop: 3' 38"

© STURTEVANT ESTATE, PARIS. COURTESY GALERIE THADDAEUS ROPAC,
LONDON · PARIS · SALZBURG · MILAN · SEOUL

Sturtevant expands her inquiries into new forms of mediation and temporal dislocation with works like *Re-Run* (2007), a video installation that marks a pivotal moment in her career. This piece uses video not only as an extension of her conceptual approach but also as a medium to engage directly with 21st-century media and digital culture.

In *Re-Run*, the use of the loop as both a formal and conceptual device emphasizes the tensions between the mass production of images and individual perception. By incessantly repeating recognizable elements, Sturtevant reinforces her critique of the systems of power and control inherent in contemporary visual culture, highlighting the alienation and repetitiveness that define our relationship with images in the digital era.

A finales de los años 90, Elaine Sturtevant comienza a trabajar con obras de una nueva generación de artistas, ampliando su práctica de repetición más allá de los iconos del arte pop y conceptual de los años 60. Su interés se centra en figuras como Robert Gober (1954, Connecticut), Anselm Kiefer (1945, Alemania) y Félix González-Torres (1957, Cuba – 1996, Miami), entre otros, cuyas obras están profundamente marcadas por significados simbólicos, históricos y políticos. Este giro en su práctica le permite abordar no solo las nociones de autoría y originalidad, sino también las dinámicas culturales que estructuran la creación y el significado en el arte contemporáneo.

La obra *Gober Partially Buried Sinks* (1990) se enfoca en el lenguaje profundamente personal y político de Robert Gober, destacando cómo los objetos cotidianos pueden ser transformados en arte cargado de significado. Al repetir los lavabos semienterrados, Sturtevant pone en relieve cómo las narrativas individuales son absorbidas y resignificadas por las instituciones y sistemas culturales. Su obra cuestiona y descontextualiza estos elementos, exponiendo las estructuras que otorgan valor y significado.

Junto a los lavabos, Sturtevant repite otras piezas significativas de Gober, como el *Wedding Gown*, un vestido de novia que en su aparente inocencia remite a las estructuras sociales que regulan las identidades de género, la familia y las expectativas impuestas por la tradición. Este vestido, blanco e inmaculado, se convierte en una metáfora de las construcciones sociales alrededor de la feminidad, mientras que su reproducción en manos de Sturtevant refuerza la idea de que estas normas son, en esencia, construcciones culturales sujetas a revisión y transformación.

Otro elemento fundamental en esta sala es el papel pintado que reproduce genitales masculinos y femeninos, una obra que alude a las complejidades de la identidad sexual y a las tensiones entre lo privado y lo público. Al repetir el *Gober Male and Female Genital Wallpaper*, Sturtevant subraya el modo en que el cuerpo, representado a través de estos fragmentos anónimos, se convierte en un símbolo cargado de significados culturales, religiosos y políticos. Este papel, dispuesto de manera serializada, genera una sensación de inquietante familiaridad que nos recuerda la presencia constante de los discursos de poder en torno a la sexualidad y el cuerpo.

A través de estas repeticiones, Sturtevant no solo rinde homenaje a la obra de Gober, sino que extiende su crítica hacia las estructuras que rigen la producción y circulación de significados en el arte contemporáneo. Su práctica nos recuerda que la repetición no es una simple copia, sino una herramienta que desmantela las certezas, obligándonos a observar lo conocido con una mirada nueva y cuestionadora.

In the late 1990s, Elaine Sturtevant began working with the works of a new generation of artists, expanding her practice of repetition beyond the icons of 1960s Pop and Conceptual Art. Her interest turned to figures such as Robert Gober (1954, Connecticut), Anselm Kiefer (1945, Germany), and Félix González-Torres (1957, Cuba – 1996, Miami), among others, whose works are deeply marked by symbolic, historical, and political meanings. This shift in her practice allowed her to address not only the notions of authorship and originality but also the cultural dynamics that shape the creation and significance of contemporary art.

The work *Gober Partially Buried Sinks* (1990) focuses on the deeply personal and political language of Robert Gober, highlighting how everyday objects can be transformed into art imbued with meaning. By repeating the partially buried sinks, Sturtevant underscores how individual narratives are absorbed and recontextualized by cultural institutions and systems. Her work questions and deconstructs these elements, exposing the mechanisms that assign value and significance.

Alongside the sinks, Sturtevant also repeated other significant works by Gober, such as the *Wedding Gown*, a bridal dress that, despite its seemingly innocent appearance, alludes to the social structures that govern gender identities, family, and the expectations imposed by tradition. The white, immaculate dress becomes a metaphor for the societal constructs surrounding femininity. In Sturtevant's hands, this reproduction reinforces the idea that these norms are, at their core, cultural constructions subject to critique and transformation.

Another key element in this room is the wallpaper featuring repeated images of male and female genitals, a work that speaks to the complexities of sexual identity and the tensions between the private and public spheres. By replicating, *Gober Male and Female Genital Wallpaper*, Sturtevant emphasizes how the body, represented through these anonymous fragments, becomes a symbol charged with cultural, religious, and political meaning. Displayed in a serialized pattern, the wallpaper creates an unsettling familiarity, reminding us of the pervasive influence of power structures surrounding sexuality and the body.

Through these repetitions, Sturtevant not only engages with Gober's work but also extends her critique to the systems that govern the production and circulation of meaning in contemporary art. Her practice reminds us that repetition is not a mere act of copying, but a strategy that dismantles certainties, compelling us to look at the familiar with a renewed, questioning gaze.

***Gober Genital Wallpaper and Gober Drain*, 1994 – 95**

Desagüe y papel pintado. Impresión digital

[Digitally printed wallpaper and drain](#)

© STURTEVANT ESTATE, PARIS

***Gober Wedding Gown*, 1994**

Satén duquesa, tul y lino sobre estructura de acero soldado

138 x 145 x 98 cm

[Duchesse satin, tulle and linen on welded steel frame](#)

PINAULT COLLECTION

***Gober Partially Buried Sinks*, 1997**

Yeso, madera, torno de alambre, pintura esmaltada y césped artificial

Lavabos / [sinks](#) 61.4 x 59.5 x 6.5 cm, 61.4 x 60.8 x 7 cm

[Plaster, wood, wire lathe, enamel paint and artificial grass](#)

© STURTEVANT ESTATE, PARIS. COURTESY GALERIE THADDAEUS ROPAC, LONDON · PARIS · SALZBURG
· MILAN · SEOUL AND MATTHEW MARKS GALLERY, NEW YORK, LOS ANGELES

STURTEVANT. EL ECO DE LA INNOVACIÓN

02.27.25 – 09.21.25

A principios de los años 2000, Sturtevant trabaja con las obras de Félix González-Torres (1957, Cuba – 1996, Miami), entre las que destacan *González-Torres Untitled (Blue Placebo)* (2004) y *González-Torres Untitled (America)* (2004). Estas obras llevan su práctica conceptual de la repetición a un nivel más profundo al abordar piezas cargadas de simbolismo emocional y sociopolítico.

En su repetición de *Untitled (America)* (1994) de Félix González Torres, Sturtevant elimina el contexto original de la obra como una meditación sobre la diversidad y la fragilidad de la identidad nacional estadounidense, centrándose en cambio en las dinámicas de percepción y asignación de significado dentro del sistema del arte. Este desplazamiento permite una reflexión más amplia sobre cómo las instituciones culturales reconfiguran los símbolos y narrativas.

Por otro lado, en la repetición de *Untitled (Blue Placebo)* (1994) de Félix González-Torres, una alfombra de caramelos originalmente concebida como referencia a la vulnerabilidad del cuerpo frente al tiempo y la enfermedad, Sturtevant transforma la obra en un comentario crítico sobre el desplazamiento y la reconfiguración del significado al ser descontextualizada. Estas piezas no intentan imitar ni apropiarse del contenido emocional de las originales, sino que cuestionan cómo las narrativas individuales y colectivas se construyen y circulan dentro del mundo del arte.

En la repetición de estas dos obras profundamente personales e íntimas de Félix González-Torres, Sturtevant subraya la fragilidad de los significados atribuidos a los objetos artísticos y cómo estos cambian al ser despojados de su marco biográfico o histórico. A través de estas repeticiones, amplía su crítica a la autoría y reafirma la importancia del arte como un espacio para el diálogo sobre memoria, identidad y percepción.

Félix González-Torres Untitled (America, America), 2004

Bombillas, casquillos de goma y cables, 12 partes
Light bulbs, rubber light sockets and cords, 12 parts

PINAULT COLLECTION

STURTEVANT. THE ECHO OF INNOVATION

27.02.25 – 21.09.25

In the early 2000s, Sturtevant engaged with the works of Félix González-Torres (1957, Cuba – 1996, Miami), including notable pieces such as *González-Torres Untitled (Blue Placebo)* (2004) and *González-Torres Untitled (America)* (2004). These works elevated her conceptual practice of repetition to a deeper level by addressing pieces imbued with emotional and sociopolitical symbolism.

In her repetition of González-Torres' *Untitled (America)* (1994), Sturtevant stripped the work of its original context as a meditation on the diversity and fragility of American national identity, instead focusing on the dynamics of perception and the assignment of meaning within the art system. This shift prompted a broader reflection on how cultural institutions reconfigure symbols and narratives.

Similarly, in her repetition of *Untitled (Blue Placebo)* (1994), a carpet of candies originally conceived as a reference to the body's vulnerability to time and illness, Sturtevant transformed the work into a critical commentary on the displacement and reconfiguration of meaning when decontextualized. These pieces do not seek to imitate or appropriate the emotional content of the originals but rather challenge how individual and collective narratives are constructed and circulated within the art world.

By repeating these two deeply personal and intimate works of Félix González-Torres, Sturtevant highlights the fragility of the meanings attributed to artistic objects and how these shifts when removed from their biographical or historical framework. Through these repetitions, she expands her critique of authorship and reaffirms the importance of art as a space for dialogue about memory, identity, and perception.

Félix González-Torres Untitled (Blue Placebo), 2004

Caramelos envueltos individualmente en celofán azul
Candies individually wrapped in blue cellophane

WHITNEY MUSEUM OF AMERICAN ART, NEW YORK

Caramelo recubierto de chocolate

INGREDIENTES. Jarabe de glucosa, chocolate con leche: azúcar, manteca de cacao, masa de cacao, suero en polvo, leche emulsionante (lecitina de soja), aromas (E476), grasa vegetal (palma, karité), leche condensada, sal, aromas.

Chocolate Coated Caramel

INGREDIENTS. Glucose syrup, milk chocolate: sugar, cocoa butter, cocoa mass, whey powder, milk, emulsifier (soy lecithin), flavoring (E476), vegetable fat (palm, shea), condensed milk, salt, flavoring.