

LA FALSIFICACIÓN DE LA OBRA DE ARTE COMO PROBLEMA ONTOLÓGICO*

Sixto J. Castro
Universidad de Valladolid

Resumen: En este artículo analizo el problema que presentan las falsificaciones para la estética en general y para las teorías estéticas en particular. Trato de mostrar las cuestiones ontológicas que subyacen a la cuestión de las falsificaciones, los distintos sentidos de "original" y el sustrato metafísico y religioso que funda nuestra preferencia por los originales.

Palabras clave: falsificación, original, ontología del arte, estética, filosofía del arte.

Abstract: In this paper I analyze the problem that forgeries bring up to aesthetics in general and to aesthetic theories in particular. I try to show the ontological questions underlying the issue of forgeries, as well as the different meanings of "original" and the metaphysical and religious substrate that supports our preference for originals.

Key words: forgery, original, ontology of art, aesthetics, philosophy of art.

1. ORIGINAL Y FALSIFICACIÓN

Cuando se habla de "original" de una obra de arte se habla de varias cosas distintas. Entre ellas está la idea de "originalidad" entendida como autenticidad nominal, que hace referencia a la identificación correcta de los orígenes, autoría o procedencia de un objeto, que asegura que el objeto de la experiencia estética y/o artística queda propiamente fijado y que convierte al autor, al origen, en una suerte de *eidos* platónico, el suelo firme sobre el que se asienta la práctica identificativa, constitutiva e interpretativa de las obras

* Algunos de los elementos de este artículo fueron estudiados previamente en "El concepto de original y copia desde el punto de vista de la hermenéutica analógica", en Sixto J. CASTRO, *La estética y el conocimiento en la hermenéutica analógica*, México, Primero editores, 2006, pp. 66-85.

de arte, a pesar de las recientes proclamas que, por diversas vías, acaban dejando al autor fuera de juego, sea atacando la idea de una intención constitutiva del autor al crear una obra de arte, sea acudiendo a la génesis histórica de la noción de autor, sea trascendiendo la obra como tal y postulando que es “el arte” mismo lo que es origen, en detrimento del objeto artístico concreto y específico. Atendiendo a los parámetros posmodernos, no tendríamos ninguna razón para preocuparnos por el hecho de que la obra de arte que vemos sea “original” o “auténtica”, dada la deconstrucción de la ontología platónica. Y sin embargo lo hacemos, quizá con más fuerza que nunca. Que el mercado influye en ello es indiscutible, pero la fenomenología de la observación artística nos muestra que la idea de “original” se inserta en lo más profundo de nuestras preferencias básicas y alude a ciertos elementos que muestran, cuando menos, concomitancia con el espacio religioso¹.

Una falsificación se define como una obra de arte cuya historia de producción es tergiversada por alguien (no necesariamente el artista) para un público (posiblemente un comprador potencial de la obra), normalmente por razón de un beneficio económico². En palabras de Goodman: “una falsificación de una obra de arte es un objeto del que falsamente se dice que posee la historia de producción requerida por el (o un) original de la obra”³. Con la falsificación sucede algo parecido a lo que ocurre con el dinero: un billete no es falso por no parecerse bastante al original (al dinero en general), sino por su historia de producción, puesto que, como vemos habitualmente, para distinguir un billete auténtico de uno falso producido con una tecnología lo suficientemente sofisticada como para engañar a los sistemas de control más rigurosos, las autoridades han de emplear una enorme cantidad de tiempo y de medios. Desde luego, muchos billetes falsos no se identifican a simple vista. Lo que distingue fundamentalmente al billete verdadero del billete falso es su historia de producción, no elemento material distinguible alguno, sino el hecho de haber sido emitido por las autoridades legítimas (que son las que el billete falso reclama falsamente como su origen por el mismo hecho de presentarse como dinero). De modo semejante, un falsificador pinta o esculpe una obra en el estilo de un artista famoso para hacer creer que la obra ha sido creada por tal artista, de manera que su acción implica necesariamente la intención de engañar. Esto, tan difícil de rastrear (la intención, el término que más problemas plantea en la teoría estética, a decir de Richard Wollheim), distingue las falsificaciones de las copias honradas o de las obras mal

¹ A modo de ejemplo: la exposición en 2007 en el Museo de Etnología de Hamburgo de una serie de guerreros de terracota de Xian, que se descubrió que no eran “originales”, provocó una reacción generalizada en los medios culturales e hizo que los asistentes exigieran la devolución del dinero de las entradas, pues se consideraron estafados. Fueron las autoridades de Pekín quienes mostraron su sorpresa al saber que se exhibían esas figuras en Alemania, ya que ellos no las habían prestado, luego debían proceder de otro sitio y ser falsas. Algunos críticos hablaron del “crimen artístico de la década”.

² Cf. Denis DUTTON, “Authenticity in Art”, en Jerrold LEVINSON (ed.), *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford, Oxford University Press, 2003, p. 259.

³ Nelson GOODMAN, *Los lenguajes del arte*, Barcelona, Seix Barral, 1974, p. 132.

atribuidas. La casuística puede ser casi infinita y la línea que separa la copia inocente de la falsificación es muy tenue. Por ejemplo, puede suceder que una copia honesta se convierta con el paso del tiempo en una falsificación, aunque no fuese *pretendida* (de nuevo el problema de la intención) como tal en su origen. Muchas obras consideradas inauténticas o falsificaciones son sólo obras mal identificadas. El fraude sólo aparece cuando lo que es una conjetura se presenta como un conocimiento bien establecido, o cuando la persona que la propone usa su posición o autoridad para darle más peso del que merece. Y no siempre es fácil distinguir el optimismo del fraude⁴.

Uno de los falsificadores más famosos de la historia fue Hans van Meegeren⁵, un artista de buena formación académica pero que, al no conseguir el reconocimiento del mundo del arte, decidió dedicarse a la falsificación, especialmente de la obra de Vermeer. Van Meegeren sabía que Vermeer había visitado Italia y había pintado temas religiosos en su juventud, y que tales cuadros, en estilo italiano, habían desaparecido, de modo que eran los candidatos ideales para ser falsificados. Por eso, en 1937 pintó *Cristo y los discípulos en Emaús*. Para burlar a los expertos, estudió las fórmulas de los pigmentos del siglo XVII, incorporó aceites florales en los mismos para crear durezas y usó pinceles de pelo de tejón (pues una sola cerda moderna en la pintura le hubiese delatado) sobre un lienzo reciclado de una pintura sin valor del siglo XVII. Concibió un modo de producir una *craquelure*, la fina red de la superficie agrietada de las pinturas antiguas, e inventó un posible origen de la obra, afirmando que había llegado a sus manos procedente de una antigua familia italiana que pasaba por problemas económicos y quería poner en el mercado la obra, de modo confidencial. El museo Boymans de Rotterdam compró la obra por unos 2,5 millones de dólares, dos tercios de los cuales se los embolsó van Meegeren. La pintura fue alabada por el mundo del arte, de modo especial por el experto en Vermeer Abraham Bredius, quien la calificó como “la obra maestra” del mismo. Van Meegeren falsificó otros seis Vermeers más, uno de los cuales terminó en la colección privada del nazi Hermann Göring, causa por la que Van Meegeren, que había tenido relación pública con esa obra, fue detenido tras la guerra, bajo la acusación de haber vendido un tesoro nacional holandés al enemigo. Y sólo entonces confesó que él había sido el autor de todos esos Vermeers, para lo cual pintó en la cárcel otro Vermeer mientras esperaba el juicio⁶.

⁴ Según cuenta Vasari, parte de la reputación primera de Miguel Ángel la forjó falsificando una estatua griega que esculpió y enterró para engañar a la gente haciéndola pasar por antigua, lo que, en efecto, logró durante un tiempo. Fue tal el éxito que el cardenal San Giorgio le llamó a Roma y le contrató. La falsificación forma parte de la misma historia del arte, e incluso parte de los logros de los falsificadores acaban siendo incorporados a lo que se considera “hacer arte”. Cf. Jonathon KEATS, *Forged. Why Fakes are the Great Art of Our Age*, Oxford, Oxford University Press, 2013.

⁵ Denis DUTTON, “Authenticity in Art”, pp. 261ss. expone con detalle este caso, al igual que en su obra *El instinto del arte*, Barcelona, Paidós, 2010, pp. 245-249.

⁶ Este es el tema (si bien ficcionalizado y con Rembrandt en lugar de Vermeer) de la película *Incógnito* (John Badham, 1997).

Son famosos también los casos de Eric Hebborn⁷, quien empezó repintando grandes áreas de cuadros y acabó produciendo mil dibujos falsos atribuidos a Castiglione, Mantegna, Rubens, Brueghel, Van Dyck, Boucher, Poussin, Ghisi, Tiepolo y Piranesi, así como varias esculturas. Un Narciso renacentista de bronce fue autenticado por Sir John Pope-Hennessy, y un dibujo "Parri Spinelli" lo compró Denys Sutton, editor de *Apollo*, por 14000 libras. El tratante que vendía sus obras, Colnaghi, se dio cuenta en 1978 de que había estado vendiendo falsificaciones cuando un comisario percibió que un "Francesco del Cossa" de Pierport Morgan era idéntico a un "Savelli Sperandio" de la Washington National Gallery. Muchas de sus falsificaciones están en museos, sin autenticar. También es famoso el caso de Joyce Hatto, una pianista que, ya en su madurez, empezó a grabar integrales y obras de distintos músicos, con diferentes estilos. Fue aclamada por la crítica, hasta que se descubrió que sus grabaciones habían sido extraídas de CDs grabados por otros autores desconocidos. Pero este, más que un caso de falsificación –en el que uno atribuye su obra a otro–, sería de plagio –en la medida en que uno se aprovecha del trabajo de otro–.

Otro de los grandes falsificadores del siglo XX es Elmyr de Hory, el protagonista de la película (pseudo-documental) *Fraude (F for fake, 1973)*, de Orson Welles, en la que de Hory, respecto a sus cuadros falsificados, afirma que "si se colgaran en un museo de pintura el tiempo suficiente se volverían auténticos". Lo que sucede en la mayor parte de los casos, como bien muestra Elmyr, es que en nuestra práctica común, abducimos que lo que un museo contiene es arte (o, en su caso, que es del autor a quien se adjudica), es decir, elaboramos la mejor hipótesis, quizá la más plausible, como un medio de ampliar nuestro conocimiento y la misma noción de arte⁸.

¿Qué sucede cuando hay división entre los expertos, es decir, cuando nada ni nadie puede decir la última palabra? A finales de 2006 los medios de comunicación se hicieron eco de la supuesta no autenticidad de un cuadro tradicionalmente atribuido a Velázquez, el *Retrato de la Infanta Margarita*, supuestamente encargado por Felipe IV a Velázquez en 1654 y enviado a Francia para la reina Ana de Austria, que el Museo del Louvre había prestado para una exposición en el Gran Museo de Atlanta⁹. Los expertos del Louvre lo reconocen como un original, siguiendo el criterio de la mayor parte de publicaciones de expertos, en una suerte de probabiliorismo. Pero hay otros especialistas que consideran que es una pintura de taller. En España aún colea la polémica de *El coloso* de Goya, que tiene divididos a los expertos

⁷ Cf. Denis DUTTON, *El instinto del arte*, pp. 249-254.

⁸ El probabilismo, en la teología barroca, sostenía que en los casos dudosos se podía seguir la opinión probable, argumentada por razones poderosas o sostenida por autoridades confiables, aun cuando la opinión contraria fuese más probable, lo que se oponía al probabiliorismo, que defendía que siempre había que seguir la opinión más probable. En el mundo del arte, las atribuciones de autoría también caen en el ámbito de lo probable, y los diversos expertos se inclinan por una solución más probabilista o más probabiliorista.

⁹ <http://www.elmundo.es/elmundo/2006/12/25/cultura/1167052086.html>

desde 2008, quizá ésta de carácter más probabilista (ha bastado que existiese la probabilidad de que no fuese de Goya para que algunos expertos defendiesen esa tesis). El mundo del arte no es unitario en cuestiones de atribución, por eso trata de fundamentar sus decisiones en una instancia que a priori ofrece mayor seguridad: la prueba científico-técnica. Ciertamente, el avance del conocimiento y de las técnicas supone constantes cambios de atribución. Tal es el caso de "El vino de la fiesta de San Martín", de Pieter Brueghel el Viejo, que pasó de estar en manos privadas, sin atribución, a ser autenticada por el Prado y a lucir en sus salas después de una serie de análisis; o de la atribución de una obra que se pensaba de un artista alemán del siglo XIX a Leonardo da Vinci en virtud de varios indicios, el más determinante de los cuales parece ser una huella dactilar descubierta en una esquina de la misma, con lo que la obra, que se subastó en 1998 por 19.000\$, pasó a valer más de 100 millones de dólares. Quizá el caso más famoso de los últimos años sea la Mona Lisa del museo del Prado¹⁰. Pero la prueba científico-técnica no tiene carácter conclusivo en ningún caso de atribución de autoría. Es posible falsarla, pero no hay ningún medio para confirmarla que no incluya en algún momento la historia de producción de la obra, que, obviamente, escapa al análisis científico.

El problema de la atribución se hace acuciante en el arte contemporáneo. En mayo de 2005 la CBS informó de la existencia de un presunto Pollock comprado por 5 dólares por una mujer que afirmaba que era una obra del mismo Jackson Pollock, como lo probaría una huella dactilar presente en la misma. Eso haría que la obra pasase a valer 50 millones de dólares. Sin embargo, los expertos niegan que la obra sea de Pollock, porque "no parece" de Pollock. Un exdirector del Metropolitan Museum de Nueva York, Thomas Hoving, afirmó: "es lindo, es superficial y frívolo y no creo que sea un Jackson Pollock". Un coleccionista de Pollocks afirma que "no parece un Pollock, no canta como un Pollock"¹¹. La poseedora no ha logrado que se autentique la pintura. ¿Qué significa esto? ¿Quién determina la autenticidad: el experto, la huella, el "canto"? Todos pueden mentir. Pollock pudo haber dejado su huella un día que pasó por allí, sin que eso indique que la pintura sea suya. Las posibilidades de fraude son infinitas y la debilidad de las "evidencias" enorme. Pero, ¿qué convierte a un cuadro en un Pollock? La prensa ha informado de una serie de pinturas que, en apariencia, eran Pollocks, pero, tras el análisis se vio que no podían serlo, ya que en ellas se habían utilizado pigmentos que no se habían comercializado hasta después

¹⁰ La muestra de que la institución tiene asumido esto ha sido la exposición *Fakes, mistakes and discoveries*, en la National Gallery de Londres, en 2010, en la que se expusieron falsificaciones, errores de atribución y obras descubiertas de diversos artistas.

¹¹ El vídeo (breve) de la entrevista puede verse en http://www.cbsnews.com/sections/i_video/main500251.shtml?id=2757716n. A partir de esta historia se ha filmado un documental titulado *Who the #\$% is Jackson Pollock?* (Harry Moses, 2006), que muestra las enormes barreras que se encuentran las personas que no pertenecen a la escala social a la que, por convención, se dirige el arte contemporáneo.

de la muerte del artista¹². Por otra parte, para autenticar Pollocks, Richard Taylor ha empleado procedimientos matemáticos que tienen que ver con la firma fractal que deja Pollock en sus pinturas en razón de la danza con la que las creaba, es decir, la dimensión fractal de sus pinturas, que varía según el año en que fueron pintadas¹³. Las primeras *drip paintings* de Pollock tienen una dimensión fractal que varía de 1.1. a 1.4, la cual llega a 1.7 en las obras posteriores de su carrera. Taylor ha aplicado su aproximación fractal a 46 obras de orígenes desconocidos para autenticar Pollocks. De este modo, un algoritmo fractal hace que algo valga millones de dólares o no valga nada, es decir, que se considere una obra cumbre de la cultura occidental o un garabato sin mayor trascendencia¹⁴.

Ese puede ser un dato que tiene bien poco que ver con el aspecto estético y mucho con el precio de la obra. ¿O acaso tiene que ver también con lo estético? Si esta pieza difiere ligeramente de las que conforman el *corpus* de los Pollock, entonces introduce nuevos rasgos en ese *corpus* que pueden servir para examinar y evaluar las siguientes obras que pretendan acceder al estatus de Pollocks. Goodman señala que hay un elemento en las clasificaciones que afecta directamente a lo que se considera el *corpus* de un autor. Cualquier supuesto nuevo descubrimiento de una obra de un artista antiguo será valorado y autenticado, en buena medida, atendiendo al grado en el que sus rasgos se conformen con la obra conocida y aceptada del artista. Ahora bien, lo que sucede es que, una vez incorporada al *corpus* del artista, una nueva obra, aunque sea una falsificación, se convierte en parte de lo que Goodman llama la "clase precedente" de las obras frente a las que hay que valorar cualquier nueva obra. En el caso de van Meegeren, de todas sus falsificaciones *Emaús* era estilísticamente la más cercana a la clase precedente de los Vermeers auténticos. Pero una vez autenticada por Bredius y colgada en la pared del reconocido museo Boymans, sus rasgos estilísticos (ojos pesados y lánguidos con párpados como cáscara de nuez, por ejemplo) se convirtieron en un elemento que pasaba a formar parte del estilo de Vermeer. De este modo, la

¹² Cf. *New York Times*, 30 de enero de 2007. La galería neoyorkina Knoedler & Co. tuvo que cerrar en 2011 precisamente después de haber sido denunciada por haber vendido en 2007 un Pollock que no parecía auténtico. A partir de ahí empezó a sospecharse de la autenticidad de toda una serie de obras del expresionismo abstracto que habían sido vendidas por esta galería. La historia puede verse en: http://elpais.com/diario/2011/12/26/cultura/1324854001_850215.html.

¹³ Richard P. TAYLOR et al., "Perceptual and Physiological Responses to Jackson Pollock's Fractals", en *Front. Hum. Neurosci.* 5, n. 60 (2011). En línea: <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3124832>.

¹⁴ Los teóricos también se han planteado si los animales pueden hacer arte. Está claro que los animales pueden pintar, amasar o aporrear un tronco. Hay quien mantiene que si se les deja el suficiente tiempo una máquina de escribir acabarán escribiendo el *Quijote*. Ciertamente, hay obras más o menos atractivas pintadas por chimpancés, pero, hasta donde sabemos, el chimpancé no pretende *hacer arte* (no aprende reglas, convenciones, no sabe que está haciendo arte). De hecho, el atractivo de sus pinturas se debe, en gran medida, a que quien le ofrece el papel o el lienzo se lo quita cuando le parece oportuno, es decir, su cuidador ejercería el papel de artista que, en vez de servirse de artesanos o técnicos, elige a un simio y finalmente *decide* cuándo está terminada la obra.

siguiente falsificación de van Meegeren podía alejarse más de la clase precedente de los Vermeers, la siguiente un poco más, y así sucesivamente, con lo la comprensión del estilo Vermeer podría irse distorsionando cada vez más¹⁵.

Otro artista que presenta problemas a este respecto es Andy Warhol. "The Andy Warhol Art Authentication Board" ha autenticado y rechazado una inmensa cantidad de Warhols sin dar explicaciones, sin que nadie tenga acceso a los informes que recogen las decisiones que llevan a los expertos a inclinarse a favor o en contra; cuenta con una poderosa protección legal, y su veredicto transforma algo en obra de arte¹⁶. Las *Cajas Brillo* han dado lugar a muchos titulares a este respecto, que acaban resolviendo ¡los jueces! No es sólo que los jueces decidan si una obra es de Warhol o no, sino si es arte o una simple copia de una caja de detergente. Por desgracia, esta oficina de autenticación ha dejado de funcionar, según nos informa su página web¹⁷, probablemente porque la tarea que tenía encomendada era simplemente imposible y debido a las demandas que les habían interpuesto por autenticar obras que, supuestamente, no eran de Warhol y que "The Andy Warhol Art Foundation", ligada a la misma, vendía posteriormente como de este artista.

Como hemos señalado, en el mejor de los casos, los procedimientos científico-técnicos sólo podrán negar una autoría, pero nunca podrá afirmarla con rotundidad. Es la historia de producción la que determina si algo es un original o no. Y ahí es donde entran los expertos cuyo papel (y cuyo poder) es certificar una obra como de un determinado autor¹⁸. En *Fraude*, de Hory afirma que "sin mercado de arte no habría falsificaciones". Para él, los expertos son los nuevos oráculos: "son una bendición para el falsificador", pues el asentimiento del experto vale dinero. El experto está sobrevalorado y decide

¹⁵ Denis DUTTON, "Authenticity in art", pp. 262-263. Imaginemos una situación no del todo imposible. Se descubre que la Dama de Elche es del siglo XX. Cambia su valor, porque ya no es muestra de arte íbero de tal siglo, contexto y cultura, sino de tal otro que, en el conjunto de la historia o a esta altura de la misma, tiene menos "relevancia". Con ello cambia toda la percepción del arte íbero, como por la introducción de elementos extraños en el corpus de Vermeer por obra de las falsificaciones de Van Meegeren.

¹⁶ Richard DORMENT, "What Is a Warhol? The Buried Evidence", en *The New York Review of Books*, 20-06-2013, en la red: www.nybooks.com/articles/archives/2013/jun/20/andy-warhol-foundation-questions/?pagination=false

¹⁷ http://www.warholfoundation.org/legacy/authentication_procedure.html

¹⁸ Hace unos años, en Alemania, la policía se encontró más de mil obras de Alberto Giacometti que no eran auténticas. Tenían incluso la firma del artista y el sello de los fundidores que trabajaban para este artista. El articulista que informaba de este fraude en *El País* habla de "burdas copias sin valor alguno", que habían sido hechas en China (http://elpais.com/diario/2011/03/06/cultura/1299366001_850215.html). Independientemente de que fuesen buenas o malas fundiciones (lo que siempre podría explicarse en razón de algunas circunstancias excepcionales) y siempre que no hubiese modo de demostrar que, por la razón que fuese (materiales, época, etc.) no habían podido ser hechas por este artista, la clave está en generar una historia de producción para las mismas. La fuerza de la atribución reposa finalmente, pues, en la coherencia de la narración de los orígenes. La narrativa controla la autenticidad. Y dado que una sola obra auténtica de este artista se había vendido por 75 millones de euros, parece que es la narrativa la que marca el precio final.

qué es bueno y qué es malo, por eso afirma y se pregunta: “mientras haya falsificadores habrá expertos, pero si no hubiese expertos, ¿habría falsificadores?” Parece que no se puede confiar en el ojo crítico, dado que los falsificadores son ellos mismos expertos que pueden superar y engañar a los mismos expertos institucionales.

Estos elementos parecen señalar al mercado como la fuente de la falsificación, pues la falsificación tiene, ante todo, un interés extraestético (económico, de reconocimiento, etc.) que es, no obstante, artístico, puesto que juega con las propiedades histórico-artísticas de la obra de arte. Por eso Elmyr remeda a Matisse para hacerlo más a la Matisse: Matisse, como Picasso, y como cualquier otro es un estilo, una marca, y hasta Matisse puede ser mejorado por otro que no sea Matisse. Welles hace decir a Picasso en este documental que hasta Picasso puede pintar falsos Picassos. Y no todo Picasso es igual. Parte de su creación tiene valor principalmente recibido del sello “Picasso”. El problema ya no es estético, sino institucional (artístico)¹⁹.

Ahora bien, si los expertos son constantemente engañados por los falsificadores, parece que la validez de los dictados institucionales (aunque sea en un caso extremo) queda puesta en cuestión, así como la existencia de valores determinados que, idealmente, permitirían a los profesionales identificar obras maestras y distinguirlas de falsificaciones de inferior calidad o incluso de superior calidad, ya que, teóricamente, también esto es posible, puesto que lo que está en juego, como señalamos, es la historia de producción, no la calidad estética. Si esto es así, ¿por qué habría que preocuparse por si la obra es un Vermeer o no? Parafraseando a Foucault, ¿qué importa quién la ha pintado? O dicho de otro modo: ¿qué hay que hacer con una obra una vez que se descubre que es una falsificación (o, a otro nivel, una falsa atribución)? Arthur Koestler sostiene que en tales situaciones no hay razón para rechazar una copia o una falsificación. Si la falsificación es indiscernible del original (en el caso de una copia idéntica), o si encaja perfectamente en el cuerpo de la obra dejada por un artista (lo cual pone sobre la mesa el problema tan foucaultiano de en qué consiste la obra completa de un autor) y produce placer estético igual que las otras obras del artista original, no hay justificación para excluirla de un museo, a no ser por motivos estrictamente extraestéticos (pero artísticos)²⁰. Como afirma Ian Ground, “estamos obligados a juzgar el valor estético de la obra de talentosos falsificadores al mismo nivel que los pintores originales, o bien nos vemos llevados a negar que tal falsificación artística sea, en cualquier caso, posible”²¹.

¹⁹ La prensa informa cada poco de falsificaciones acompañadas de certificados de autenticidad que, obviamente, han de ser emitidos por expertos avalados por instituciones. Lo interesante es que, en este caso, lo que se falsifica es la historia de producción, posesión y venta, es decir, su procedencia, que es el único criterio definitivo de autenticación (original, origen).

²⁰ Cf. A. KOESTLER, *The Act of Creation*, New York, MacMillan, 1964.

²¹ Ian GROUND, *¿Arte o chorrada?*, Valencia, Universidad de Valencia, 2008, p. 78.

Cabe suponer que las cualidades estéticas que ubicaron a esa falsificación en su lugar privilegiado en el mundo del arte no han cambiado. ¿O sí? En su escrito precrítico *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*, Kant –limitándose, ciertamente, a la relación entre lo bello y lo moral– señala este cambio posible en las cualidades estéticas: “se llega a ver cómo aquellas figuras que no causan efecto especial alguno a primera vista, porque no son tan bonitas de una manera indiscutible, tan pronto como empiezan a gustar porque se las conoce más de cerca, simpatizan también generalmente mucho más y parece que van embelleciéndose cada vez más cada día. Por el contrario, el aspecto bonito que se manifiesta de una vez, se lo percibe en lo sucesivo con gran frialdad. Esto puede pensarse cuando proviene de que los atractivos morales, cuando se descubren, encadenan más firmemente porque causan su efecto y pueden descubrirse asimismo únicamente con ocasión de sensaciones morales, y cada descubrimiento de un nuevo encanto hace sospechar siempre otros muchos”²². Para el Kant precrítico hay infinidad de factores que cambian nuestra percepción (interpretativa) de la belleza, que puede convertirse en mero atractivo si ciertos prejuicios no se ven confirmados por lo que se juzga bello. Pero, en el caso del arte, también cabe suponer que no son las cualidades estéticas las que han hecho que la obra ocupase el lugar que ocupa, es decir, que lo que está en juego son sus propiedades histórico-artísticas²³. Ahora bien, los motivos extraestéticos también pueden ser artísticos. Además del valor estético (relacionado con la experiencia sensible), existe una serie de valores artísticos que podríamos llamar performativos, en tanto que hacen referencia a lo que una obra hace en la tradición, el género, etc., a los que pertenece. Es decir, estos motivos se relacionan fundamentalmente con la historia en la que esa obra se incardina y que, a su vez, genera, y este valor no lo tienen, por ejemplo, la copia ni la falsificación.

Como se ve, las falsificaciones son un espléndido banco de pruebas para probar la debilidad de ciertas teorías artísticas, de modo especial, a mi entender, el formalismo. Cuando se descubre que una obra es una falsificación, el formalismo no puede explicar el revuelo que tal cosa produce, es decir, hay un elemento constitutivo de las obras de arte –su carácter de original, su historia de producción determinada–, que está completamente fuera del alcance de esta manera de entender el arte. Los formalistas sostienen que dos objetos cualitativamente idénticos en sus propiedades perceptibles deben poseer los mismos rasgos artísticos (con lo que una falsificación o una copia no sería menos valiosa estéticamente que el original), pero esto deja fuera el contexto histórico y social del arte en el que la obra fue creada, que sin duda contribuye a su identidad. De este modo, dos objetos idénticos pueden tener

²² I. KANT, *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*, Madrid, Alianza, 2008, pp. 83-84.

²³ A la distinción entre valor estético y valor artístico Tomas Kulka la llama “dualismo estético” y la utiliza para afrontar precisamente el problema de las falsificaciones. Tomas KULKA, “Forgeries and Art Evaluation: An Argument for Dualism in Aesthetics”, en *Journal of Aesthetic Education* 39, n. 3 (2005) 58-70.

propiedades artísticas diferentes si los contextos de su creación difieren. En particular, Arthur C. Danto ha sugerido que obras de arte perceptivamente indistinguibles pueden diferir en su objeto y en su valor artístico, y que una obra de arte puede poseer propiedades muy diferentes de una mera cosa real que sea perceptivamente idéntica a ella, puesto que lo que constituye la obra de arte como tal es, ante todo, una interpretación que transfigura un objeto en arte. Danto sostiene que no tiene sentido buscar una descripción preinterpretativa de la obra de arte. En vez de eso hemos de comenzar interpretando para constituir la obra: la interpretación es lo que distingue las obras de arte de los meros objetos físicos. Si una entidad es una obra de arte no existe manera de verla que sea neutra: en la medida en que se la ve de manera no interpretativa, no se la ve como obra de arte. De ahí surge el citado problema de los indiscernibles perceptivos: dos objetos pueden ser físicamente idénticos, pero sólo uno de ellos es una obra de arte, o, siendo ambos obras de arte, pueden ser obras de arte totalmente diferentes, como nos muestra este autor en su obra *La transfiguración del lugar común*: “un objeto o es una obra de arte O sólo bajo una interpretación I , donde I es un tipo de función que transfigura o en una obra: $I(o) = O$. Entonces, incluso si o es una constante perceptiva, las variaciones en I constituyen diferentes obras”²⁴.

El hecho es que a nadie le deja indiferente que una obra que se supone que es del siglo XVII haya sido creada un par de meses antes en el estudio de al lado, y que, por lo tanto, no sea un “verdadero” Vermeer, aunque no haya manera de diferenciarla desde el punto estrictamente formal. La prueba es que, por muy indiscernible que sea (y en el caso antes referido lo era hasta para la tecnología más moderna, pues van Meegeren conocía perfectamente los procedimientos a los que iba a ser sometida su obra para ser autenticada y se adelantó a todos ellos), en el momento en que algo deja de ser un original y se convierte en una falsificación su precio se desploma en el mercado.

Nelson Goodman, sin embargo, ha puesto en cuestión la posibilidad de que no haya diferencias estéticas entre un original y una falsificación indistinguible. Goodman pregunta: ¿indistinguible para quién? Las diferencias entre la Mona Lisa y una copia considerada exacta pueden ser indiscernibles para un niño, pero obvias para un conservador de museo o un experto. Incluso si son imperceptibles para éste, ello no significa que esas diferencias no vayan a aparecer en el futuro, incluso para ojos inocentes. Goodman cree que no se puede asegurar que no es posible distinguir dos cuadros con observarlos a simple vista, es decir, nadie puede asegurar con una simple mirada que entre dos cuadros no haya diferencia estética alguna²⁵. El problema que plantea esta idea de Goodman es saber qué significa *a simple vista*. La vista no es simple y el ojo nunca es inocente. ¿Cabe en la afirmación de Goodman la apelación de los expertos a elementos técnicos? Con medios de este tipo quizá

²⁴ Arthur C. DANTO, *La transfiguración del lugar común*, Barcelona, Paidós, 2002, p. 184.

²⁵ Nelson GOODMAN, *op. cit.*, pp. 113-115.

pueda distinguirse un original de una copia, pero ¿tiene eso que ver con el valor *estético* de la obra? Obviamente no, aunque sí con el valor artístico (en virtud de sus propiedades histórico-artísticas, que no son perceptibles *a simple vista*). ¿Dónde reside, pues, el valor de la obra? ¿En la respuesta a un análisis químico o en lo que el ojo (sea el que fuere) puede apreciar? ¿Puede algo que x no es capaz de discernir, a simple vista y en un tiempo t , constituir una diferencia estética entre dos cuadros para x en ese mismo tiempo t ?

Para Goodman, por más que ahora no perciba diferencia alguna entre los dos cuadros en cuestión, no puede aprender a ver diferencias entre ellos²⁶. No obstante, esta respuesta no satisface completamente, pues remite siempre a un futuro totalmente contingente (no se puede afirmar que jamás se podrá distinguir la obra auténtica de la copia, independientemente de su perfección). En este sentido, y parafraseando aquella frase de Aulo Gelio referida a la verdad, para Goodman la autenticidad es *filia temporis*, un futurible del que nunca se puede estar seguro, en la medida en que siempre está en cuestión y siempre puede ser desacreditada o confirmada. A este respecto, Luhmann recomienda utilizar el concepto de observación de segundo orden: si con toda seguridad no pueden existir dos ejemplares auténticos, entonces hay que partir de que se puede encontrar la distinción que determina esa distinción (aunque no se sepa cuándo ni por quién)²⁷.

Esta posibilidad de diversas percepciones (sobre todo con el tiempo) la ilustra también el episodio de van Meegeren. Incluso en el momento de su presentación hubo opiniones divergentes sobre la autenticidad del *Emaús*. El agente del marchante de Nueva York Duveen Bros fue al evento y telegrafió a su jefe diciéndole que la obra era una pésima falsificación. Además, retrospectivamente, el *Emaús* parece extrañamente diferente de cualquier Vermeer existente. Hay una cualidad fotográfica en las caras que se parece menos a los retratos del XVII que a fotogramas de películas en blanco y negro. De hecho, al decir de Denis Dutton, uno de los rostros se parece mucho a Greta Garbo²⁸. El agente de Duveen parecía tener una percepción más aguda que sus contemporáneos expertos en Vermeer. Pero, ¿y si hubiese estado errado? Era un agente contra Bredius, el máximo de los expertos. Hay que decir, en descargo de Bredius y del museo Boymans, que a Van Meegeren le favoreció el hecho de que la mayor parte de su actividad la llevó a cabo durante la II Guerra Mundial, cuando los verdaderos Vermeers estaban almacenados para su protección y no había posibilidad de comparar los nuevos cuadros con la clase precedente. Al final, todas las falsificaciones de Van Meegeren se parecían

²⁶ Hay que tener presente que para Goodman no se debe confundir autenticidad con mérito estético. Por otra parte, es de notar el enorme contraste de esta teoría de la percepción con la de los indiscernibles perceptivos de Danto. Puestas ambas a la par forman una paradoja insoluble en teoría del arte. Cf. Joseph MARGOLIS, "Farewell to Danto and Goodman", en *British Journal of Aesthetics*, 38, n° 4 (1998) 353-374.

²⁷ Niklas LUHMANN, *El arte de la sociedad*, México, Herder-Iberoamericana, 2005, p. 141.

²⁸ Denis DUTTON, *El instinto del arte*, p. 248.

mucho unas a otras y eran estilísticamente diferentes de los Vermeers auténticos, hasta el punto de que muchos opinan que su verdadero estatus habría sido revelado en algún momento sin la confesión de van Meegeren. Pero esto es fácil decirlo *post hoc*. ¿Hay algún fundamento teórico para ello?

Goodman sugiere que, en general, el conocimiento de que una obra es una falsificación, o incluso la sospecha de que lo es, constituye una diferencia estética y por ello condiciona cómo vemos el objeto, es decir, presenta unas exigencias consiguientes que modifican y diferencian nuestra experiencia presente al mirar ambos cuadros. Cuando se trata de percibir unas diferencias aún invisibles entre los originales y las copias aprendemos de hecho a detectarlas, de ahí que las falsificaciones tengan un papel propedéutico. Goodman afirma que las diferencias de sonido reales que distinguen una buena ejecución de una mediocre sólo pueden ser percibidas por un oído bien ejercitado. Ciertos cambios extremadamente sutiles pueden alterar toda la composición, la sensibilidad o la expresión de una pintura. Es más, a veces son las diferencias más pequeñas las que pesan estéticamente; un grave accidente físico acaecido a un fresco puede ser, estéticamente, de menores consecuencias que un retoque insignificante, pero chapucero. Lo que Goodman intenta probar es que dos cuadros pueden diferir en lo estético, no que el original sea mejor que la copia. Lo habitual es que el original sea mucho mejor, ya que las pinturas de Rembrandt son, por lo general, mejores que las copias llevadas a cabo por pintores desconocidos. Pero una copia de un Lastman efectuada por Rembrandt podría ser mejor que el original²⁹. En este sentido, puede defenderse que lo que *sabemos* acerca de algo –más allá de lo que *vemos* en ese algo– podría justificar la preferencia por mirar ese algo. Hay un famoso pasaje de Kant en la *Crítica del Juicio* en el que habla de la belleza del sonido de un ruiseñor en una tarde veraniega, y comenta que si descubriésemos que el sonido está realmente producido por un chico travieso que “supiese cómo producir este sonido exactamente como la naturaleza”, la canción perdería su encanto³⁰. Para Kant, el cambio que experimentamos al identificar al chico como la causa del sonido es una pérdida de encanto. ¿Por qué? Parece que no sólo lo “estético”, lo perceptible, juega su papel, sino que hay una instancia externa (la fuente, el origen) que puede hacer que incluso lo que había deleitado ya no deleite, pues “tiene que tratarse –continúa diciendo Kant– de la naturaleza misma o *de algo que nosotros tengamos por tal*, para que podamos tomar en lo bello como tal un interés inmediato”. A Kant le interesa más la naturaleza que el arte, pero su apreciación respecto a lo que “nosotros tenemos por tal” nos puede ser de utilidad, porque cambia el modo de oír o de ver. De hecho, en nuestra práctica cotidiana de contemplar arte, una vez que sabemos que una obra determinada es de un artista concreto, quizá compuesta en situaciones no ordinarias –la obra de juventud de un pintor consagrado, que quizá no había alcanzado determinado nivel de maestría,

²⁹ Cf. Nelson GOODMAN, *op.cit.*, pp. 116-120.

³⁰ I. KANT, *Crítica del juicio*, Madrid, Espasa, 1995, §42.

o la última composición de un músico, cuando la demencia se apoderaba de él, que se vuelve poco menos que inaudible, por ejemplo-, la contemplamos de una manera distinta. Este nuevo modo de contemplar puede proceder de lo que se ha denominado "efecto Sotheby", es decir, el efecto que tiene sobre nuestra estima el estar mirando una obra de un artista famoso, pero también puede proceder del hecho de que, con esa información (la referencia al autor, al contexto o a la época) podemos acceder a cierta información estrictamente estética, es decir, contenida en el cuadro o en la pieza musical, a la que, de otro modo, no habríamos prestado atención. No prestamos atención a estos rasgos, como no prestamos atención al hecho de que el canto del ruiseñor es, en realidad, el silbido de un mozalbete. Luego parece que la experiencia estética del arte no es estrictamente "estética". Al menos, esto implica ver las copias como copias y los originales como originales, como productos de la mente, los ojos y la mano del artista, en los que cada detalle, por mínimo que sea, puede tener una significación estética.

La autenticidad nominal de los objetos artísticos es importante en nuestro modo de comprender el arte. Quizá sea sólo para mantener el valor mercantil de un objeto artístico, pero quizá sea también porque nos posibilita comprender la práctica y la historia del arte como una historia inteligible de la expresión de valores, creencias, ideas, tanto para los artistas como para el público. Las obras de arte, además de ser frecuentemente atractivas para nosotros, son manifestaciones de valores tanto individuales como colectivos. Clifford Geertz remarca que "estudiar una forma de arte significa explorar una sensibilidad" y que "una sensibilidad semejante es esencialmente una formación colectiva" cuyos fundamentos "son tan amplios y profundos como la existencia social"³¹. Geertz tiene razón en parte al afirmar que la sensibilidad expresada en un objeto artístico es esencialmente social. Pero siempre, dentro de una cultura, se dan artistas idiosincrásicos, sobresalientes, que reivindican visiones personales de modo inesperado dentro de un lenguaje estético socialmente determinado. Una explicación darwinista, por ello, diría que las actividades que requieren una gran habilidad son interesantes por su estatus arcaico como señales darwinistas de aptitud. Pero esto tampoco nos dice mucho. Parece como si tuviésemos que descifrar un secreto en la obra de arte. Y explica bien poco por qué me interesa una obra de un personaje que desapareció de la historia hace cinco siglos. Su aptitud genética tiene poco que ver con mi interés en su obra. La explicación darwinista, en este sentido, sólo podría ser significativa si yo contemplase la obra de un coetáneo. Y sin embargo, el elemento subrayado en este análisis (la selección de habilidades dentro de una comunidad para señalar a quiénes se otorga el "cargo" de artistas en la comunidad) encaja con la idea aristotélica de que la imitación es natural, pero cuando la hacen los que están mejor dotados surge la poesía y su progreso. Habría, pues, un origen "aristón" de la poesía y el arte, por

³¹ Clifford GEERTZ, *Conocimiento Local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas*, Barcelona, Paidós, 1994, p. 122.

parte de los más dotados para las técnicas requeridas. Y esto sí encajaría con la lectura darwinista.

Por otro lado, buena parte de lo que llamamos “logro” en el arte está implícito en nuestra idea de la obra de arte. La excitación que genera un virtuoso del piano tiene que ver con lo que consideramos que es un logro de las manos humanas tocando un teclado, y desaparece cuando esa misma melodía suena en un sintetizador, al que se le exige más y más velocidad apretando simplemente un botón. La falsificación de una obra de cualquier época ya no es un logro de esa época (salvo que haya sido falsificada en el siglo XVII) y por ello suscita un tipo diferente de evaluación y de apreciación³². Las representaciones artísticas se hacen sobre un trasfondo estilístico e histórico: las obras se crean en géneros y durante épocas estilísticas que condicionan qué se considera inventiva, audacia, elocuencia, banalidad, ingenio o vulgaridad en una obra de arte. Y esto no lo puede explicar, ciertamente, una perspectiva estrictamente estética, como la kantiana, que no atiende para nada a las condiciones históricas constitutivas de una obra, sino sólo al elemento placentero. Las obras de arte las apreciamos por ser visiones individuales del mundo, y la falsificación pretende serlo, pero no lo es. Para Dutton, encontramos cautivadores los artefactos bellos (tallas, poemas, historias, arias) porque a un nivel profundo sentimos que nos llevan a las mentes de los que los hicieron y eso implica un aspecto histórico y empático que no puede ser explicado, en efecto, por las teorías estéticas³³. Por eso, las teorías formalistas estrictas no pueden dar cuenta de ese aspecto tan básico de la fenomenología del arte que es la preferencia por los originales: evidentemente, desde el momento en que sé que una obra es una copia, mi interés hacia la misma se ve mermado, hasta llegar a un punto en el que desaparece por completo³⁴.

³² Denis DUTTON, “Artistic Crimes”, en *British Journal of Aesthetics* 19 (1979) 302-341. Cf. Denis DUTTON, *El instinto del arte*, p. 258.

³³ *Ibid.*, pp. 265-266.

³⁴ Los episodios de falsificaciones como los Vermeers de van Meegeren o las pinturas de de Hory no plantean problemas en términos de la autenticidad nominal: hay una línea divisoria perfectamente marcada entre los auténticos Vermeers y las falsificaciones de van Meegeren. Pero hay áreas en las que determinar la autenticidad puede ser muy problemático. Denis Dutton pone el ejemplo de los Igorot del norte de Luzón (Filipinas) (D. DUTTON, “Authenticity in art”, pp. 263-264). Éstos solían tallar, de modo tradicional, la figura de un guardián de los graneros de arroz, un *bulul*, que se trataba ceremonialmente con sangre, produciendo después de años una pátina roja, la cual, a su vez, quedaba parcialmente cubierta por el depósito negro de la grasa de las ofrendas de comida. Al mismo tiempo, los Igorot, tallaban *bulul* para los turistas. Los *bulul* se sigue usando hoy del modo tradicional, pero la producción especializada de los mismos cesó tras la II Guerra Mundial. Hoy, si un nativo quiere un *bulul*, lo compra de una tienda de recuerdos y luego lo sacraliza mediante la ceremonia prescriptiva. Como consecuencia de esto, en los graneros de arroz uno se encuentra ahora con esculturas de baja calidad que poco a poco se van cubriendo de una capa de sangre sacrificial. Así pues, un recuerdo turístico adquirido por un nativo y empleado para su finalidad tradicional es un *bulul* auténtico, en el sentido de que se le ha dado un uso auténticamente tradicional en un contexto espiritual indígena.

Así pues, la reflexión que hemos venido haciendo sobre originales y falsificaciones muestra ciertas debilidades de las teorías estéticas extremas que sostienen que las obras de arte son sólo objetos estéticamente atractivos (para ser disfrutados sin consideración de ninguna noción de sus orígenes). Si las obras de arte apelasen sólo a nuestro sentido estético formal o decorativo, tendría poco sentido establecer sus contextos de creación y recepción, o incluso distinguirlas de objetos naturales similarmente atractivos. Las obras de arte de todas las sociedades expresan y encarnan tanto las creencias culturales generales de un pueblo como el carácter personal y el sentimiento específico de un individuo. Además, este hecho explica en buena medida nuestro interés por las obras de arte. Pero ello no implica que lo estético no sea importante o, en cierta medida, necesario. Cada cultura selecciona a qué llama "arte" (o términos intercambiables intensionalmente, más o menos), y, como constatan la mayoría de los estudios, este concepto está ligado a ciertas propiedades estéticas, aun cuando no se reduzca a ellas³⁵.

Lo dicho hasta ahora suscita grandes debates que la teoría del arte debería poder resolver. Si una obra no se firma, ¿se falsifica o sólo se imita? Si a la autenticidad de las obras de arte pertenece también su envejecimiento, ¿hasta qué punto es admisible un proceso de restauración? Es decir, somos conscientes de que la reparación de una casa no crea una casa diferente, independientemente de cuánto material se cambie. Pero en el ámbito de la restauración de arte, aun cuando las sucesivas restauraciones no cambien su clase (es una pintura), puede llegar un punto en el que quepa la duda de que estemos aún ante la misma pintura. Esto es relativamente fácil de explicar en términos aristotélicos: el sujeto del cambio es la sustancia, una cantidad de materia (*materia signata quantitate*) organizada según una forma sustancial. Lo que se requiere para su existencia continuada y su identidad temporal no es la cantidad particular de materia, sino la persistencia de la forma organizante particular. No hay razón metafísica para negar que una obra cuya materia original haya sido reemplazada por completo en continuas restauraciones, siga siendo la misma pintura. Ahora bien, si se renuncia a una metafísica identitaria, esto es más difícil de defender: caemos en el abismo de que la primera pincelada del restaurador crea una nueva obra y acaba con el Velázquez, por así decir. Pero esa misma crisis podría llevarse a cada pincelada del autor, o de cada uno de los personajes que hayan intervenido en el proceso creativo. Es necesario decidir qué metafísica (inescapable) elegimos adoptar, y más en el terreno del arte contemporáneo, donde está constantemente en cuestión la identidad de la obra de arte. Pongamos por caso el Reichstag envuelto por Christo y Jeanne-Claude y preguntémonos en qué consiste la obra. ¿Consiste solamente en el edificio del parlamento alemán rodeado por más de 60 toneladas de tejido plateado ondeante y más de 15 kilómetros de cuerda azul, o más bien, como Christo afirma, incluye tanto la prehistoria de la obra, su

³⁵ Cf. Ben-Ami SCHARFSTEIN, *Art without borders*, Chicago and London, The University of Chicago press, 2009.

concepción, el largo y arduo proceso de permisos y la post-historia de la obra, es decir, los borrachos que caminan alrededor del edificio, los estudiantes de arte que lo esbozan, los escaparates que exponen objetos envueltos en plata y azul, etc.? O pensemos en la obra de Ai Weiwei, expuesta en 2010 en la sala de turbinas de la Tate, de Londres, que consta de cien millones de réplicas de pipas de girasol en porcelana. Ai Weiwei fue mostrando las pipas en distintos contextos y en distintas cantidades y disposiciones. Sin acudir a determinadas teorías (y diferentes teorías arrojarán diferentes resultados), no es fácil saber si se trata de la misma obra en distintos estadios o de obras distintas. El trazado de la línea entre la obra y la no-obra es un acto constitutivo de la obra, y tal línea puede ubicarse en muchos puntos, uno de los cuales es el que separa, en muchas ocasiones, el original de la falsificación.

Si las aspiradoras de Jeff Koons o las pastillas de *The Void* de Damien Hirst se deterioran con el tiempo, ¿puede el coleccionista o el museo ir a la tienda más cercana y reemplazarlas, como hizo Damien Hirst con el tiburón descompuesto de *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*? ¿Tiene que divulgar el coleccionista lo que se ha repuesto? Si el monitor de rayos catódicos que constituye el *TV-Buddha* de Nam June Paik se estropea, ¿puede el conservador sustituirlo por un televisor de plasma de pantalla plana? Si sólo cuenta la intención, ¿es necesario poner las obras de arte en situación de riesgo transportándolas? En la exposición "Art in America" de 2007 del Guggenheim en el museo de arte contemporáneo de Shangai se expuso *Untiled (Public Opinion)* de Félix González Torres (1991), una de sus esculturas de caramelos de regaliz negro. Consistía en 300 kilos de caramelos individuales envueltos en celofán y apilados en un rincón de la galería para que el público los cogiera y se los comiera. González Torres siempre ha usado regaliz "auténtico" suministrado por la compañía Peerless Confection de Chicago. Pero para la exposición de Shangai –parece ser que por razones económicas–, el Guggenheim sustituyó ese regaliz por otro comprado en las tiendas locales; la escultura original permaneció en EE.UU.³⁶

2. CONSIDERACIONES SOBRE LA ONTOLOGÍA DE LA OBRA DE ARTE

Los ejemplos presentados ponen sobre el tapete cuestiones fundamentales de ontología del arte, muy relacionada con la cuestión de la obra que requiere una instancia de autenticación: para autenticar una obra de arte es necesario, previamente, saber qué es una obra de arte, en qué consiste, qué queda "dentro y fuera" de la misma, si lo que importa es la materialidad de la misma, el componente intelectual previo (la idea) a su creación material, lo que la obra hace que acontezca (si es parte de la obra o no), etc. ¿Qué es, pues,

³⁶ Sobre estas cuestiones, véase Don THOMPSON, *El tiburón de 12 millones de dólares*, Barcelona, Ariel, 2009; Christian SAEHRENDT y Steen T. KITTL, *¿Yo también sabría hacerlo?*, Barcelona, Robinbook, 2009.

una obra de arte? Al preguntar esto no trato de establecer una definición³⁷. La cuestión es en qué consiste ser una determinada obra de arte o, dicho de otro modo, ¿qué es lo que hace que una obra de arte sea la obra que es?³⁸

Hay obras de arte singulares que pueden ser falsificadas, como una pintura, obras de arte múltiples que pueden ser falsificadas (como un grabado) y obras de arte múltiples que no pueden ser falsificadas (como una composición musical). En función de la posibilidad de ser copiadas, Goodman establece su famosa distinción entre obras alográficas y autográficas³⁹. Una obra es autográfica si, y sólo si, la distinción entre original y copia es significativa, es decir, si incluso el duplicado más exacto no puede tomarse como auténtico. Si una obra de arte es autográfica, también podemos calificar de autográfico aquel arte. Así, la pintura es autográfica, y la música no autográfica o alográfica. Las obras autográficas, como la pintura y la escultura, son aquellas cuyos duplicados, por muy exactos que sean, no se consideran genuinos, es decir, la distinción entre original y copia es significativa por definición y, podríamos decir, por ontología.

Las alográficas –p. ej., las obras musicales– son obras para las cuales la distinción entre copia y original carece de sentido: una interpretación musical lo es de una obra dada o no lo es, al igual que una copia de una novela es un ejemplar genuino de la misma, independientemente de la edición de la que se trate. Una partitura musical, por ejemplo, especifica qué secuencia de sonidos constituye una obra, al igual que una secuencia dada de letras determina la identidad de una obra literaria. Una partitura debe definir una obra deslindando las audiciones que pertenecen a tal obra de las que no. Lo que se requiere es que todas las audiciones que respeten fielmente la partitura, y sólo éstas, sean ejecuciones de la obra⁴⁰. Por eso, la partitura, independientemente de que siempre se emplee como guía de una audición, tiene como función primordial la identificación autorizada de una obra de ejecución en ejecución. Mas hay otro tipo de obras, como las pinturas, que sólo pueden identificarse a través de la historia de la producción y transmisión del objeto en cuestión⁴¹. Así pues, lo autográfico equivale a lo especificable mediante una historia de producción, mientras que lo alográfico equivale a la posibilidad de ser especificado de modo notacional (literatura, teatro, danza, música). Desde otro modo de acercarse a la cuestión, puede decirse que hay determinadas artes (performance, pintura, escultura, fotografía) en las que

³⁷ Sobre el problema de la definición véase mi “La problemática definición del arte”, en *Estudios Filosóficos* LIII, n. 153 (2004) 333-355.

³⁸ Esto nos lleva al problema de la historicidad no del arte, sino del concepto de “obra” de arte, que tiene una historia que, por ejemplo, en el caso de la música, no se aplica, en sentido estricto, hasta el siglo XIX, porque el concepto de obra previo a esa época carecía de ciertas de las notas que se desarrollan a partir de ese momento. Cf. L. GOEHR, *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford, Clarendon Press, 1992.

³⁹ Nelson GOODMAN, *op. cit.*, pp. 124-125.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 138.

⁴¹ *Ibid.*, pp. 111-133.

la intención del artista se expresa en la producción de un acontecimiento o ejemplar (*token*) físico –una *performance*, una pintura acabada, una plancha de grabado o un negativo expuesto–, mientras que en otras artes (música, poesía y arte conceptual), las intenciones del artista se expresan al crear un tipo (*type*) de objeto o acontecimiento, por medio de una partitura, una secuencia de palabras u otra notación.

La historia de producción es crucial para la identidad y el carácter genuino de una obra autográfica, pero es irrelevante para los de una obra de arte alográfica. De este modo, una obra de arte alográfica queda definida por la secuencia que la constituye, de manera que cualquier cosa que reproduzca esa secuencia se considera, de modo correcto, como un ejemplar de tal obra. En las artes alográficas no cabe falsificación, así pues, porque se componen de secuencias de letras, de espacios y signos de puntuación. Por el contrario, en pintura, que es un arte autográfico, ninguna de las propiedades pictóricas –ninguna de las propiedades que el cuadro como tal posee– puede distinguirse como constitutiva; ningún rasgo puede ser calificado de accesorio y ninguna desviación como falta de significación. La única manera de asegurar que una obra que tenemos ante nosotros es auténtica consiste en establecer su historia de producción. Por lo tanto, la identificación física del producto de mano del artista, y la concepción de falsificación de una obra concreta, adquieren una significación en pintura que no tienen en literatura⁴².

A partir de esta idea, Goodman establece una diferencia entre estas artes en función de sus fases. La obra del compositor de música consiste en la partitura, pero cada ejecución de la misma es su producto acabado. La obra del pintor no exige intervención ulterior. Aquél es un arte bifásico y éste unifásico. Pero de aquí no se sigue que un arte sea autográfico sólo si es unifásico, puesto que la literatura no es autográfica, a pesar de ser unifásica. No existe algo así como la falsificación de *Cien años de soledad*. Una copia bien hecha del texto de un poema o novela es tan original como cualquier otra. Y, sin embargo, lo que el escritor produce es definitivo; el texto no está pensado para una lectura oral, como la partitura lo está en vistas a una ejecución musical. En este punto Goodman se aparta tanto de la hermenéutica gadameriana, en la que un poema (y una obra en general) tiene su ser en ser representado, y de teóricos de su misma tradición, como Peter Kivy⁴³. Pero esto no es esen-

⁴² Cf. *Ibid.*, p. 127.

⁴³ Peter KIVY, *The Performance of Reading. An Essay in the Philosophy of Literature*, Malden-Oxford, Blackwell, 2006. En esta obra Kivy establece una analogía entre la lectura silenciosa de obras de literatura y la interpretación (*performance*) de obras musicales. Haciendo uso de la distinción de Goodman entre obras de arte autográficas y alográficas concluye que, al igual que los ejemplares del tipo de la música, el drama y las demás artes interpretativas son sus interpretaciones o ejecuciones, los ejemplares de las obras literarias son las lecturas de las mismas. Tal cosa la demuestra basándose en la lectura del libro III de la *República* y en el *Ión* de Platón, según los que, durante mucho tiempo, las épicas homéricas y otras obras semejantes fueron experimentadas como arte interpretativo (*performance art*), en el sentido de que, al menos hasta las *Confesiones* de San Agustín, no se habla de la lectura silenciosa. De este modo, en la época arcaica, la lectura no se identificaba con una *diánoia* interior, sino

cial, en este momento, para nuestro argumento. Goodman subraya que el grabado, a pesar de ser bifásico, es autográfico. El aguafuertista, por ejemplo, hace una placa de la que se imprimirán unas copias sobre papel. Estas copias son los productos acabados, y a pesar de que pueden variar notablemente de una a otra, todas ellas son ejemplares de la obra original. Sin embargo, incluso la copia más fiel producida por medios distintos de la impresión de la plancha no es un original, sino una imitación o falsificación. Así pues, Goodman puede concluir que no todas las artes unifásicas son autográficas y que no todas las artes autográficas son unifásicas. El ejemplo del grabado refuta la suposición de que en todo arte autográfico existe una obra concreta única. De ahí que, para él, la línea divisoria que hay entre artes autográficas y alográficas no coincida con la que existe entre un arte singular y uno múltiple. La única conclusión positiva que podemos sacar aquí es que las artes autográficas son las que son únicas en su primerísima fase: el aguafuerte en su primera fase (la plancha es única) y la pintura en su fase única. En el caso de la escultura, que es autográfica, si se trata de una escultura fundida puede compararse con el grabado, mientras que si se trata de escultura tallada puede compararse con la pintura. La arquitectura y el drama pueden compararse más bien a la música: un edificio que se conforme a los planos, al igual que cualquier ejecución del texto de una obra de teatro que concuerde con las directrices escénicas, serán tan originales como cualesquiera otros que sigan esas notaciones.

Retomemos la idea de originalidad. Goodman insiste en que la autenticidad no debe confundirse con mérito estético. La copia puede ser superior al original (como en el caso aludido de Lastman). “Aunque las propiedades constitutivas de una obra se distinguen claramente gracias a una notación, no pueden identificarse con sus propiedades estéticas”⁴⁴. Por eso, la autenticidad en el arte autográfico “siempre depende de que el objeto cumpla con la condición, a veces un tanto complicada, de su historia de producción; ahora bien, esta historia no siempre implica que el artista original lleve a cabo la última fase de realización”⁴⁵. Goodman sostiene que, en el caso de las obras alográficas, cada ejemplar es un original, mientras que en el caso de las obras autográficas podemos definir la originalidad en términos de un proceso estándar de producción del objeto final (fotos, aguafuertes, esculturas) desde el original relevante (negativo, plancha, modelo de yeso), introduciendo categorías adicionales como necesarias para hacer cualquier distinción que

que constituía una auténtica *performance* en el sentido más propio del término. De ahí que afirme que “toda la historia de la literatura de ficción, hasta hace relativamente poco, ha tenido sólo un cauce: el cauce representativo. Y en cierto momento, no mucho antes del período moderno, se dividió en dos ramas: la rama representativa, propiamente llamada, y la rama ‘lee para ti mismo’, con la novela como su obra central” (p. 17). Goodman cree que si convertimos la literatura en arte bifásico, considerando las lecturas en silencio como los productos acabados o como representaciones de la obra, se seguiría que mirar una pintura, o escuchar una pieza musical tendrían que calificarse de producto acabado, de modo que la pintura, al igual que la literatura, sería un arte bifásico, y la música un arte trifásico.

⁴⁴ Nelson GOODMAN, *op. cit.*, p. 130.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 129, nota 12.

parezca importante, tales como “impreso por el artista”, “impreso bajo la supervisión del artista”, “hecho bajo licencia”, etc. Todas estas categorías distinguen la obra original, de las demás, que son análogas a aquélla.

Una aportación contemporánea a este respecto es la de Stephen Davies, quien distingue entre obras singulares y obras múltiples⁴⁶. Stephen Davies habla de obras singulares, tales como una pintura de Leonardo, una estatua de Miguel Ángel, un edificio de Frank Ghery, etc., a diferencia de, por ejemplo, las *Cajas Brillo* de Andy Warhol, que son obras de arte múltiples (como las litografías, grabados, etc.), en las que es difícil establecer la diferencia entre una simple copia o un verdadero ejemplar de la obra, es decir, entre una copia de la obra y la obra, porque una obra de arte múltiple tiene múltiples ejemplares (encarnaciones, dicen algunos autores) legítimos. Otros ejemplos de obras de arte múltiples son las fotografías, las novelas, las óperas, las obras de teatro, las obras musicales, las películas de cine. Éstas pueden subdividirse en las destinadas a la representación (óperas, por ejemplo) y las que no lo están (novelas o grabados, por ejemplo). También pueden dividirse en las que se especifican por ejemplares que tienen el estatuto de obras (poemas) o por conjuntos de instrucciones que prescriben cómo ejemplificarlas (obras de teatro). Y aún así, hay que tener en cuenta que una obra de arte múltiple también puede dar lugar a ejemplares perceptivamente distintos como, por ejemplo, cuando se revela una fotografía a partir un negativo, proceso que puede dar lugar a copias diferentes desde el punto de vista estético.

Davies sostiene que cabe pensar que hay una diferencia en las intenciones del artista que hace una obra múltiple y en las del que falsifica tal obra. La persona que copia una obra de arte singular *pretende* adquirir las habilidades relevantes emulándola, o *pretende* crear una falsificación que pueda hacer pasar por el original, pero nunca se ve a sí misma creando un ejemplar de la misma obra que la encarnada en el original, pues el original de la obra de arte singular es, por definición, único. Por contraste, una persona que produce un

⁴⁶ La distinción entre obras de arte singulares y múltiples no es sencilla de establecer. En determinados tipos de arte no es obvio si sus productos son múltiples o singulares. Por ejemplo, en arquitectura, el arquitecto diseña planos a partir de los cuales trabajan los albañiles, pero estos planos pueden dar lugar a muchos edificios distintos, si se utilizan varias veces. Podría pensarse en los planos del arquitecto como partituras musicales, y, a partir de ahí, las obras arquitectónicas como obras múltiples. Pero la distinción múltiple/singular no ha de reducirse al número de obras. Una pieza múltiple puede tener sólo un ejemplar, por ejemplo si se destruye el molde de una estatua o una figura de bronce después de fundir una única pieza. Y si bien una obra singular puede tener sólo un ejemplar, puede dar lugar a muchas copias perceptivamente indistinguibles del original. Así, una diferencia clave entre las obras singulares y las múltiples se encuentra en la distinción que establece el hecho de que algo sea una copia de una obra distinta y el que sea un ejemplar de la misma obra. Los grabados hechos a partir de una misma plancha pueden estar coloreados de manera diferente, pero todos son ejemplares de la misma obra, mientras que no hay ninguna otra pintura que pueda ser *Las Meninas*, por mucho que sea un duplicado perfecto. Si copio el Quijote punto por punto produzco otro ejemplar de esa novela, pero no puedo crear otro ejemplar de una pintura de Rembrandt, por mucho que se parezca al original. Cf. Stephen DAVIES, “Ontology of Art”, en Jerrold LEVINSON (ed.), *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2003, p. 158.

ejemplar de una obra múltiple siguiendo los métodos o instrucciones prescritos por el artista no espera generar una nueva obra original. El artista que crea una obra potencialmente múltiple pretende que haya varios ejemplares de la misma y, en el caso de que la obra esté destinada a la escenificación o representación, espera que estas ejecuciones difieran en las interpretaciones. Sólo cuando hay un límite al número de ejemplares legítimos que una obra múltiple puede poseer, como en el caso de una serie de litografías numeradas, puede surgir la duda acerca de si, siguiendo las instrucciones del artista o duplicando su método, se produce un nuevo ejemplar en la obra. Rosalind Krauss ha mostrado que esta idea de la historia de la producción es bastante compleja de tratar⁴⁷. Por ejemplo ¿cómo debemos clasificar litografías impresas tras la muerte del autor, o incluso después de la tirada oficial de una edición? ¿Cómo se entiende la autenticidad en el caso de artistas como Rodin, cuyos modelos de escayola no sólo eran vaciados y patinados por otros, sino también realizados en mármol, con diferentes tamaños, por medios mecánicos? Krauss concluye de esto que los conceptos de “obra de arte original” o de “autenticidad” carecen de significado con respecto a tales obras.

En todo caso, parece que las diferencias en la intención, aunque importantes, no son suficientes para establecer la distinción entre obras singulares y múltiples. Ningún dramaturgo podría hacer de su obra, simplemente deseándolo, una obra singular, aunque podría impedir más representaciones que la primera, convirtiendo a ésta en la única. Pero parece que es sólo en el contexto de una práctica artística y de una tradición donde los artistas pueden formular las intenciones que establecen, por ejemplo, si un producto dado es una pieza singular o un ejemplar que proporciona el modelo para futuros ejemplares de la obra⁴⁸. En todo caso, para ser idealmente fieles a ella, los ejemplares de una obra múltiple deben especificarla realizando todos los rasgos constitutivos de la obra. En un principio, ha de autorizarse de alguna manera pública una codificación, ejemplar o conjunto de instrucciones completa y no ambigua. Pero hay muchos casos en los que esto no sucede: cuando el artista no finaliza la obra, cuando el texto se ha dañado, cuando el artista interpreta a la vez que crea la obra y anota, por ejemplo, adornos musicales que no están en la edición impresa (y que se toman como muestra de sus preferencias interpretativas y no como instrucciones determinantes de la identidad de la obra) o cuando el autor revisa constantemente su obra una vez publicada. Sin embargo Davies sostiene que la ambigüedad y la incompletitud no acaban totalmente con la identidad de una obra. Podemos tocar lo que tenemos de la inacabada fuga final de *El arte de la fuga* de Bach o indicar

⁴⁷ Rosalind E. KRAUSS, *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996, pp. 165-182. En 2012 los conservadores del Rijksmuseum de Amsterdam publicaron un estudio en el que afirmaban que la mitad de los grabados que se atribuían a Rembrandt eran falsos, pues habían sido impresos por otros tras la muerte de este artista utilizando las planchas hechas por él. La clave para descubrirlo estaba en el tipo de papel.

Cf. http://cultura.elpais.com/cultura/2012/11/20/actualidad/1353427894_267177.html

⁴⁸ Cf. Stephen DAVIES, *op. cit.*, p. 159.

qué versión de la *Octava Sinfonía* de Bruckner estamos interpretando. Algunas obras existen en diversas versiones, como el *Otelo* de Shakespeare, pero tienen lo suficiente en común como para preservar la identidad de la pieza⁴⁹. Además, el intérprete ha de tener la suficiente familiaridad con el estilo, el género y la tradición para saber qué es constitutivo de la obra en el ejemplar y qué no lo es⁵⁰. Y aún así, la práctica y la tradición tampoco solucionan la infinidad de situaciones paradójicas que surgen contemporáneamente a este respecto.

Davies presenta asimismo una serie de críticas a Goodman. La primera crítica es que su distinción pretende ser exhaustiva, pero él mismo reconoce que en ella no cabe la música no notacional de John Cage, y, del mismo modo, las improvisaciones, entre las que se incluye el jazz, no pueden acomodarse en las categorías goodmanianas. Además, hay autores que niegan que las obras notacionales sean alográficas: la identidad de las novelas y las obras musicales indicadas por textos o partituras depende más que de su secuencia de palabras y de notas. En lugar de generar una nueva instancia de *El Quijote*, el Pierre Menard de Borges crea una nueva obra, aunque tenga la misma secuencia de caracteres que la de Cervantes. Asimismo, si aceptamos que la identidad de la obra depende sólo del contexto histórico-artístico de su producción, la obra no sería alográfica (dado que piezas con la misma secuencia creadas independientemente en un contexto histórico artístico distinto serían diferentes) ni autográfica (dado que diversas personas que compartan el mismo contexto histórico artístico, pero que trabajan de manera independiente, no crearían obras diferentes si especificasen obras léxicamente idénticas). Parece, pues, que la distinción de Goodman se enfrenta a grandes problemas⁵¹.

Stephen Davies, en terminología analítica, sugiere que la obra es un particular abstracto que superviene sobre un objeto material o un evento, o es especificado por medio de un objeto o un evento que proporciona instrucciones para la creación de los ejemplares de la misma⁵². La obra de arte es, en cualquier caso, una realidad abstracta que no se identifica con el objeto o evento, pero que no se da sin él, lo que recuerda a la concepción aristotélica de los universales. Las obras de arte han sido descritas también, en muchas ocasiones, desde el neoplatonismo hasta Collingwood, como existentes principalmente en el espacio mental. La obra, en este sentido, está en la mente de su creador: la obra producida por el artista sería un "representante" externo de la verdadera obra de arte, que es la que se encuentra en la imaginación productiva del artista. Ahora bien, esto parece implicar que no tenemos acceso a la obra de arte de Velázquez cuando estamos ante *Las Meninas*, pues,

⁴⁹ *Ibid.*, p. 163.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 165.

⁵¹ Cf. *Ibid.*, p. 177.

⁵² Cf. *Ibid.*, p. 174.

de hecho, esta obra (mental) ya no existe. Defender esto supone considerar el contenido de la obra de un modo completamente independiente del medio físico en el que trabaja el artista, y el hecho es que muchas propiedades artísticas parecen derivar del modo en el que el artista trabaja el material de la pieza. Pero si las obras no se reducen a lo puramente mental, tampoco son reducibles al material físico del que constan. La *Piedad* de Miguel Ángel no se reduce al mármol del que está hecha. Las obras de arte presentan propiedades que no tienen los materiales y a la inversa. Una pintura puede mostrar la perspectiva, que no es un rasgo del lienzo. Una partitura no es sonora. Sin embargo hay una dependencia ontológica de la obra con respecto a su sustrato material. No puede crearse una obra de arte sin una ejemplificación pública. Un poema, para ser establecido como una obra individual identificable, debe ser recitado o escrito. Incluso las obras conceptuales dependen para su existencia de títulos, especificaciones o instrucciones. Además, los rasgos artísticos de la pieza dependen de propiedades del material en el que ella o sus instrucciones se encarnan. Si la secuencia de palabras de una novela hubiera sido diferente, sus propiedades estéticas habrían sido afectadas.

Stephen Davies cita a G. Currie⁵³, quien sostiene que las obras de arte son acciones: la obra es una estructura creada de un cierto modo, que él denomina “el sendero heurístico artístico”. Las obras a las que se llega por medio de diferentes senderos heurísticos difieren en sus identidades, aunque compartan la misma estructura. Y si se sigue el mismo sendero heurístico al llegar a diferentes estructuras, las obras también difieren. Las obras son más que estructuras, dado que obras diversas pueden compartir la misma estructura, de modo que hay que identificar la obra con el tipo de acción mediante el que son “descubiertas”. La obra es un “tipo” (*type*) del cual las acciones del artista dan lugar a un ejemplar (*instance*) que no se identifica sin más con la obra. Todo acto de descubrimiento de tal estructura mediante el sendero heurístico va a producir un ejemplar de la obra, por eso, para Currie, todas las obras de arte son múltiples, aunque la mayoría sólo tenga un ejemplar, y son descubiertas, no creadas. Un contextualismo aún más radical es el que propone Joseph Margolis⁵⁴, quien sostiene que las obras de arte son entidades físicamente encarnadas y culturalmente emergentes, que no pueden equipararse sin más con las entidades físicas y que existen como casos encarnados (*embodied tokens*) de un tipo dado. Cuando se crea un caso de un tipo, surge una nueva obra de arte. Esto hace que centrarnos en la materialidad o la fisicidad de una obra de arte nos aleje realmente de la obra, puesto que la naturaleza de la obra cambia con la interpretación de la misma. Las obras de arte son artefactos culturales, con propiedades “Intencionales” que no se encuentran en la materialidad que las constituye. Es decir, una obra de arte tiene una

⁵³ Cf. G. CURRIE, *An Ontology of Art*, London, Macmillan, 1988.

⁵⁴ J. MARGOLIS, *What, After All, Is a Work of Art?*, University Park, Penn., Pennsylvania State University Press, 1999; *On Aesthetics. An Unforgiving introduction*, Belmont, CA, Wadsworth, 2009, p. 136. Véase mi artículo “Ontología e interpretación de la obra de arte en Joseph Margolis”, en *Estudios Filosóficos* 59, n° 172 (2009) 437-462.

naturaleza que se altera con la interpretación, porque la interpretación también es cultural y va constituyendo sus objetos, que son artefactos culturales determinables y no determinados. La idea de obra de arte, así pues, se va debilitando progresivamente, al menos en lo que respecta a la posibilidad de identificar una serie de elementos materiales que puedan determinar “todo lo que hay” en la misma.

3. LAS REMINISCENCIAS DEL ORIGINAL (DOS APUNTES)

Platón se refiere a la imagen (εἶδωλον) en tres pasajes de *Sofista*. En 235c9-236d3 la aborda de acuerdo con sus dos formas: el icono (εἰκῶν) y el fantasma (φαντάσμα); en 239c9-240c5 la determina en relación con el no-ser y en 266a8-267a8 la considera en el contexto de la producción divina y humana⁵⁵. La técnica de producir imágenes es la técnica que utiliza el sofista, al que trata de combatir Platón, precisamente porque le considera un falsificador, un imitador de los entes (μιμητής τῶν ὄντων), es decir, de lo que tiene existencia verdadera. El sofista, al igual que el poeta imitador, es un productor de fantasmas alejados de la realidad (*República* II, 382a2). En el juego mimético, el sofista sólo produce imágenes (εἶδωλα). Su logos produce una impresión que se hace pasar por verdadera sin serlo. Las imágenes que produce son fantasmas (φαντάσματα), simulacros en los que el no ser parece ser, (*Sofista*, 234e1), los cuales hace pasar por las cosas mismas, por eso la producción mimética de la imagen está sujeta a la falsedad (ψεῦδος) y al engaño (ἀπάτη) (260c6), de manera que comporta un no-ser. Por el contrario, la técnica icónica (εἰκαστική) es un tipo de mimesis que produce un icono (εἰκῶν) de la cosa que es su modelo (παραδείγμα) (235d7) con una sujeción total al modelo. Así pues, el icono puede ser o bien un ídolo, falso y engañoso, o bien icono que, en último término, tampoco es verdadero, ya que la verdadera realidad es otra cosa, y todo lo más puede ser verosímil (εἰκος). La imagen es ambigua en su misma constitución, pues en ella se entretejen ser y no ser. Este carácter fantasmático de la imagen es lo que la ha vuelto sospechosa, de ahí los constantes movimientos iconoclastas que a lo largo de la historia se han dado de forma recurrente. Por eso mismo, las copias o falsificaciones, en cuanto son imagen de un original, parecen sacar a la luz todas las implicaciones que se siguen de la ontología platónica. La preferencia por el original estaría radicada en lo que se ha llamado la metafísica de la presencia. En cierto modo, fundándose en esta sospecha platónica, Baudrillard interpreta el temor a las imágenes como un temor a que la imagen sea en realidad un simulacro, que sería todo lo que existe, sin que haya nada más que los simulacros, que no permiten establecer referencia a ninguna realidad oculta tras ellos⁵⁶ y si esto es así, no hay manera no platónica de defender la primacía del original sobre

⁵⁵ Cf. Carlos MÁSMELA, *Dialéctica de la imagen. Una interpretación del Sofista de Platón*, Barcelona, Anthropos, 2006, pp. 47ss.

⁵⁶ Cf. Jean BAUDRILLARD, *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós, 1978.

las falsificaciones, sobre las simulaciones. El carácter sacramental de la copia o la falsificación (que siempre es tal por referencia a un original) acaba conducido al orden de la simulación, en el que todo es simulacro.

Este mismo carácter sacramental del original es el que, en cierto sentido, desvela el concepto benjaminiano de "aura", la manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar)⁵⁷. Por lejanía Benjamin entiende inaproximabilidad. El objeto y el receptor no están conectados en el marco de la acción espacio-temporal; en vez de eso, el objeto parece fuera del tiempo, como un dato inalterable. En su ensayo "Sobre algunos temas en Baudelaire", Benjamin habla de objetos con aura como volviendo a la mirada del que mira, pues tales objetos han sido vestidos con características humanas: "la experiencia (del aura) consiste en la transposición de una forma de reacción, normal en la sociedad humana, frente a la relación de lo inanimado o de la naturaleza para con el hombre"⁵⁸. En *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Walter Benjamin describe las obras de arte como objetos culturales rodeados de un aura. Esta experiencia del aura, según Benjamin, depende de ciertas circunstancias sociales, que él asocia con la "tradición". El uso que hace Benjamin de este concepto deriva del contraste de la cultura romántica, entendida como una totalidad orgánica perdida, con la modernidad fragmentada, y enfatiza los modos de producción que se desarrollan lentamente y según los modos estables de percepción y de conciencia característicos de la sociedad tradicional. El núcleo de la tradición es la repetición (en modos de producción, en los ritmos de la vida diaria o anual), y la forma más desarrollada de repetición es el ritual. Así es como Benjamin encuentra el origen de la sociedad en la vida religiosa de la sociedad premoderna. La disolución de la sociedad anterior trae consigo la emancipación de las distintas prácticas del ritual y la transmutación del valor cultural de sus productos en el valor exhibitivo de lo que ahora se considera arte autónomo. El hecho de que esta alteración permita la transmisión de la propiedad del aura está, en opinión de Benjamin, profundamente relacionado con el carácter único del objeto artístico, que él creía esencialmente ligado a su función ritual original. La afirmación de Benjamin parece ser que el aura depende de dos factores: la presencia de una tradición, un marco relativamente estable de experiencia en el que el objeto está inserto, y, a través de la tradición, la existencia continua del objeto como una entidad física única. La idea benjaminiana de "tradición" como un contexto dado para la experiencia representa una cierta mixtificación del pasado pre-moderno y moderno: la tradición debe ser construida y reconstruida continuamente en cualquier sociedad. La reproducción mecánica hace desaparecer esa aura haciendo la obra accesible a todos. Y la reproducción mecánica de las obras de arte jugó un papel considerable en la

⁵⁷ Walter BENJAMIN, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos interrumpidos*, Madrid, Taurus, 1982, p. 24.

⁵⁸ Walter BENJAMIN, "Sobre algunos temas en Baudelaire", en *Iluminaciones II*, Madrid, Taurus, 1972, p. 163.

creación de los prerequisites para la experiencia del aura estética. Remy G. Saisselin sostiene que la circulación de reproducciones ha realzado la presencia "aurática" de los originales, al preparar al espectador para la experiencia de la obra de arte, al encarnar los límites de la reproducción, y con ello la unicidad y propiedades no reproducibles del original⁵⁹. En realidad, Benjamin sostiene que incluso a las artes que carecen de aura, las artes técnicamente reproducibles, las dotamos de un aura secundaria, como sucede con las *premières* de las películas, que se dotan de un aura artificial para convertir en un acontecimiento original aquello que de por sí no puede serlo, ya que la película no tiene aura, porque no hay un original. En cierto modo, el estatuto de original nos remite a una consideración de la obra de arte que acerca la fenomenología estética a la fenomenología de la religión: la obra de arte adquiere su aura como la adquiere el individuo tocado por la divinidad, y en cierto modo nos vemos obligados a atribuir un aura secundaria a las artes que no la pueden tener, precisamente porque la obra de arte se ha investido, ya desde hace tiempo, de todo, o al menos de buena parte del territorio que tradicionalmente se atribuía a lo religioso: la capacidad de penetrar en lo sagrado. Pero eso requiere de otro análisis.

En conclusión, la cuestión de la falsificación de la obra de arte plantea problemas ontológicos relativos a la esencia de la obra de arte, deslegitima diversas teorías estéticas que no pueden tratar con la fenomenología de la experiencia artística de las falsificaciones y extrae los sustratos religiosos que subyacen en nuestra experiencia de la obra de arte.

⁵⁹ Remy G. SAISSSELIN, *The Bourgeois and the Bibelot*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1984, p. 174.