

ARTICULOS/ARTICLES

ARTE DE APROPIACIÓN. RECONSIDERACIONES ALREDEDOR DEL PROBLEMA DE LOS INDISCERNIBLES EN DANTO

APPROPRIATION ART: A REASSESSMENT OF DANTO'S APPROACH TO THE PROBLEM OF INDISCERNIBLE COUNTERPARTS

Gemma Argüello Manresa
Universidad Autónoma Metropolitana-Lerma

Resumen:

En este trabajo se desarrollan los argumentos que Arthur Danto elaboró en torno al significado metafórico y el estilo con el objetivo de mostrar si es posible que su modelo permita comprender nuevas formas de Arte de Apropiación. Éstas engloban las prácticas recientes en las que los artistas hacen réplicas más o menos exactas de otras obras que han sido importantes en la historia del arte.

Palabras clave: Arte de Apropiación, metáfora, estilo.

Abstract:

In this paper Arthur Danto's arguments about metaphorical meaning and style are analyzed in order to show whether it is possible that his model works for understanding new ways of Appropriation Art. These are recent artistic practices in which artists make more or less accurate copies of other artworks that have been important in Art History.

Keywords: Appropriation art, Metaphor, Style.

Sobre el Arte de Apropiación y sus distintas formas

En este trabajo me voy a concentrar en la forma en que Arthur Danto podría enfrentar ciertas prácticas contemporáneas de Arte de Apropiación, las cuales han pasado muchas veces desapercibidas por sus críticos, y que, de hecho, también serían ejemplos idóneos para abordar el problema de los indiscernibles en el arte, más que las obras de Warhol

a las que Danto les tuvo tanta estima. Me voy a concentrar en un tipo particular de arte apropiacionista que sería problemático para Danto y con él me refiero al problema de copia literal de otra obra de arte.

Entiendo el concepto de apropiación de una forma no restrictiva, como aquel que engloba aquellas prácticas artísticas en las que una obra es la copia literal o copia ciertas propiedades formales o de contenidos de otra obra de arte que le antecede de una manera explícita. En la literatura, así como en el cine, estas prácticas históricamente son comunes y adquieren diversas formas como las de adaptación, citación, bricolage, pastiche, parodia, entre otros.¹ La apropiación, propiamente dicha, implicaría en el caso de las artes narrativas aquellos textos que al ser apropiados “no son siempre claramente señalados o reconocidos en el proceso de adaptación” (Sanders 2006, 26). En este sentido, este tipo de obras adquieren en muchas ocasiones el status de falsificaciones o plagios. Sin embargo, no ahondaré en esos casos, sino en aquellos presentes en las artes visuales, para después precisar cómo esas nociones se les asocia.

En principio distingo al menos 5 formas de Arte de Apropiación:

1. Apropiación de objetos fuera del mundo del arte. Este sería el caso de las piezas de Duchamp y otros artistas dadaístas, en las que un objeto tal cual está en el mundo se le otorga una cualidad como obra de arte, que fuera del mundo del arte no posee.

2. Apropiación/Transfiguración de objetos fuera del mundo del arte. Aquí el término transfiguración no lo utilizo de la misma forma que Danto, sino que, de una manera más simple y modesta, entiendo este tipo de piezas como aquellas en las que los artistas copian objetos en el mundo o ciertas propiedades de los mismos y que, como tales, sin haber sido sólo copiados, sino también transformados de alguna forma, no tienen la propiedad de ser artísticos. En esta categoría entrarían las obras de Warhol, Liechtenstein, buena parte del pop-art, obras como la de Dara Birbaum, que se apropia de la imagen de la Mujer Maravilla, Damien Hirst y su pieza “Hymn” o las copias fotográficas de la publicidad de Marlboro de Richard Prince. Este tipo de apropiaciones son más complejas, pues hay apropiaciones que pueden ser menos transfiguraciones y estar más cercanas a las apropiaciones literales de los objetos. En este sentido, hay una

¹ Véase Sanders, J. (2006), *Adaptation and Appropriation*. Nueva York, Routledge.

gran distancia entre las sopas de Campbell de Andy Warhol y las piezas de Barbara Kruger, que son copias menos literales y que de hecho son más similares a otras obras de Warhol, como sus serigrafías.

3. Apropiación/Copia literal de otras obras del mundo del arte. De la misma forma que en la primera categoría aquí las obras son copias literales de otros objetos, pero en este caso los objetos copiados son también obras de arte. En el texto ahondaré en los ejemplos, pero basta señalar por el momento las obras de Michael Mandiberg, Sherrie Levine, Mike Bidlo y Elaine Sturtevant.

4. Apropiación/Transfiguración de otras obras de arte. Al igual que en la categoría anterior, las obras son copias de otras obras, pero éstas copias no incluyen la apropiación literal, sino la de contenidos, estilos, motivos y temas,² pero que se transforman en el proceso de apropiación, generando piezas distintas. Algunos ejemplos serían los “Desastres de la Guerra” de los Hermanos Chapman y “24 hrs Psycho” de Douglas Gordon (que se encuentra en los límites entre está categoría y la anterior), los “Synthetic Performances” realizados en la plataforma de “Second Life” por Eva y Franco Mattes o la obra de Cindy Sherman. Esta categoría quizás sería la más amplia y la más compleja, pues involucra procesos que han sido comúnmente señalados como de adaptación, y que son más cercanos a los que se han producido en la literatura.

5. Apropiación de producciones hechas por amateurs. Son obras producto de prácticas recientes que han surgido en el ámbito de la fotografía y en las cuales los artistas se apropian de fotografías realizadas por personas comunes, quizás sin la intención de hacer arte. Este es el caso del “Googlegrama” de Joan Fontcuberta o “Suns” de Penelope Umbrico.

Danto analiza y defiende las primeras dos formas de Arte de Apropiación. En este trabajo no abordaré el problema de la indiscernibilidad que presenta cada una de estas categorías, sino que me

² En el marco de una noción mucho más amplia de apropiación cultural, James O. Y. (2008) distingue cinco tipos de apropiación: apropiación de objetos, apropiación de contenidos, apropiación de estilos, apropiación de motivos y apropiación de temas. Estos se integrarían dentro de la cuarta categoría que señalo como específica del Arte de Apropiación.

interesa en particular explorar si los argumentos de Danto tienen implicaciones directas en la tercera forma, la cual para él, como señalaré más adelante, no podría siquiera ser arte.

Al principio de “The Transfiguration of the Commonplace”, Arthur Danto (1981) realiza un experimento mental en el cual podríamos encontrar algún paralelismo con varias de las formas de Arte de Apropiación señaladas. En él, Danto establece siete maneras distintas de presentar el mismo objeto:

1. La pintura de un cuadro rojo que representa una pintura de Sören Kierkegaard sobre los Israelíes cruzando el Mar Rojo.

2. La pintura de un cuadro rojo de un retratista danés titulada “El estado ánimo de Kierkegaard”.

3. La pintura de un cuadro rojo de un paisaje moscovita titulada “Cuadro Rojo”.

4. La pintura de un cuadro rojo minimalista titulada “Cuadro Rojo”.

5. La pintura de un cuadro rojo titulada “Nirvana”.

6. La pintura de un cuadro rojo realizada por un discípulo de Matisse titulado “Mantel rojo”.

7. Un lienzo rojo sobre el cual, si Giorgione hubiera vivido, habría pintado su obra maestra no realizada “Conversazione Sacra”.

Con este experimento mental Danto intenta mostrar que los aspectos meramente perceptivos no nos ayudan a discernir un cuadro del otro, dado que, presentados de forma consecutiva, no seríamos capaces de distinguir uno de otro. Y sin embargo, para él, este problema, bien conocido en el caso de las falsificaciones de obras de arte,³ así como en la primera y tercera formas de Arte de Apropiación, no se reduce al mero discernimiento de propiedades perceptivas.

Antes que Danto, Nelson Goodman (1968) había notado este problemática, señalando que, si bien no es posible establecer una diferencia perceptiva, sí es posible hacer una distinción estética, en la medida en que teniendo la información necesaria podríamos, tomando como base el experimento mental de Danto, aprender a diferenciar todas las piezas, y por lo tanto aprender a percibir las y discriminarlas perceptivamente, modificando así nuestra experiencia. De esta forma se justifica por qué cuando estamos frente a una falsificación deja de tener el valor que le asignábamos cuando la creíamos original, ya que gracias al conocimiento que ahora tenemos de ella nuestra experiencia cambia y

³ El caso más conocido y citado en la literatura sobre el tema es el de las falsificaciones de Vermeer hechas por Van Meegeren.

aprendemos a percibirla de distinta manera. Su argumento tiene distintas implicaciones, que no consideraré aquí, sino solamente aquello que Danto descarta en relación al tema que se abordará en este trabajo.

Danto considera que la respuesta que Goodman intenta dar al problema de la indiscernibilidad entre dos objetos idénticos no es suficiente, pues para Danto las diferencias perceptivas no son importantes, ya que para él:

Cualquiera sea el caso en relación a las diferencias estéticas, aún suponiendo que Goodman está en lo correcto, y que una diferencia sustentada y prolongada gracias a la comparación entre pares pueda finalmente hacer una diferencia, de tal manera que podamos aprender a distinguir Lippo Lippi de Filippino Lippi y Vermeer de Peter de Hooch, y que podamos aprender a distinguir vogue romanée de beujolais, aún así esta situación no nos ayudará con las preguntas ontológicas serias, esto es, decidir que es qué en las obras de arte y las cosas que no son arte (Danto 1981, 43).

Ahora bien, lo que es necesario resaltar es que Goodman apelaría al problema de la indiscernibilidad en relación a la tercera forma de Arte de Apropiación, esto es la copia literal de una obra de arte, y no, como señala Danto, a la indiscernibilidad entre las primeras dos formas de Arte de Apropiación que involucran objetos artísticos y no artísticos. De hecho, Goodman está preocupado en primer lugar por las falsificaciones, que en palabras de Dutton se cometen cuando “afirmo que mi trabajo es hecho por otra persona” y “el nombre de otra persona es robado para añadirle valor a una obra equivocada” (Dutton 1998). Ésta práctica es diferente al plagio en la que “afirmo que el trabajo de otra persona es mío” y por lo tanto “alguien roba el trabajo de otro para darle crédito al autor equivocado” (Dutton 1998). En las falsificaciones, una persona se adscribe la autoría de una obra que realiza a otro autor, con la intención de engañar al público (general y experto, principalmente con fines comerciales).

La tercera categoría de Arte de Apropiación no cae en este caso, dado que el autor no intenta engañar a nadie, ya que la autoría de la copia literal es suya y no la adscribe a quien él copia. Como Sherri Irvin señala, existe una diferencia importante entre aquellos artistas que tienen como objetivo copiar literalmente otras piezas y aquellos que copian con lo objetivo de falsificar. En este sentido afirma:

La diferencia entre el artista y el falsificador no recae en la naturaleza de sus actividades hacia el exterior en sus productos, o en cuestiones de engaño o autenticidad; ésta recae en la apropiada búsqueda de explicaciones que van más allá de la naturaleza de su papel como artista y rastrear qué está intentado hacer este artista en particular. Estas explicaciones nos permiten interpretar la obra de los artistas, encontrar el significado de lo que ha hecho (Irvin 2005, 137).

Lo que señala Goodman, mucho antes de que se presentaran estas nuevas formas de Arte de Apropiación, es que no sólo es posible falsificar en el sentido señalado, sino también imitar una pieza (copiarla completamente) y no poderla distinguir perceptivamente de la original. Este no es el caso de los siete cuadros de Danto, que fueron creados de manera independiente y no se tienen uno a otro como referencia. Como señala Fisher (1995), la tesis de Danto es muy general en tanto que señala “la indiscernibilidad entre las obras de arte y las meras cosas (ordinarias)” (Fisher 1995, 470), y en este sentido es distinta a la que Goodman contempla, esto es que una obra de arte puede ser creada con la intención de ser igual a su contraparte indiscernible (la tercera forma de Arte de Apropiación). Si este es el caso, siguiendo a Danto, no sería posible diferenciarlas por sus cualidades perceptivas, entonces ¿qué las distingue? El conocimiento que se tiene de ambas piezas (original y copia), el cual podría incluir el entendimiento de la intención explícita que yace en la copia, es una alternativa plausible que Danto descarta, apelando a una tesis contextualista (Fisher 1995).

La Transfiguración metafórica

En “The Transfiguration of the Common Place” Danto parte del cuento de Borges, “Pierre Menard Autor del Quijote”, para poder argumentar a favor de la segunda forma de Arte de Apropiación como una manera de entender esas “copias” de objetos comunes. Aunque su argumentación se extiende a la primera forma de Arte de Apropiación,⁴

⁴ Como señala Fisher (1995, 470) otro de los argumentos que se derivan de la tesis general de Danto es que “cualquier obra de arte tiene o puede tener una contraparte indiscernible que es un objeto ordinario”. En este sentido, tanto en la primera, como en la segunda forma de Arte de Apropiación, las obras tienen como contrapartes otros objetos comunes. Para Danto, como intentaré mostrar más adelante, en ambas formas hay un proceso de transformación/transfiguración que nos permite discernir la copia hecha obra de arte del objeto ordinario.

me parece que en buena parte su objetivo es entender esa segunda categoría, pues fue la más importante y transgresora en el mundo del arte de Nueva York en los sesenta (y que se ha extendido hasta nuestros días). Basta señalar que las famosas “Brillo Boxes” (o “Cajas de Brillo”), cuyo título Danto tomó para otro de sus libros de filosofía del arte, son de 1964. Ahora bien, para entender la problemática alrededor de la indiscernibilidad entre objetos en torno a estas formas de Arte de Apropiación, partiré, al igual que Danto, del texto de Borges. En su cuento, Borges (2005, 446) relata que Pierre Menard:

No quería componer otro Quijote —lo cual es fácil— sino el Quijote. Inútil agregar que no encaró nunca una transcripción mecánica del original; no se proponía copiarlo. Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran -palabra por palabra y línea por línea- con las de Miguel de Cervantes”.

A partir de la lectura de Borges, la primera pregunta que me viene a la mente, pensando en el ejemplo predilecto de Danto, es ¿será que Warhol no quería crear otra Caja de Brillo sino “La Caja de brillo”? Me parece que la intención de Danto es responder esta pregunta a partir del concepto de transfiguración, el cual no implica solamente el cambio de aspecto de algo, sino que este cambio es metafórico, razón por la cual no es posible entenderlo si no se comprende antes qué es lo que Danto entiende por metáfora. Si bien el concepto de transfiguración tiene diversas implicaciones en otras problemáticas alrededor de la filosofía del arte (además de las largamente discutidas en la filosofía de la religión), no voy a ahondar en la mayoría, sino sólo en cómo la transfiguración metafórica tiene un impacto directo en la noción de estilo que tiene Danto y cómo este afectaría de manera directa la valoración del tercer tipo de Arte de Apropiación.

Para Danto “una metáfora sería una especie de silogismo elíptico con un término faltante y por lo tanto una conclusión entimemática” (Danto 1981, 171). Según Danto, las metáforas en el arte son diferentes de aquellas expresiones imaginarias o de simulación (o en inglés “make-believe”), ya que a diferencia de éstas, las metáforas no tienen pretensiones de verdad, sino que son “en cierta manera verdaderas” (Danto 1981, 173). Su concepción alrededor de estas expresiones tiene implicaciones directas en la teoría de la ficción, las cuales no voy a abordar, pero basta con señalar que Danto descarta en principio las interpretaciones que se han hecho de las mismas en términos de modalidad (mundo actual frente mundo ficcional/o/posible). Lo mismo se

extendería en el caso de la metáfora, pues dado que no es posible entenderla en términos de la verdad de las proposiciones, entonces no tendría caso analizarla modalmente o contrastarla con proposiciones ficcionales.

Sin embargo, uno de los problemas que sí encuentra Danto es cómo analizar la metáfora en términos de predicación o de expresión. Para resolverlo Danto distingue, por un lado, la adscripción de predicados artísticos a las obras (los cuales que implican juicios de valor), por ejemplo, “esta pintura es bella”, y, por el otro, la expresión, entendida como un uso metafórico de un predicado ordinario, por ejemplo, “esta pintura expresa belleza”.

Danto, al igual que Goodman, se desentiende del tipo de aproximaciones que apelan a que la obra expresa las emociones del autor. Sin embargo, se distancia de Goodman para quien la expresión es un caso de aquello que es “metafóricamente ejemplificado”, y “la propiedad [expresada] pertenece al símbolo -sin hacer caso de la causa o efecto o intención o tema” (Goodman 1968, 85). Para Danto, por su parte, la expresión no es solamente ejemplificación metafórica, ya que una obra puede “expresar literalmente aquello que también metafóricamente ejemplifica” (Danto 1981, 192). Por otro lado, él considera que “la expresión puede ser reducida al concepto de metáfora cuando lo que es representado se toma en conexión con el tema representado” (Danto 1981, 197), y este vínculo se explica a partir del estilo. Finalmente, también es posible que los predicados artísticos formen parte de la explicación de la expresión y, de esta forma, cumplan una función esclarecedora.

Tanto en la expresión como en la predicación metafórica el estilo cumple un papel fundamental. Para analizarlo, Danto se aleja de una interpretación intencionalista que apele a la biografía del autor y realiza una aproximación de corte cognitivo. Primero, Danto distingue cogniciones básicas de no básicas. Las cogniciones no básicas suceden “cuando la persona sabe algo a través de algo distinto a lo que sabe” y de las misma forma encuentra acciones no básicas en las que “cuando la persona en cuestión hace algo *a*, hay algo más, distinto a *a*, que ella hace y lo hace por medio del hacer sobre el que *a* es hecho” (Danto 1981, 200). Por su parte, las cogniciones básicas no tienen mediación de la cognición, ni de acciones. En este sentido, recordando a Sócrates, Danto señala que:

Ion hace lo que hace sin conocimiento o arte; es una especie de performance básico en ese sentido. Sin embargo, no se sigue que

lo que hace no lo pudo haber hecho de una manera no básica, concediendo que el arte o el conocimiento estuviesen ahí para mediar. Entonces, el tipo de relación que tengo en mente cuando hablo de estilo es la que no está mediada por el arte o el conocimiento (Danto 1981, 201).

Para Danto el artista representa el mundo en la forma en la que adscribe ciertas creencias, está inserto en un contexto histórico preciso, pero no los caracteriza explícitamente. Esto es, para Danto el artista fenomenológicamente no puede acceder a sus creencias, de tal forma que opera bajo la cognición básica. Sólo quien interpreta sus obras (y aquí creo que Danto tiene un argumento más para justificar papel fundamental que para él tienen los filósofos y los críticos) puede acceder a esas creencias mediante una cognición no básica. En consecuencia, eso que se denomina estilo, sería aquello que el artista hace “sin la mediación de un arte o conocimiento” (Danto 1981, 201),⁵ mediante el ejercicio de la cognición básica.

El estilo para Danto “es el hombre en sí mismo” (Danto 1981, 201), pues para él somos “sistemas de representación, sean palabras o imágenes” (Danto 1981, 205) y estos sistemas participan de la creación. El artista no es objeto para sí mismo, y en este sentido, para el interprete (crítico, historiador o filósofo) lo importante no es “ver el mundo como el artista lo ve”, sino “cómo el mundo es dado para él” (Danto 1981, 207). Por esta razón, Danto mucho tiempo después señaló, en relación a “The Transfiguration of the Common Place” que en esta obra su objetivo era encontrar dos condiciones necesarias para la definición filosófica del arte: “el arte encarna un significado y que éste es lo que la crítica de arte señala” (Danto 2007, 125).

A través del estilo es posible ver cómo el mundo es dado para el artista, por lo cual la historia y el contexto están de alguna manera representados en la obra; situación que curiosamente también Borges señala en su cuento:

También es vívido el contraste de los estilos. El estilo arcaizante de Menard —extranjero al fin— adolece de alguna afectación. No así el del precursor, que maneja con desenfado el español corriente de su época (Borges 2005, 449).

⁵ Interpreto que cuando Danto habla de la mediación de un arte, se está refiriendo a habilidades.

Pero, ¿cuál sería en este modelo el papel que cumple la metáfora? Para Danto, la metáfora está encarnada en la obra y de esta forma representa el estilo. De ahí que Costello señale que “las metáforas encarnadas en una obra están íntimamente ligadas a cómo el artista percibe el mundo” (Costello 2012, 162). En este sentido, la transfiguración de esas obras de arte que aparentemente son sólo objetos tomados o copiados del mundo, se realiza a través de la encarnación de una metáfora, de un significado que a su vez representa el estilo del autor. Esta metáfora no tiene que ser necesariamente la expresión de una emoción, sino también de una idea que marca el estilo del artista. Por ello, al finalizar su libro Danto afirma que “La Caja de Brillo” de alguna manera encarna la metáfora “La Caja de Brillo como una obra de arte” (Danto 1981, 208), estilo que marcó las piezas de Andy Warhol, artista que constantemente retomó objetos cotidiano de consumo para transfigurarlos en obras de arte y que vivió el inicio de una avasalladora sociedad de consumo, en la que el diseño, la televisión, la nota roja, la moda y cualquier clase de producto inútil tienen un lugar para ser disfrutados. Y por esta razón, como señala Peter Lamarque

A pesar de que una Caja de Brillo de Andy Warhol es indistinguible perceptivamente de una caja de brillo comercial, la primera es una obra de arte y la segunda no. La obra de Warhol tiene un contenido intencional, es acerca de algo, encarna un significado, está localizada en una tradición artística e histórica y despierta una diferente clase de atención que la caja de brillo mundana (1998, 68).

Pero ¿sucede lo mismo con la tercera categoría de Arte de Apropiación? ¿Es posible que también estas piezas encarnen un significado metafórico aún siendo indiscernibles de otras obras?

Copia y calca, el caso de Pierre Menard

Una situación que ha pasado desapercibida en muchas ocasiones es que para Danto si bien cualquier cosa (objeto en el mundo) puede ser arte, no cualquier objeto que se diga artístico es arte. La intencionalidad explícita *per se* no nos dice nada, sino la transfiguración metafórica encarnada en el estilo del artista. Ahora, si bien es cierto que es posible que un objeto cotidiano pueda encarnar otro significado, de la misma forma que los enunciados metafóricos, para Danto la transfiguración no es posible para el estilo. Y en ese sentido afirma:

Cualquiera podría hacer una pintura como alguna que haya hecho Picasso, pero no tendría estilo, a pesar de que se parezca exactamente a un Picasso... Replica exactamente un trabajo. La réplica sería lógicamente sin estilo -probablemente lo muestre, pero no tendrá estilo- sólo por la fórmula usada para generarlo (Danto 1981, 204).

Con estas palabras, Danto descartaría la tercera forma de Arte de Apropiación y también el Quijote de Pierre Menard. Pero antes de profundizar en su argumento me gustaría exponer algunos ejemplos de esta clase de arte de apropiación.

A partir de la década de los ochenta, varios artistas comenzaron a copiar, ya sea de una forma más o menos exacta, distintas obras muy importantes en la historia del arte del siglo XX. Uno de ellos es Mike Bidlo, quien ha realizado varias copias de pinturas de reconocidos autores del siglo XX, como Andy Warhol o Pablo Picasso; basta mencionar, por ejemplo “Not a Warhol (Marilyn)” de 1984, o “Not a Picasso (Têtes, 1929)” de 1987. Otra artista, fallecida en el 2014, es Elaine Sturtevant, conocida por sus copias de Andy Warhol, como en las series “Flowers”, así como copias de otras figuras en la historia del arte reciente como Jasper Johns, Claes Oldenburg o Frank Stella. Una de las más polémicas es Sherrie Levine quien es reconocida, entre otras obras, por la serie fotográfica “After Walker Evans” de 1981, que a su vez replica la serie de fotos de Walker Evans de 1936 en Alabama. Finalmente, a través del uso de plataformas y dispositivos digitales Michael Mandiberg realizó la obra de net-art “AfterWalkerEvans.com”, en la que el artista expone las fotos escaneadas que Sherrie Levine previamente copió, y la pieza, que también está en la misma plataforma, “AfterSherrieLevine.com”, que presenta las mismas fotos escaneadas, como un statement autorreferencial de la reproducción de las fotos copiadas por Levine (una especie de chiste conceptual como veremos más adelante).

Si todavía mantenemos una dicotomía entre forma y contenido, cada uno de estos artistas, aún a pesar de que replican las piezas hechas por otros, se distinguen sutilmente en la forma. Por ejemplo, en una entrevista Sherrie Levine argumentó que su trabajo es único porque:

Un rasgo que sirve como pista, es la manera en que preservas en la forma los tintes tenues o las decoloraciones que eran el resultado de la reproducción fotográfica o proceso de reproducción. Esto lo distingue de la original. Así que tu eres

consciente de la noción de una fuente secundaria desde el principio.⁶

Lo mismo puede afirmarse sobre el resto de los artistas. Michael Mandiberg utiliza escáneres y la interfaz de la computadora, las cuales no pueden reproducir (hasta ahora) con exactitud ni las fotos de Walker Evans, ni las fotos de Sherrie Levine. Por su parte Mike Bidlo hace copias que son sólo réplicas aproximadas. Muchas de ellas se hacen a partir de reproducciones de las pinturas y las piezas forman parte de una práctica performativa que el artista asume como parte de su proceso creativo y en la que la ironía cumple un papel fundamental. Por ejemplo, en una entrevista en relación a la réplica que hizo de “El Guernica” de Picasso Bidlo declaró:

Hice el performance *She Worked Hard For The Money* sobre esa pintura. Realmente muchos de los performances fueron hechos porque tenía un estudio en PS1. Después de mi sentencia de dos años, los performances fueron menos frecuentes y empecé a pintar en público. Larry Gagosian me ofreció su espacio en Los Ángeles para hacer el Guernica, porque él pensaba que yo quería pintarla y mi estudio no era lo suficientemente grande. La galería estaba en Robertson Boulevard. La gente podía entrar para la sesión de puertas abiertas y mirarme por la noche pintando la pieza correctamente subido en el andamio. Se volvió como un Diorama Surrealista. Ellos podían ver desde sus coches el progreso de la composición de grisaille y el esqueleto arquitectónico del Guernica”.⁷

Y por último Elaine Sturtevant, quien en diversas ocasiones perfeccionó su técnica basándose en charlas con algunos de los artistas que copió, así como en sus testimonios, dijo:

Es imperativo ver, conocer e implantar visualmente toda obra que intento hacer. Las fotografías no son tomadas y los catálogos [se] utilizan únicamente para verificar el tamaño y la escala. El trabajo se realiza en su mayor parte de la memoria, utilizando las mismas técnicas, cometiendo los mismos errores

⁶ Tomada de la entrevista: Siegel, J. (1985), “After Sherrie Levine, interview with Sherrie Levine”, ARTS Magazine, Junio, pp. 141–144.

⁷ Tomada de la entrevista: Bonney, A. (1993) “Mike Bidlo”, BOMB 45, Otoño. Recuperado el 10 de julio del 2014 de: http://www.frieze.com/issue/article/erase_and_rewind/

para así llegar al mismo lugar. El dilema es que la técnica es crucial, pero no es importante.⁸

Estos artistas reproducen los mismos contenidos de otras obras de arte reconocidas y sus réplicas son difíciles de distinguir para el público. Parecen ser ejemplos idóneos para las identidades indiscernibles, ya que son mucho más cercanos al problema que intentaba abordar Danto al inicio de su libro, cuando realiza el experimento mental de los cuadros rojos (todos considerados arte), así como el que planteaba la obra de Borges, esto es, la indiscernibilidad entre dos obras de arte y no entre un objeto ordinario y un objeto artístico. Sin embargo, justo para Danto este tipo de piezas no podrían ser arte, pues no podrían ser discernibles, en la medida en que no encarnan el significado que está detrás del estilo que les dio un origen y un lugar especial en la historia del arte.

Las propiedades formales podrían serían quizás condiciones suficientes para salir del problema. Sin embargo, como Danto y Goodman señalan, la mera percepción de las propiedades formales no nos permite distinguirlos. Sólo un experto podría discernir entre un Warhol y un Sturtevant, de tal manera que, al igual que en las falsificaciones, el conocimiento especializado sería la única herramienta para poder discernir ambas piezas. Pero, en torno a su papel frente a la tradición y la significación a la que apelan, fuera de lo que podemos percibir, estas obras intentan mostrar diferentes maneras de cuestionar conceptualmente la noción de autoría o incluso la tradición del arte conceptual a partir de una crítica institucional. Por ejemplo, Mandiberg hace la siguiente declaración en relación con las prácticas artísticas conceptuales en los sitios web que contienen la plataforma para sus piezas de net-art antes mencionadas:

Una gran cantidad del arte conceptual es una broma, y una gran cantidad de estas bromas son de una sola línea. Este sitio (como la propia obra de Sherrie Levine) no es diferente. Se posiciona el arte conceptual dentro de la teoría cultural y la historia del arte con el fin de “llegar a un punto”; sin embargo, este punto es a menudo esotérico, inaccesible y sin profundidad filosófica real. En parte, AfterSherrieLevine.com es este art-liner de broma, aunque también en parte se trata de negociar este esoterismo con la posibilidad de la audiencia más amplia que ofrece la red.

⁸ Tomada de: Hainley, B. “Erase and Rewind”, *Frieze*, Issue 53, Junio-Agosto 2000. Recuperado el 10 de julio del 2014 de: http://www.frieze.com/issue/article/erase_and_rewind/

Insistir en que el objeto mismo es imprimible por cualquier persona es un paso hacia el acceso en un sentido físico. En algunos de los textos de esta sección intento de permitir el acceso conceptualmente. En cierto sentido, lo que sigue es el remate. Usted puede o no puede leer el siguiente párrafo antes de la lectura de los textos por sí solos.⁹

Apelando al significado que intentan mostrar estas piezas a partir del posicionamiento de los artistas frente al papel del autor en la historia del arte y en las instituciones, quizás Danto podría aceptar este tipo de obras. Sin embargo, para Danto, “el estilo es un don; un método puede aprenderse, no obstante desde afuera no haya ninguna diferencia particular para ser observada” (Danto 1981, 200). Los artistas de la tercera forma de Arte de Apropiación carecerían para Danto de este don, de la genialidad creativa para encarnar un estilo propio, aunque manejen muy bien la técnica.

Danto no explica en qué consiste ese don o si es que con ello se refiere a la figura del genio, de tal forma que no otorga ni una corroboración empírica o al menos de una explicación de cómo funciona o sobre que capacidades se sustenta, para así ver cómo éste otorga la significación metafórica que se encarna en las creaciones artísticas. Sin embargo, es posible retomar sus argumentos y ver si es posible que dentro de su propuesta haya espacio para la tercera categoría de Arte de Apropiación. Curiosamente, las obras analizadas podrían encarnar la forma en la que el mundo es vista para Sherrie Levine, Sturtevant o Mandiberg o Bidlo (aunque carezcan aparentemente de ese “don”), un mundo en el que la figura del autor se ha desvanecido, en el que persiste una actitud irónica frente al pasado y en el que las nuevas tecnologías desafían los medios de producción y distribución imperantes. En este sentido, siguiendo a Danto, contra Danto, podrían bien funcionar como metáforas de “la copia literal como obra de arte” (de la misma forma que la “Caja de Brillo como obra de arte”).

Sin embargo, al igual que con el caso de las “Cajas de Brillo”, siguiendo su análisis de la metáfora, no queda claro cuál sería ese término faltante, ese elemento que justo define a la metáfora. Si este término es el arte y que cualquier cosa puede encarnar metafóricamente el significado artístico, entonces una copia de otra obra de arte podría también encarnar metafóricamente el significado artístico, si este lo

⁹ Recuperado el 10 de julio del 2014 del sitio web: <http://www.afterwalkerevans.com/texts.html>

entendemos, siguiendo a Danto, en sintonía con el contexto de la creación y su lugar en la historia del arte. Entonces tanto Warhol, como las obras de Levine, Bidlo y el resto serían arte. Y, sin embargo, estos últimos para Danto, como señala en varias partes de su texto no podrían ser arte, porque, volviendo al ejemplo de los cuadros rojos, evade el problema de la referencia mutua entre dos piezas indiscernibles, la cual sí es una preocupación en Goodman y en otros autores como Dutton.

Me parece que el problema detrás de la propuesta de Danto está en intentar explicar ontológicamente aquello que justifica en términos históricos, pues el lugar que tiene el artista en la historia, el mundo que encarna en su obra cambia y, si este cambia, no explica cuáles serían los criterios evaluativos o de discernimiento para distinguir sus piezas de aquello que copian. No hicieron lo mismo Duchamp, Warhol y Sherrie Levine, pues sus copias apelan a distintos factores, la vida cotidiana, la sociedad consumo o la figura del autor. Asimismo, su modelo es cuestionable si hacemos el siguiente experimento mental: dos artistas que comparten una visión del mundo (en términos históricos y culturales al menos) que realizan dos obras iguales copiando a otro artista. ¿Qué haría a sus obras distintas? Quizás Goodman tenía razón en no tratar de explicar la indiscernibilidad de este tipo de prácticas en términos ontológicos y tal vez una alternativa sería entendernos a partir de cómo la intencionalidad se hace explícita en estas prácticas. Y en este sentido, Danto terminó siendo como un Pierre Menard que nos da la posibilidad de seguir pensando la indiscernibilidad de las obras de arte, no sólo frente los objetos en el mundo, sino también entre ellas mismas, para tratar de dilucidar qué es eso que llamamos arte.

Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas. Esa técnica de aplicación infinita nos insta a recorrer la *Odisea* como si fuera posterior a la *Eneida* y el libro *Le jardin du Centaure* de madame Henri Bachelier como si fuera de madame Henri Bachelier. Esa técnica puebla de aventura los libros más calmosos. Atribuir a Louis Ferdinand Céline o a James Joyce la *Imitación de Cristo* ¿no es una suficiente renovación de esos tenues avisos espirituales? (Borges 2005, 450).

Bibliografía

- Bonney, A. (1993), “Mike Bidlo”, *BOMB*, número 45, otoño de 1993. Recuperado el 10 de julio del 2014 de: <http://bombmagazine.org/article/1693/mike-bidlo>
- Borges, J.L. (2005), “Pierre Menard, autor del Quijote” en Borges, J.L. (2005), *Obras Completas I*, España, RBA, pp. 444-450.
- Costello, D. (2012), “Danto and Kant: Together at Last?” en Rollins, M. (ed.), *Danto and his Critics*, UK, Wiley-Blackwell, pp. 163-171.
- Danto, A. C. (1981), *The Transfiguration of the Commonplace*, USA, Harvard University Press.
- Danto, A. C. (2007), “Embodied Meanings, Isotypes, and Aesthetical Ideas”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, volumen 65, número 1, pp. 121-129
- Dutton, D. (1998), “Forgery and Plagiarism” en Chadwick, R. (ed.), *Encyclopedia of Applied Ethics*, San Diego, Academic Press. Recuperado el 10 de julio del 2014 de: http://www.denisdutton.com/forgery_and_plagiarism.htm
- Fisher, A. J. (1995), “Is there a problem of indiscernible counterparts?”, *The Journal of Philosophy*, volumen 92, número 9, pp. 467-484.
- Goodman, N. (1968), *Languages of Art. An approach to a theory of symbols*, USA, The Bobbs-Merrill Company, Inc.
- Hainley, B. (2000), “Erase and Rewind”, *Frieze*, número 53, Junio-Agosto. Recuperado el 10 de julio del 2014 de: http://www.frieze.com/issue/article/erase_and_rewind/
- Irvin, S. (2005), “Appropriation and Authorship in Contemporary Art”, *British Journal of Aesthetics*, volumen 45, número 2, pp. 123-137.
- Lamarque, P. (1998), “Aesthetic Value, Experience, and Indiscernibles”, *The Nordic Journal of Aesthetics*, volumen 10, número 17, pp. 61-78.
- Sanders, J. (2006), *Adaptation and Appropriation*, Nueva York, Routledge.
- Siegel, J. (1985), “After Sherrie Levine, interview with Sherrie Levine”, *ARTS Magazine*, Junio, pp. 141-144.
- Young, O. J. (2008), *Cultural appropriation and the Arts*, USA, Routledge.

Recibido el 18 de agosto de 2014; aceptado el 25 de mayo de 2015.