

ARTICULOS/ARTICLES

FALSIFICACIÓN, APROPIACIÓN Y PLAGIO. REFLEXIONES A PARTIR DE *LA TRANSFIGURACIÓN DEL LUGAR COMÚN*

FORGERY, APPROPRIATION, AND PLAGIARISM. REFLECTIONS AFTER *THE TRANSFIGURATION OF THE COMMONPLACE*

Luis Xavier Lopez Farjeat
Universidad Panamericana

Resumen:

En *La Transfiguración del lugar común* Danto discute cuál es el estatuto de la copia y la falsificación en las obras de arte. Sostiene que una ruta posible para diluir ese problema es entender el contexto y el tipo de relación que se da entre una obra de arte y su autor, y considera que las copias son ontológicamente distintas del objeto copiado. En este artículo reviso algunas situaciones problemáticas en las que la resolución de Danto es iluminadora y otras en donde lo es menos, o bien es debatible. Discutiré específicamente tres casos: la falsificación, la apropiación y el plagio.

Palabras clave: Danto, Re-contextualización, Falsificación, Apropiación, Plagio.

Abstract:

In *The Transfiguration of the Commonplace*, Danto discusses the status of copy and forgery of works of art. He holds that one possible way to dilute this issue would be to focus on the context and the kind of relationship held between the work of art and its author, whereas he considers copies ontologically distinct from the copied object. In this paper I review some problematic cases where Danto's resolution proves to be enlightening, and others where arguably it does not so much. I will specifically discuss three issues: forgery, appropriation, and plagiarism.

Key words: Danto, Re-contextualization, Forgery, Appropriation, Plagiarism.

1. Introducción: objetos de arte, meras cosas y copias*

En “The Artworld” Arthur C. Danto sostiene que la única forma de distinguir entre un objeto cotidiano y una obra de arte es a través de la interiorización de un esquema conceptual mediante el cual las llamadas obras de arte adquieran un significado especial por encima de sus meras propiedades físicas y perceptuales: “ver una cosa como arte requiere de algo que el ojo no puede desacreditar —una atmósfera de teoría artística, un conocimiento de la historia del arte: un mundo del arte” (1964, 580). De este modo, el mundo del arte resulta en una esfera en donde la teoría y la historia del arte determinan la manera en que podemos percibir, distinguir y valorar una obra de arte. Aunque más tarde Danto tomaría cierta distancia de este planteamiento, la búsqueda de un criterio que permita distinguir entre objetos artísticos y no-artísticos es una constante en sus planteamientos filosóficos.

Una de las obras en las que Danto explora dicho criterio es *The Transfiguration of the Commonplace* (*La Transfiguración del lugar común*, 1981). Ahí se establecen dos condiciones necesarias que han de tenerse en cuenta para que un objeto pueda considerarse objeto de arte: por una parte, el *aboutness*, es decir, que el objeto en cuestión trate sobre algo; por otra, el *embodied meaning*, es decir, que encarne un significado. Aunque con estas dos características Danto pretende que el objeto pueda ser considerado independientemente del contexto, en realidad la contextualidad sigue siendo un constitutivo indispensable de las obras de arte. El objetivo de ese libro, el primero que escribió Danto sobre filosofía del arte, era ofrecer una nueva definición del arte dejando fuera cualquier aproximación perceptiva o estética adoptando, en cambio, una postura ontológica enfocada hacia los elementos constitutivos de los objetos de arte. Ya en esta obra se reconoce claramente la tensión entre el esencialismo y el historicismo tan característica de su filosofía del arte.

Tanto en *La Transfiguración del lugar común* como en el resto de sus obras, Danto abre incontables frentes de debate. Sin embargo, centrándome exclusivamente en *La Transfiguración del lugar común* me enfocaré en lo que constituye el punto de partida para abordar los tres elementos del título del presente artículo: la copia. ¿Cómo llega Danto a plantearse este problema? En el capítulo primero del libro en cuestión

* Agradezco las recomendaciones y observaciones de los árbitros anónimos.

Danto discute, primero, la dificultad para discernir entre objetos de arte y meras cosas. Formula entonces un ocurrente experimento en donde ocho cuadros rojos idénticos expresan contenidos distintos según la intención del artista. Entre estos cuadros, uno de ellos no es sino un simple artefacto pintado de rojo que no es una obra de arte. Danto sostiene que a nivel perceptivo no es posible distinguir cuál de esos cuadros es una obra de arte y cuál no. Éste es precisamente el problema de los homólogos indiscernibles y Danto sostiene que, para encontrar una resolución satisfactoria, habría de ser prioritario el criterio ontológico y no el perceptivo. En el capítulo segundo avanza hacia un planteamiento cada vez más complejo, a saber, el del discernimiento entre los objetos de arte y las copias. En este caso recurre al famosísimo cuento de Borges, “Pierre Menard, autor del *Quijote*”. Su disquisición le lleva a discutir el estatuto de la copia y de la falsificación, y su resolución para estos casos es la de interpretarlas como re-contextualizaciones, lo que implica que estamos ante dos objetos ontológicamente distintos. Aunque se trata de una resolución simple, sensata e iluminadora, viene al caso revisar sus alcances en tres situaciones problemáticas para el mundo del arte, a saber, la falsificación, la apropiación y el plagio.

2. Las copias y sus problemas

En *La Transfiguración del lugar común* Danto dedica algunas páginas a discutir el estatuto de la copia y de la falsificación de obras de arte (2002, 65-91), y sostiene que una ruta posible para diluir ese problema es entender el contexto y el tipo de relación que se da entre una obra de arte y su autor. Esta relación nos permitiría entender que en algunos casos copiar o duplicar una obra de arte es una práctica legítima, porque se trata de una re-contextualización que tiene como resultado un objeto ontológicamente distinto. Hay, no obstante, algunos casos en los que efectivamente puede hablarse de “falsificación”, pero éstos se resolverían de una manera simple: reconocemos a un falsificador porque su intención no es contribuir de manera significativa al arte, sino que sus motivaciones son extra-artísticas como, por ejemplo, legitimar sus engaños. Sostendré, sin embargo, que la manera en que Danto enfrenta el problema resulta iluminadora en varios casos, pero al mismo tiempo es debatible cuando enfrentamos las tres situaciones problemáticas recién mencionadas.

Esas tres situaciones son difíciles de abordar por distintas razones: (1) en el caso de la falsificación, ésta llega a tener un verdadero valor artístico e incluso podría llegar a aportar algo significativo al arte;

enfrentamos aquí casos en los que descalificamos la obra del falsificador por razones morales y no estéticas y, aunque esto podría no suponer un problema para Danto, el valor artístico de una falsificación sí es un problema al interior del mundo del arte; (2) ahora bien, en el caso del apropiacionismo, alguien hace suya la idea u obra de otro y, alegando que ha transformado el original, consigue legitimar su propia obra de arte sin que ello esté exento de escándalos y objeciones; habrá que hacer aquí una sutil distinción entre “apropiación” (tomar una obra o una idea ajena transformándola significativamente), “plagio” (copiar sustancialmente una obra ajena presentándola como propia) y “falsificación” (la copia o reproducción de una obra ajena); veremos cómo el apropiacionismo entendido como la legitimación artística de la copia, podría derivar en un argumento legitimador de la falsificación y ello, de nuevo, ocasiona algunos problemas al interior del mundo del arte y, más concretamente, dificultades legales; (3) finalmente, en el caso del plagio el artista no es un falsificador ni un apropiacionista, sino que simplemente es alguien que se basa en el estilo de otro artista y el resultado es una pieza muy cercana a la de aquél en quien se inspiró; veremos aquí que la imitación de un estilo también constituye un caso en el que, sin embargo, la copia no elimina la posibilidad de que las piezas del imitador tengan tanto valor artístico como valor estético. En este último caso podríamos estar, siguiendo los criterios de Danto, ante verdaderas obras de arte que, no obstante, nos obligarían a preguntarnos por el sentido de la originalidad en el arte.

En la primera situación, la falsificación se torna problemática cuando el falsificador reproduce la obra o el estilo de otro artista y, al hacernos creer que estamos ante un original, logra que la copia adquiera un valor artístico por sí misma. En este caso, el planteamiento de Danto resulta polémico, pero iluminador. La segunda situación no es menos compleja: el arte apropiacionista ha derivado en varias ocasiones en dificultades de orden legal. Las resoluciones jurídicas han sido en más de una ocasión muy discutibles, porque no ha sido fácil postular un criterio o un argumento lo suficientemente robusto para determinar si se trata de una falsificación o de un plagio —términos que con frecuencia se traslapan— o si estamos ante una práctica legítima en un contexto en el que se cuestionan tanto la idea de “autor” como la de “lo original” y la de “lo auténtico”. El apropiador admite abiertamente que ha reproducido sustancialmente una obra ajena y la ha re-contextualizado. Hay casos, sin embargo, en los que es difícil determinar cuál es el estatuto del objeto que ha resultado de la apropiación y, por lo tanto, aunque desde la

perspectiva del arte y de la filosofía del arte no necesariamente estamos ante un plagio o una falsificación, no sucede lo mismo desde terrenos extra-artísticos como el jurídico o el moral.

El argumento esgrimido para legitimar el valor artístico de la apropiación puede ser utilizado para defender que en realidad una falsificación no es tal, sino que se trata de una re-contextualización y de un objeto ontológicamente distinto. No obstante, en este caso Danto resulta menos iluminador porque, aunque el objeto haya sido re-contextualizado, aun cuando podría cumplir con algunas otras condiciones que Danto considera esenciales para determinar si un objeto de arte es tal —*aboutness* y *embodied meaning*—, nos enfrentamos con los derechos de autor, el *copyright*. Podría pensarse que casos como éstos son de poco interés filosófico dado que, lejos de enfocarse en el contenido del objeto de arte se enfocan en su autoría y, en ello, la legislación existente es ambigua. Sin embargo, desde que existe el *copyright* tal parece que la autoría está fuertemente vinculada a la idea o al estilo, que son precisamente los recursos que el artista tiene para expresarse y, por tanto, sería difícil disociarlos de manera definitiva del *aboutness* y del *embodied meaning*. Sostendré, entonces, que en este caso aunque Danto nos ayuda a reconocer el valor artístico y estético de las apropiaciones, su resolución filosófica no está exenta de problemas extra-filosóficos y, por lo tanto, se puede discutir qué tanto contribuye a la resolución de dificultades jurídicas que se han suscitado alrededor de obras contemporáneas.

Por último, la tercera situación es problemática cuando nos enfrentamos a un caso en donde no es claro si un artista *x* falsificó, plagió o se apropió del estilo de otro y, por lo tanto, aunque parece que sus obras tienen un valor artístico por sí mismas, es difícil aproximarse a ellas desvinculándolas del original. En consecuencia, es difícil determinar el estatuto de ese nuevo objeto: ¿es plagio o re-contextualización? En este caso, Danto también resulta iluminador cuando solamente se intenta determinar el valor artístico de la copia. No obstante, como en el caso anterior, nos enfrentaríamos con algunos problemas relacionados con la autoría y con la idea de “originalidad”.

En resumen, en lo que sigue me ocupo específicamente de estos tres casos en donde resulta complejo discernir entre la falsificación, la apropiación y el plagio. Las tres prácticas tienen algo en común: copiar ya sea la obra, la idea o el estilo de un tercero. No me limitaré a discutir el estatuto de lo que habitualmente denominamos “falsificación”, a saber,

la reproducción idéntica de una obra ajena con la finalidad de hacer creer al espectador, al comprador o al coleccionista que se encuentra ante un original, sino que utilizaré el término en un sentido mucho más amplio. Falsificar significa “copiar”, “imitar”, “reproducir”; en este sentido, su significado se aproxima al de otro término, “plagiar”, que también significa “copiar”, “imitar”, “reproducir”, “apropiarse de”. Son, por lo tanto, tres maneras de copiar, imitar o reproducir, las que me interesa discutir en este artículo: 1) el de la pieza falsificada que alcanza determinado valor artístico, 2) el de algunas obras de arte apropiacionista que han problematizado la distinción entre falsificación, plagio y recontextualización y 3) el de la discreta imitación y adopción de un estilo ajeno. A través de estos tres casos, discutiré en qué aspectos el modo en que Danto intenta diluir el problema en *La Transfiguración del lugar común* resulta iluminador, y en qué aspectos lo es menos.

3. La falsificación y el problema de la identidad de la obra de arte

En el conocido relato “Pierre Menard, autor del *Quijote*”, Borges plantea, en palabras de Danto, un problema metafísico que afecta la identidad de la obra de arte. La obra de Pierre Menard, según el relato, se divide en dos, en la visible y la subterránea. En la obra visible encontramos, entre otras cosas, piezas particularísimas como una monografía sobre conexiones y afinidades del pensamiento de Descartes, Leibniz y John Wilkins, un artículo técnico sobre la posibilidad de eliminar uno de los peones de torre en el ajedrez, los borradores de una monografía sobre la lógica simbólica de George Boole, una obra en la que se discuten cronológicamente las soluciones dadas al problema de Aquiles y la tortuga, y muchas otras curiosidades. No obstante, según el narrador, la obra más significativa de Pierre Menard es la subterránea, que consta de los capítulos noveno y trigésimo octavo de la primera parte del *Quijote*, y de un fragmento del capítulo veintidós. Podría pensarse, en principio, que no existe ninguna diferencia entre el *Quijote* de Cervantes y el de Pierre Menard: si ambos comparten las mismas propiedades, entonces podríamos pensar que son idénticos. Lo provocador, sin embargo, como señala Danto, es que según Borges no lo son: “El ejemplo de Borges tiene el efecto filosófico de forzarnos a apartar la vista de la superficie de las cosas, y a preguntarnos dónde, si no en la superficie, residen las diferencias entre distintas obras” (2002, 68).

La provocación se agudiza cuando Borges sostiene que el *Quijote* de Menard es infinitamente más sutil que el de Cervantes. ¿Qué es lo que distingue a una versión de la otra? Podría pensarse, dice Danto, que se

distinguen por su ubicación en la historia de la literatura y por su relación con los autores. Sin embargo, según Danto, los críticos suelen descartar que los contextos históricos sean relevantes para valorar las obras en sí mismas (2002, 69). Al menos ante los críticos Danto defiende que el aspecto contextual resulta esencial para distinguir una obra de otra. El aspecto contextual es, dice, una valiosa contribución de Borges a la ontología del arte. En efecto, podría sostenerse que, al recrear una obra de arte por demás conocida, Menard produjo una nueva, y entonces podríamos discutir si el valor literario es exclusivo del original o no. Borges piensa que no. Algunas personas podrían estar de acuerdo con él: no habría por qué descartar el valor artístico de la duplicación. Pero, ¿es verdad, como afirma Danto, que la copia simplemente rechaza al original y hereda su estructura y su relación con el mundo? (2002, 70). ¿Podría interpretarse la copia de una obra de arte como un mero proceso inofensivo de apropiación en donde el resultado es una obra ontológicamente distinta y cuyo significado ha sido re-contextualizado? Danto sostiene que el *Quijote* de Menard no puede considerarse una repetición de Cervantes sólo porque las dos obras se parezcan entre sí; el parecido no significa en modo alguno que Menard esté simplemente repitiendo a Cervantes. Su postura es que dos objetos que en principio parecen indiscernibles son en realidad perfectamente discernibles si se tiene en consideración el contexto histórico en el que han sido creados y la relación que guarda cada uno con su autor (2002, 71-73). Aunque ésta podría ser una resolución filosóficamente satisfactoria, en realidad poco contribuye a resolver algunas dificultades que se suscitan tanto en el mundo del arte como en contextos extra-filosóficos (el terreno jurídico, por ejemplo), y frente a las cuales valdría la pena ensayar algún tipo de análisis con la intención de repensar cuestiones como la falsificación, la apropiación y el plagio.

Pierre Menard recreó intencionalmente el *Quijote*. En el mundo del arte podemos encontrar cantidad de ejemplos en los que, efectivamente, un artista se apropia de la creación de otro y la re-contextualiza. Muchas obras contemporáneas nos han habituado a este tipo de prácticas. Sin embargo, también hay varios casos en los que el problema no se resuelve de una manera tan sencilla. En su película, *Copia fiel* (2012) el cineasta iraní Abbas Kiarostami se vale de una discusión que pertenece al terreno de la filosofía del arte para exhibir el modo en que nos apropiamos de distintas formas de interpretar la vida y las re-contextualizamos constantemente. Los protagonistas son una galerista francesa y un escritor inglés. Éste ha escrito un libro titulado

Olvida el original y obtén sólo una buena copia cuya tesis es que la copia tiene un valor por sí misma porque nos lleva al original y, de esta forma, certifica el valor de éste. El autor discute el significado del término “originalidad”. Si en algo acierta es en que la palabra “original” suele tener entre nosotros connotaciones positivas ya que alude a “lo auténtico”, “lo genuino”, “lo confiable” y, por lo tanto, se contrapone a “lo falso”, a “lo imitado”.

En cierto momento, los dos personajes visitan el museo de la academia etrusca en donde se exhibe la *Musa Polimnia*. Se trata, en realidad, de la copia de un fresco romano cuyo original se encuentra en Herculano. Es la obra de un falsificador napolitano del siglo XVIII que trabajó en esa bellísima pieza por encargo de un político que intentaba que la Toscana fuese una provincia más popular. La copia se consideró original por más de doscientos años hasta que después de la Segunda Guerra Mundial se descubrió la verdad. El museo, no obstante, conservó la copia como si fuese original. Al parecer, nadie ha cuestionado el valor artístico de esa pieza. El museo decidió exhibirla y la certificó como una “copia real”. Los espectadores vienen y van, aprecian el valor de la pintura y no les perturba en absoluto contemplar una copia. ¿Termina ahí el problema?

Danto sostendría que en este caso nos encontramos con una situación en donde un fresco romano ha sido re-contextualizado y, además, el objeto del siglo XVIII es ontológicamente distinto. En efecto, podemos reconocer que la copia trata sobre algo (*aboutness*) y encarna un significado distinto del que tiene el fresco original. Posee además un valor estético propio. Entonces, en efecto, termina ahí el problema y no cabe duda de que no existe ningún inconveniente en considerar que la “copia fiel” es un objeto de arte. Coincido con Danto en que, efectivamente, estamos ante dos objetos distintos con suficiente asimetría. Pero, ¿podría pensarse de la misma manera en el caso de una falsificación?

4. Los problemas con la falsificación

Una de las discusiones más conocidas en la filosofía del arte es la que trata sobre el estatuto de la falsificación. Ha de admitirse, sin embargo, que, como veremos, a pesar de las contribuciones de la filosofía del arte al esclarecimiento del problema, éste sobrepasa las fronteras de la especulación filosófica. Se trata también de un asunto que, desde que existen los derechos de autor, se trasladó al terreno legal.

Borges habría aportado razones suficientes para derribar la creencia común de que alguien puede ser dueño del original. Existen, no obstante, despachos jurídicos dedicados a garantizar la propiedad intelectual y sus derechos derivados y, por tanto, requieren una serie de criterios para discernir entre la copia y el original. El problema en cuestión es, efectivamente, el de los objetos indiscernibles. ¿Hay algún rasgo artístico o algún criterio estético que nos permita discernir entre el original y su falsificación, entre el original y una copia? ¿Nos sirve de algo en estos casos la distinción que algunos como Tomáš Kulka (1982; 2005; 2009) han hecho entre valor estético (la composición y los aspectos formales propios de una obra de arte) y valor artístico (propiedades tales como la originalidad de una obra y su relevancia en la historia del arte)?

Uno de los casos de falsificación discutidos entre los filósofos del arte es el de Han van Meegeren, uno de los falsificadores más conocidos del siglo XX, quien se dedicó entre 1932 y 1937 a perfeccionar una técnica para falsificar pinturas clásicas, principalmente de Vermeer. Sus habilidades le permitieron reproducir lienzos, materiales y texturas que efectivamente parecían de hacía trescientos años. Su talento para falsificar contribuyó a que varios críticos declararan que sus pinturas eran originales y, en consecuencia, no solamente fueron compradas sino que siete de ellas se exhibieron en el Museo Boymans como originales de Vermeer. La historia es bien conocida: van Meegeren fue arrestado en 1945, en Holanda, acusado de colaboracionismo. Lo que en realidad había sucedido es que había vendido uno de sus Vermeers al nazi Hermann Goering. Durante el proceso, van Meegeren confesó que los siete óleos exhibidos en el Boymans eran falsos. Entonces el juicio tomó otra dirección y los críticos de arte se incorporaron a la discusión.

A lo largo de su defensa van Meegeren formuló un argumento que no puede pasar desapercibido y que podría reconstruirse de la siguiente manera: la falsificación ocupó el lugar del original porque, según el testimonio de los críticos, técnicamente y en el nivel de la composición, los cuadros eran de Vermeer; en consecuencia, estéticamente hablando la falsificación y el original pertenecen a la misma clase, es decir, son obras de arte; así, el problema que se discute no pertenece al orden estético, sino que, como veremos, podría pertenecer más bien al orden moral. Digamos, en términos de Danto, que estaríamos ante un caso de indiscernibilidad perceptual: aunque lo había, los críticos no fueron capaces de detectar en su momento un rasgo perceptivo que les permitiera percatarse de que estaban ante una falsificación. Esta situación generó un claro dilema: por una parte, tenemos la certificación y

legitimación que los críticos hicieron de las pinturas falsificadas; por otra parte, al exhibir la falibilidad de los jueces, van Meegeren les hizo ver que, al aceptar su equivocación, estaban igualmente admitiendo la buena calidad de las falsificaciones. Quizá por ello hubo críticos que tras la confesión de van Meegeren siguieron sosteniendo que uno de los cuadros, *Los discípulos de Emaús*, era un verdadero Vermeer. Todo indica que los críticos de van Meegeren reconocieron, en su momento, que había en esos cuadros un valor artístico. Kulka sostendría que, aunque puede afirmarse que las falsificaciones tienen el mismo valor estético que el original (en el supuesto caso de que van Meegeren hubiese logrado reproducir el valor estético de Vermeer), en realidad no puede decirse que tienen el mismo valor artístico ya que los cuadros de Vermeer revelarían un estilo propio y original detectable en la composición, los colores, la expresión, etc., que sin duda ha ganado un lugar representativo en la historia del arte (Kulka 2005).

En *Los lenguajes del arte* (1968) Nelson Goodman sostiene, por su parte, que si no es posible reconocer a simple vista el rasgo distintivo entre un original y su falsificación, entonces podemos admitir que hay algo más allá de lo captable a simple vista y que constituye una diferencia estética. La diferencia estética es reconocible, según Goodman, en la medida en que un sujeto obtiene la práctica y el entrenamiento necesarios para poder discriminar cuadros (2010, 99-119; Irvin 2007). Podría decirse que en la medida en que un sujeto dedica más tiempo y mayor atención a detectar los rasgos propios de un objeto cualquiera, estará en condiciones de captar diferencias perceptivas que a simple y primera vista no había detectado. Sin embargo, tal como sostiene Danto, si tuviésemos en consideración este tipo de resolución, el problema del discernimiento estaría más cerca de la psicofísica que de la ontología (2002, 78). En otras palabras, el problema no se resuelve apelando a la presencia de rasgos perceptibles en los objetos. Sin embargo, Goodman sostiene, con respecto al caso de van Meegeren que, si bien el falsificador consiguió engañar momentáneamente a los expertos, hoy cualquier crítico competente sería capaz de percatarse del fraude. Una vez que contamos con variedad de estudios especializados y de información acerca de la pintura de Vermeer, estamos en condiciones de discernir mejor entre el original y la copia. En otras palabras, los críticos de nuestro tiempo cuentan con mayor información que la de los críticos y expertos que erraron sus juicios sobre las pinturas falsas de van Meegeren. Pero Danto no parece satisfecho con la postura de Goodman dado que podríamos pensar entonces que, al no poseer la misma

conciencia histórica que un crítico de la década de los setenta o la de un crítico del siglo XXI, los expertos que analizaron las pinturas de van Meegeren no podían detectar el fraude.

La postura de Goodman es, en efecto, debatible. Lo interesante es que rechaza la posibilidad de que el original y la copia tengan el mismo valor estético. Danto, por su parte, no encuentra ningún inconveniente en sostener que las copias despiertan interés estético, y que además estamos ante dos objetos distintos y asimétricos: las pinturas de Vermeer tratan sobre la vida cotidiana en la edad de oro neerlandesa, mientras que las de van Meegeren tratan sobre las pinturas de Vermeer. Danto tiene razón. Lo avala en cierto modo el argumento de van Meegeren. En efecto, aun cuando en la actualidad alguien pudiera juzgar que las obras de van Meegeren son de menor calidad, lo cierto es que el argumento del falsificador es consistente: si los expertos no lograron detectar ningún rasgo distintivo entre el original y la copia, y ésta tomó durante siete años el papel del original, entonces la falsificación tiene además de interés estético un valor artístico y, por lo tanto, según el criterio de los críticos, es una obra de arte. De hecho, la finalidad de van Meegeren no era exactamente engañar a los críticos y espectadores sino mostrarles su propio talento artístico y, sin su confesión, quizá sus falsificaciones habrían pasado por originales por más de siete años. Lo sucedido con este caso es muy similar a lo discutido por los personajes de la película de Kiarostami: la falsificación tiene un valor artístico y, por ello, puede ocupar el lugar del original. Pero ¿termina ahí el problema?

Entre las interrogantes que abre el caso de van Meegeren, una en específico resulta difícil de responder: ¿qué hay de malo en copiar? Existen pintores que son ciertamente copistas, unos de menor y otros de mayor calidad. Hay personas, incluso, que gustan de adquirir esta clase de piezas, las copias. Alguien podría pensar que esto último se justifica por cierta degradación del gran arte a cumplir una función meramente decorativa. Alguien podría contra-argumentar, como lo hace el personaje de Kiarostami, que la copia lleva al original. Hay otro grupo de personas, las víctimas de los falsificadores, que han adquirido —como sucedió a Goering, la víctima nazi de van Meegeren— copias de obras de arte bien cotizadas. Entre los pintores existen aficionados a copiar otras obras de arte, y lo hacen de modo intencional y consciente, incluso como un ejercicio para perfeccionar su técnica. Es común en los museos europeos encontrarse con esta clase de pintores, algunos sorprendentes técnicamente hablando, que reproducen los cuadros exhibidos. Es muy posible que alguno de ellos haya intentado colocar alguna pieza

falsificada en el mercado del arte. Copiar puede ser, sencillamente, reproducir las propiedades estéticas que posee otro objeto distinto y, en consecuencia, posiblemente no hay nada de malo en copiar. En todo caso, estamos ante dos objetos ontológicamente distintos y con propiedades estéticas distintas. Pero entonces, ¿por qué hay cierto rechazo hacia las copias?

Es tan difícil responder a la pregunta planteada, que el mundo del arte ha legitimado el trabajo de algunos artistas cuyos trabajos consisten en apropiarse de las obras de otros. A pesar de las dificultades jurídicas que se han suscitado, el arte apropiacionista es una de las prácticas más comunes en nuestro tiempo. Cuando van Meegeren utilizó un cuadro de Caravaggio, *La cena de Emaús*, para pintar con base en aquél *Los discípulos de Emaús* pero con el estilo de Vermeer, ¿no estaba acaso haciendo exactamente lo mismo que hacen hoy algunos artistas de apropiación? Van Meegeren se apropió de una idea de Caravaggio y del estilo de Vermeer para componer un cuadro totalmente nuevo. ¿Qué hubiese sucedido si en vez de engañar a las autoridades de este museo presentándoles su pintura como un Vermeer original, hubiese confesado que se trataba de un cuadro propio en el que había tomado algunas ideas de Caravaggio y había imitado el estilo de Vermeer? Muy probablemente el director del Boymans lo habría echado a la calle. La diferencia entre un falsificador y un apropiador es, como bien sostuvo van Meegeren, más bien moral, no estética. Quien desprecia a van Meegeren, no lo hace por motivos estéticos, sino por motivos morales, a saber, porque engañó a los expertos y a los espectadores. Pero, ¿qué sucede cuando alguien admite abiertamente que se ha apropiado de la obra o de las ideas de otro? Entonces, aparentemente, hay una re-contextualización y, de acuerdo con Danto, habría una nueva relación entre el artista y su obra y, por supuesto, un objeto ontológicamente distinto. En consecuencia, es verdad que nada impide que el resultado de la apropiación pueda considerarse una obra de arte. Sin embargo, definir el estatuto de algunas obras del arte apropiacionista ha sido problemático.

5. Algunas dificultades del apropiacionismo

La diferencia entre “imitar”, “copiar”, “reinventar”, “plagiar”, “falsificar”, “apropiarse de”, se ha vuelto cada vez más ambigua, especialmente en el terreno de las artes plásticas. El plagio en la literatura, como en la música, ha suscitado un sinnúmero de controversias y de episodios amargos y detestables. Este mismo problema, en el universo de las artes plásticas, se ha dejado relativamente de lado. Y es

que posiblemente en este terreno nos hemos acostumbrado al arte apropiacionista. En este contexto hay creaciones notables cuyo estatuto ha generado cantidad de debates. Una de las discusiones que se suscitó de inmediato cuando en la década de los sesenta Elaine Sturtevant comenzó a copiar obras de otros artistas sin modificar prácticamente nada (o haciéndolo en algunos casos de modo muy discreto), fue precisamente el de la autoría. En cierto modo, Sturtevant dejaba en claro que la duplicación, la copia, es decir, el mismo tipo de actividad que lleva a cabo un falsificador, pertenece también al mundo del arte o, dicho con mayor propiedad, las copias, las piezas falsificadas, son también obras de arte.

El apropiador, a diferencia del falsificador, es honesto: utiliza intencionalmente referentes estéticos que provienen de otras obras, y lo hace de modo explícito. En 1991 Sherrie Levine reprodujo *Fuente*, el urinario de Marcel Duchamp, pero en vez de porcelana, lo reprodujo en bronce. Levine se apropió de *Fuente* y aportó nuevos elementos plásticos y estéticos que, efectivamente, modifican nuestra manera de mirar un objeto que consideramos hoy un clásico en el arte contemporáneo. Supongo que nadie ha pensado que la obra de Levine es un plagio o que intentaba falsificar a Duchamp. Algunos otros ejemplos son igualmente llamativos. Piénsese en la obra de Yasumasa Morimura, famoso por apropiarse de obras pictóricas o fotográficas reconocidas por prácticamente todo el mundo y sustituyendo los rostros que hay en el original por el suyo. La práctica de Morimura ha sido admirada y celebrada por un amplio sector de la crítica de arte. Otro ejemplo reconocido por la crítica es el de Dominique Mulhem, quien también se ha apropiado de obras fácilmente reconocibles añadiendo en el lienzo la presencia de un espectador que observa el cuadro en cuestión. Los trabajos de Mulhem son un claro ejemplo de apropiación y re-contextualización en donde hay efectivamente rasgos estéticos distintivos que no dejan duda de que estamos ante un objeto nuevo.

En caso de que ninguno de los ejemplos anteriores resulte lo bastante controvertido, pensemos en el siguiente: en 2001 Michael Mandiberg creó un sitio web (AfterSherrieLevine.com o AfterWalkerEvans.com) que nos vuelve a situar en la problemática inicial: ¿hay una manera convincente de distinguir entre el original y la copia? Como se explica en el sitio web, en 1936 Walker Evans fotografió a la familia Burroughs, una familia de comuneros de tiempos de la depresión en Alabama; en 1979, Sherrie Levine re-fotografió las

fotografías de Evans y las incluyó en el catálogo “First and Last”. Lo que Mandiberg hace en su sitio web es proporcionar esas mismas imágenes en alta resolución para que todo aquel que quiera descargar las fotos, imprimirlas y adquirir un certificado de autenticidad, lo haga. La copia es, pues, tan auténtica como el original. De hecho, ha mejorado la resolución y, en este sentido, no es del todo idéntica al original. No obstante, esta última premisa no convence a todo mundo.

En febrero de 2014, el órgano de difusión de noticias internas de Fordham University Press, publicó una nota de Sonya Katyal en donde se presentan los diez casos jurídicos más controvertidos relacionados con el arte de apropiación. Katyal es autora, junto con Eduardo M. Peñalver, de un libro cuyo título llama la atención: *Property Outlaws: How Squatters, Pirates, and Protesters Improve the Law Ownership* (2010). Como el título indica, tal como sucede con cualquier ley, la de los derechos de autor es mejorable y evidentemente no contempla la cantidad de casos que podrían darse. Quizá por ello, tal como puede verse en los tres casos que he seleccionado y explico a continuación, las resoluciones jurídicas suelen ser tan discutibles. En dos de estos casos, muy conocidos por cierto, está involucrado Jeff Koons. En 1992, Koons se apropió de una fotografía tomada por Art Rogers, en donde dos personas aparecen sosteniendo algunos cachorros. Koons hizo una escultura que pretendía ser una parodia de la foto. Aunque la escultura incorporaba elementos muy distintos, por ejemplo, el color azul de los cachorros, y Koons se defendió aludiendo a estas modificaciones y al carácter paródico de su obra, la corte resolvió en su contra argumentando que había “similitudes sustanciales” entre la foto de Art Rogers y la escultura.

En 2006 Koons se vio envuelto una vez más en una situación similar. En su pintura “Niagara”, se apropió de una parte de la fotografía de Andrea Blanch titulada “Silk Sandals by Gucci”, pero esta vez Koons ganó el caso ya que la corte decidió que su pintura era lo suficientemente “transformativa” como para considerar el caso como un plagio. Se sabe que éste es el argumento utilizado habitualmente en casos similares y, en efecto, parece legítimo que un artista copie o adopte ciertos rasgos presentes en la obra de otros artistas y los transforme lo suficiente para que, de este modo, se pueda concluir que estamos ante una obra distinta. No hay, sin embargo, argumentos robustos: ¿no es cierto que la resolución de la corte en el caso de 2006 pudo haber sido la misma que la del caso de 1992? ¿Cuál es el criterio que nos permite decidir entre la suficiente transformación del original y las similitudes sustanciales con

éste? Por lo que vemos, en ninguno de estos dos casos el cambio de medio fue razón suficiente o determinante para responder a esta pregunta.

El tercer caso también es por demás conocido: en 2009 Shepard Fairey fue demandado por Associated Press por haberse apropiado de una fotografía de Mannie García, para diseñar el cartel que Barack Obama utilizó durante su campaña en 2008 y que prácticamente se convirtió en un icono. Todo indicaba que se trataba de un uso legítimo de la fotografía, pues el rostro de Obama está lo suficientemente transformado. Sin embargo, no fue así: tras casi tres años de litigio Fairey fue encontrado culpable en 2012, pues había destruido la evidencia que le vinculaba directamente con la fotografía de García. En efecto, Fairey había trabajado sobre la idea-madre de García sin darle crédito alguno.

Como se ve en los ejemplos anteriores, la diferencia entre “transformación” y “similitud sustancial” es escurridiza. Podría pensarse que en cada uno de estos casos nos enfrentamos ante una situación en donde se ha suscitado una re-contextualización y, por ello, las obras demandadas tienen un valor artístico por sí mismas. En efecto, lo tienen. Pero, ¿qué es lo que incomoda a las víctimas de los apropiacionistas? ¿Cómo es que un asunto estético fácilmente resoluble desde la ontología, deriva en un problema jurídico? ¿Será que el apropiacionismo permite construir un argumento que sirve para justificar o enmascarar en algunos casos tanto el plagio como la falsificación? Tengamos en consideración algunas de las condiciones proporcionadas por Danto: en estos tres casos vemos que las resoluciones se tomaron a partir de rasgos perceptibles, mientras que en otros no; en todos, sin embargo, estamos ante piezas que son ontológicamente distintas del original y lo único que ha sucedido es que se han trasladado algunos rasgos de una obra a otra. Danto tiene razón desde su perspectiva filosófica: estamos ante piezas distintas, cada una con su valor estético propio, con su significado encarnado e incluso con un sentido distinto de los originales de los que se apropiaron. En consecuencia, estamos ante verdaderas obras de arte. Sin embargo, como se ve con las preguntas recién planteadas, se cuestiona la autoría de éstas en algunos casos y también puede cuestionarse su valor artístico al no ser completamente originales. Si se tienen en cuenta estos aspectos, parece que la resolución de Danto, aunque filosóficamente consistente, corre el riesgo de dejar al descubierto algunos problemas que se suscitan al interior del mundo del arte, i.e. la originalidad y el *copyright*, que al final del día no resultan tan triviales para la filosofía del arte.

6. La falsificación de un estilo como una forma de plagio

Al margen de las discusiones jurídicas y cuán orientadoras o no son al momento de enfrentar problemas que involucran casos difícilmente resolubles tanto para los propios abogados, como posiblemente para los críticos y para los filósofos del arte, vemos en la práctica que el arte apropiacionista ha facilitado el plagio y la falsificación, o al menos ha aportado un buen pretexto para salir del paso de este tipo de acusaciones. Evidentemente, también es una práctica que, como hemos visto, ha planteado varias interrogantes filosóficas, jurídicas y, desde luego, artísticas. Insisto, si van Meegeren hubiese argumentado que no estaba falsificando sino apropiándose del arte de Veermer, muy posiblemente habría evitado su estancia en la cárcel y, tarde o temprano, sus piezas hubiesen sido reconocidas como obras de arte legítimas.

Es claro que el así llamado “mundo del arte” es variopinto. Pero creo que la práctica más sorprendente no es la de apropiación tal como se ha suscitado en los casos expuestos. Los artistas a los que me he referido —Meegeren es la excepción— admiten abiertamente que se han apropiado de otras obras y al mismo tiempo las han reinventado. Sin embargo, hay una práctica aún más desconcertante y problemática: la apropiación no reconocida o reconocida con cierta ambigüedad. Utilizaré como ejemplo las similitudes que existen entre las piezas elaboradas por dos escultores mexicanos, Omar de Regil y Javier Marín. En su página web Omar de Regil cuenta que aprendió el oficio en el estudio de Javier Marín, en donde nos dice que contactó al maestro Ricardo Cruz, de quien aprendió “casi todas las técnicas de la escultura” (<http://next.omarderegil.com/wp/>). Entre las creaciones de de Regil se encuentran unas cabezas de samurái que ¿evocan?, ¿simulan?, ¿se parecen?, ¿se inspiran en?, una serie de cabezas creadas por Javier Marín. Este caso es difícilmente resoluble: estructural y estilísticamente estamos ante piezas muy parecidas.

Aunque no hay una alusión explícita hacia Marín, cualquiera puede detectar que Omar de Regil está marcado por el estilo de aquél. Si tenemos en consideración la idea-madre hay, en efecto, similitudes sustanciales. Sin embargo, se puede argumentar, desde Danto, que los samuráis de de Regil son una transformación de las cabezas de Marín y, por lo tanto, obras de arte distintas, cada una con un *aboutness* y en *embodied meaning* distinto. Estamos además ante un caso en el que hay rasgos discernibles a la vista y también elementos artísticos que permiten distinguir una obra de otra. Incluso hay críticos que estarían dispuestos a discutir cuál de los dos escultores es técnica y creativamente superior y,

en consecuencia, si la obra de uno posee un rango estético superior con respecto a la del otro. Al margen de los argumentos que se puedan esgrimir a este respecto, es cierto que la presunta imitación de de Regil despierta, sea para el elogio o para la descalificación, interés estético.

Este caso es particularmente interesante. Disfrazada bajo el pretexto del homenaje, la inspiración, las influencias implícitas, el calificarse a sí mismo como “discípulo de...”, es posible detectar, no sólo en este caso, cierta tendencia a imitar el trabajo de otros. Cuando observamos esas réplicas disimuladas nos enfrentamos a un problema ciertamente complejo: ¿cuál es el estatuto de esas piezas? ¿Pueden reconocerse legítimamente como “obras de arte”? Hay casos, sin duda, en los que podemos reconocer el dominio de una técnica. Un buen imitador, como un buen falsificador, suele ser un buen artista en el sentido técnico. Pero, ¿basta con saber pintar o esculpir, dibujar o fotografiar, para admitir que esa clase de piezas son obras de arte? ¿Qué sucede cuando una imitación se exhibe y despierta —o al menos pretende despertar— la misma emoción, la misma reacción, y la misma impresión que la pieza original?

Imaginemos dos piezas, ambas con la intención de ser reconocidas como obras de arte, prácticamente idénticas o al menos sumamente parecidas. Una es la pieza original (llamo original a la idea-madre de un artista x); la otra es una imitación. A primera vista son iguales a nivel estructural. Habrá seguramente espectadores incapaces de reconocer algún rasgo que las distinga. Cuando un espectador cualquiera, un simple curioso no familiarizado con el mundo del arte, revisa la autoría de aquellas dos piezas, descubre que han sido fabricadas por dos personas distintas. Si es malpensado y ligeramente agudo, no pasará por alto este fenómeno sin sospechar que alguno de los dos artistas ha copiado al otro. Si le preguntásemos si está de acuerdo en que las dos piezas exhibidas son obras de arte, muy probablemente respondería que sí. O el imitador —falsificador, quizá— ha logrado hacerse pasar por un artista o el espectador entiende que un artista es aquel capaz de crear algo de manera más o menos satisfactoria. En este caso, el que el imitador haya sido capaz de pintar o, si es el caso, esculpir, para reproducir la pieza original, nos permite reconocer que el imitador conoce una técnica.

Imaginemos ahora que un espectador exigente y conocedor revisa minuciosamente las dos piezas, la original y la del imitador, y es capaz de detectar rasgos distintivos. En efecto, por muy perfeccionista que sea, el imitador no consigue replicar de manera absoluta el original. Aunque las

dos piezas son estructuralmente tan parecidas, hay rasgos formales lo bastante sutiles que permiten detectar imperfecciones en el trabajo del imitador. Esta clase de espectador, indignado, no tardará en increpar al imitador. Supongamos que el imitador, en vez de admitir su falta de originalidad, encuentra una excusa del tipo “es que ha sido un homenaje”, “es que ha sido una influencia relevante”, “me he apropiado de una idea o una forma de composición”; o supongamos que su respuesta es aun más provocadora: “¿qué hay de malo en copiar?” Quizá sin saberlo, el imitador ha planteado, como ya veíamos, una serie de interrogantes a los críticos, teóricos y filósofos del arte: ¿qué sentido tienen la copia, la reproducción, la réplica, el plagio, la duplicación, como una práctica admisible al interior del mundo del arte? En otras palabras, ¿es el imitador un plagiario, un falsificador o, por el contrario, es un artista legítimo? ¿Cuál es el papel de sus piezas, de sus reproducciones, desde el punto de vista estético y en el contexto artístico? ¿Será, como sostiene el personaje de Kiarostami, que la copia resulta relevante porque en cierto modo certifica el valor del original?

Supongamos ahora que, intrigado, y ante el desconcierto que le ha ocasionado el parecido entre dos objetos de arte, el espectador exigente acude a un filósofo, alguien que conoce la teoría y la historia del arte y que sabe que las dos piezas de arte parecidas son en realidad discernibles puesto que son ontológica y contextualmente distintas. Danto le explica que cada pieza trata sobre algo diferente y encarna un significado distinto. Claramente estamos ante dos objetos que son ontológicamente distintos. Sin embargo, sí guardan un gran parecido a nivel perceptual. El espectador exigente no puede evitar preguntarse por el autor de la idea original. Aunque con los casos discutidos líneas arriba —desde el relato de Borges y la película de Kiarostami hasta los ejemplos de arte apropiacionista— podemos reconocer que la idea de “lo original” se ha trivializado, en realidad sigue siendo importante al interior del mundo del arte: descartar que la originalidad es una condición esencial a los objetos de arte es algo contraintuitivo; aun cuando la copia y el original comparten propiedades perceptuales y estéticas, los agentes involucrados en las discusiones acerca del *copyright* no desean abandonar la búsqueda de criterios —sean estéticos, morales o jurídicos— que permitan sostener que el original es más valioso que la copia (véase, por ejemplo, Dickie 1976, 21-32; Carroll 2009, 48-83). En efecto, podemos pensar que tales criterios no son propiamente estéticos. Pero entonces nos encontraríamos con una fuerte tensión entre una comprensión ontológica del objeto de arte y una serie de criterios extra-filosóficos que, sin embargo, no son

ajenos a las dificultades que se han generado al interior del mundo del arte. Este tipo de tensiones son características del planteamiento de Danto y, aunque resultan iluminadoras, también generan algunos debates como los que aquí han sido descritos.

Pasemos ahora del espectador al “imitador”. Pensemos ahora cómo razonaría el imitador, plagiarlo o falsificador. En vista de que su justificación ha consistido en declararse “un inspirado por” o “un seguidor de la escuela de...”, es posible que, en vez de replicar las piezas de su inspirador, comience a producir sus propios trabajos, eso sí, imitando la técnica de “su maestro” pero tratando de imprimir algún rasgo propio. ¿Será que ahora estamos en condiciones de reconocer sus piezas como si tuviesen tanto valor estético como artístico? ¿Termina ahí el problema? De nuevo, la línea divisoria entre transformación y similitud sustancial es tenue. ¿Pueden los juristas resolver satisfactoriamente los casos en los que supuestamente ha habido un plagio cuando en muchos casos no es posible establecer con claridad la diferencia entre transformación y similitud sustancial?

7. Consideraciones finales

En algo Danto tiene razón: las copias despiertan interés estético. El estatuto de las falsificaciones, de las piezas de arte de apropiación, el de las duplicaciones y las imitaciones, es relativamente claro: son piezas con un valor estético y, desde el punto de vista filosófico, son ontológicamente distintas. Pueden ser obras de arte, a mi juicio, en la medida en que consiguen innovar y presentar elementos estéticos que los vuelven distintos del original. En este sentido, puede sostenerse, en consonancia con Danto, que tanto la distinción ontológica como los elementos artísticos las hacen distintas, tal como sucedería en los tres casos discutidos. Es posible decir, por contraintuitivo que pueda parecer, que hay copias con valor estético e incluso que son verdaderas obras de arte. No obstante, puede haber “artistas” de poco valor estético, a saber, aquellos que carecen de un estilo propio o que son incapaces de generar sus propias composiciones y, en consecuencia, es poco probable que su trabajo resulte representativo para la historia del arte. En otras palabras, hay artistas que no son autores. Van Meegeren es uno de ellos. Algo similar sucede con el caso de de Regil. Los samuráis son piezas con cierto valor estético. Muy probablemente, el personaje de Kiarostami tiene razón: la copia certifica al original. No puede descartarse, sin embargo, que un imitador llegue a desarrollar un estilo propio. Para ello, su principal motivación al crear sus obras habría de ser que éstas

contribuyan de manera auténtica y significativa al mundo del arte. Para reconocer cuándo es esto posible hace falta, como sostuvo Danto, tener en consideración tanto el contexto como el tipo de relación que se da entre una obra de arte y su autor. Éste, sin embargo, no deja de ser un criterio limitado que, aunque podría aportar una resolución filosófica razonable e iluminadora, puede seguirse debatiendo si en verdad consigue aportar una resolución robusta para enfrentar los problemas suscitados en el terreno extra-filosófico, como es el caso de las discusiones acerca del *copyright*.

En los casos del apropiacionismo y de quien imita el estilo o la idea de otro artista, hemos visto que, aunque la intención es aportar algo significativo al mundo del arte, dichas contribuciones son muchas veces cuestionadas al remitir siempre a un original. En el caso de la mera falsificación, en cambio, nos encontramos con que las piezas de van Meegeren lograron hacerse de un valor artístico, puesto en duda únicamente después de su confesión. La inserción de obras generadas a partir de casos como los tres aquí revisados, nos permite sospechar que las piezas falsificadas, apropiadas e incluso los plagios, pueden ser, si están bien logradas, estéticamente admisibles, aun cuando los creadores de la idea-madre (o del original) puedan verse afectados y estén en su derecho de incomodarse y reprobar ese tipo de prácticas. Nótese, sin embargo, cómo nuestra reprobación en varios de estos casos surge propiamente de razones morales y no estrictamente estéticas. Puede darse, por supuesto, que las habilidades técnicas del falsificador, el apropiacionista o el imitador sean claramente inferiores y, entonces, podemos indignarnos por razones estéticas. No obstante, nunca faltará el aficionado a las artes o el espectador común y corriente que se conforme con la imitación o la falsificación porque carece del conocimiento suficiente para distinguir entre la copia y la imitación. Si la distinción entre una y otra se suscita a partir del valor artístico de las piezas, entonces la aproximación psicofísica será siempre relevante y habrá que discutir cuáles son las características propias del buen y el mal gusto.

Pero la interrogante persiste: ¿qué hay de malo en copiar? Dada la relevancia que tienen la inventiva y la originalidad en el arte, la idea de “copiar” nos parece moral y estéticamente reprochable. Por ello, no dejará de existir cierta resistencia a sustituir el original por la copia. El problema, a mi juicio, no puede resolverse únicamente, como intenta Danto, desde criterios puramente filosóficos. Sin embargo, tampoco se trata de un asunto que pueda trasladarse al ámbito moral o al terreno jurídico. Todo indica que estamos ante un asunto en donde la filosofía del

arte se intersecta con otras disciplinas extra-filosóficas. El problema es que ni la filosofía del arte ni las otras disciplinas han provisto argumentos robustos para asegurarnos de que la falsificación, la apropiación y el plagio son necesariamente fraudulentos (véase la defensa que hace Hay (2008) de la falsificación). Mostramos rechazo ante la copia. Sin embargo, tal rechazo viene acompañado de cierta incertidumbre ante su valor estético y artístico. Es por ello que, por contraintuitivo que pueda parecer, Danto aporta elementos iluminadores no para descalificar las copias y sus falsificaciones, sino para reconocer en qué casos pueden tener un valor estético y artístico. Habría casos en los que, en efecto, desde la filosofía del arte resulta imposible descalificar una falsificación. ¿Será que una resolución de este tipo puede iluminar las controversias jurídicas sobre el *copyright*?

Bibliografía

- Carroll, Noël (2009), *On Criticism*, New York/Londres, Routledge.
- Danto, A. C. (1964), “The Artworld”, en *Journal of Philosophy*, vol. 61, núm. 19, pp. 571-584.
- ----- (1981), *The Transfiguration of the Commonplace*, Cambridge, Harvard University Press.
- ----- (2002), *La Transfiguración del lugar común*, traducción de Ángel y Aurora Mollá Román, Barcelona, Paidós.
- Dickie, G. (1976), “What is Art?”, en *Culture and Art: An Anthology*, editado por Lars Aagaard-Morgensen, New Jersey, Humanities Press, pp. 21-32.
- Goodman, N. (1968), *Languages of Art, an Approach to a Theory of Symbols*, USA, The Bobbs-Merrill Company Inc.
- ----- (2010) *Los lenguajes del arte. Una aproximación de la teoría de los símbolos*, traducción de Jem Cabanes, Madrid, Paidós.
- Hay, J. (2008), “The Value of Forgery”, en *Anthropology and Aesthetics*, vol. 53/54, pp. 5-19.
- Irvin, S. (2007), “Forgery and the Corruption of Aesthetic Understanding”, en *Canadian Journal of Philosophy*, vol. 37, núm. 2, pp. 283-304.

- Katyal, S. & Peñalver, E. M. (2010), *Property Outlaws: How Squatters, Pirates, and Protesters Improve the Law Ownership*, New Haven & Londres, Yale University Press.
- Kulka, T. (1982) “The Artistic Status of Forgeries”, en *Leonardo*. vol. 15, núm. 2, pp. 115-117.
- ----- (2005) “Forgeries and Art Evaluation: An Argument for Dualism in Aesthetics”, en *Journal of Aesthetic Education*, vol.39, núm. 3, pp. 58-70.

Recibido el 14 de octubre de; aceptado el 5 de junio de 2015.