



Calle14: revista de investigación en el campo
del arte

ISSN: 2011-3757

calle14@udistrital.edu.co

Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Colombia

Camps, Teresa

DEL AUTOR Y LA AUTORÍA. NOTAS PARA UNA APROXIMACIÓN EN EL ARTE
CONTEMPORÁNEO

Calle14: revista de investigación en el campo del arte, vol. 1, núm. 1, diciembre, 2007, pp. 4-31

Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Bogotá, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=279021536001>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica
Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

foto/Carlos Mario Lema. La Huella del camaleón. 2007



DEL AUTOR Y LA AUTORÍA



NOTAS PARA UNA APROXIMACIÓN
EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO
Por: Teresa Camps

DEL AUTOR Y LA AUTORÍA



NOTAS PARA UNA APROXIMACIÓN
EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

Por: Teresa Camps*

Resumen

Abstract

Diverse and wide themes, full of variables, changes and interpretations through history and at the same time a good quantity of ambiguities. In this sense, a reflection can only have a subjective character, based on own reflection and on experience of the contact with the artistic text and it cannot suppose in any case the creation of science or specialized knowledge, but only the possibility to share ideas and suggestions about some topics opened by nature and approximation, subjected to polemic interpretation. The reason is evident; on the one hand, they affect the concept of art and artist and in consequence to the valoration that every historic moment has accepted about these concepts; on the one hand, the social perception of the artist and his job has varied in an extraordinary way from some moments to others through our civilization, which includes situations as diverse as the ancient world, the job done in the Middle Age or the strong actual individualism and the decided entrance of the Master piece as main element of a potential market in process.

Key words

Author, authorship,
author's copyright,
history, market,
technology,
professionalization,
contemporary Art

Temas amplios y diversos, llenos de matices, cambios e interpretaciones a lo largo de la historia, y a la vez una buena cantidad de ambigüedades. Una reflexión en este sentido sólo puede tener un carácter subjetivo, con base en la propia reflexión y a la experiencia del contacto con el contexto artístico, y no supone en ningún caso, la elaboración de un conocimiento especializado, sino solamente la posibilidad de compartir ideas y sugerencias sobre unos temas por naturaleza abiertos y de aproximación, susceptibles de interpretación polémica. La razón es evidente; por una parte, afectan al concepto de arte y artista, y en consecuencia a la valoración que de estos conceptos cada momento histórico ha propiciado o aceptado; por otra parte, la percepción social del artista y su trabajo ha oscilado de forma extraordinaria de unos momentos a otros a lo largo de nuestra civilización, que incluye situaciones tan diversas como el mundo antiguo, el trabajo agremiado en la edad media, o el fuerte individualismo actual y la decidida entrada de la obra de arte como elemento estelar de un potente mercado en auge.

Palabras clave

Autor, autoría, derechos
de autor, historia,
mercado, tecnología,
profesionalización,
Arte contemporáneo.

* Licenciada en Historia por la Universidad de Barcelona, con una tesis dedicada al pintor paisajista catalán Joaquim Mir. En 1970 entra como profesora al Departamento de Historia del Arte de la recién inaugurada Universitat Autònoma de Barcelona. Desde allí ha impartido habitualmente cursos de Teoría del Arte, Historia del Arte Contemporáneo, Arte Catalán Contemporáneo y las Últimas Tendencias del Arte Actual. Así mismo, ha intervenido en cursos de postgrado y doctorado. Ha dirigido trabajos de licenciatura y tesis doctorales, algunas en proceso. Su investigación gira en torno a temas del arte de Cataluña, el último de los cuales es una investigación sobre el arte de la posguerra en dicho lugar. Ha pronunciado numerosas conferencias y publicado muchos textos en catálogos y publicaciones específicas. Igualmente, ha sido comisaria de un buen número de exposiciones y actualmente dirige los tres espacios expositivos de la Universidad.

Así pues, más preguntas que respuestas, más bien aproximaciones, dudas y problemáticas que se han preguntado con frecuencia a lo largo del tiempo, sin soluciones definitivas, y me imagino que seguirán planteándose, es más, lo deseo, ya que en el momento que encontremos definiciones objetivas a aquello que es arte, a la naturaleza propia del artista, al porqué de su funcionamiento y su dinamismo y su efecto perturbador y a tantas otras incertidumbres, intuyo que estaremos ante el final de su existencia. Los temas que se citan a continuación, enunciados en voz personal, siempre desde los límites de espacio requeridos, no tienen la pretensión de solucionar las dudas y matices ambiguos que tan amplio y complejo panorama plantea, ya que son de difícil respuesta, giran entorno del tema anunciado y más que actuar como verdades absolutas, sólo pretenden una aproximación útil a la reflexión, ya que en el arte como en la vida, pienso que la mayor parte de su esencia corresponde al no saber.

Del artista como profesional

En 1980, la UNESCO en una de sus recomendaciones reconoció el derecho del artista a la autodefinición de modo que arista es "toda persona que crea o que participa por su interpretación en la creación o la recreación de obras de arte, que considera su creación artística como un elemento esencial de su vida, que contribuye así a desarrollar el arte y la cultura, y que es reconocida o pide que se la reconozca como artista, haya entrado o no en una relación de trabajo u otra forma de asociación"¹. El tema no es fácil, porque deposita en el artista su voluntad de entidad y de reconocimiento como condición previa y válida a la aceptación social y cultural y a su posible futura consagración como tal. Si bien ya es admitido para los artistas del pasado, se plantea con muchas dudas sobre la entidad del artista contemporáneo. ¿Cómo identificar al artista contemporáneo? Se pregunta Raymonde Moulin y dice:

De todas las categorías socio-profesionales, la del artista es sin duda la más difícil de definir en la medida en que los criterios que pueden servir para ello son el legado de una historia multisecular en el decurso de la cual los modos de organización de la profesión y los modos de reconocimiento de la identidad del artista se han sucedido sin anularse completamente, de modo que las diferencias, la incompatibilidad y las contradicciones no han cesado de crecer entre las diversas definiciones posibles².

1 "Recommandation Concerning the Status of the Artist" Paris, UNESCO, 1980, p. 5, citado por Raymonde Moulin en "L'identification de l'artiste contemporain" en la publicación de la Universidad de Saint-Étienne, "La condition sociale de l'artiste", Actes du colloque du Groupe de Chercheurs en Histoire moderne et contemporaine de C.N.R.S., octobre 1985.

2 Raymonde Moulin "L'identification de l'artiste contemporain" en "La condition sociale de l'artiste", Université de Saint-Étienne, octobre 1985, p. 121 y ss.



Diana Belmonte, Dias Felices, 2007

A esta dificultad de definición, se añade la ausencia de "profesionalidad" reconocida en términos sociales en la actualidad, así como las diferentes definiciones, concepciones y rechazos en torno a la idea de arte que conviven y refuerzan el carácter subjetivo, por tanto de racionalización casi imposible de la situación en el momento actual; es más, parece que cada persona tiene su propia concepción del arte y cada artista también, de modo que sobre la base de una definición única es imposible efectuar un censo aceptable de los artistas actuales. No sirven a este efecto su presencia en los circuitos administrativos como por ejemplo, en la seguridad social, y tampoco sirve la posesión de un título académico, puesto que muchos artistas actuales se afirman como autodidactas y muchas escuelas, mantienen programas obsoletos o excesivamente diversificados no aceptados a menudo por los artistas innovadores; tampoco las posibles agrupaciones de artistas nos ayudan a definir en el ámbito social la condición de artista, ya que se trata de asociacionismo de carácter voluntario. Por otro lado, la dedicación "profesional" del artista es de difícil cómputo ¿existe un horario laboral? Y sus ganancias, a menudo muy relativas o provenientes de ingresos diferentes a la creación personal, no sirven para establecer su profesionalización. Sin embargo, el artista actual, (ya incluso desde el Renacimiento) se muestra seguro de sí mismo y de su identidad.

Indagar en el reconocimiento social de su actividad conlleva también muchas dudas, sobre todo si la apreciación no es unánime: ¿quién debe dictaminar el ámbito del entorno artístico? ¿El conjunto social de la comunidad local o bien el reconocimiento internacional? ¿El grado de aceptación del mercado o bien la aportación cultural de la obra de los artistas? Como siempre, la historia ha ejercido su poder de selección y ha fijado



Ernesto Alarcón Núñez, 2006

con el consenso cultural y especializado los valores, las obras y los nombres de los artistas sin necesidad de hacerlo mediante una definición, y, al parecer ha establecido correctamente la situación para obras y artistas del pasado, a los que inánimemente reconocemos como consagrados.

El problema se plantea en el presente, donde otros límites imprecisos se unen a la dificultad de clarificación del problema definitorio. Desaparecidos los oficios tradicionales, la libertad con la que creativos con imaginación, espontáneos con habilidad o personas dotadas se aproximan al amplio concurso del mundo de la creación cada vez más multi-receptivo de proyectos, prácticas, ideas, imágenes y medios, y pueblan de ofertas visuales los territorios de la publicidad, del cine, la fotografía, el vídeo y las artes visuales, plantea constantemente la inutilidad de una definición. Creo que por el momento, debemos confiar plenamente en el artista cuando se proclama artista y de forma consciente asume el riesgo de serlo, así como sus consecuencias. Si como pienso, la obra de arte es hija de su tiempo, nosotros espectadores privilegiados y receptores del trabajo generoso del artista, debemos ser capaces de reconocerla.

Del autor y sus derechos

No siempre a lo largo del desarrollo de las civilizaciones se ha valorado el reconocimiento de los autores, quedando en la mayor parte de los casos en el más absoluto anonimato y sumergidos por la grandeza de sus obras, los autores de objetos, obras y edificios que son considerados a menudo patrimonio indiscutible de la humanidad. Tal vez deberíamos pensar que las grandes obras son el resultado del avance de la cultura y por tanto, un hecho que pertenece a los hombres y no a los

dioses o a supuestos seres de otras galaxias; sin embargo, y, precisamente a causa de la condición humana que reconocemos en los más bellos y nobles productos de la débil y a menudo mediocre naturaleza humana, tal vez deseamos conocer a aquellos que emergieron y supieron elevar nuestra pobre condición a través de la excelencia de sus obras.

El que perdure o no el nombre de un artista depende, no de la grandeza y perfección de su logro artístico, sino del significado ligado a la obra de arte... En general se puede afirmar que la necesidad de nombrar al creador de una obra de arte indica que ésta no tiene una función exclusivamente religiosa, ritual o mágica, que no tiene un solo objetivo, sino que su valoración se ha independizado, al menos parcialmente, de estos contextos. En otras palabras, la percepción del arte como arte se hace patente en la expresión creciente de unir el nombre de un maestro a su obra³.

Esta idea que refuerza el sentido de autor vinculado a su obra, nos habla también del tiempo, de tiempos distintos entre sí, en los que no hubo necesidad de conocer a los autores, ya que el destino de sus obras, o si se quiere, ellas mismas pertenecían a una función superior a la que los trabajos artísticos prestaban ornato, misterio e imagen; sin embargo, parece evidente que con el proceso abierto a favor de la independencia del arte respecto de otras funciones, o, si se quiere, con la obtención para el arte de su propia autonomía, se hace necesario conocer a su autor.

3 Kris, Ernst y Kurz, Otto. (1979). *La leyenda del artista*. Colección Ensayos Arte. 3ª edición. Madrid: Cátedra, p. 23.

La historia también explica que ambos procesos, la autonomía del arte y la afirmación individualizada del artista, fueron semejantes, y el autor tuvo mucho empeño a partir de un determinado momento en afirmarse como tal y en establecer relación de paternidad con su obra. “Dos veces en la historia del mundo occidental advertimos el hecho de que los que se dedicaban a las artes visuales fueron elevados desde el rango de meros artesanos al nivel de artistas inspirados: por primera vez en la Grecia del siglo IV, y de nuevo, en Italia, en el siglo XVI⁴, dicen con razón bien documentada los Wittkower, de modo que desde el Renacimiento italiano y a través de documentos de la época, ya es posible conocer no solamente los nombres de los artistas, sino también aspectos muy importantes de su vida y su personalidad. Dos siglos antes, el poder de los gremios propició no sólo la falta de iniciativa de los artistas sino el silencio de sus nombres, como parece siguiendo la tradición medieval. De todas formas, según el gran Hauser:

Otro de los elementos de la leyenda romántica de la Edad Media es el anonimato del artista. En su equívoca posición frente al individualismo moderno, el Romanticismo ensalzó el anonimato de la creación como el signo de la verdadera grandeza y se detuvo con particular predilección en la imagen del monje desconocido que creaba únicamente su obra para Dios...⁵.

Parece, fue Brunelleschi uno de los primeros artistas en desafiar el poder de las leyes gremiales “El reto que hizo Brunelleschi a las leyes gremiales tiene una importancia no meramente personal: salió victorioso y estableció el derecho que tenía un hombre libre de velar por sus propios intereses y de acuerdo con su conciencia... Este desafío se repitió en numerosas ocasiones y la lucha continuó a lo largo de los siglos”⁶. Todavía grandes artistas como Leonardo da Vinci, Rafael de Urbino o el Veronés, usaron el nombre de su lugar de origen, pero rápidamente se impuso el nombre de familia y, en adelante los artistas unieron su nombre a su obra y su prestigio a la calidad de su trabajo, afirmando su personalidad; es decir, cerraron para siempre, si lo hubo durante un tiempo, el ciclo del anonimato, nombre y firma se unen indisolublemente a la obra. Se inicia el tiempo de la genialidad, autores y obras son reconocidos y sublimados bajo el signo que Wittkower designa como saturniano. Tal vez el siglo XX empieza a ver el final del ciclo de autor concebido como genio o como bohemio, construcciones ambas tejidas desde la incompreensión social de la naturaleza del artista y desde su sublimación romántica. Y entiendo que este final no significa

la ausencia de autores, al contrario, cada vez hay más cantidad de registros de nombres de artistas, hombres y mujeres, convencidos de su quehacer, sino el final de un tipo de comportamiento exclusivo y extraordinario, ejemplar y único vinculado al arte que conocemos por el nombre patronímico de la persona que lo asume.

Autor anónimo, colectivo o individualizado, lo cierto es que siempre existe un autor ya que la obra es un producto consciente de una cierta habilidad o el resultado de una idea cuyo inicio es localizable en el marco de una cultura, un lugar y un tiempo determinados. Al autor lo confirma su obra a la que la historia suele referenciar y añadir las condiciones de bondad y excelencia basadas a menudo en la novedad, la originalidad y el carácter imprevisible, aunque también le arroja su fidelidad asimismo confirmada por la coherencia de su pensamiento y su acción creativa, o, en términos más próximos, el reconocimiento de su estilo y en definitiva, aquello que esperamos de él, tanto de su actitud como del resultado de su trabajo. También le confirma, según mi parecer, la pertenencia a su tiempo y a su contexto y, pienso que le debemos algo tan difícil como conseguir que su obra responda inequívocamente a esta condición.

¿Quién es y por qué es autor?, ¿quién lo dice?, ¿cómo se conoce? estas y otras preguntas semejantes surgen inevitablemente cuando se trata de comprender y definir una situación sumamente personalizada. A simple vista, parece difícil de determinar, sin embargo, el autor se reconoce en su obra y tendríamos que reconocerlo en su obra aunque a veces el mismo autor propone distancias en un intento de objetivar, de evitar subjetivismos o personalismos. Tal vez avala su exclusividad el hecho de que el autor trabaja solo, en solitario: él es su amo y su empleado, quien toma las decisiones sobre su obra, en relación consigo mismo y a partir de él mismo; de hecho, reconocerse “artista” es aceptar un destino y comprometerse con un determinado tipo de práctica que desde hace muchos años requiere de una personalización identificadora, una pertenencia a un tiempo y un lugar, una biografía, una firma autógrafa para obtener confianza y seguridad sobre el resultado del trabajo, pero sobre todo, para situar la obra en el lugar diferenciado, respecto a los otros productos de origen humano a los que el mundo del arte singulariza y con los que establece distancia. ¿Se puede afirmar que toda obra tiene su autor?, ¿en qué condiciones? Existen obras de autor conocido, normalmente firmadas por él, o anónimas como sucede en el arte popular y la artesanía, o incluso de autor colectivo como en las iglesias medievales y existen muchos objetos de diseño que no se firman y piezas magníficas, anónimas, rescatadas por los arqueólogos; lo cierto es que las obras existen, sin embargo, el autor sólo existe si se le conoce.

Singularidad del artista como autor y como personaje, también él es considerado pieza única, punto de

4 Wittkower, Rudolf y Margot. (1982). *Nacidos bajo el signo de Saturno*. Madrid: Cátedra, p. 13.

5 Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y del arte*, vol. 1º, Madrid: Ed. Guadarrama, p. 207.

6 Wittkower, Op. cit., p. 21.

convergencia de muchas miradas. La singularidad no responde solamente a la peculiar producción del artista, sino que también la configura el signo de su escasez: hay pocos artistas en relación a los años de civilización y al ámbito de las culturas conocidas, ¿cuántos artistas? Realmente pocas son las personas en las que suelen cumplirse las condiciones definitorias construidas sobre su identidad, su quehacer y su personalidad a los que inequívocamente llamamos artistas.

En el marco de la autonomía del arte como actividad, y del artista como persona que la realiza con independencia de los mecanismos gremiales o sociales conocidos y reglamentados, creo que corresponde al autor toda la iniciativa sobre su trabajo, que, por otra parte, le compromete ante su tiempo, hacia el futuro, la historia y hacia sí mismo. El tiempo y la insistencia del artista en afirmar su existencia han establecido una especie de derechos no escritos sino generados por las actitudes de los artistas y por su forma de trabajar, unos derechos consensuados y mantenidos a veces a pesar de las circunstancias históricas, no establecidos, sino practicados y a veces solamente deseados. En este sentido, el artista ha construido unos modos de hacer que le son propios y que a menudo sirven para determinar su "profesión", que de alguna manera se han consolidado a lo largo del tiempo y que hoy reconocemos como innatos, naturales y propios, que recientemente la ley ha recogido denominándolos "derechos morales", contemplados en una calificación de amplio sentido que enfatiza y protege el carácter personalizado del artista más que la ley, que en esta cuestión es lega y se lo ha planteado muy recientemente, es la práctica artística a través de la historia la que confirma y explica la clase de derechos que el autor-artista ha considerado y establecido como propios. Según la ley, los derechos llamados "morales" se apoyan en la personalidad del artista, que es legalmente reconocida y protegida.

El autor-artista afirma y ha reivindicado su derecho a hacer su obra en libertad, tanto técnica como temática o de creación, a elegir sus medios, materias y herramientas, su bagaje formativo y emocional, a orientar el sentido de su obra y si le es posible, determinar su lugar y sus condiciones de trabajo; en algunas circunstancias, el autor decide el destino de su obra según sus concepciones ideológicas. De hecho, estamos ante una cuestión que no permite detallar sino solamente generalizar, dada la condición decisoria del artista que es individual y el respeto que la ley contempla por su "personalidad" entendida en términos profesionales, pero también humanos. Por supuesto, es deseable que todas estas circunstancias sean personales por que de su individualización depende en sumo grado la naturaleza del arte y el trabajo de los artistas. Los artistas no lo ocultan:

Creo que es necesario un cierto aislamiento cuando alguien se propone realizar alguna cosa auténticamente creativa: Pero esto no significa que se tengan que romper las relaciones con el mundo. Para el acto creador el artista debe retirarse de igual modo que el investigador en su laboratorio. La determinación individual es muy importante para el trabajo, pero esto no quiere decir que sea asocial (Antoni Tàpies)⁷.

De igual modo, las condiciones y el tiempo de trabajo, la relación íntima con el proceso de la obra, sus temas, sus conceptos la decisión sobre su método corresponden también al artista de modo individual "Las tres últimas son las tres grandes telas azules. He tardado mucho tiempo en hacerlas. No en pintarlas, sino en meditarlas. He necesitado mucho esfuerzo, una gran tensión interior, para llegar a la desnudez que quería" (Joan Miró)⁸.

Inicialmente, el artista como autor tiene todos los derechos sobre sus obras, desde su gestación hasta que devienen realidades incluidas en el contexto cultural; puede establecer el destino de su obra, ha ejercido el derecho a presentarla a veces bajo signos equívocos como hizo Duchamp, travistiéndola en obra de Rose Selavy que firmó algunas obras de Marcel Duchamp, ocultando su nombre como solía hacer Man Ray e incluso el derecho a destruirla como hizo Francis Bacon en varias ocasiones. Al autor le corresponde si lo desea establecer, la orientación y el destino ideológico de su trabajo más allá de su felicidad estética,

...Concibo al artista como una persona con una especial responsabilidad cívica... el artista es alguien que, entre el silencio de los otros, utiliza su voz para decir alguna cosa y tiene la obligación de que esta cosa no sea algo inútil sino que sirva a los hombres (que) cuando un artista hable en un entorno donde la libertad se hace difícil, convierta cada una de sus obras en una negación de las negaciones, en una desatadura de todas las opresiones, todos los prejuicios y todos los falsos valores establecidos (Joan Miró)⁹.

El artista como autor puede también anteponer su compromiso ideológico y orientar su obra según sus convicciones, como hizo Fernand Léger, fruto de sus vivencias en la primera guerra mundial, que abandonó su cubismo metálico para plantear una figuración aparentemente sencilla y positiva.

El acceso del pueblo a la obra de arte es un problema que está en el aire, que surge de todas partes; pero para hablar del pueblo, hay que estar cerca de él. Yo tuve una

7 Catoir, Barbara. (1988). *Converses amb Antoni Tàpies*, Barcelona: Edicions Polígrafa, p. 87.

8 Palabras de Joan Miró reproducidas en la obra *Joan Miró, 1893-1993*, editada por el Ayuntamiento de Barcelona con motivo del centenario del nacimiento del pintor, p. 435.

9 Miró, Joan. *Responsabilitat cívica de l'artista*. discurso leído por Joan Miró con motivo de su nombramiento como doctor honoris causa por la Universidad de Barcelona el 2 de octubre de 1979. Reproducido en la obra *Joan Miró, 1893-1993*, publicación del Ayuntamiento de Barcelona en ocasión del centenario del nacimiento del pintor, p. 481.



Foto/Carlos Mario Lema. La huella del camaleón. 2007

ocasión de conocerle. No en París ni en mi estudio, sino en la guerra. Es quizá cruel decir esto, pero la guerra del 14 fue para mí una suerte, me permitió descubrir al pueblo y renovarme por completo... En el ejército me tocó ir al cuerpo de fronteras, que como sabéis está compuesto de obreros, albañiles y mineros. Imaginad el contraste: salgo de mi estudio, de las fronteras del arte, y caigo en medio de mis albañiles...¹⁰.

De hecho al artista le corresponde el derecho no sólo de trabajar en libertad, sino también el derecho total sobre su obra. Ahora bien, como espectador o sencillamente, como destinatario hipotético de la obra de un artista, me pregunto si desde esta posición resulta fácil aceptar esta libertad total del artista que le permite pensar o proyectar su obra o disfrutar de ella de forma íntima, o dicho de otro modo, si no se trata de asistir al mantenimiento o el privilegio de una posición elitista, ¿No hemos dicho muchas veces que el arte es un sistema de comunicación y de expresión? ¿Que el sentido de la obra se realiza cuando sale del ámbito privado del autor y se encuentra con el público? ¿Que es en este momento cuando se cumple su función comunicativa? Pienso, sin embargo, que la libertad ganada por el artista es la única garantía del poder creativo del arte y de su validez, ya que los sistemas totalitarios o de control ideológico de los artistas casi nunca han generado arte, al menos en la situación contemporánea. En nuestra condición de espectadores deberíamos adoptar una posición de recepción y respeto

al trabajo de los artistas, aunque también es cierto que tenemos el derecho a ejercer la crítica, el aplauso o el rechazo.

En el ámbito de libertad que plantea el mundo contemporáneo, el artista ha expresado a menudo sus deseos y convicciones referidas, tanto a su obra como al lugar que le destinan desde el punto de vista de su función y de su visión personal. Muchas citas encontraríamos en las que se afirma el derecho de concepción, realización y destino de la propia obra. Si con posterioridad a su tiempo histórico, las obras van a parar a los museos e instituciones culturales o al mercado y los coleccionistas privados, contraviniendo el sentido inicial propuesto por sus autores, a ellos les pertenece de forma permanente su valor plástico y el recurso a la documentación histórica, y les sigue perteneciendo, desde el punto de vista "moral" el derecho a haberla pensado, realizado y orientado según su propia visión; la historia y la academia no deben ocultarlo.

La consideración de la obra de un autor como una totalidad que incluye los momentos vitales de iniciación, proceso, maduración, evolución, consagración, los cambios vitales y de orientación, los éxitos y las dudas y todo cuanto incluido o no en la obra ayuda a configurarla, ha contribuido a valorar el nombre y a precisar la personalidad del artista como autor; debemos a los estudiosos y a la elaboración de catálogos razonados en los que todos los pasos del proceso investigador o creativo quedan sabiamente fijados, el establecimiento de las comprobaciones verídicas de los datos que no

10 Léger, Fernand. (1969). *Funciones de la pintura*. Madrid: Edicusa, p. 178.

presentan equívocos sobre autorías y que intervienen en procesos de confirmación de dudas y falsificaciones. La obra defiende a su autor y con ello ayuda a singularizarlo, estableciendo sus conexiones más profundas.

Pero parece que el tiempo de la consagración de los nombres propios se está terminando, me pregunto: ¿substituido por marcas?, ¿superado por la rapidez de la información y el consumo inmediato?, ¿por voluntad del propio artista? O ¿por la dificultad de retener un nombre más entre los miles de nombres de los protagonistas de cada actividad y cada suceso difundidos por los medios de comunicación? Por indiferencia hacia el autor (ya no tiene interés conocerlo), ya no es necesario saber el autor por que ya no estamos delante de piezas únicas, cuya parte de valor se debe a la personalidad del autor, o sencillamente, sucede que en la actual inflación informativa, un nombre, aunque sea de un gran artista, puede no sugerir casi nada. Parece que la originalidad tampoco es considerada como un valor, y que los genios son escasos. La grandeza y la singularidad de autores y obras se asocian a valores seguros, consagrados ya por la cultura y la erudición que los conserva en museos o bien aflorados en el mercado de libre circulación que los potencia fijando sus valores económicos. Podría ser que la situación esté cambiando respecto del pasado y que nuevas actitudes por parte de los artistas estén configurando otros modos de hacer.

Si, como dijo el gran Gombrich "No existe, realmente el arte. Tan sólo hay artistas"¹¹ estamos ante una cuestión humana, de obra de factura y realización humana, es decir, de referencia a alguien, personalizado con concreción, localizable en términos de espacio y tiempo, es decir estamos ante un autor.

De la autoría y sus condiciones básicas

El diccionario no nos ayuda demasiado a definir el concepto de autoría, pero si lo hace el sentido común, de modo que parece posible afirmar que se trata de la relación aceptada que existe entre un autor y el resultado de su trabajo, el cual no se debe ni puede discutir cuando es conocido y esta relación es real y existen los medios para probarlo.

No se suele poner en duda la autoría cuyo documento afirmativo principal es la firma del autor situada a menudo en el mismo espacio, lugar (soporte) de la obra, en la tela, el papel, el muro o el pedestal. La firma es una confirmación; la duda se inicia cuando no hay firma, sin embargo, en los casos más conocidos, los estudiosos y los expertos pueden aportar argumentos y análisis que demuestren la adjudicación correcta y resitúen la obra "perdida" o encontrada fuera de un catálogo razonado en el conjunto y trayecto artístico de la obra de un autor. Así pues, es el nombre, la filiación humana del artista la garantía del

autor; al fin y al cabo, el autor, antes de ser reconocido y reconocerse como artista-autor, es en casi todo muy semejante a los otros seres humanos.

La firma de las obras o, si se quiere la posibilidad de relacionar un artista con una determinada producción es un hecho básico: la figura del artista se verifica cuando previamente se ha establecido esta relación ya sea a través de un estilo determinado, de unas circunstancias concretas, de rasgos de una personalidad o a través de anécdotas o hechos mediáticos, o simplemente a través de la existencia real de una obra firmada por una persona real, que por la naturaleza de la obra, perteneciente con claridad al mundo de las artes plásticas, suele ser reconocida como artista; su firma como persona suele coincidir con su firma como autor o artista. Curiosamente, aunque los medios de realización de las obras, sobre todo en el mundo actual, lo relativizan, el artista plástico es el único que ha unido físicamente su firma a su obra, mientras que los autores dramáticos, los compositores, los poetas, los cineastas, los literatos ven su firma impresa en el mejor de los casos y reproducida generalmente por medios mecánicos en centenares de ejemplares de sus obras; otras profesiones o ramas de la actividad humana no suelen contemplar la rúbrica de su trabajo mediante una firma autógrafa vinculada al mismo, singularizada en cada pieza y garante de la relación física entre el autor y la obra; tal vez ello se deba también al carácter de pieza única de la obra de arte y su teórica imposibilidad de seriación, edición o repetición, tal como ocurre con la literatura, el teatro, el cine y la música.

La tradición pictórica y escultórica confirma con la presencia, normalmente en un ángulo inferior de las telas o en el pedestal de las esculturas, el hecho natural de la presencia de la firma del autor. Este acto transmite al espectador la conciencia que de sí mismo tiene el artista como autor que asume la paternidad de su obra. Entiendo que esta condición resulta básica por que establece también relaciones de confianza, cuya alteración significa la falsificación, en primer lugar, de la firma. Sin embargo, la firma puede tener alteraciones, todas ellas propias del mismo autor y este hecho no escapa a los expertos que suelen estar atentos al registro y a la evolución de las firmas de los autores, ya que no se puede negar en el trayecto humano del autor la posible incidencia de situaciones de todo tipo capaces de traducirse emocionalmente y de ser registradas en la modificación o variación de aquello que constituye su registro más personal, la firma identitaria. De todas formas, aquello que suele falsificarse con mayor facilidad es la firma, tal vez por la fuerza y la confianza que la propia grafía inspira como elemento de proyección personal; también es cierto que el interés de muchos falsificadores ha sido éste, y de hecho parece mucho más fácil aprender a falsificar una firma que aprender a falsificar

11 Gombrich, E. (1997). *La historia del arte*, Madrid: Ed. Debate, p. 65.

una obra o la totalidad de las obras de un artista; esto tampoco escapa a la atención de los expertos, y entre sus habilidades está el reconocimiento de la autoría de una obra y la asignación correcta de su autor, a pesar de una firma falsificada o de la ausencia de firma; el conocimiento en profundidad de la obra de un autor permite detectar otros argumentos, normalmente habituales en el pensamiento de un autor y por tanto elementos que han devenido constantes o marcas propias y seguras. Cito a Ronald D. Spencer, experto en la obra de Jackson Pollock cuando afirma que no solamente la firma, sino alguna otra condición peculiar puede ser invocada con seguridad: "todos los cuadros de Pollock tienen un agujerito en algún punto que permite ver, a través de las varias capas de pintura, el lienzo original"¹².

¿En qué momento fue necesaria la firma, el signo personal, documento verificador y testimonio de una realidad adjudicada a su autor? Tal vez a partir del momento en que el artista busca el reconocimiento social de su actividad y ello se confirma a partir del Renacimiento italiano. Es una lucha conocida y documentada, no escaparon a ella sino que reivindicaron con energía irrenunciable, artistas tan importantes como Giotto, Velázquez, Miguel Ángel o Beethoven

Por otra parte, cuando la firma es falsa, cuando se plantea la duda sobre el autor y surge la impotencia y la desconfianza, parece que todo el sistema magnífico del arte queda debilitado, bajo sospecha. La debilidad del mundo del arte es cierta en este punto, cuando surge la duda. Bajo sospecha han estado obras de autores tan célebres como Modigliani, Picasso, Rembrandt, Boticelli, el Greco y muchos más. Sigue siendo un reto para el falsificador hábil y bien documentado, entrar en el juego y eludir la verdad. No siempre la firma es la única garantía de la autenticidad.

El concepto de autoría es más amplio y complejo y, afortunadamente, no depende de la presencia de una firma, entre otras cosas porque a veces, los artistas no firmaron sus obras. Existen otros argumentos que permiten aproximaciones sobre la autoría aunque se desconozca el nombre del autor. Estos argumentos están localizados y presentes en la obra, emanan de ella y pertenecen a la obra, la visión de la cual permite detectar temas, géneros, técnicas, materiales, sensibilidades y pertenencias a determinados períodos o lugares; también desde la obra llegamos al autor, a su personal forma de visión y de expresión; es lo que en términos genéricos llamamos e identificamos como estilo o forma de hacer que singulariza a un autor; el conjunto de modos de hacer agrupables bajo un mismo tiempo y lugar, permite establecer diferencias y distancias entre una época y otra, entre un autor y otro. El registro evolutivo de los cambios de estilo lo ha verificado la historia del arte que además ha ordenado los materiales, los

documentos y las obras sistematizándolos en grandes períodos estilísticos y ha individualizado a los autores según su carácter personalizado.

Todavía y en otro orden de cosas podemos pensar en las circunstancias que proceden del momento histórico en el que la obra se ubica y la valoración de su entorno. Habla ahora el gran Walter Benjamin: "El aquí y ahora del original constituye el concepto de su autenticidad... Incluso en la reproducción mejor acabada falta algo: el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar donde se encuentra. En dicha existencia singular, y en ninguna otra cosa, se realizó la historia a la que ha estado sometida en el curso de su perduración"¹³. Debemos al trabajo de los sociólogos, antropólogos y a los historiadores de arte el hecho de situar las obras en los marcos que les corresponden: mentales, sociales e históricos y a los cuales las obras responden como reflejos y signos expresivos del tiempo al que pertenecen. No se puede afirmar que la obra es un determinismo, una suerte de resultado automático de la sensibilidad de un momento y un lugar definido de la cual el autor sería el artífice brillante y oportuno, capaz de formalizar los contenidos y la mentalidad de su tiempo; en este caso, la firma no sería el argumento de credibilidad único más sólido para atribuir la obra a su autor; sin embargo, la historia demuestra a menudo que el autor responde a través de sus obras a unas determinadas coordenadas, lógicas, perceptibles solamente con el paso del tiempo y confirmadas con el análisis adecuado.

Objetivar los datos que proceden de los análisis históricos, biográficos, técnicos, materiales y sociales para resolver el problema de la verdad de la autoría de una obra determinada, elude a mi entender, un aspecto más sutil: el grado de participación del contexto sobre el autor y la obra, su respetabilidad, la sensibilidad del autor respecto de su momento histórico y espacial, así como el uso de su libertad. Cabe preguntarse qué grado de participación aporta su contexto a la realización de las obras, cual es su parte de "autor". Aquí nos ayuda la visión abierta sobre las contribuciones sociales como elementos explicativos de los fenómenos culturales, formulada por el gran maestro Arnold Hauser, planteada metodológicamente en 1951¹⁴ y, más recientemente, la propuesta de Arthur C. Danto en su obra *La transformación del lugar común*, donde defiende que es el medio institucional y sus mecanismos especializados, los especialistas, los críticos, los comisarios, quienes determina qué obras establecen el trayecto del arte, y ello naturalmente, sitúa e implica el reconocimiento de sus autores¹⁵.

12 Declaraciones de Ronald D. Spencer al periódico *La Vanguardia* de Barcelona, 13 de junio de 2007.

13 Benjamin, Walter. (1973). *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus Ediciones, pp. 20-21.

14 Hauser, Arnold. (1964). *Historia social de la literatura y el arte*, 3ª edición. Madrid: Ed. Guadarrama.

15 Danto, Arthur C. (2002). *La transfiguración del lugar común*. Barcelona: Ed. Paidós.



También hay momentos puntuales en que más allá de los valores plásticos o simbólicos de carácter universal, se produce otro tipo de verificación, muy próxima al trayecto vital del artista: la localización de vivencias, paisajes, entornos, emociones, creencias, objetos, personas que el artista incluye en su obra, que le pertenecen de forma inmediata e incluso íntima y que, evidentemente, ayudan a contextualizar su trabajo. Pienso, (podríamos pensar en muchos datos), en los interiores que recreó Vermeer, en las pinturas hechas por Delacroix fruto de su viaje a Argel, en la luz mediterránea que fascinó a Matisse, bien visible en sus cuadros de la Costa Azul, las pinturas últimas de Picasso plagadas de citas que se refieren al siglo de oro español, los retratos que Rubens hizo de sus esposas y sus hijos, algunas citas locales de Dalí, como la bahía de Port Lligat donde tenía su casa o la barca de pescador y el cielo del Ampurdan, o los bulevares de París pintados por los impresionistas y las bailarinas del Moulin Rouge que seducían a Toulouse-Lautrec. En términos emocionales y de sensibilidad, pienso que estos datos nos hablan del autor al tiempo que trascienden su lugar y su tiempo aunque ayudan a situar sus obras en sus tiempos y sus espacios exactos. Repito aquí: qué parte de "autor" tiene el propio paisaje, el lugar donde se ha nacido, las relaciones amorosas o familiares, el ámbito próximo, los viajes, los placeres, las tristezas, la muerte, o el paso del tiempo que Durero, Rembrandt y muchos otros pintores registraron sobre sí mismos en forma de autorretrato?

Ayuda notablemente, más bien cualitativamente, a la certificación de la autoría la existencia de los expertos y de los historiadores del arte, a menudo acompañados en su trabajo científico por otros profesionales, también expertos, en química, conservación y restauración y grafología. Su misión consiste en asegurar lo más certeramente posible la autoría de los artistas cuyas obras analizan. Su acción se proyecta más bien sobre autores ya fallecidos y sobre obras atribuidas o dubitadas desde el mercado y desde la ciencia museológica. Evidentemente, el experto debe poseer un bagaje de erudición

y conocimientos sobre el autor al que ha dedicado sus estudios, que le acredita como árbitro en caso de duda y le autoriza a establecer dictámenes de autenticidad mediante argumentos contrastados. Los grandes artistas gozan de la existencia de estudiosos y expertos que cuidan de la inviolabilidad de su legado y la conservación y la integridad de sus obras. Sin embargo, muchos otros artistas siguen esperando aun un experto, amante desinteresado de su vida y de su obra, capaz de reintegrarla ordenadamente al conjunto de la aportación artística y cultural. No suele ser el caso de los artistas contemporáneos que se responsabilizan completamente de su obra, de las dudas y las seguridades, del sentido, el contenido y la intención, así como de los recursos técnicos empleados, la documentación y a veces, la difusión. Ellos suelen acompañarse de críticos que presentan sus diferentes y nuevas producciones. De hecho, el incremento de estudios y monografías ha sido impulsado desde los estudios universitarios, pero reclamado y estimulado en ocasiones desde el mercado, necesitado de seguridades ante piezas dudosas de un posible y elevado valor económico. Desde hace tiempo, la llamada industria cultural se beneficia también de la existencia de expertos y críticos que nutren de calidad los eventos expositivos de todo tipo.

Estas condiciones generales, mínimas obvias que no cuestionan la naturaleza de las obras ni sus procesos creativos y que afirman su evidencia, me parecen todavía insuficientes. Más allá de los valores sociales, históricos, culturales y económicos, me parece que existen de otro tipo; el reconocimiento de la obra, incluyendo naturalmente a su autor, lo hace también el espectador y, desde mi punto de vista lo hace doblemente: apelando a la diferenciación, es decir, estableciendo distancias entre los objetos conocidos y la propuesta singular de la obra de arte que le permite separarla tanto de las realidades que nos ofrece la naturaleza, por muy bellas que sean, como de aquellas otras objetuales y funcionales que constituyen elementos de nuestro entorno diario y que suelen ser resultado de un proceso industrial, como, en segundo lugar, a partir de la provocación de diálogo que supone la propuesta artística, emitir una respuesta personal, intuitiva o intelectual,

de aceptación o rechazo, que en realidad da validez a la obra en su naturaleza, y por supuesto, a su autor, y completa el sentido de la obra en términos personalizados. De acuerdo con Marcel Duchamp:

Considero que un señor, un genio cualquiera, que vive en el centro de África y hace todos los días cuadros extraordinarios sin que nadie los vea, no existiría. Dicho de otra forma, el artista solo existe si se le conoce... Creo mucho en el aspecto "medium" del artista. El artista hace algo un día, es reconocido por la intervención del público, la intervención del espectador; de este modo pasa, más tarde, a la posteridad. Es algo que no puede suprimirse...¹⁶.

Es muy difícil decir cómo el espectador otorga su reconocimiento a la obra y a su autor, puesto que además de ser ésta una cuestión completamente individual y llena de matices, es imposible verificarla objetivamente. Sin embargo, me parece que a medida que ha ido avanzando la comprensión del arte y el conocimiento de su existencia, no como bien de posesión exclusiva, ni tampoco como elemento de poder o de prestigio, sino como una realidad de ámbito cultural y una proposición de corte emocional, el espectador ha ampliado su derecho a verlo, a observar, a dudar, a experimentar placer y emoción, a discutir e incluso a negar la obra de arte, de modo que en parte, sobre todo si de ella hace una interpretación personal, completa de algún modo la propuesta del autor, al tiempo que le reconoce como tal.

Situaciones de duda e incluso de voluntaria ambigüedad

La existencia real de una obra, de un autor y la afirmación de paternidad del autor respecto de su obra deberían ser argumentos suficientes para atribuciones seguras. Sin embargo, la historia e incluso la práctica habitual de catalogación, estudio y certificación de obras demuestran que al lado de la autoría segura existe la posibilidad de dudas razonables. Pienso, naturalmente, en el tema de las copias, las falsificaciones y las atribuciones, aunque también en las dudas que se plantean ante los problemas de restauración y continuación sobre todo de las obras arquitectónicas, así como en la posibilidad real del juego planteado por algunos artistas, bien conocido por otra parte, de la apropiación confesada de las imágenes, planteamientos, obras o temas de otros artistas buscando un ejercicio de "re-lectura" personal o de homenaje encubierto a la obra de otro autor.

Decir que en materia de obra de arte existe poca seguridad me parece razonable, no sólo a causa de la mala fe o las malas artes de quienes mediante falsificación adulteran el sentido de las obras y niegan la autoridad de sus autores, sino también porque las

obras únicas, fallecidos sus autores, pueden quedar sometidas a la disponibilidad del azar y ver dubitada su originalidad: cuantas obras se han extraviado o desaparecido por múltiples causas, muchas obras poco documentadas han visto cuestionada su atribución, la acción de las guerras y los desastres naturales, la destrucción, la falta de previsión o los cambios colectivos de preferencias culturales e incluso el azar han sido agentes activos en este tipo de situaciones.

La copia de los originales de los grandes maestros conservados en pinacotecas y museos importantes fue ejercicio básico de la formación de muchos pintores a lo largo del siglo XIX. Desde el llamado nuevo mundo, así como desde Rusia, el espejo natural para el arte fue la producción europea pulida por los conocimientos humanísticos y referenciados por academias y salones. Antes de París, el destino para los artistas en formación, tuvo en Roma un centro de interés, los pintores pensionados desde España y otros llegados desde Inglaterra y Alemania, unos atraídos por las habilidades de los grandes maestros renacentistas, otros por la decadencia de las ruinas del mundo clásico, trabajaron copiando las grandes obras del Renacimiento y de la estatuaría greco-romana. En Madrid, sobre todo los pintores franceses encontraron en Velázquez y Goya lecciones auténticas de pintura que alimentaron la experiencia impresionista y expresionista. Más tarde, y ya en territorio de vanguardia artística, París fue el centro del mundo del arte moderno. Copias legítimas, a modo también de reproducción iconográfica, obras de encargo para las funciones del poder, retratos y monumentos escultóricos de reyes, nobles, héroes o personajes importantes, imágenes religiosas, rostros de santos y vírgenes para el culto, piezas destinadas a decoración, han ocupado a artesanos y artistas sin otra pretensión que la respuesta eficaz al encargo.

Copias, estímulos, comprobaciones, lecciones, materiales útiles para el aprendizaje, incorporados al hacer formativo de muchos artistas, han sido reconocidos, pero de ellos no se desprende el acto de falsificar, claramente delictivo ni tampoco el otro, más intelectual, de apropiación que suele ser puntual respecto a una obra conocida y publicitada y que no admite dudas con relación a su intencionalidad.

En cuanto al acto de apropiación, la operación, llámese versión, juego, ejercicio, re-lectura, homenaje u oportunismo, incluye nombres ilustres de la historia reciente del arte, perfectamente conocidos y poseedores de una obra personal bien situada; en cualquier caso, algunos artistas han sentido la tentación de aproximarse al trabajo de otro artista, tal vez para experimentar o vincularse a aquello de significativo o de afinidad que contiene su obra respecto a la suya propia. Esta posibilidad recoge el caso bien conocido de la obra máxima de Diego Velázquez, "Las Meninas" expuesta en el museo de Prado de Madrid, de la que Pablo Picasso realizó una lectura personal y exhaustiva en 1957, que comprendió la interpre-

¹⁶ Cabanne, Pierre. (1972). *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Barcelona: Ed. Anagrama, p. 110.

tación según el conocido estilo picassiano y la fragmentación en telas de los diversos motivos y personajes del cuadro de Velázquez, serie que guarda el Museo Picasso de Barcelona. Este tema también ha llamado la atención de otros pintores y de artistas de video-instalación, seguramente por la invocación a la solución espacial y por la presencia del juego de las miradas de los distintos personajes en distintas direcciones que establecen direcciones virtuales, pienso en el norteamericano Juan Downey (1972) y en el catalán Carles Pujol (1989). Otras obras singulares, como *"El jardín de las delicias"* del Bosco, *"Las mujeres de Argel"* de Delacroix, *"Le déjeuner sur l'herbe"* de Manet o la escultura clásica "manejada" por pintores metafísicos y surrealistas, y en un degoteo constante y consciente a lo largo del siglo XX; más radical, Louise Lawler (nacida en 1947) hace del acto de la apropiación mediante fotografías del arte de otros artistas como Jackson Pollock o Joan Miró, el eje sustancial de su trabajo; pero tal vez la más célebre sea el rostro de *"La Gioconda"* a quien Marcel Duchamp pintó bigote. Estas obras muy conocidas y muchas otras han merecido también el homenaje en forma de apropiación y relectura, sin desmerecer la fuente original ni tampoco el trabajo del artista revisador. Como proposición fue importante esta actitud grupal y con aires de tendencia, a finales de la década del setenta vinculada las ideas de la postmodernidad, cuando teóricos importantes como Aquilino Bonito Oliva, padre de la "Transvanguardia italiana" y el crítico francés Marcelyn Pleynet¹⁷ relanzaron los nombres de Cézanne, Matisse y Mondrian así como la recuperación de los expresionismos anteriores a la configuración de las vanguardias históricas del siglo XX, en un intento de reivindicar la pintura como tal sin la interferencia reflexiva y radical de las proposiciones de los manifiestos de la vanguardia anteriores a las guerras mundiales.

La reunión de trabajos de jóvenes pintores, europeos y americanos que se mostraron en la Documenta de Kassel de 1982 y en otras importantes exposiciones, redescubrió pinturas semejantes a Mondrian, Cézanne y Matisse con una voluntad más de actitud reivindicadora que de imitación¹⁸.

Parece que el arte alimenta al arte y es una continua fuente de referencia e inspiración en un camino reiterativo que parecería contrario a la originalidad, pero que manifiesta su poder de afirmación de la importancia de los valores reales tanto en los maestros y las obras originales como en sus posteriores intérpretes. Hay que admitir que la apropiación es un hecho favorecido por la libertad de opción temática y estilística de los artistas, así como por el conocimiento que tienen de la existencia de obras y autores de calidad y culto.

Más complejo es el tema de la falsificación, que en principio, conlleva mala fe. Se trata de un hecho delictivo practicado desde hace mucho tiempo, encubierto con la complicidad del mercado, que no es la única, sino también con la ambición, la vanidad y la ignorancia del comprador-poseedor y posible gracias a las habilidades y los conocimientos de los falsificadores. Pone en juego la originalidad del autor de quien se falsifica la obra, hace añicos la credibilidad del sistema de valores del mercado e incluso, la confianza en los métodos razonables que usan los expertos. Suele ser un acto de mala fe, hecho con conocimiento de causa y habilidad, un auténtico engaño y por tanto, un abuso y un delito, actualmente perseguido por la ley.

Muchas páginas de todo tipo, desde la noticia mediática al informe policial, pasando por la novela negra y las biografías de los más célebres falsificadores, ha merecido este hecho, además de algunas exposiciones y algunos relatos filmicos: tal es el misterio que despliega o el acto que fascina, el reto aceptado del riesgo que conlleva la duda ante la evidencia de la habilidad. Muchos actores implicados en esta operación y mucha debilidad legal; tal vez sea porque en nuestro mundo la posesión de la obra o la pieza única genera pasiones, sobre



foto/Archivo Fac. ASAB.

17 Pleynet, Marcelin. (1978). *"La enseñanza de la pintura"*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.

18 Muestras importantes como la trilogía París-Nueva York (París, 1977), París-Moscú (París 1979), y París-Berlin (París 1978) además de "Los Realismos 1919-39 (París 1981) "Arte occidental desde 1939 Colonia 1980) y otras dedicadas a Picasso, Monet, Cézanne Beckman, l'Art Brut y el Suprematismo, entre otras, llenan de sentido a la propuesta de rechazo de la modernidad de la vanguardia para retomar la pintura renovada en su condición "postmoderna".

todo si su valor es elevado, o sencillamente, porque el mundo del arte no suele patentar su obra y esto la expone a la arbitrariedad y al fraude sin más protección que ella misma.

Parece ser que el cineasta Orson Welles afirmó ante la catedral de Chartres “no importa quien firma una obra ni interesa la legalización de los expertos. Lo que importa realmente es la obra en sí”, pero a él se debe una importante película, plagada de trampas llamada “Question Mark” (1973) donde tomó como protagonista el célebre falsificador Elmyr d’Hory, de origen húngaro residente en Ibiza, que saltó a la fama cuando se descubrió en 1967 que cuarenta y cuatro de los cincuenta y ocho cuadros adquiridos por el coleccionista Algur Meadows por un millón de dólares eran falsos, otro protagonista del film era el escritor Clifford Irving, autor de la biografía de Elmyr “Fake! The Greastest Art Forger of our Time” que había falsificado la biografía de Howard Hughes, además, el tema de la película giraba en torno a una historia inventada sobre el posible acuerdo de Picasso y una joven yugoeslava que posaría desnuda para él, y finalmente, intervenía como narrador el propio cineasta que para hacer la película, manejó documentos y filmaciones que él nunca había rodado. No se trata tanto de un film moralizador sobre el fraude creativo, sino más bien una provocación aguda y personal del genial director que afirma, al comienzo de la película, que no engañará al espectador al menos en la primera hora de proyección¹⁹.

Tema pues para el ingenio y el riesgo, la falsificación genera ingresos pero también incertidumbre. El abanico de piezas de todo tipo sujetas a falsedad, desde los billetes de banco hasta las marcas comerciales de moda es y ha sido ingente; en el caso del arte, parece más exclusivo: grandes nombres han supuesto importantes tentaciones al falsificador y buenos retos al experto; bajo sospecha han estado muchas pinturas de Rembrandt, Vermeer, esculturas de Modigliani, dibujos y grabados de Picasso, pinturas de Van Gogh, obras del Greco, piezas notables propiedad de museos e instituciones, por ejemplo, se sabe que en Norteamérica hay más de cuatro mil obras firmadas por Corot, mientras que su catálogo razonado incluye cerca de tres mil. El descubrimiento del fiasco suele engendrar noticia, pero con anterioridad ha significado un esfuerzo de rigor científico por parte de los expertos y una posible pérdida de prestigio para los vendedores y los propietarios.

En una particular visión desde la perspectiva del análisis económico, el profesor Bruno Frey de la Universidad de Zurich, sostiene que, más allá del fraude y del esfuerzo que significa para los expertos, las falsificaciones proporcionan efectos benéficos “las copias son una respuesta a la demanda de unas personas que si no las tuvieran, no podría disfrutar de la obra original, (que una vez producida, se podría ofrecer al público a cero coste). El uso o el consumo de una copia producen utilidad, por tanto, no debería ser prohibido ni limitado. Es más, la falsificación o reproducción beneficia al autor original cuando con ello aumenta su fama y su reconocimiento. Los efectos perjudiciales de las falsificaciones que se concretan en un aumento de la incertidumbre de los posibles compradores, también pueden reducirse o incluso eliminarse con la creación de garantías legales. La incertidumbre también se puede reducir comprando a subastadores de buena reputación”²⁰. Sorprende que alguien defienda o al menos, dulcifique el tema de la falsificación encontrándole connotaciones positivas. El profesor Frey tiene razón cuando deja entrever que la existencia de sospechas, copias o falsificaciones beneficia y, añadido, afirma, la existencia del autor.

En ocasiones he actuado como experto y debo confesar que una cierta tristeza y un aire de desasosiego suele envolver la cuestión: a nadie le gusta este tipo de situaciones y, si bien es cierto que cada caso de falsificación resuelto satisfactoriamente permite argumentar y avanzar en la verdad, nunca es emocionalmente agradable constatar la existencia de fraude o mala fe.

Desde el punto de vista científico, patrimonial y de la historia del arte, más polémicos son los temas que se refieren a la conservación y la reconstrucción. Siempre suele ser problemático enfocar y resolver una restauración. Qué grado de libertad se posee ante monumentos históricos destruidos en el momento de plantear su restauración? El problema ha pesado notablemente sobre el hecho arquitectónico, cuando se trata de restaurar, ¿se re-compone, se re-interpreta, se re-construye?, a menudo desaparecido el autor o autores y su contexto lógico, los trabajos de restauración necesarios abrieron la polémica de la reinterpretación, tanto del hecho arquitectónico en otro contexto, erudito y técnicamente diferente, como en la supuesta intencionalidad del autor; es evidente que pretender recomponer edificios antiguos con procedimientos obsoletos de nuestro momento, significa en principio un contrasentido, sin embargo, la posibilidad, la necesidad o la responsabilidad de la decisión abre un margen importante a la duda y a la interpretación en ausencia del autor. El tiempo no garantiza, al contrario, la perpetuidad de las obras, es decir que, tarde o temprano su conservación y su integridad han de plantear reparaciones, fidelidades o relecturas de acuerdo con sensibilidades y recursos diferentes del momento en que fueron concebidas. En la segunda mitad del siglo XIX, el arquitecto francés Viollet-le-Duc, partidario de la restauración total de los monumentos medievales, abrió un camino que desembocó en la reconstrucción idealizada o aproximada de muchos edificios que estaban en ruinas, a los que restituyó la posible imagen de un estilo románico o gótico; así mismo, generó el debate: hasta qué punto

19 Los datos sobre esta película son bien conocidos pero los he tomado del libro *Orson Welles, el espectáculo sin límites* de Esteve Rimbau, Barcelona 1985.

20 Frey, Bruno. (2000). *L'economia de l'art*, Col.lecció d'Estudis Econòmics, nº 18, Barcelona: La Caixa, p. 176.

era necesario reconstruir algo ruinoso sin criterios seguros o bien era preferible consolidar las ruinas como testimonio, por supuesto romántico, del paso del tiempo; el escritor inglés Jhon Ruskin (1819-1900) respondía "La restauración significa destrucción... Es imposible, tanto como resucitar muertos, restaurar lo que fue grande y bello en el pasado" y ahora se plantea la cuestión: en qué capítulo de la historia hay que ubicar los edificios restaurados en el siglo XIX re-interpretando el mundo medieval? La voz imposible de su autor aunque existan documentos y argumentos fiables, no puede ya intervenir en el resultado final de una restauración. El riesgo es inevitable. Hay que esperar y guardar, como mínimo, respeto.

El tema, con mayor o menor fortuna surgió y resurge desgraciadamente como consecuencia de guerras y revoluciones, el poder destructivo de las cuales es cada vez mayor y de ámbito más extenso. ¿Reconstruir?, ¿cómo?, ¿restaurar? ¿Cómo es posible después de que ciudades enteras han sido arrasadas, re-hacer, o hacer "nuevo"?

Me permito citar un caso local, aunque el autor es de dimensión universal. El debate, más bien dicho, la polémica afecta actualmente el conjunto de la obra del arquitecto Gaudí, (parte de sus obras más emblemáticas son patrimonio de la humanidad) tanto en la discutible continuación del templo de la Sagrada Familia que sigue en proceso de construcción de obra nueva empleando sistemáticamente hormigón armado, en lugar de la piedra que solía utilizar Gaudí y de un proyecto no definido por el arquitecto, ya que el progreso de la obra surgía en parte de la originalidad de su autor, como en la restauración y mantenimiento de obras terminadas y cuya restauración actual parece que banaliza el sentido original de la obra del arquitecto. Ciertamente es que organismos internacionales y competentes elaboran criterios científicos de restauración, pero los intereses particulares y la falta de control adecuado impiden hacer las cosas bien; todo ello perjudica la naturaleza creadora del autor y el sentido de su obra. Imagino que el de Antonio Gaudí no es el único caso.

El mercado

A lo largo de este texto aparece citado, o invocado con relativa frecuencia, este término de raíz económica, activo y presente en todas las transacciones humanas; no es un invento surgido con el arte ni tampoco lo justifica, pero como cualquier mecanismo económico, se sirve de él. Podemos preguntarnos cuál es su contribución a las cuestiones de la autoría, y la respuesta es clara y doble: reforzar la idea de autor a través del requerimiento de certificados de expertización que garanticen la pertenencia y la atribución de las obras ofertadas a sus autores y a su historia, pero sobre todo dar valor a las obras seguras mediante licitaciones económicas de alto valor publicitadas gracias a los medios de comunicación que de estos hechos han hecho actos mediáticos de resonancia social y han universalizado el fenómeno gracias a ofertas que suelen trascender en muchas ocasiones los ámbitos puramente locales.

Por la relación directa que establece con las obras en venta y circulación, por la afirmación de valores de autenticidad de sus autores y sobre todo por su presencia pública en el contexto de los últimos siglos a través de subastas y ventas generalizadas, tal vez a su pesar, el mercado se apoya en el autor y en la confianza de la seguridad de su autoría.

Autores indiscutibles, aquellos que han alcanzado un grado de excelencia y cuyas aportaciones además de únicas han sido calificadas de imprescindibles, de calidad elevada y a su lado, obras singulares de incalculable valor histórico y cultural, obras únicas e irrepetibles han sido siempre y son ahora tal vez de forma más pública, pero no por ello de distinto valor, objeto de deseo de unos pocos y mercancía de lujo destinada a una élite poderosa.

Entre las exigencias del mercado respecto a tan codiciadas piezas, la autenticidad es prioritaria, es decir, la seguridad de la obra auténtica firmada por su autor y certificada por un experto. Otros valores se añaden al precio y lo enriquecen, como son la originalidad de los temas, el grado de calidad de la pieza, las circunstancias de las obras, su posible exotismo, su rareza en el conjunto de las obras de un autor, su innovación e incluso otras. Sin embargo, el mercado suele presentar su oferta bajo el nombre de su autor.



Foto: Carlos Mario Lemá. La huella del camaleón II, 2007



Luis Saray, Spiderman contra sabandija, 2005.

La existencia del mercado y el efecto de su prolongación mediática han requerido autenticaciones, pero generalmente sobre obras de autores fallecidos. De muy diferente manera se comporta, por ahora, el mercado respecto a artistas vivos cuya obra no es objetual, ya que se trata de proyectos o documentación sobre la obra ya realizada y no de la posibilidad de adquisición de una obra materializada. No se si es presumible pensar que los artistas actuales entienden el sistema del mercado desde un ángulo más personalizado y directo que no pasa por los requisitos de expertización ni de mediatización; en general, el artista actual controla muy bien el trayecto de su obra de modo que sus dossiers son a menudo perfectos y no ofrecen ninguna clase de dudas sobre intenciones, datos biográficos y catalogación de la propia obra.

Resulta paradójico que mientras el autor contemporáneo parece tener un relativo interés, más bien escaso en devenir sujeto del mercado, tal vez porque según Danto, prefiere ser referenciado por la vía de la institución socio-cultural, el mercado ha conseguido transformar en mediáticos ciertos artistas y ciertas obras por la vía de la espectacularidad y el precio, hecho muy evidente a lo largo del siglo xx. Más paradójico es constatar que a medida que el arte actual se desmaterializa, el mercado resulta más activo.

El mercado se sirve ahora también de los medios donde ha encontrado un potente aliado en la construcción de su prestigio que a la vez le hace presente en el vasto territorio mundial y lo que en anteriores épocas constituía la posesión de la obra de arte en el marco de la privacidad y el íntimo placer del comprador, ahora se publicita y licita al mejor postor en una amplia operación de prestigio social a nivel internacional.

Lamenta Pierre Bourdieu que "la lógica de la velocidad y la del lucro que se reúnen en la búsqueda de la máxima ganancia en el corto plazo... me parecen incompatibles con la idea de la cultura"²¹. Sin embargo, éste parece ser un hecho normal cuya posible normalidad se basa en la transformación de la cultura en producto comercial. Efectivamente desde mi punto de vista es alarmante que se hable de política cultural, de incentivos públicos a la producción cultural y se recuerde desde las instancias políticas y económicas que las industrias culturales generan beneficios económicos nada despreciables, y por tanto, es deseable y aconsejable la inversión en estos nuevos productos de consumo; parece un fenómeno feliz hijo de los medios de comunicación y su eficacia así como de una cierta concepción socializante de la cultura. Tal vez sea también uno de los efectos inmediatos de la existencia de compradores predispuestos a consumir nuevas ofertas del mercado. Desde la dirección política no se suele hablar de calidad cultural ni de sensibilidad. Sigue lamentando Pierre Bourdieu que se olvide que: "Todas las obras

21 Bourdieu, Pierre. (1999). "Más ganancias, menos cultura". *Le Monde*.

que se exponen en los museos, todas las películas que se conservan en las cinematecas, son producto de universos sociales que se constituyeron poco a poco independizándose de las leyes del mundo ordinario y, en particular de la lógica de la ganancia"²². Los creadores debieron luchar para afirmar su identidad y el reconocimiento de su trabajo como artistas, para ver registradas sus firmas, es decir el derecho a ser tratados como autores poseedores de sus derechos, debieron luchar por "la rareza, la unicidad, la calidad y con la colaboración de los críticos, los biógrafos, los profesores de historia de arte, etc., para imponerse como artistas, como creadores. Es todo esto lo que está amenazado hoy a través de la reducción de la obra a un producto y una mercancía"²³. La entrada en masa de productos culturales destinados al consumo masivo o si se quiere, globalizado, perjudica, a mi entender la consideración de excelencia de algunos grandes e indiscutibles valores y autores creadores de nuestra cultura (Leonardo, Velázquez, Shakespeare, Beethoven, entre otros) que trascienden los ámbitos locales para devenir valores universales; hay que mantener para ellos el valor de la singularidad y reclamar que su consumo no sea banalizado en nombre de una situación comercial.

Paradójicamente, el mercado actual del arte esgrime el valor de singularidad y excelencia para entrar con fuerza en el juego selectivo de la propiedad, la obra de arte es ofrecida a alto precio, por tanto, solamente asequible a una élite, gracias a su excelencia y singularidad.

Cabría pensar que los intereses del mercado, oferta segura pero cara, comprobada científicamente por estudios pinacológicos, históricos, técnicos, estilísticos y grafológicos han sido un estímulo para los amantes del arte y los estudiosos; pienso que tal vez han sido una suerte de complemento coincidente, puesto que el deseo de saber, la necesidad de verificar y de completar los vacíos del conocimiento han sido previos, han clarificado la historia y han sido útiles a la verdad, también a aquélla requerida en la transacción de las obras.

En el punto de vista actual

La necesidad o el requerimiento de autenticidad es necesario para el mercado, por razones completamente comprensibles que van desde el prestigio del negocio pasando por la competencia profesional, pero también es necesaria al erudito, al *connaisseur* con deseo de saber y ampliar sus conocimientos en torno a una actividad tan sublimada como lo es el arte y a la necesaria credibilidad de la historia y la cultura consideradas como un patrimonio social incalculable.

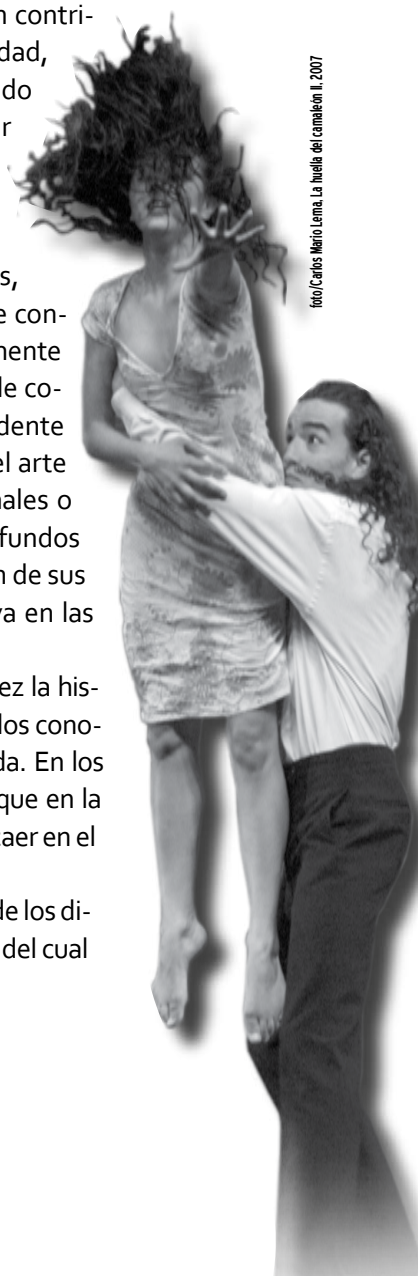
Sin embargo, los valores que parece que han fundamentado durante años la importancia de la relación entre obra y autor y sus consecuencias transferidas a los problemas de la autoría, que además han contribuido a valorar las obras y a reconocer a sus autores, (obra única, firma, autenticidad, originalidad, novedad, copia, falsificación, etc.) parecen no preocupar, ni al artista ni al entorno del mundo del arte actual. Muchas cosas han cambiado y muy deprisa. Me parece que desde el interior del mundo del arte y a través de los artistas en activo, y de ellos los más conscientemente innovadores, se percibe en el trayecto del siglo xx un cierto desinterés por el tema de la autoría, como si no fuera un problema o una cuestión en la que invertir tiempo y energía. Creo que es perceptible en la consideración de diversas situaciones: en la actitud de algunos artistas, muchos de ellos situados como innovadores y por tanto fundamentales en el avance del arte contemporáneo; en la naturaleza de gran parte de las obras actuales que difieren considerablemente de las obras legadas por el pasado, en su intención y en su naturaleza física; en la existencia de corrientes de pensamiento paralelas y a veces conductoras del hecho artístico actual; en la evidente extensión del hecho creativo abierto no sólo a ámbitos geográficos hasta ahora inéditos en el arte contemporáneo, sino también, abierto a propuestas de todo tipo, no necesariamente formales o estéticas que incluyen situaciones de carácter e intención socio-cultural y en los cambios profundos que experimenta nuestra sociedad como sociedad informada, globalizada y en rápida revisión de sus valores, constantemente cambiantes gracias a la gran cantidad de información que se apoya en las sucesivas innovaciones generadas por los avances tecnológicos.

Exponer de forma pormenorizada cada uno de estos conceptos equivaldría a redactar otra vez la historia del arte del siglo xx, tarea ya realizada y en constante revisión y enriquecimiento gracias a los conocimientos y matices que aportan los críticos, los artistas y los historiadores de forma continuada. En los márgenes de este texto solo puedo (y debo) establecer mi opinión, normalmente limitada, ya que en la continua actividad del arte en curso y el discurso que genera, cualquier intento de síntesis puede caer en el riesgo de una reducción simplificadora.

A lo largo del siglo xx se ha producido a mi modo de ver y ello es perceptible a través el trabajo de los diferentes artistas que marcan los trayectos innovadores, un amplio proceso de reflexión en virtud del cual

²² Ibid.

²³ Ibid.



foto/Carlos Mario Lema. La huella del camaleón II, 2007

tanto la función como la naturaleza del arte han sido motivo de análisis y reflexión por parte de los artistas y de los críticos o compañeros de viaje del discurso teórico de la obra; del mismo modo, la práctica artística ha reflexionado sobre sí misma: muchas obras son el resultado de experimentación material y conceptual, nuevas prácticas, nuevos soportes, nuevas nociones, nuevos materiales se han probado a lo largo del siglo, la revisión de los conceptos formales y expresivos por las que han pasado la figuración y la abstracción han dado ya sus frutos; a la entrada del siglo xxi cualquier posibilidad de innovación real pasa, desde mi punto de vista, (de hecho, esta pasando ya) a través de los recursos de la tecnología.

Me parece que a lo largo del siglo xx y hasta ahora, avanza la idea de disolución del concepto de autor heredada del pasado, mitificado como genio, asociado a una obra-objeto personalizada e identificada a través de su nombre y de su firma; esta idea que ya pertenece a la tradición, unida a la desaparición del concepto de obra única y singular, está reemplazada por trabajos de otra naturaleza, de carácter efímero y de eficacia puntual y voluntad extensiva como la reflexión sobre la propia obra, el sentido del arte en el contexto actual y su función y repercusión social con independencia de los soportes o recursos técnicos que utilizan.

Así mismo, los conceptos de singularidad o si se quiere de concepción de la obra como pieza única y de estilo identificador de autor incorporado y visible a través de la obra, que avalan y dotan de valor a las obras del pasado, están en franco declive. Del mismo modo, pienso que el concepto de originalidad ya no es un estímulo para la creación así como el concepto de novedad, no interesan al creador de arte, en cambio son ideas que se han arraigado intensamente en el mundo de la publicidad y el consumo masivo como exigencias propias de su actividad.

Por otro lado, en un amplio y constante intercambio de información, la idea de diversidad de propuestas, contenidos y medios, se une a la de complejidad de sistemas que intervienen en la obra, (ahora ya de forma natural, para su realización final es habitual hoy pensar y hablar de multimedia), la mirada de los artistas es polivalente y abierta sobre el mundo en su totalidad y sobre el individuo en su singularidad. Se incorporan e intervienen en la obra actual materiales e incluso compromisos en temas o situaciones que han sido observadas y mostradas desde el arte actual, que encuentran su razón de ser en los contextos cotidianos de la vida y la cultura urbana que afecta al individuo disuelto entre la masa de consumidores, en los efectos visuales de la presencia de la publicidad, en los problemas vividos íntimamente como la pérdida de valores, los cambios de sexo, la autoestima o los problemas de salud, por no citar los grandes conflictos bélicos o la cuestión de la multiculturalidad y el consiguiente problema identitario.

De qué manera situar el concepto de "autor" como ser único e inspirado en este magma intenso y cambiante dotado de movilidad de alcance mundial y rápidamente substituido, eliminado, enriquecido, provocado o consolidado a veces por circunstancias ajenas a la voluntad de los autores. Parece entonces, que si bien cada una de las múltiples ideas presentadas en circuitos de arte por sus autores-artistas está propuesta y "firmada" por un autor, no es para él ni para nosotros lo más relevante la duda razonable de la autoría, sino la validez y eficacia del mensaje propuesto.

Otra cuestión de igual importancia se refiere al método de trabajo del artista, su concepción de la obra a través de la cual la obra es el resultado de un proceso: ninguna pieza ni ningún paso es escamoteable a la totalidad del proceso, no hay piezas únicas con nombre propio, como lo son ciertas obras de Picasso, por ejemplo "Les Femmes d'Alger" o el "Guernica". Los conceptos de acción, tiempo y espacio están en la base de muchos trabajos actuales que también se nutren de los elementos que proceden tanto de la visión de la realidad, como de la información o del subjetivismo del propio artista. Y el recurso a medios muy diversos permite al artista presentar su trabajo sobre soportes y procedimientos diferenciados como performances, fotografías, objetos, vídeos o instalaciones; incluso cuando se mantienen los conceptos más tradicionales existen cambios significativos de escala, de soporte, de uso y de concepción en serie (sirvan de ejemplo las más recientes obras del pintor Anselm Kiefer o en las esculturas de Richard Serra). Creo que no se trata solamente de profundizar matizándola o enriquecer una idea personal, sino de un trayecto abierto a la reflexión y a la formulación, por supuesto, receptivo y naturalmente seleccionador de la amalgama de situaciones, vivencias, estímulos e informaciones que recibe constantemente el autor. El artista-autor actual ya no se aísla, se mueve.

La conciencia de artista como elaborador de su obra, pero también como elaborador de su propio discurso es frecuente de modo que el autor ya no es aquel que hace su obra, sino también el que la narra y la comenta, redacta sus propios textos. El artista actúa a menudo desde la posición de "pensador", autor de propuestas y proyectos y director de la obra en el momento de su realización, no completamente "autor" en el sentido material del término, sino "director" con el necesario soporte de técnicos y especialistas que garanticen el buen resultado de los proyectos, ya que el proceso de realización material se ha vuelto complejo. Esta es una actitud ya revelada en las acciones de los dadaístas y concretada después de la Segunda Guerra Mundial por los artistas de happening, entre ellos Wolf Vostell y Joseph Beuys, y en las célebres intervenciones de Yves Klein "dirigiendo" la realización de sus pinturas o en los trabajos "ready-made" de Marcel Duchamp y los objetos y conciertos propuestos por el grupo Fluxus en los años sesenta. Esta actitud defien-

de la necesidad de la existencia del artista y su posición creadora de forma radicalizada.

Además, el artista ha ganado su libertad de opción y la defiende: elige temas, conceptos, materias y sistemas de producción y soportes, entre ellos, su propio cuerpo. ¿Cómo se podrían incluir con solvencia los criterios de seguridad de autoría que hemos señalado que parecen aplicables a obras de siglos anteriores, como la firma?, ¿dónde se firma en un trabajo efímero o cuyo soporte es el cuerpo o la acción del artista?. Podemos cuestionar también el criterio de “estilo” y desplazarlo a favor de la opción ideológica o los criterios plásticos del autor y aquí el abanico ya es muy extenso y está en constante ampliación, por ejemplo, las opciones tecnológicas, pero también aquellas reivindicadoras de situaciones de género, básicamente de carácter feminista, o bien las que puedan responder al deseo socialmente crítico del autor o bien al contrario, la opción por la diversidad y la complejidad permisible en un tiempo pletórico de recursos aptos para la experimentación; tal vez la pertenencia al contexto se hace evidente al menos desde el punto de vista obvio de los recursos técnicos con los que se realizan las obras actuales: ninguna de ellas puede predecir el futuro, se sitúan plenamente en el límite innovador del presente desde una voluntad de apurar las bondades de los medios y las informaciones que utilizan. A menudo en el trayecto de un artista hemos encontrado su diversificación en trabajos pictóricos, escultóricos o cerámicos, además de obra en textil, mural, grabados y dibujos, es el caso de Picasso y de Joan Miró y, si bien estos artistas ya “clásicos” del siglo xx mantienen una dicción personal que permite reconocer su estilo, en la obra de los artistas de generaciones posteriores, más abiertos a la experimentación con toda suerte de conceptos y medios, es casi imposible dilucidar elementos estilísticos en obras que se prodigan entre acciones performáticas, fotografía, vídeo o trabajos multimedia; en todo caso, podemos reconocer la filiación conceptual o ideológica.

Quién es el autor cuando Yoko Ono propone en octubre de 1955 “Enciende una cerilla y obsérvala hasta que se apague” o “Que una mosca ande por encima de un cuerpo de mujer desde los dedos del pie hasta la cabeza y que salga por la ventana” (“Mosca”, film 16 mm. dirigido por Yoko Ono, 25 minutos, 1970). Del mismo modo, ¿quién realiza las obras que conocemos como “mail-art”? y cómo “ver” la obra de Richard Long, su caminar en soledad por lugares despoblados y fuertemente connotados por sus condiciones naturales cuando afirma “Al andar estoy cara a cara con el paisaje. Hago mi trabajo desde esta perspectiva. Mi arte puede ser una huella o una piedra. La evidencia bajo cualquier forma es arte. Una escultura, un mapa, un texto, una fotografía: todas las formas de mi trabajo son iguales y complementarias” (1985). Más que a juzgar, a contemplar o poseer, el artista invita al espectador a pensar, a comprender y a actuar.

Este desinterés tal vez radica o se explica por que el condicionante económico de la obra escapa a los valores de mercado: si el artista es subvencionado por su trabajo, ya que se considera como un hecho de cultura, su obra puede desaparecer físicamente hablando y no genera valor de mercado, por tanto no se suele plantear la posibilidad de la falsificación y en consecuencia aparentemente, no tiene interés para nadie cuestionar la autoría de los trabajos efímeros o conceptuales en términos de valor de mercado, aunque por supuesto, el reconocimiento de la autoría es importante para el autor y también para la historia del arte. Por otra parte, en la mayoría de los casos y cada vez con mayor rigor, los artistas suelen documentar sus trabajos con mucha fidelidad, de manera que parece absurdo intentar una copia, por otro lado y cada vez con mayor insistencia el artista divulga sus trabajos a través de la red de manera que además de la cantidad de propuestas ya realizadas que circulan, parece que cualquier intento de copia puede ser rápidamente detectado, lo cual invalida el esfuerzo y la intención, por que, ¿quién es el cliente o coleccionista deseoso de poseer un trabajo único cuando la obra se ha concebido como un medio de comunicación y participación accesible a un público tan numeroso como incontable y desconocido? Y también, puede ser “copiada” con toda facilidad desde los medios tecnológicos que la guardan. Además, encontrar a los autores y conectar con ellos resulta a través de la red relativamente fácil.

No creo que preocupe demasiado al artista actual la posibilidad de copias o falsificaciones ni los temas legales, sino la posibilidad de seguir trabajando, de afirmar su existencia como creador. Por fortuna estamos ante una gran vitalidad y un enorme potencial de actividad artística, un amplio despliegue de actividad vinculada al arte y a la creatividad en todas sus posibilidades nutre nuestro escenario cultural con propuestas que se suceden rápidamente, que pretenden reivindicar su existencia con capacidad de crítica y vinculación social, incluso con especificidades del tipo de propuestas multiculturales o de género, por citar unos ejemplos, pero también de procedencia hasta ahora imprevisible: el arte occidental ha perdido o bien ha ampliado, o si se quiere ha abierto sus límites configuradores de modelo de modo que, a su manera, el mundo y las civilizaciones orientales, el descubrimiento de la autenticidad de trabajos de culturas indígenas o primitivas, desde el Amazonas hasta Oceanía pasando por el inmenso territorio africano se hacen presentes en el contexto cultural, reclaman su identidad y pertenencia en el conjunto de lo que llamamos arte y más específicamente en la parcela de lo contemporáneo, no en busca de una competencia, trabajo inútil, sino del reconocimiento de su existencia. Imposible catalogar y dar nombre individualizado de autor a todos los artistas que se aproximan y surgen de esta potente realidad, imposible singularizar y valorar personalidades, y aún más difícil, destacar piezas personalizadas.

Rastrear en las múltiples declaraciones conocidas y publicadas de los artistas contemporáneos revela una cierta voluntad irónica sobre estos temas. Como casi siempre, Marcel Duchamp toma la iniciativa: "En efecto, quise cambiar de identidad y la primera idea que se me vino a la cabeza fue adoptar un nombre judío. Yo era católico y pasar de una religión a otra ya era un cambio. Pero no encontré un nombre judío que me gustara y, de repente, tuve una idea: ¿por qué no cambiar de sexo? ¡Era mucho más fácil! De esta idea surgió el nombre de Rose Selavy. Tal vez ahora esté muy bien, puesto que los nombres cambian con las épocas, pero en 1920 Rose era un nombre bobalicon"²⁴ negación de identidad, aparentemente complementaria que afirma la existencia de su autor: el personaje que fue invento de Marcel Duchamp de hecho lo afirma; de igual modo, Duchamp firmó su celebre urinario de porcelana blanca con otro nombre "r. mutt" en 1917. En la línea de la voluntad irónica Piero Manzoni produjo y firmó el objeto llamado "merda d'artista" (1961), Yves Klein vendía "aire del Sena" y Ben Vautrier se exhibía como objeto en un escaparate de Londres (1967). Es también bien conocida la posición del artista "pop" norteamericano Andy Warhol, trabajando en una "Factory", su taller con pretensión de fábrica y produciendo obras en serie, hecho que atenta a la singularidad de la pieza única, al parecer sin que le importara demasiado: "Creo que estaría bien que alguien pudiera hacer todos mis cuadros por mí. Yo no he podido hacer todas las imágenes claras y sencillas lo mismo que la primera. Creo que sería estupendo que se dedicara más gente a la serigrafía, de modo que nadie supiera si un cuadro mío era mío o de otro"²⁵.

Reflexionando en torno de la atmósfera reivindicada por las teorías de la postmodernidad, Simón Marchán plantea su percepción de la "pérdida de entusiasmo por el valor de lo nuevo, dice, antaño defendido por H. Rosenberg e incluso por Adorno, como una categoría de lo moderno". Parecería que la idea de modernidad debería asociarse a la idea de novedad, a la que habría que añadir, en aras de la velocidad sucesiva de los cambios, la idea de ruptura inmediata y permanente: una novedad sucede a otra con ruptura. "Podrían invocarse numerosos testimonios, como los de G. Baselitz, el grupo Müllheimer Freiheit de Colonia, W.Dahm, pero bastará una frase como ésta del italiano Sandro Chia "A mí, sobre el plano formal no me interesa la innovación, hago arte con los materiales del arte". De igual modo, a lo largo de la década del ochenta, se percibe un cierto desprestigio del "experimentalismo". "En los años recientes se ha diluido la euforia de los gestos; parecen importar más los objetivos estéticos que los medios, las obras en su espesor sensible que los gestos experimentales" de modo que

parece que llegando a la última década del siglo anterior, nada excluye ninguna posibilidad de modo que se ha producido una convivencia, que con anterioridad hubiera sido cuando menos polémica, entre muchas y diversas tendencias, al tiempo de la recuperación de la pintura y la escultura incluso bajo formulaciones figurativas: "Diluidas las disputas entre abstracción y neofiguración que se habían suscitado en los años setenta, se entablan fructíferos diálogos... Se invoca asimismo, sin complejos la autoconciencia histórica de la modernidad que tanto puede enlazar con una tradición de lo nuevo, personificada en Cézanne, Matisse o Bonnard, como con el "pop" y la herencia manierista"²⁶. Es decir que, después del retorno a lo tradicional con pretensión de oposición a lo vanguardista, operación formulada por la idea postmoderna en la década del ochenta, se ha podido comprobar que el arraigo del arte experimental y de la voluntad libre y abierta del artista muy familiarizado con los sistemas técnicos complejos es sólido y que convive en abierto diálogo con todas las posibles tendencias, mecanismos, soluciones e ideas que permiten a cada artista desarrollar su trabajo a su gusto.

No se si puede afirmarse que con el cambio de la naturaleza de la obras se han producido otros cambios significativos, que afectan por supuesto a la relación con el mercado; al sistema de financiación, que suele ser el de la subvención pública o institucional, a problemas de museología, como por ejemplo, la duda sobre la conservación definitiva de muchas obras concebidas como efímeras o si conviene o no su repetición; por supuesto su forma de presentación pública ya que parece que los trabajos contemporáneos han accedido a un estatus de bien cultural más que de posible objeto de coleccionista, y, por descontado, la pertenencia y la intención: parece no existir un cliente único ni evidente para estas obras y en cambio, sus contenidos y sus propuestas suelen tener valores de comprensión universal. Más que nunca, la obra tiene naturaleza pública e inmediata.

La generalización y la diversidad de prácticas han inundado de propuestas y obras los espacios institucionales haciendo del trabajo del artista una manifestación pública que encuentra su sentido en su contribución al hecho cultural. Grandes acontecimientos se convierten en grandes plataformas donde se muestra las distintas opciones a un público amplio, no necesariamente especializado y normalmente considerado como de alcance mundial. Ya no se trata de "descubrir" nuevos valores o apoyar a artistas jóvenes y afirmar nuevas tendencias construidas con la ayuda de los teóricos, tal vez se trata de proponer y abrir el diálogo propuesto, no tanto a la confrontación como a la simultaneidad y la afirmación de la diversidad, la complejidad y el matiz. El artista orquesta presenta

24 Cabanne, Pierre. (1972). *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Barcelona: Ed. Anagrama, p. 101.

25 "Qué es el Pop Art? Entrevistas (1963-1964)" en: Marchan Fiz, Simón. (1988). *Del arte objetual al arte de concepto*, 3ª edición. Madrid: Ediciones Akal, p. 354.

26 Marchan, Simón. (1985). "Epílogo sobre la sensibilidad "postmoderna", en: *Del arte objetual al arte de concepto*, 3ª edición. Madrid: Akal, pp. 291 y siguientes.

su visión del mundo, no de la realidad o de su subjetividad solamente, sino desde la elección personal de medios, temas y materiales e información. Me parece que el artista ahora es más autor que nunca, puesto que puede actuar sin condicionamientos.

La progresiva aparición de la tecnología, cada vez más compleja y de mayor eficacia y diversidad, y su uso por el artista en la realización de sus trabajos puede diluir al menos a nivel popular la concepción singular del autor: el mito del artista inspirado ejecutor personal de su obra en diálogo consigo mismo y con los elementos que le han de permitir materializar sus obras de hecho, la naturaleza de la obra actual ha cambiado radicalmente y este cambio afecta a sus condiciones físicas, a los contenidos, a su distribución y a la pertenencia cuando el autor propone la interacción con la obra o permite que el espectador termine su obra; en estas circunstancias podemos plantearnos no la funcionalidad sino la autoría y la pertenencia; naturalmente la valoración debe plantarse de otro modo.

De los derechos de autor

La complejidad de la vida moderna donde casi todo es fiscalizado, alcanza también en un buen y elevado grado de especialización a los temas que se refieren a la obra de arte y a la protección legal de los derechos del artista, y no creo que solamente afecte al valor económico que se ha disparado gracias a un mercado activo y especializado, sino también a aquellos valores de tinte más humano que confieren dignidad, prestigio y sentido a la existencia de los artistas. Surgen a partir de la duda, la apropiación fraudulenta por otros, la necesaria ordenación del trabajo propio, su posible valor patrimonial y la protección de la obra como bien cultural y existen como un medio de defensa del autor respecto a sí mismo y su trabajo, son una afirmación necesaria de la existencia de un autor a la vez, que la protección legal de su trabajo en el conjunto social

Un amplio abanico legal se ha desplegado entorno a la complejidad de la problemática que abarca el medio de la obra y de su autor. La ley reconoce y define al autor y protege sus derechos como tal, sin embargo, no es misión de la ley establecer quién es artista. El sistema legal interviene ya con legislación específica que a veces se determina a partir de hechos puntuales, pero que llega a constituir elemento de derecho aplicable a resoluciones y sentencias con toda su amplitud y validez.

Parece ser que la legislación sobre los derechos de los creadores visuales es relativamente reciente; desde la aparición de la imprenta y con ella, la posibilidad de reproducir textos firmados por un autor e imágenes creadas por grabadores e ilustradores, se planteó en primer lugar los derechos de reproducción literarios del texto sin atender a la parte visual. El primero en quejarse fue Alberto Durero ante el Senado de Venecia y el Consejo de Nürenberg, quienes, desoyéndolo, no prohibieron la



Joana Rios, *Obra o la Madre Muerta*, 2007

copia de la obra, sino la del monograma exclusivo del artista. La posibilidad de hacer extensivas las leyes que ya protegían a los autores literarios a los creadores visuales se inició a fines del siglo XVIII, aunque los problemas actuales, mucho más complejos, no pueden equipararse a los de entonces, ya que trascienden el criterio de la propiedad intelectual del autor que es completamente reconocida, así como la protección de la obra y su conservación, para prestar atención a "su utilización masiva e indiscriminada en todo tipo de soportes y para un mercado potencial de millones de usuarios"²⁷. En esta realidad tan extensa como incontrolable, el ámbito de la sociedad de la información, el autor cada vez tiene mayores dificultades para proteger sus derechos:

Todo ello conlleva necesariamente una redefinición de los conceptos fundamentales de los derechos de autor, hasta tal extremo que el derecho de explotación por excelencia del autor y el derecho de reproducción, han perdido su significado tradicional de multiplicación o producción de ejemplares, para pasar a ser definido como la fijación o incorporación de la obra a un soporte físico, con independencia de que esta fijación se utilice luego o no para la obtención de ejemplares²⁸.

²⁷ p. cit., p. 40.

²⁸ Op. cit., p. 41.

Los principales problemas nuevos son, pues, de control de la presencia de las obras en distintos medios de comunicación y de control de las posibilidades de acceso a las imágenes que tiene un número incalculable de personas.

Estas consideraciones legales han recorrido un largo camino iniciado a finales del siglo XIX con el reconocimiento, por un buen conjunto de los países del mundo, del derecho a la propiedad intelectual, acordado en la Convención de Berna de 1886, que suscribieron 117 estados, que por primera vez planteó la necesidad de proteger las obras literarias y artísticas y los derechos de los autores sobre sus obras²⁹. Son también fruto de la convergencia de legislaciones emanadas de la Unesco, a partir de su creación, matizadas según las leyes propias de cada Estado, apoyadas en la Declaración de los Derechos Humanos de la ONU y contempladas en el debate de la futura constitución europea. Sin embargo, sospecho que muchos autores las desconocen, tal vez no tanto por que las necesiten, como por la habitual forma de trabajo del artista más preocupado por la gestación de su obra que por los problemas posibles derivados de su existencia material y legal.

Los derechos de autor generan muchos beneficios y no solamente a los autores, sino al conjunto de los agentes que intervienen: editores, productores, intérpretes, distribuidores que se ven contrariados seriamente por la falsificación, adulteración y la piratería a partir de la red, y en consecuencia dejan de motivarse para la creación y distribución en red, de ahí que existan legislaciones nacionales e internacionales no sólo para castigar los delitos sino también para prevenirlos, ya que la falta de estimulación a la creación en un medio tan potente puede resultar a la larga completamente negativa al hecho socio-cultural.

Los derechos según la ley

La obra singular, objeto materializado, por tanto medible y catalogable asociada indisolublemente a su autor tiene protección en términos legales. Del mismo modo, su autor ha encontrado protección contra la falsificación y ha obtenido el reconocimiento de sus derechos morales, al mismo tiempo que los derechos legales básicos sobre su obra: reconocimiento, reproducción, difusión. En términos de experto legal:

Se pueden clasificar los derechos de autor en dos grandes grupos: derechos morales... que se conciben como derechos de la personalidad, inherentes al autor, irrenunciables e intransferibles y, derechos patrimoniales que se confieren al autor con carácter exclusivo. Estos últimos pueden a su vez subdividirse

en dos grupos: derechos de explotación, que son los que se atribuyen al autor en régimen de monopolio, con carácter exclusivo y excluyente, de modo que nadie puede utilizarlos sin el consentimiento del autor, y derechos de simple remuneración³⁰.

Según la legislación vigente, los derechos morales del autor son inalienables, irrenunciables así como intransferibles, es decir, que la ley confirma al creador visual sus propiedades ya que no puede transferirlas ni privarse de ellas, de modo que siempre quedan inherentes al autor y relacionadas con su obra y en virtud de esta realidad, las facultades que la ley otorga a los autores son un conjunto de decisiones que el autor puede tomar, tales como: decidir su divulgación, bajo qué nombre y en qué modo, exigir el reconocimiento de su obra, así como el respeto a la integridad y al carácter original de la misma, también, puede decidir la modificación de la obra, retirarla del mercado, ejercitar el derecho de divulgar, exponer o publicitar la obra, así como de reproducirla o autorizar su reproducción y su distribución; la ley también contempla los derechos y el tiempo de explotación de la obra, que duran toda la vida del autor más unos años estipulados a partir de su muerte, así como la posibilidad legal de cesión de la obra y los derechos de sucesión³¹.

Dice la Ley de Propiedad Intelectual que, "una vez acabada la obra, al artista le corresponde el monopolio de explotarla, así como el derecho a la protección de los derechos morales... Como derechos morales se reconocen, entre otros, el derecho al reconocimiento de la autoría y a la integridad de la obra... los derechos económicos se protegen (en España) hasta setenta años después de la muerte del autor; la protección de algunas modalidades del derecho moral es incluso, por tiempo indefinido. Tal protección no depende de ningún registro a diferencia de los llamados derechos de la propiedad industrial (patente, marca, etc.) y es internacional debido a los convenios internacionales de protección de la propiedad intelectual"³².

El campo del litigio se puede hacer extensible al uso, reproducción, apropiación y difusión. ¿Quién podría controlar acertadamente estas circunstancias a lo largo de la historia para restituir a los autores clásicos ya fallecidos sus legítimos derechos?

La ley solamente protege las creaciones originales afirma Delia Lipszyc³³ "La originalidad es fundamental para la protección del derecho de autor. Es condición necesaria y reside en la expresión –o forma represen-

29 Estas primeras decisiones han sido completadas progresivamente y revisadas hasta la actualidad en distintas convenciones celebradas en París, Roma, Bruselas Ginebra y Estocolmo. La primera Convención Universal sobre los Derechos de Autor tuvo lugar en Ginebra el año 1952.

30 AAVV. (2003). *El futuro de la creación. Los derechos de autor de los creadores visuales*. Madrid: Fundación Arte y Derecho, p. 34.

31 Esta problemática se recoge en decretos y disposiciones legales en el Estado español a partir de 1998. Gutiérrez Vicén Javier y otros. (2003). *El futuro de la creación. Los derechos de autor de los creadores visuales*. Madrid: Trama.

32 Busch, Cristina. "Los derechos de autor de Artistas Visuales". En: *Papers d'Art. Funmdació espais d'Art Contemporani*, nº 84, Girona, 2003. p. 25.

33 Delia Lipszyc, experta en derechos de autor, profesora de la cátedra UNESCO de derechos de autor de la Universidad de Buenos Aires y autora de libros especializados sobre el tema.

tativa— creativa e individualizada de la obra, por mínimas que sean esta creación y esta individualidad”³⁴. Es un dato importante, tal vez la garantía de la obra que más confirma a su autor y sobre la que puede actuar con más eficacia la ley ante posibles falsificaciones o copias fraudulentas; pero me parece que en especial significativa para el reconocimiento de la naturaleza del artista creador. Esta condición queda afirmada en los textos legales que considera la originalidad.

Como reflejo de la personalidad del autor, “cualquier tipo de creación original de las artes visuales es hoy objeto de propiedad intelectual, con independencia de cual sea el medio de expresión utilizado”³⁵. Del mismo modo, la ley contempla la problemática generada por la coautoría u obra hecha en colaboración, la obra colectiva en la que existe una pluralidad de autores como ocurre en las publicaciones periódicas, diarios; la ley protege también el título de la obra, el nombre del autor y la imagen del autor.

La protección de la propiedad intelectual además de los derechos de autor, reglamenta los derechos de reproducción, distribución de comunicación, de transformación y de colección que parecen más necesarios en lo que afecta a la obra escrita y a la composición musical que a menudo se someten a ediciones de larga tirada y a traducciones y versiones, cuyas ventas suponen ingresos para los autores. No es exactamente el caso de la obra de arte que suele pensarse y realizarse como obra única y cuya comunicación y distribución pública no suelen comportar ni generar beneficios o inversiones importantes, al menos a nivel de producción industrial o de especulación; evidentemente no pensamos en las reproducciones de las imágenes creadas por el arte con fines divulgativos o de recurso turístico, aunque los autores generalmente grandes artistas del pasado, no afectados por la situación legal actual, no pueden reclamar sus derechos de autor ni percibir los beneficios correspondientes.

En los géneros que actualmente consideramos tradicionales, el autor ha conservado sus derechos morales y patrimoniales, pero han surgido otras creaciones que constituyen nuevas categorías de obras. El trabajo creativo de realización de una obra multimedia es similar al de una obra tradicional³⁶.

Los nuevos problemas se han puesto en evidencia a partir de los nuevos medios de difusión y soportes, no a partir de su génesis o planteamiento inicial que es el mismo para todo hecho creativo, al fin y al cabo, Internet, la multimedia, la fotografía o la pintura son

34 Entrevista a Delia Lipszyc en el libro *Elogio del autor* de Salvador Ottobre, Buenos Aires, 2005, p.103.

35 Roig Serrano, Miguel. (2003). *El futuro de la creación*. Madrid: Fundación Arte y Derecho, p. 57.

36 Palabras de Delia Lipszyc citadas por Salvador Ottobre en el libro *Elogio del autor*, Buenos Aires, 2005, p. 35.



Foto/Carlos Mario Lema. La huella del camaleón. 2007

mecanismos, sistemas, técnicas y procedimientos, en definitiva, herramientas que elige libremente el autor. La elección del procedimiento siempre es previa a la realización de la obra, y por otra parte, ¿cómo se puede contabilizar la creatividad, la originalidad, la capacidad de expresión y comunicación, en definitiva, la individualidad que residen en cada obra y en cada autor? Todo empieza a partir de la existencia de la obra como entidad propia, puesta en contacto con el mundo exterior a ella, en general con el público espectador y sus sistemas de conocimiento y divulgación. Ahí empiezan, entre otros (aceptación, comprensión, rechazo, crítica, valoración, etc.). los problemas legales.

De los nuevos problemas

Como hijos del siglo xx, nos reconocemos también en sus opciones, de las cuales el arte ha sistematizado preferentemente el carácter experimentador y los resultados innovadores, así como la originalidad y la voluntad de reflexión de sus autores. Hemos aceptado que el eje conductor del trayecto del arte del siglo xx sea su carácter innovador, es decir, lo que llamamos vanguardia, de modo que se ha ordenado positivamente este trayecto, primando esta condición de la

cual el siglo actual esta siendo todavía una continuación y una expansión, Nuestro siglo por múltiples razones continuador de los elementos progresivos y excesivos de nuestra civilización occidental, se presenta en rápida y constante expansión de sus hallazgos, con una complejidad cada vez mayor y en una diversidad de ofertas tan extensa como inalcanzable, conocida gracias a los medios y la velocidad de la información.

En este nuevo contexto en el que la reflexión y el discurso preceden y acompañan obras, a menudo efímeras, solamente existen gracias a su registro documental, parece que se puede cuestionar en profundidad, no ya el autor, sino los aspectos legales que acompañan a la obra y que son bastante claros mientras la obra es objetual. ¿Cómo reconocerlos o aplicarlos a obras conscientemente inexistentes desde el punto de vista físico y, sólo perteneciente a los dispositivos mentales y obras en circulación incontable gracias a los nuevos sistemas tecnológicos o bien obras abiertas a la interacción del espectador? Estamos ante una nueva problemática que afecta a todo cuanto de innovador indiscutible hemos heredado del arte del siglo xx y está en franco desarrollo en el momento actual.

Parece que al artista actual que se mueve en términos de realización y experimentación no le preocupa tanto la gestión de los derechos de su obra, como la posibilidad de seguir trabajando, de afirmar su existencia como creador, de hecho muchas de sus obras son efímeras, más allá de su existencia puntual en un lugar y en un momento dado, y difícilmente pueden plantear problemas de autoría en términos de valor de mercado y de uso, así como de tipo legal: fueron, son las ideas y los documentos más que la obra entendida como objeto real con vida propia.

¿La no materialidad de la obra cuestiona al autor? Evidentemente no, y en consecuencia la autoría la afirma la existencia de documentos y, en muchos casos, su ya inserción en la historia del arte actual y la avala muchas veces el propio autor. Lo que tal vez entra en cuestión es su valor de mercado, de pieza transmisible e intercambiable capaz de devenir propiedad material, ya que muchos museos acogen como obra, tanto los proyectos como la documentación de la obra realizada, normalmente en soporte fotográfico o vídeo. Debe corresponder al artista el derecho de reproducción y de difusión, así como el de la cesión de sus derechos que se mantiene junto al reconocimiento de su condición de autor.

Sin embargo, la progresiva complejidad de las propuestas contemporáneas y la imprevisible, pero real utilización de materiales muy diversos y de muy diferente procedencia puede provocar otros problemas de autoría, por ejemplo: ¿qué problemática podrá generar el uso de rostros o personajes, anónimos o voluntariamente concertados en trabajos fotográfi-

cos o vídeo-artísticos que puedan otorgar derechos de reproducción de la propia imagen, tal vez a través de una página web del artista que firma el trabajo pero bajo sospecha de apropiación indebida del autor sobre el modelo utilizado, sobre la base de uso de su imagen y privacidad?

¿Qué podría ocurrir desde el punto de vista legal en trabajos cuyos autores utilizan materiales ya hechos, por ejemplo, citas de cuadros, fotografías o secuencias cinematográficas sin autorización previa de sus autores o en el frecuente caso de recurso a temas clásicos, primitivos o antiguos en los que la conciencia de autor es anónima o no está registrada y cuyo autor ya no puede ejercer su derecho a la reclamación y, en el supuesto más que probable de la difusión de este tipo de trabajos a través de Internet, donde las posibilidades de plagio y reproducción ilegal son incontrolables?. ¿Debería existir previamente la autorización del autor, algo a menudo imposible. O cuando intervienen técnicos y equipos en el proceso y la realización final de una obra ¿cómo se puede legalmente plantear una autoría?

La ley es sabia y su sabiduría se enriquece y su bagaje se acumula y se nutre con las experiencias de la realidad. Me permito citar un ejemplo de la eficacia de la ley frente a un litigio planteado sobre la condición del autor en un caso de colaboración técnica, en un trabajo artístico multidisciplinar, la Audiencia de Barcelona sentenció en enero de 2003 a favor del autor como responsable de la gestación y desarrollo de su obra, contra la demanda de autoría conjunta presentada por uno de los colaboradores técnicos de la obra "la presencia y supervisión del artista es insustituible pues tiene la idea inicial y la lleva a término con independencia de que se valiera de colaboradores..." es decir, que según esta sentencia "sigue siendo autor quien preconice la obra y dirige y supervisa su ejecución"³⁷. De hecho es la misma situación que se producía en los grandes talleres, los más célebres, los del Renacimiento y los que recibían encargos de las monarquías, en los que se consideró que el autor era el artista que firmaba la obra, Rafael, Tiziano o Velázquez, con independencia de sus colaboradores y ayudantes de su taller. A pesar de la actual complejidad, la ley confirma la naturaleza incuestionable del autor y desde el punto de vista legal se reconoce que "la condición de autor siempre descansa en la persona física creadora quien por tanto, siempre conserva sus derechos morales sobre la creación"³⁸.

Presencia de la tecnología

En palabras de Eduardo Serrano Gómez, experto en la cuestión:

37 Caso citado por Cristina Busch en el texto: "Los derechos de autor de Artistas Visuales", en: *Parpes*, nº 84, Girona, 2003, p. 25.

38 Roig Serrano, Miguel. (2003). "La condición del autor", en: *El futuro de la creación*, Madrid: Fundación Arte y Derecho, p. 45.

En la actualidad, nos encontramos inmersos en la sociedad de la información, lo cual tiene importantísimas consecuencias de orden jurídico. En el caso de la propiedad intelectual se presentan realidades que el legislador no pudo, en su momento, prever y que por lo tanto, lo colocan en una situación en la que es necesario actuar con celeridad³⁹.

Entre otras, la multiplicación de las posibilidades de copia, la existencia de nuevos soportes a través de los cuales las creaciones intelectuales se pueden manifestar al exterior, mecanismos de posesión más baratos y de difícil control que facilitan la realización indiscriminada de copias, permiten comunicación e intercambio de obras protegidas sin restricciones geográficas, económicas o culturales y además, los cada vez más nuevos sistemas tecnológicos que facilitan la digitalización y también el almacenamiento y la propagación de copias obtenidas sin permiso de sus autores.

Estas tecnologías facilitan la realización de infracciones amparadas en el anonimato, la dificultad de control y la minimalización de los costes... Es difícil en primer lugar, localizar el sujeto infractor y, por tanto, exigirle la suspensión de la actividad infractora..., ya que cualquier sujeto tiene amplias facilidades para acceder a la red, no siendo necesario que haga uso de su propio ordenador... no parece posible por ahora que se le impida a un sujeto acceder a la red, se le suprima su conexión o se le imposibilite la visualización de sus contenidos. En definitiva, la aplicación de estas medidas se presenta cuando menos, problemática⁴⁰.

El problema consiste en determinar jurídicamente la protección de los derechos de autor en el contexto de la digitalización y la circulación globalizada, sin determinación de un lugar físico, por ejemplo, un estado y sus leyes.

Es lógico preguntarse si el hecho de la fácil apropiación de las obras instaladas en la red, su modificación a través de incorporaciones tomadas de la misma red a través de internet, su difusión incontrolada y el hecho de no asignar derechos legales, caso bastante frecuente sobre todo en los casos de piratería, cuestiona el hecho de la autoría. Los legisladores insisten en la existencia y la naturaleza del autor, aunque su obra sea concebida como multidisciplinar e interactiva. ¿Cómo es este autor, quien es?, parece lógico que es quien piensa la obra más que el que la realiza, de todos modos, cuando existen programas especializados, como lo son los gráficos o los usados en proyectación arquitectónica, ¿quién es el autor legal, el autor del programa o el otro autor, la obra del cual se ha hecho utilizando el programa? Me parece interesante preguntarnos por este nuevo autor que tiene en el usua-

rio no ya un espectador sino muy a menudo, un lector-autor convocado a interactuar si quiere y conducir o completar la obra que le propone el autor-artista.

Tal vez estamos ante una nueva conciencia de autor. Lo que parece cierto es que no se puede pensar ya en un concepto único o tradicional de autor, casi como un mito o un héroe, el genio, idea construida por los románticos. Roberto Igarza⁴¹ frente a la percepción que el autor en la red se está diluyendo, dice:

Es probable que exista esta impresión debido a las nuevas formas de intervención del lector, más que a una nueva figura del autor. Aunque es posible que el rol del autor esté mutando, es muy probable que sea el lector el que esté cambiando la relación entre uno y otro... ahora aparece un lector que gracias a la interactividad, ha ganado un espacio nuevo... probablemente el lector tenga mucho que ganar con la interactividad y el autor no tenga tanto que perder.

Ya que la naturaleza de las nuevas prácticas artísticas emergentes no emite mensajes unidireccionales sino que explora nuevas vías de comunicación multidireccional.

Del arte dentro de la red

Pienso que el escaso tiempo transcurrido entre la presencia de los recursos tecnológicos y la comprobación de sus facilidades delictivas ha generado una suerte de conciencia sobre el sentido del trabajo que se realiza con ellos. Tal vez la situación no sea tan dramática para el mundo del arte como para los creadores en música o en literatura, y de hecho, si el artista no renuncia a las ventajas del medio, encuentra en cambio la manera de utilizarlas en beneficio de sus concepciones como autor. Salvador Ottobre cita a Pierre Levy ("L'art de la cyberculture"): "las obras interactivas son abiertas. el interactuante participa en la reestructuración del mensaje, pero es el autor la única garantía del mensaje final". Parece que las redes de comunicación y los nuevos medios, frente al autor único de corte y construcción románticos reivindican el posible autor colectivo o generan un contexto favorable a la participación colectiva en la gestación de una obra, tal sería el caso del cine o la televisión, en este sentido y en trabajos de o en internet, la idea de autor se diluiría doblemente, teniendo en cuenta la participación colectiva y la interactividad que hace que una obra no esté cerrada; sin embargo, conviene insistir, no hay obra sin autor y éste se halla en el punto de partida de toda obra, aunque la obra se presente, según la voluntad de su autor como abierta y capaz de

39 Serrano Gómez, Eduardo. (2000). *La propiedad intelectual y las nuevas tecnologías*. Madrid: Cuadernos Civitas, p.15.

40 *Ibid.*, p. 141.

41 Roberto Igarza, ingeniero, en sistemas de la calidad de la educación, profesor universitario y director de máster, director del Observatorio Mundial de Televisión de Educación con sede en París. Citado por Ottobre, Salvador. (2005). *Elogio del autor*, Buenos Aires: Ed. Crujía, p. 17.



ser continuada, enriquecida y completada por otros autores, conocidos o anónimos.

La nueva propuesta es interactiva, participativa y de comunicación, ideas centrales en el arte del siglo xx. Estas ideas implican cambios que llevan de una concepción de la obra cerrada a la obra abierta, de una concepción de objeto estático a un proceso dinámico, de la concepción del autor genial, a la concepción del autor como productor o hacia la muerte del autor, hacia la autoría distribuida o colectiva, e incluso, de la concepción del artista como genio a la figura del artista como iniciador de procesos de comunicación, a menudo sociales y políticos⁴².

Las primeras presencias de autoría en red relacionadas con el arte fueron las de Robert Adrian X con "The world in 24 hours" (1982), Roy Ascott, "La plissure du texte" para "Electra 83" y Norman White con "Hearsay" de 1984. A pesar del escaso tiempo recorrido (respecto naturalmente a los grandes períodos tipificados por la historia del arte), parece que esta concepción está bien consolidada y que el artista trabaja según este criterio de autor.

El deseo aparentemente democrático y completamente utópico de las vanguardias artísticas en el sentido de que todo el mundo, cada individuo puede ser artista, predicado desde Mondrian a Joseph Beuys, puede ser trasladado a un amplio sector de

la activitat net.art caracterizado por su voluntad crítica respecto a los convencionalismos de la tradición artística y al propio medio cuando afirman que no consideran arte la obra que hacen: son los llamados "artistas" más preocupados por colectivizar áreas de trabajo relacionadas con la cultura y la tecnología, bases de datos con información de grupos y autores independientes, archivos, información de exposiciones, blogs y otros híbridos, es decir, trabajos y materiales que son distribuidos a través de la red y completados por usuarios más allá de la creación. Este suele ser un uso muy abundante de la red. Aunque también es posible procesar, compartir y reutilizar datos mediante los nuevos formatos que se han popularizado en Internet: los blogs y los wikis, gestionados por ejemplo, por Creative Commons, organización sin ánimo de lucro que ofrece un sistema flexible de derechos de autor para el trabajo creativo que permite copiar, distribuir y comunicar públicamente la obra, siempre que se reconozca el nombre del autor y sea sin ánimo lucrativo. Además la red internet es apátrida y ello a la vez que facilita la globalización de la distribución de los trabajos y la interacción fuera de las fronteras establecidas, impide la apropiación con intereses nacionalistas de las culturas o políticas estatales diferenciadas, de este modo, el artista puede sentirse realmente universal; dice José Luis Brea, importante teórico, en la presentación de la exposición "La conquista de la ubicuidad" (Centro

42 Alsina, Pau. (2006). "Cap a una arqueologia de l'art en xarxa: telecomunicacions i participació", en *Papers d'Art*, Girona: Fundació Espais.



foto: Carlos Mario Lema. La huella del camaleón II. 2007

Párraga, Murcia, 2003), "Nos interesan del net.art especialmente dos cualidades de "resistencia" muy específicas: su inasequibilidad para las economías de comercio, de mercancía,... y su inadecuación para plegarse a las estrategias asentadas de exposición, de carácter "especializado" en última instancia"⁴³; este carácter "especializado" se refiere tanto al espacio físico como al espacio institucionalizado del arte tradicional, que el net.art rompe, ya que es accesible fuera de los circuitos establecidos. En el contexto net, la autoría suele ser compartida ya que tanto la colaboración como la suma de trabajos y la integración de unos en otros, que sin dejar de ser piezas en sí mismas, forman parte de proyectos de otros artistas, se realiza sin ningún problema y ello es posible en y desde cualquier lugar del globo. Muchas son las bondades que ofrece el sistema en red y, si una de ellas socialmente hablando es la de la creación colectiva, de la que naturalmente los autores son anónimos, en la que parece ser la negación más evidente de la figura del autor y sus derechos morales, hay que contemplar en este sentido los cambios que se están experimentando a partir de la expansión del "copyleft": El copyleft es una forma de regular el ejercicio de los derechos sobre una "obra" que se inscribe en los contextos jurídicos vinculados al Convenio de Berna (creado en 1886 y actualizado en 1979) y que subvierte la tendencia a

una protección restrictiva de los derechos. Sus partidarios la proponen como alternativa a las restricciones de derechos que impone la normativa de los derechos de autor sobre las copias, modificaciones o versiones derivadas que recibe o hace un receptor de una obra determinada. Se aproxima así, dentro del marco legal, a la regulación de la obra colectiva en la que cada nueva versión puede incorporar nuevos autores. Sin embargo, este sistema bondadoso y ajustado a las realidades de la red, permite para el arte ciertas limitaciones, por ejemplo, distinguir entre la obra original y las copias, aplicando a éstas el copyleft, es decir, que se reconoce al autor sus derechos morales e intelectuales⁴⁴. A pesar de todo, no hay obra sin autor, aunque a veces sea difícil conocerlo.

Parece que al artista que piensa y realiza sus obras dentro del marco tecnológico y más concretamente, para que existan y se produzcan en la red, el tema de sus derechos como autor no le preocupa tanto como al compositor o escritor que puede ver la apropiación fraudulenta, la manipulación de su trabajo y la pérdida de la percepción de sus ingresos como autor. De hecho, la obra "net.art" aunque se divulgue por las mismas redes suele interesar, como siempre ha ocurrido en el arte, a círculos minoritarios, y por otra parte, siendo concebida generalmente, como obra abierta e interactiva, lógicamente los beneficios que de ella puede esperar su autor son más bien de tipo

⁴³ Waelder, Pau. (2006). "Un art apàtrida: net art d'Espanya", en *Papers d'Art*, Girona: Fundació Espais.

⁴⁴ <http://es.wikipedia.org/wiki/Copyleft>

socio-cultural, de aceptación y de reconocimiento, que ingresos económicos. De los artistas cuya obra se resuelve con medios y recursos tecnológicos, conocemos sus nombres, el título de sus obras y las fechas de su producción, también sabemos de sus motivaciones y de sus colaboradores técnicos que suelen estar registrados en los créditos que presenta la obra; es decir, el artista autor tecnológico no parece temer tanto la copia o la manipulación, más bien parece más interesado en mantener la posibilidad de su creación continuada y encontrar el sistema de financiación, a menudo compartida entre centros especializados en tecnologías, lugares de investigación e instituciones públicas promotoras de las artes.

Nota final

Los tiempos complejos y cambiantes están seguramente desarrollando una nueva concepción del autor, posiblemente más cercana al planificador o pensador de ideas visuales y plásticas que al realizador material de las mismas; los nuevos medios de tecnologías progresivamente mejoradas, de hecho, ya lo están haciendo, vehicularan las obras por caminos inmateriales de amplia difusión y rápido consumo dirigidas a un público anónimo del que los autores posiblemente desconocerán el rostro y el contexto; tal vez quedará en el recuerdo la idea de personajes singulares, a los que hemos convenido en aplicar el calificativo de genios y los museos seguirán guardando y mostrando sus obras como una evidencia del pasado. Entre este pasado y el posible futuro, en nuestro presente dinámico y cambiante, puede quedar una rendija, un espacio mental y sensible para retener y gozar la obra del pasado en toda su importancia y para intuir los caminos venideros. Quiero pensar que a pesar de todo, el concepto de "aura" planteado por Walter Benjamin pervivirá aplicado a la obra material de todos los tiempos, según sus palabras "En la época de la reproducción técnica de la obra de arte lo que se atrofía es el "aura" de ésta... Conforme a una formulación general: la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición"⁴⁵. Tengo escasas dotes para la profecía, pero me parece que esta situación generalizada y en expansión en las obras que se producen en la red e incluso en las obras efímeras, ha renunciado a las bondades del "aura" en las cuales creo cuando contemplo obras originales del pasado. Tal vez, desde el arte actual se nos está proponiendo otro tipo de percepción más rápida y confiada en los medios de reproducción y transmisión tecnológica, seguramente menos románticos y más de acuerdo con las celeridades y cambios que desde hace tiempo anuncia Paul Virilio.

Me gusta pensar que tal vez se pueda recuperar la condición del "aura", de modo que pueda alcanzar también a obras de naturaleza inmaterial de las que nos pueden emocionar los planteamientos conceptuales y las imágenes documentales, pero no puedo imaginar si pervivirá o si bien estamos en un proceso de cambio más profundo no sólo de la naturaleza de la obra de arte sino también, de la de su autor y del espectador aunque no puedo aventurar cómo lo descubriremos en las obras futuras.

A pesar de que parezca que se diluye el concepto de autor como se ha dicho a causa de los cambios que ha experimentado la naturaleza de la obra de arte, y en particular a causa de sus trabajos presentados en la red de carácter interactivo, si bien es cierto que ya no se asocia su nombre a un objeto original, irrepetible y exclusivo como son consideradas gran parte de las obras de arte, sin embargo, ni la conciencia de autor ni el conocimiento de la autoría sobre los diferentes tipos de trabajo y obras realizadas que se han producido a lo largo del siglo xx y que siguen produciéndose de forma desmaterializada y con soportes electrónicos desde nuestro siglo, se han perdido, al contrario, creo que hoy sabemos mucho más y de forma más inmediata, de los autores y de sus obras, (sus páginas web así lo confirman), es decir, hoy se hace historia y documentación de cada obra que se produce en el mismo momento de su producción, de modo que transformada la historia en documentación y distribuida de forma inmediata, la información llega puntualmente, a menudo a través de la red, a todos los ámbitos posibles de recepción.

Todo parece indicar que ahora más que nunca se afirma la personalidad del autor, desde un punto de vista formal en el registro de los créditos que acompañan a sus trabajos, desde el punto de vista legal, cuando la ley reconoce plenamente sus derechos y desde el punto de vista de la historia de arte que hace crónica constante de los acontecimientos artísticos; Al tiempo que cambia la naturaleza física de la obra de arte, parece que también está cambiando la concepción del autor que se muestra más que como un realizador que hace avanzar su obra tomando decisiones en contacto directo con los materiales de su obra, como un "pensador de proyectos" que dada su complejidad y el deseo de su eficacia técnica se apoya en expertos colaboradores, sean aparatos y sistemas, sean personas especializadas. No debería extrañarnos puesto que nuestra sociedad progresiva y tecnificada funciona del mismo modo: estamos rodeados de aparatos a los que pedimos eficacia total y de especialistas a los que confiamos plenamente nuestra salud, nuestra vida laboral y nuestra economía. ¿Por qué el artista actual debería ser diferente? Se ha liquidado el concepto romántico de artista, pero no el artista, ahora bien, esta obra nueva, compleja y diver-

⁴⁵ Benjamin, Walter. (1973). *Discursos interrumpidos, I*, Madrid: Ed. Taurus, p. 22.

sa, abierta que ha perdido definitivamente el "aura", ya no se puede mirar de la misma manera. Nosotros, espectadores tal vez deberemos revisar nuestro concepto de percepción y aprender a mirar el arte según los nuevos tiempos (que en este momento, ya son un poco más viejos).

Barcelona, Verano 2007.

Bibliografía

- Alsina, Pau. (2006). "Cap a una arqueologia de l'art en xarxa: telecomunicacions i participació", en *Papers d'Art*, Girona: Fundació Espais.
- Benjamin, Walter. (1973). *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus Ediciones, pp. 20-21.
- Catoir, Barbara. (1988). *Converses amb Antoni Tàpies*, Barcelona: Ediciones Polígrafa, p. 87.
- Cabanne, Pierre. (1972). *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Barcelona: Ed. Anagrama, p. 110.
- Danto, Arthur C. (2002). *La transfiguración del lugar común*. Barcelona: Ed. Paidós.
- Frey, Bruno. (2000). *L'economia de l'art*", Col.lecció d'Estudis Econòmics, nº 18, La Caixa, barcelona, p. 176.
- Gombrich, E. (1997). *La historia del arte*, Madrid: Ed. Debate, p. 65.
- Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y del arte*, vol. 1º, Madrid: Ed. Guadarrama, p. 207.
- Kris, Ernst y Kurz, Otto. (1979). *La leyenda del artista*. Colección Ensayos Arte. 3ª edición. Madrid: Cátedra, p. 23
- Léger, Fernand. (1969). *Funciones de la pintura*. Madrid: Edicusa, p. 178.
- Marchan, Simón. (1985). "Epílogo sobre la sensibilidad "postmoderna", en: *Del arte objetual al arte de concepto*, 3ª edición. Madrid: Akal, pp.291 y siguientes.
- Pleyner, Marcelin. (1978). "La enseñanza de la pintura". Barcelona: Ed. Gustavo Gili.
- Roig Serrano, Miguel. (2003). *El futuro de la creación*. Madrid: Fundación Arte y Derecho, p. 57.
- Raymonde Moulin "L'identification de l'artiste contemporain" en "La condition sociale de l'artiste", Université de Saint- Étienne, octobre 1985, p. 121 y ss.
- Serrano Gómez, Eduardo. (2000). *La propiedad intelectual y las nuevas tecnologías*. Madrid: Cuadernos Civitas, p.15.
- Wittkower, Rudolf y Margot. (1982). *Nacidos bajo el signo de Saturno*. Madrid: Cátedra, p. 13.
- Waelder, Pau. (2006). "Un art apàtrida: net art d'Espanya", en *Papers d'Art*, Girona: Fundació Espais.

