

LA AUTORÍA Y LA APROPIACIÓN EN LA CREACIÓN DEL SIGLO XXI

Elba López Fernández

UNED

elba.2719@gmail.com

Recibido: 14/05/2019 | Aceptado: 14/11/2019

doi:10.30827/sobre.v6i0.9388

15

AUTHORSHIP AND APPROPRIATION IN THE CREATION OF THE 21ST CENTURY

ABSTRACT: Appropriatism embodies the current cultural production system where democratization of consumption has led to massive reproduction, cloning and exponential multiplication of cultural products. By questioning notions such as authorship, authenticity and uniqueness of works might be considered heresy, a crime by some or a perceptive concept by others.

This article analyzes its value not only as a necessary reflection of our time but also as the paradoxical situation in which we live, in which under the discourses of appropriation the postmodern purity hides its narcissism, simulating the disappearance of the author, who actually sanctifies through various means, complaining at the bottom of certain excess, of certain democratic debauchery in art.

KEYWORDS: appropriatism, authorship, quote, plagiarism, authenticity

RESUMEN: El apropiacionismo encarna el sistema de producción cultural vigente donde la democratización del consumo ha dado lugar a la reproducción masiva, la clonación y la multiplicación exponencial de productos culturales. Unos lo consideran una herejía; algunos, un delito; y otros, un concepto perspicaz, por cuestionar nociones como la autoría, la autenticidad y la singularidad de las obras.

Este artículo analiza su valor como reflexión necesaria de nuestro tiempo y también la paradójica situación en la que nos encontramos, en la que bajo los discursos de apropiación la pureza posmoderna oculta su narcisismo, simulando la desaparición del autor, que en realidad santifica a través de diversos medios, quejándose en el fondo de cierto exceso, de cierto desenfreno democrático en el arte.

PALABRAS CLAVE: apropiacionismo, autoría, cita, plagio, autenticidad



1. Introducción

El concepto de *apropiación*, como tal, surge en 1977 en la exposición «Pictures», comisariada por Douglas Crimp en el Artist Space de Nueva York. Esta exposición, hito en sí misma, reunió a artistas de disciplinas diferentes que trabajaban con imágenes apropiadas aglutinando conceptos como *copia*, *cita*, *plagio*, *hibridación*, *simulacro* y *parodia*, dando origen a una nueva noción que acabó convirtiéndose en un movimiento artístico por derecho propio.

Pero en realidad la apropiación siempre ha formado parte de la historia del arte, hasta el punto de que si no existiera no se habría dado ninguna historia como tal. Los problemas siempre son planteados por la tradición, porque incluso el artista que se rebela contra la misma depende de ella por ese estímulo con que impulsa la dirección de sus esfuerzos (Gombrich, 2010:169-189). Desde este punto de vista es posible entender la apropiación como una evolución lógica que encierra una gran diversidad: desde un componente inherente al proceso creador hasta una estética de la desviación que cuestiona el origen a través de la copia, la hibridación o la mutación. Originalmente el apropiacionismo comenzó reivindicando la alegoría como fenómeno posmoderno, porque ello le permitía distanciarse de las visiones idealistas de la modernidad para las cuales la alegoría era una aberración; de ahí el uso de imágenes muy conocidas (Guasch, 2007:346). Con el tiempo, esta relación conflictiva entre el apropiacionismo y la propiedad artística se convirtió en componente de la poética de la posmodernidad, origen y estímulo para aquellos movimientos artísticos de los 60 y 70 que implicaban reivindicaciones de género o justicia social, ya que todos compartían el descrédito por el arte legitimado, el cual consideraban resignado y estandarizado, capitalista y mercantil.

Sin embargo, la idea de que una obra de arte es lo que es desde un punto de vista estético, con independencia de quien la haya creado, que es una de las cuestiones de fondo que subyacen, choca con una realidad hoy en día indiscutida: la importancia que actualmente se da, en el mercado del arte y en la sociedad, a quien es el autor. Como argumenta Findlay (2013), en la cultura de adoración de las celebridades en que vivimos inmersos en el siglo XXI, la bibliografía personal es un ingrediente esencial en prácticamente cualquier experiencia cultural. De hecho, suele ser el medio a través del cual absorbemos la cultura. «¿Cuántos han contemplado la obra *De sterrennacht* (*La noche estrellada*, 1889) tan fascinados por la colorida vida del artista como por la pintura en sí?» (Peñuelas Reixach, 2013:167). La experiencia del arte es subjetiva, y muestra de ello es que esta cambia cuando descubrimos una falsificación, es decir, una obra atribuida a un autor que no es el suyo, porque «a la versión original se le suele atribuir una importancia excesiva basada en una sensación casi inconsciente de sobrecogimiento y magia» (Peñuelas Reixach, 2013:24).

En realidad no existe una correlación equilibrada entre la creación, la obra y el autor. La retórica cultural de nuestra época se basa en una contrariedad, ya que, a pesar de que el panorama creativo actual tiende a la desmaterialización de la imagen y sus flujos disuelven las nociones de originalidad, propiedad, verdad y memoria, la autoría se enaltece hasta límites insospechados, por mucho que se siga especulando con su muerte o disolución. Y es a través de esta exaltación que se vuelve legítimo ampliar tanto los plazos de protección de una obra, lo cual no deja de ser una expropiación del futuro, porque no se crea a partir de la nada; toda creación implica cierta apropiación. El objetivo de este artículo es el análisis de esta paradójica situación desde una visión humanística muchas veces postergada pero no por ello menos necesaria. Para ello se comienza examinando la apropiación desde el punto de vista legal, con el fin de ofrecer una visión realista y útil sobre las prácticas artísticas actuales, y se analizan distintos planteamientos de apropiaciones con sus diferentes propósitos e interpretaciones. A continuación se reflexiona sobre la autoría, cuestión clave del apropiacionismo y de nuestra posmodernidad, relacionando la crítica que se hace a la autoría en las vanguardias con nuestro momento histórico. Para llevar a cabo este análisis ha sido de gran ayuda la investigación profunda y rigurosa de Ignacio Temiño sobre el plagio, la obra dirigida por Lluís Peñuelas Reixach *Autoría, autenticación y falsificación de las obras de arte*, así como las reflexiones siempre lúcidas de Juan Luis Moraza, Joan Fontcuberta y la revisión de los ya clásicos, Barthes, Foucault, Eco y Borges.

2. La apropiación desde el punto de vista legal

La apropiación constituye *la transformación* de una obra originaria en la cual se toman sus elementos característicos y se descontextualizan ubicándolos en otro escenario, pudiéndose considerar una infracción al derecho de autor e incluso un plagio. Varias decisiones de jueces estadounidenses han llegado a proteger la apropiación artística a través de la figura del

fair use, pero, al no existir esta en el derecho romano, la solución proviene de las excepciones y limitaciones al derecho de autor, que cada vez están más reducidas.

Analizando la apropiación desde nuestro sistema continental, esta también afecta a la paternidad de la obra, al *derecho moral*, ya que la apropiación implica que el autor tome una obra original y la intervenga de modo que la transforme y cree una *obra derivada*, para lo cual requiere la autorización expresa del titular.

En el año 2013 Patrick Cariou, autor de una serie de fotografías sobre rastafaris jamacainos, demandó al fotógrafo Richard Prince por usar y transformar su obra sin pedirle permiso ni tampoco citarlo. En primera instancia la demanda fue estimada, pero no en la segunda, donde el Tribunal de Apelaciones de EE.UU. interpretó que se trataba de una obra nueva, siendo un uso transformativo lo que había hecho Prince con Cariou. En nuestro ordenamiento jurídico, tal como argumenta Ignacio Temiño (2015:122), ningún tribunal europeo hubiera resuelto así la demanda por los *derechos morales* y, en particular, por el derecho a la *integridad* del autor original.

Por ello, a pesar de las limitaciones implícitas, siempre es importante indicar la fuente, el autor y que la extensión obedezca a los límites marcados por la ley, pudiéndose argumentar el derecho de cita. Pero si no se utiliza más que una parte de la obra (como en el caso de la fotografía, por ejemplo), al realizarse una reproducción fragmentada, estaríamos frente a una mutilación de la obra, pudiendo llegar a violar el *derecho moral* del autor.

Es posible justificar jurídicamente la apropiación siempre que se cumpla que la extensión del uso de la obra originaria se limita a lo estrictamente necesario para que quien la contemple sea capaz de identificar la obra original, que la modificación no atente contra el decoro de la obra o la reputación del autor y que se referencie al autor y a la obra originaria. De ser así y en el peor de los casos, en el que se interponga una demanda, al no tener la autorización expresa del autor habría una *transformación ilícita*, pero no acción plagiaaria.

Es importante señalar que en el plagio uno se apodera de la autoría de la obra ajena y en la falsificación la copia suele ser tan buena que pasa por el original y se atribuye a su autor legítimo. Ambos supuestos son diferentes al apropiacionismo, donde, como se ha señalado, se reutilizan partes de una creación artística para generar una obra derivada en la que se *re-contextualizan* los elementos apropiados dándole un nuevo significado, citando (o no) a los autores en los que se basa el planteamiento.

17

2.1. Apropiaciones emblemáticas o representativas

Un caso emblemático es el de Andy Warhol en 1964, quien llegó a un acuerdo económico, evitando así la demanda, con la fotógrafa Patricia Caulfield. Warhol había usado sin autorización una imagen suya que había encontrado en un artículo sobre los procesadores de color Kodak; la serigrafía a gran tamaño y la expuso en la Galería Leo Castelli. Lo sorprendente es que después de años de copiar y reproducir etiquetas de productos con derechos de autor sin ningún problema legal, fuera precisamente el uso de esta imagen anodina lo que le diera problemas. A partir de este momento Warhol se dedicó a hacer sus propias fotografías.



Figura 1: Caulfield, P. y Warhol, A. (1964). La imagen de la izquierda es un recorte de la fotografía de Caulfield publicada en la revista. La imagen de la derecha es la serigrafía realizada por Warhol de la fotografía. Fuente: <https://www.pinterest.es/pin/36028865754210665/?ip=true>.

Uno de los casos polémicos de apropiación en los que se vio implicada la Fundación Andy Warhol se produjo el 12 de octubre de 2018, en relación a los derechos de autor de una serigrafía sobre Prince. El caso se remonta a 1984, año en que la fotógrafa Goldsmith concedió a la revista *Vanity Fair* una licencia para utilizar una fotografía suya de Prince como material para la elaboración de una ilustración. En principio, la licencia era solo para la tirada de ese número de la revista, pero Warhol, a quien se le encargó la ilustración, no solo dejó creada la definitiva, sino también otros 15 retratos. En el año 2016, la Fundación Andy Warhol otorgó una licencia por valor de 10.000 dólares sobre uno de estos retratos a Condé Nast, una compañía de medios de comunicación estadounidense, para la portada de una revista dedicada a Prince y publicada poco después de su muerte.

Esto hizo que Goldsmith se enterara de la serie de Warhol sobre Prince, la cual desconocía, a pesar de que los retratos que integraban la serie se habían exhibido en museos y ya se habían vendido 12 de los 15. De hecho, los que no se vendieron forman parte de la colección del Museo Andy Warhol (Acevedo, 2018).



Figura 2: Warhol, A. (1984). Reproducción en la revista *Vanity Fair* de la serigrafía de Prince basada en la fotografía de Goldsmith. Fuente: <https://www.artforum.com/news/warhol-foundation-files-pre-emptive-law-suit-in-prince-series-dispute-67720>.

Para la Fundación, la demanda de Goldsmith no tiene lugar, ya que las obras se encuentran bajo *fair use*. Según la Fundación, la obra es una apropiación que transforma la estética y el significado de la fotografía original, convirtiendo a Prince en un icono. Sin embargo, para Goldsmith, las serigrafías de Warhol conservan los elementos esenciales y distintivos de su fotografía, no pudiendo haberse originado a partir de ninguna otra, por lo que considera que las serigrafías violan las leyes de los derechos de autor que otorgan derechos exclusivos para reproducir, exhibir y distribuir las obras basadas en la fotografía. Este caso evidencia que los límites de la apropiación artística no están claros.

El comité de autenticación de la Fundación Warhol, el Andy Warhol Art Authentication Board, se disolvió en el 2012, ya que los métodos de trabajo utilizados por Warhol seguían generando polémica al ser fácilmente falsificables, de ahí la dificultad de determinar la autenticidad de su vasta producción. Esto plantea una interesante cuestión: ¿podría ser la falsificación un tipo de apropiación? Es decir, ¿podría el apropiacionismo derivar en un argumento legitimador de la falsificación?

Las obras de Elaine Sturtevant, réplicas exactas en sí mismas de obras de Frank Stella, Andy Warhol o Jasper Johns, nos sitúan ante la duda de si son auténticos originales. Porque ¿no es también un Warhol una obra realizada por sus asistentes? Las copias de Sturtevant en la época de la clonación han recibido importantes distinciones a lo largo de su dilatada trayectoria, como el León de Oro de la Biennale di Venezia en 2011; seguramente porque su originalidad reside en reflexionar sobre el valor simbólico de las obras y sobre la idea del autor que no crea, sino que recrea.

Warhol sabía, del mismo modo que Borges, que nadie puede considerarse dueño en exclusiva de un original, y quizás por eso no solo apoyó a Sturtevant cediéndole una de las serigrafías de *Warhol Flowers*, con el fin de que ella pudiera producir sus propias versiones, sino que cuando le preguntaron acerca de su técnica, se encogió de hombros y respondió: «Ask Elaine» (Lee, 2016:19-20).

Danto, en *La transfiguración del lugar común*, argumenta que una obra réplica de otra no es falsificación cuando su intención es contribuir de manera significativa al arte, cuando tiene un verdadero valor artístico, porque a pesar de ser copias desde un punto de vista filosófico son ontológicamente distintas (2002:65-91). Podríamos considerar en este sentido el apropiacionismo como la legitimización artística de la copia, cuyo problema no es en realidad de orden estético, sino de orden moral.

Un caso diferente es el relacionado con el cartel de la XIV edición del Festival de Cine Europeo de Sevilla de 2017 realizado por María Cañas, quien copió la portada de una revista de ciencia ficción de los años 50 perteneciente al ilustrador norteamericano Walter Popp. Cañas solo habló de apropiacionismo cuando alguien la acusó públicamente de plagio, revelando la obra original. La autora se defendió argumentando «liberalización de la memoria histórica, no privatización y construcción colectiva» (Ávila, 2017).

En este caso se trataba de un concurso, el cual ganó, en el que las bases suelen especificar que no está permitido el plagio. Es importante señalar que no existe ninguna transformación ni intervención por parte de la autora, se trata de una copia literal donde no se cita a la fuente y tampoco existe la recontextualización, ya que ambos planteamientos son ilustraciones sobre la ciencia ficción. En su defensa se esgrimieron argumentos apropiacionistas e, incluso, hubo voces que aprovecharon para incidir en que el problema había sido hacer un concurso en el que podían participar artistas y no únicamente diseñadores (Ávila, 2017), sin favorecer, seguramente así, a los autores.



Figura 3: A la izquierda, Water, P. (c. 1950). Portada de revista de ciencia ficción. A la derecha, María, C. (2017). Cartel de la XIV edición del Festival de Cine Europeo de Sevilla. Fuente: <https://www.domestika.org/es/forums/1096-diseño-gráfico/topics/121933-polemica-3-000-por-robar-la-portada-de-una-revista-de-los-años-50>.

Sin un sistema de citas, la apropiación no siempre puede diferenciarse del plagio y el fraude. Aunque la cita, como argumenta John Oswald (1985), es tan solo un aspecto ínfimo, insignificante de la apropiación (Costa y Mendíbil, 2005:31). Otro caso interesante que ha causado gran conmoción en las redes sociales y se encuentra aún en proceso es el que atañe a Richard Prince, quien realizó una exposición en el año 2014 en la galería Gagosian de Nueva York titulada «New Portraits» y conformada por una serie de 38 gigantografías de capturas de pantalla de fotografías de Instagram de diversos usuarios, tanto de artistas reconocidos como de usuarios particulares o marcas de ropa, logrando vender algunas por 90.000 dólares. Esto dio lugar a multitud de respuestas, unas de apoyo, al considerar su obra como una buena manifestación artística, y otras de rechazo, al percibir su obra como una falta grave de respeto y una violación de los derechos de autor.

Entre los afectados también ha habido diferentes reacciones. Por ejemplo, el fotógrafo Sean Fader decidió no demandar y utilizar la repercusión mediática para difundir su propia obra (Conti y Contogiorgakis, 2015). Selena Mooney, cofundadora del sitio *Suicide Girls* (comunidad de modelos alternativas), al verse afectada por la apropiación de 5 imágenes, decidió vender por 90 dólares las mismas imágenes impresas que Prince vendía por 90.000, argumentando que «¿tenemos permiso del señor Prince para vender estas imágenes? Tenemos el mismo permiso que él tuvo de nosotras al robar nuestras imágenes. Todo el dinero recaudado será destinado a la organización EFF.ORG que lucha por los derechos de autor de los fotógrafos» (Conti y Contogiorgakis, 2015:16). Otro de los afectados, el fotógrafo Donald Graham, que tiene obra en el museo Metropolitano de Nueva York, contactó a través de su abogado con la galería y con el artista para que quitaran su fotografía.

La intervención que Prince realizó en las obras fue cambiar alguno de los comentarios que las acompañan, el formato y la ubicación que modifica el uso, el significado y la receptividad de la obra; de la misma manera que en su apropiación del anuncio de Marlboro. Realmente la exposición plantea cuestiones en torno a la producción y el consumo de imágenes, entre originalidad y creación, entre el autor y el público. Evidencia cómo el espacio artístico contradice a la cultura pasiva, haciendo funcionar las imágenes de nuestra cotidianidad de otra forma. Habla de las estrategias personales de consumo de signos; del gusto *kitsch* como criterio difuso e impersonal; de nosotros, sujetos, habitándonos como objetos y de nuestros derechos de imagen y privacidad regalados.

Hay muchas posibilidades interpretativas, pero lamentablemente lo que ha provocado más polémica es que Prince hubiera vendido las imágenes por miles de dólares y se negara a pagar ningún tipo de retribución a quienes estas obras pertenecían originalmente. Puede ser que el caso sienta precedente en la forma en que la doctrina del *fair use* se relaciona con Instagram y las aplicaciones para compartir fotos, pero por el momento se debate entre ser un robo justificado o un delito deliberado.



Figura 4: Richard, P. (2015). Exposición titulada «New Portraits», compuesto por 38 gigantografías. Fuente: https://www.clarin.com/m/arte/vida-vivida-colores-Instagram_0_S1InXcDXx.html.

20

El problema está en que para llevar a cabo una apropiación de manera legal es necesaria la autorización del titular, pero apropiarse quiere decir sencillamente que la propiedad pasa, por una decisión sin pacto, de una mano a otra (Fontcuberta, 2016:58). Se trata de una acción en la que, para el pensamiento artístico, no es tan importante en manos de quién está la imagen, sino a qué contexto ha quedado desplazada y qué nuevo sentido ha adquirido como consecuencia de ese desplazamiento. En la apropiación no se reclama la paternidad biológica de las imágenes, tan solo su tutela ideológica, y ha de ser una declaración pública, porque no se adopta a Bart, a Michael Jackson o al icono del Che en privado. Como argumenta Fontcuberta, «adoptar una imagen equivale siempre a reconocer de manera pública un valor simbólico; supone, de alguna forma, dar un carácter oficial y visible al mensaje icónico» (Fontcuberta, 2016:60).

Sin embargo y a pesar de que esto es cierto, muchos de los problemas podrían evitarse simplemente citando la fuente, como hace Lucas Levitan, quien escoge a sus *víctimas* en Instagram. Así, el mismo explica: «Yo no pido permiso al fotógrafo porque de esa forma se perdería el factor sorpresa. Espero que el mío sea visto como una especie de “robo honorable”. Trato de crear una alianza con mi dibujo y la fotografía. Mi intención nunca es la de tomar el control, sino construir una nueva historia juntos» (Velasco, 2016).



Figura 5: Levitan, L. (2014-2019). Fotos intervenidas. Fuente: <https://www.lucaslevitan.com/>.

3. Reflexión en torno a la autoría

La concepción del autor ha dependido de la visión de cada época. Prácticamente todos los escultores del románico y el gótico son desconocidos salvo por sus obras. Nuestra literatura está llena de creaciones anónimas o seudónimas. Hasta el Romanticismo no se instaura el individualismo del genio romántico cuyo prestigio es alimentado por el capitalismo, hasta la exaltación de la propiedad en la que vivimos, donde la reputación de los nombres propios llega a tal extremo que de muchos se conoce su fama y se desconocen sus obras, pasando en multitud de casos de un discurso sin sujeto a un sujeto sin discurso.

La figura del autor ha sido abordada desde el pensamiento filosófico, vinculada tanto con la muerte de Dios planteada por Nietzsche como con la muerte del arte augurada por Hegel y Marx; desde el pensamiento religioso, ético, artístico, con sus característicos signos de destructividad; literario, relacionado con Novalis, Keats, Poe y, posteriormente, con Baudelaire, Rimbaud y Mallarmé; y psicológico, de la mano de Lacan. Y es que este siglo, como apunta Juan Luis Moraza, es el de las grandes muertes: del arte, de Dios, del hombre, del autor, del yo, de la historia; casi podríamos decir que es el siglo de la muerte misma (Moraza, 1990:24).

Así a lo largo de la historia se ha ido elaborando en torno a la autoría un diálogo entre las diferentes modalidades de conocimiento; con sus contradicciones inherentes, intereses muchas veces distanciados y problemas específicos. Un cruce de palabras en el que cada visión aporta su compleja e incompleta verdad; con sus deudas, aciertos, malentendidos y fracasos. Porque todas las visiones son inexorablemente humanas, ya que parten no de uno, sino de muchos autores.

No obstante, la crisis de la autoría, vinculada a la crisis del yo propiamente, se produce a finales de los años 60 y comienzos de los 70 a partir de las reflexiones de los tres pensadores más activos de la deconstrucción, Jacques Derrida, Michel Foucault y, sobre todo, Roland Barthes en su ensayo titulado *La muerte del autor* (Parejo, 2002:464-483). Barthes, en esta obra, argumenta que un texto escrito no pertenece a su autor, más bien pertenece a la cultura en general y al lector; que, para existir, la voz del autor debe desaparecer: «en cuanto el hecho pasa a ser retratado [...] la voz pierde su propio origen, el autor entra en su propia muerte, comienza la escritura» (Barthes, 1987:65).

Para Barthes la obra es un tejido de citas, un espacio de múltiples focos, en el que ninguno es el original, el autor solo establece un nuevo orden a esos ecos, supeditado siempre a su experiencia personal, la psicología de la época o la propia escritura. El escritor debe, pues, asumir la imperfección del texto, ya que solo alcanza a producir sugerencias de significado, siendo el lector (no el autor) quien las completa y les otorga unidad, no estando pues en su origen, sino en su destino. Umberto Eco (1993:76) coincide con Barthes en la idea de la ausencia de significado estático:

En segundo lugar, porque, a medida que pasa de la función didáctica a la estética, un texto quiere dejar al lector la iniciativa interpretativa, aunque normalmente desea ser interpretado con un margen suficiente de univocidad. Un texto quiere que alguien lo ayude a funcionar.

Pero no se trata solo de la interpretación ni de la duplicidad o ambigüedad del signo, una obra no es estática en cuanto que altera su significado a través del tiempo. Como la proyección, citada hasta la saciedad, de 1896 titulada *La llegada de un tren a la estación de La Ciotat*, de los hermanos Lumière, la cual hoy no nos produciría ese mismo efecto, como supo vaticinar el asceta alemán Walter Benjamin. Nuestra sensibilidad estética va cambiando, adaptándose a los nuevos medios, porque el lenguaje, el signo, no nos pertenece, es tan solo un préstamo por estar vivos; estaba aquí antes que nosotros y permanecerá cuando nos hayamos ido. Como ocurre en el poema «Ajedrez» de Borges (1974:813), en el que las fichas siguen jugando su partida interminable aunque los jugadores hayan muerto. Después de que nuestro tiempo se haya agotado, el lenguaje seguirá hablando, igual que nuestras obras, adaptándose o no a las nuevas sensibilidades. Obras huérfanas que ya no necesitarán a sus autores para existir, frente a autores que se agarran a sus obras para no morir.

3.1. Relación entre la crítica a la autoría y las vanguardias

Barthes critica la concepción romántica del autor que ocupa el centro de la obra. En términos artísticos esto mismo puede ejemplificarse en muchas de las características de las vanguardias que nos hablan de la muerte del autor en tanto que una disolución, ya que la

obra no expresa a alguien, sino algo, del mismo modo que Foucault (1990) argumenta que en la escritura no se trata de la manifestación o de la exaltación del gesto de escribir, sino la apertura de un espacio en donde el sujeto escritor no deja de desaparecer.

Si recorremos las vanguardias encontramos múltiples ejemplos: en el arte abstracto (Malevich), en el minimalismo (Donald Judd) o en el arte conceptual (Klein), la obra aparece exenta de expresión, como un signo vacío en el que el autor está ausente. En la obra de Warhol y en la de Duchamp, la obra se expresa en su reproductibilidad técnica. En la simulación o apropiación, como en la obra de Steinbach, el autor es ficticio, falso (Moraza, 1990:25-26).

Pero nótese que todos los ejemplos se han relacionado con nombres de autores para ejemplificar lo que se trata de explicar, nombres muy reconocibles y significativos. Y es que en la disolución simbólica del autor, como argumenta Moraza (1990:18), se expresa el culto al yo. Es sintomático que la disolución del autor coincida con la eclosión de un halo carismático, estrategia dramática que lo convierte en un personaje de sí mismo o en la obra misma. Interpretando, pues, la muerte del autor se consigue la sacralidad del yo.

Esta es la crítica que le hago a Barthes: ciertamente tras la creación lo que queda de la autoría es únicamente la atribución, ya que la obra nos sobrevive y su interpretación no tiene por qué coincidir con el sentido con el que se creó. Pero no es solo que no podamos fingir que no existimos, que no hubo acción; es decir, incluso el creador anónimo –heterónimo, para Pessoa, o apócrifo, para Machado– es un autor que vive sin nombre, cuya falta de derecho en realidad no niega su presencia. La crítica fundamental que le hago a Barthes es que cuanto más insistimos en la muerte del autor, más omnipresente está. Muerte, en todo caso, por hastío de su éxito.

4. Conclusiones

Las obras del intelecto humano están relacionadas con lo ya creado. Nuestra cultura se ha desarrollado sobre sus propias manifestaciones. Todos nuestros grandes relatos a los que llamamos *arte, ciencia, filosofía, derecho, política* son una creación conjunta construida por y para seres humanos.

Es verdad que el avance de la tecnología ofrece un nuevo modo de hacer modificando nuestros vínculos rituales con la cultura pasada. Hoy en día se producen sucesiones de apropiaciones, lo cual es una desacralización en cadena, una especie de *postproducción* como lo llama Bourriaud (2007). Los artistas actuales programan las formas antes de componerlas, moviéndonos en un mundo de señales ya emitidas. Parafraseando a Marcel Duchamp, «un juego entre todos los hombres de todas las épocas» (Bourriaud, 2007:15). Como argumenta Fontcuberta (2016:58), «el ecosistema icónico nos fuerza inevitablemente al reciclaje y al remix». Se puede decir que en nuestra época los preceptos apropiacionistas se han implantado por completo, hasta el punto de que la apropiación está tan extendida que ha quedado desprovista de radicalidad crítica y de espíritu de transgresión.

Sin embargo, la inmensa mayoría ve en la copia su naturaleza usurpadora, olvidando que todos copiamos diariamente cuando guardamos un archivo o al fotografiar, que, al igual que fotocopiar, es copiar en tanto que apropiación y se hace sin homenajes (Schwartz, 1998:231). Nos movemos en un universo de imágenes y palabras descontextualizadas de las que nos apropiamos como si fueran nuestras, olvidando que todo lo que hacemos quizás este condenado a ser una cita.

También obviamos la realidad de que *collages* textuales, visuales y sonoros han sido prácticas habituales desde el principio de los tiempos. Olvidando cronologías, periodos y movimientos, sabemos que no existiría Borges sin Kafka, Goethe sin Schiller, Nosferatu sin chuparle la sangre a Drácula, los músicos de *blues* y *jazz* sin su código abierto o el silencio de John Cage sin Rauschenberg. Miremos hacia donde miremos, solo hay ecos de apropiaciones.

Borges nos aportó argumentos suficientes para deslegitimar la creencia popular de que alguien puede ser dueño en exclusiva del original, y nadie comprendió el poder de la lámina grabada como Warhol: la transición que este autor hizo de las bellas artes al arte comercial fue un proceso impoluto que cambió definitivamente nuestra percepción sobre el carácter de lo genuino. ¿No será que seguimos pretendiendo apuntalar una cultura del original que no tiene cabida en un escenario de medios reproductivos?

Cuanto más ha mejorado la tecnología, permitiéndonos hacer más rápidas y mejores reproducciones, más exaltamos la exclusividad; pero dentro de este mundo de las copias es donde logramos nuestra experiencia en la originalidad, que surge como un deseo de ser diferente de los demás y acaba siendo, únicamente, el apoderarse de las raíces de las cosas. ¿No estaremos abocados irremediablemente a confundir el acto creador con el acto de copiar?

El problema que subyace no es nuevo, es el principio de la influencia recíproca de las artes y la adaptación general; pero como se ha expuesto, las leyes por las que se rigen las reglas del juego defienden el valor capitalista de la propiedad (se autoriza la copia y se prohíbe la imitación con el fin de conservar el valor), aunque muchos artistas consideren que estas reglas ya no son válidas. Ilustres discursos cuyos autores, sus nombres, son sin embargo el lugar donde el derecho legitima su relato.

Es en esta escisión donde entendemos el problema que tiene hoy día el autor: por un lado, reniega de la noción de autoría basada en la individualidad y en el genio, repudiando la obra única y original, al tiempo que enaltece la naturaleza de los proyectos en equipo, obras colectivas e interactivas. Sin embargo, el fenómeno *selfie*, las creaciones en las que el objeto o el protagonista es el propio autor, o la defensa acérrima de los intereses de su propia obra al tiempo que justifica la apropiación sin tributo de la ajena son síntomas que evidencian la supremacía del narcisismo sobre el reconocimiento del otro. El triunfo del ego sobre el eros. ¿Cómo creer entonces que poco importan los nombres?

¿Por qué adoptar entonces discursos apropiacionistas o plagiaristas si no se quiere compartir lo que se ha tomado? Pero, realmente, ¿se puede pensar que nos pertenecen nuestras ideas?

El crimen sea, quizás, considerar la cultura un producto y no un proceso en el que participamos todos (Lipovetsky y Roux, 2010:221-222). La cuestión es si deseamos para la cultura un contexto más abierto y libre y, en caso afirmativo, cómo se puede hacer para no lesionar los intereses legítimos de los autores. Fontcuberta (2016:60) plantea que en lugar de apropiarnos de la obra de otro, esta sea adoptada, como si fuera un préstamo que no desposea a nadie de su creación; lo cual podría ser una solución, tal como lleva a cabo Lucas Levitan.

Sea cual sea el medio con el que se trabaja, lo que no se puede olvidar es que el autor está en permanente deuda con su pasado y su presente. Su única labor es sobarlo, mezclarlo con su fantasía y su tedio, lo cual no le hace desaparecer, sino existir, pero por un tiempo limitado, ya que después hay que ceder el testigo para que otros exiliados sigan construyendo, ampliando esta labor colectiva que tan solo es verdad y alegoría. Es el arte, no el autor (ni tan siquiera el santificado), quien crea el espejo para que cada uno descubra su propio reflejo.

Referencias

- Acevedo, E. (2018, 17 de octubre). El retrato de Prince y la controvertida apropiación de Warhol. *Convoy*. Recuperado de <https://blog.convoynetwork.com/arte/el-retrato-de-prince-y-la-controver-sial-apropiacion-warhol/>.
- Ávila, A. (2017, 9 de septiembre). ¿Plagio o arte? El nuevo cartel del Festival de Cine de Sevilla siembra la polémica. *El Diario.es*. Recuperado de https://www.eldiario.es/andalucia/lacajanegra/cine/Plagio-Festival-Cine-Sevilla-polemica_0_684881823.html.
- Barthes, R. (1987). *El susurro del lenguaje: Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós.
- Borges, J. L. (1974). El hacedor. En *Obras completas (1923-1972) (779-845)*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Bourriaud, N. (2007). *Posproducción. La cultura como escenario. Modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora S. A.
- Conti, P. y Contogiorgakis, M. (2015, noviembre). Los límites del apropiacionismo. Richard Prince y las redes sociales. *Escritos en la Facultad*, 111, 16-18.
- Costa, J. y Mendíbil, A. (Coords.). (2005). *Plagiarismo*. Madrid: La Casa Encendida.
- Danto, A. C. (2002). *La transfiguración del lugar común*. Barcelona: Paidós.
- De Fusco, R. (2008). *El placer del arte. Comprender la pintura, la escultura, la arquitectura y el diseño*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Eco, U. (1993). *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen.
- Findlay, M. (2013). *El valor del arte. Dinero, poder, belleza*. Barcelona: Polígrafa Ediciones.
- Fontcuberta, J. (2016). *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Foucault, M. (1990). *¿Qué es un autor?* Tlaxcala: Universidad Autónoma de Tlaxcala.
- Gombrich, E. H. (2010). *Gombrich esencial*. Londres: Phaidon Press Limited.
- Guasch, A. M. (2007). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Forma.
- Lee, P. (2016). *Sturtevant: Warhol, Marilyn*. Londres: Aterall Books.
- Lipovetsky, G. y Roux, E. (2010). *El lujo eterno. De la era de lo sagrado al tiempo de las marcas*. Barcelona: Anagrama.
- Moraza, J. L. (1990). *Cualquiera, todos, ninguno. Más allá de la muerte del autor. Seminario sobre la experiencia moderna*. Guipúzcoa: Diputación Foral de Guipúzcoa. Departamento de Cultura y Turismo.
- Oswald, J. (1985). *Plunderphonics, or Audio Piracy as a Compositional Prerogative*. Trabajo presentado en el Wired Society Electro-Acoustic Conference, Toronto. Recuperado de <http://www.plunderphonics.com/xhtml/xplunder.html>.
- Parejo, R. P. (2002). *Metapoesía y crítica del lenguaje (De la generación de los 50 novísimos)*. Cáceres: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura.
- Peñuelas Reixach, L. (Dir.). (2013). *Autoría, autenticación y falsificación de las obras de arte*. Barcelona: Ediciones Polígrafa y Fundación Gala-Salvador Dalí.
- Schwartz, H. (1998). *La cultura de la copia*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Temño Cenicerós, I. (2015). *El plagio en el derecho de autor*. Pamplona: Editorial Thomson Aranzadi (Civitas).
- Velasco, A. (2016, 20 de enero). Lucas Levitan, el Bansky de Instagram. *Europa Press-Portaltic*. Recuperado de <https://www.europapress.es/portaltic/socialmedia/noticia-lucas-levitan-bansky-instagram-20150120125526.html>.