

## La mismidad de la obra de arte\*

**Alberto Cardín**

En el calor de la polémica en torno a la autenticidad de la varios de sus cuadros, colgados en dos antológicas recientes, seguramente ni el mismo Barceló se dio cuenta de la certeza con que había dado en el clavo de lo que se discutía: la autenticación de la obra por parte del propio autor, o dicho de otro modo, el problema de la mismidad de la obra de arte.

No es que Barceló se haya metido a crítico, que nunca fue un pintor muy afecto a la teoría (sus escuálidos escritos versan fundamentalmente sobre las diversas metempsicosis que han conducido a si mismo, y últimamente ha tenido que echar mano de un Paul Bowles, cercano a la tumba, para ilustrar su cacareada aventura africana); simplemente intenta defender su nicho pictórico, en lo que le apoyan Castelli y Soledad Lorenzo, que son parte directamente interesada, y un día de estos seguramente Tàpies, que parece haberse tomado en serio su papel de protector.

Lo que ocurre es que en su afán de defenderse, Barceló ha plantado de manera radical un problema que la misma crítica aún sólo ha llegado a plantearse de manera marginal, y sobre la que tendría que empezar a meditar de manera sistemática. La frase de Barceló donde todo se resume no tiene desperdicio: "al final, parece que ni yo mismo puedo decir qué cuadros he pintado".

Tal frase hubiera sido inconcebible en otro tiempo en labios de Ticiano o Rubens, que tenían taller propio y sabían que lo que vendían era sobre todo marchamo. Pero igualmente hubiera sido difícil de escuchar en labios de Delacroix, o de un Monet, que hacían punto de honor en pintar ellos solos, y como arrebatados por la inspiración del tema (en el caso del romántico), o capturados por el instante lumínico (en el del impresionista).

En los cuatro casos por igual, la autenticación del cuadro resultaba un problema irrelevante. Los dos primeros trataban directamente con reyes y grandes señores, pintaban sus retratos que pasaban directamente a las galerías aristocráticas, y le problema de la falsificación ni se planteaba, porque tanto el pintor como su mecenas sabían también que en los cuadros de gran formato (de Rubens, sobre todo), era el taller el que lo hacía casi todo, aunque el maestro pusiera la supervisión y el toque final, o trabajara directamente en la figura central de la composición.

En cuanto a los segundos, exponían cada año su producción en el salón correspondiente, y surtían directamente a una burguesía de aficionados básicamente *pompier*, que iba reformando su gusto, entre soponcios estéticos y a golpe de pequeños escándalos que tenían que ver con la progresiva disolución de las formas clásicas y el aborde de temas considerados hasta entonces como "no visibles" (es decir, obscenos): el triunfo a éstos, a pesar del retraso del gusto de la época respecto a su *démarch* estética, les llegó en vida (al revés de lo que pasaría con las vanguardias inmediatamente siguientes, aunque no con la velocidad de los movimientos que suceden al cubismo), pero su relación con el mercado de arte tenía todavía un tinte artesanal, que impidió que en vida suya el problema de la autenticación se planteara como reconocimiento de la obra para su autor.

Era esto algo que se daba por hecho en una concepción ingenua de la autoría de la obra de arte, aún no hipotecada por las concepciones psicoanalíticas y semiológicas, que empezarán a difundirse lentamente a partir de los surrealistas y culminarán con la reflexión europea sobre los efectos del expresionismo abstracto americano, que tiene lugar a mediados de los 60, coincidiendo con el auge de la moda estructuralista, tanto en Europa como en América.

La paradoja es que el triunfo teórico de estas concepciones que subrayan la alienación de la obra respecto de su propio autor y el proceso de objetivación-multiplicación (de "lectura" dirán los estructuralistas, equiparando cualquier obra artística a un "texto") a que dicho "objeto" se

somete una vez puesta en circulación, y cuyo origen habría que rastrear en las reflexiones de los formalistas rusos y checos sobre el carácter objetivo (es decir, supra e intersubjetivo) de las técnicas artísticas, viene a coincidir en el tiempo con los inicios de la moda masiva del coleccionismo de arte contemporáneo, que culmina con la locura especuladora de los 80, y que parece empezar a experimentar al comienzo de los 90 una cierta crisis.

Resulta así que mientras, por un lado, el artista se presenta ante la teoría como un mero artesano hábil en combinar técnicas y temas (un *bricoleur*, por emplear el término puesto de moda por Lévi-Strauss), y su obra es comprendida como el resultado de un conjunto de temas y técnicas circulantes filtrados exitosamente por una subjetividad, y seleccionados por un proceso social de lectura, el coleccionista que acapara obras que le dan prestigio social y cultural, el simple visitante de los museos, a quien han convencido del carácter sacramental de las obras plásticas expuestas en recintos cargados de un claro halo religioso, y el galerista que (como los sacerdotes de todas las religiones) está interesado en dotar de un nimbo sacro los productos que vende, propende a ver en el artista un ser único cargado de poderes demiúrgicos, y las obras misteriosamente salidas de sus manos, fetiches cargados de un poder trascendental.

Jean Gimpel, en un libro que deberían imponer como libro de texto en todas las facultades y escuelas de Bellas Artes, donde se imbuje a los futuros artistas de una idea demiúrgica que esa conjura del espectáculo social les ha hecho interiorizar (a decir verdad, con bastante agrado), a saber, *Contra el arte y los artistas*, explica esa paradoja por un proceso secular en el que artistas, *marchands* y coleccionistas aparecerían implicados en la constitución de un nuevo culto, lo que Gimpel llama "la religión del arte". Esto, que indudablemente es cierto y que reproduce casi con perfecta fidelidad el proceso de institucionalización de cualquier culto, ha de ponerse en nuestra sociedad en relación con la pérdida de sentido que genera la cotidianidad tecnificada y la obsolescencia de los cultos tradicionales, propiamente religiosos; el artista aparece así, tanto para el coleccionista con aspiraciones *high-brow*, como par el hombre de la calle sumergido en las múltiples sollicitaciones *mid-cult* de su entorno, como el agente de un peculiar acceso a la trascendencia, y sus obras como el mapa cabalístico de esa vía de acceso.

Es evidente que, en tales circunstancias, el problema de la autenticación tiene las mismas características que la verificación del origen de las reliquias de la Edad Media cristiana o la garantía de la secuencia de transmisión de la palabra no escrita del profeta en los *hadices* musulmanes: se trata de asegurar que el objeto que refleja o señala el acceso a lo inefable, real y verdaderamente ha estado en contacto con la trascendencia, mediante la confirmación de la cadena *traditiones*.

Pero es éste, ahora como entonces, un problema legal y no existencial: son elementos objetivos (juramentos validados de varios testigos, documentos de compra-venta, actas notariales, etcétera), y no impresiones subjetivas, o afirmaciones no validadas por testigos y documentos (aunque tales afirmaciones provengan del propio autor), las que pueden dar fe de la autenticidad del objeto.

Lo que artistas, como Barceló, encumbrados en el clasicismo en vida (cosa que antes no ocurría: los clásicos solían ser individuos muertos), no suelen tomar en cuenta es que, aunque sus cuadros parezcan salir de sus manos, en cuanto objetos, tal cual llegó, pasan al museo (marco más o menos) o a la colección particular en realidad, una vez introducidos en el mercado dejan de ser los mismos; la apariencia puede seguir siendo la misma, pero los elementos de valor añadido que el proceso de transmisión y contemplación les añade son tales que pasan a ser algo totalmente distinto.

En tales circunstancias, el testimonio del propio autor, al que desde una perspectiva social y estética rigurosa habría que considerar ya un producto y no un sujeto (respecto a su obra, no como agente social y actante jurídico), tiene muy poca validez. Desde un punto de vista psiquiátrico, podría aducirse que tal vez esté afectado de deficiencias perceptivas, lagunas de memoria, o ser víctima de alucinaciones identificatorias (por qué Barceló, por ejemplo, no podía pretender reconocer como propio un cuadro de Kiefer, p.e.?). Desde un punto de vista crítico-estético, resultaría difícil en un artista de hoy discernir aquellas técnicas cuasisecretas, o aquellas minucias obsesivas pero absolutamente idiosincráticas, que permitían a Morelli atribuir cuadros por la forma de

pintar las orejas o las manos. Las dudas sobre la capacidad objetiva de discernir como propio un cuadro podrían ser tantas, que la respuesta a la pregunta de Barceló sobre su capacidad para autenticar los cuadros que se le atribuyen, tendría que ser necesariamente negativo de no venir en su ayuda la *baraka* demiúrgica que al mismo tiempo la sociedad actual le concede. Habrá que ver, en semejante disyuntiva, de qué lado se inclinan los tribunales y la crítica.

---

\* Publicado en la Nueva España de Oviedo, el 16 de noviembre de 1990.

