Arte y falsificación

Dra. Laurence Le Bouhellec Guyomar
Profesora-investigadora (tiempo completo) de la Escuela de Letras, Humanidades e Historia del Arte de la Universidad de las Américas Puebla

En uno de los textos paradigmáticos de la Filosofía Moderna: *El discurso del método* (1637), una y otra vez, René Descartes manifiesta su preocupación por alcanzar y posicionar el conocimiento en términos de una resolución *clara* y *distinta* por parte del *alma racional* del hombre. Definitivamente, el paso está dado: para la cultura occidental el conocer no es más que el resultado de un necesario proceso de discriminación, separación y axiologización entre los objetos de estudio y sus respectivas características una vez que el ser humano, emplazado con toda la seriedad requerida desde el arraigo de su «Yo pienso», se da a la tarea de ejercer sus facultades intelectuales para aprehender el mundo exterior y también aprehenderse a sí mismo.

¿Será que aquella repetitiva y constante mecánica de construcción del saber funcione a la sombra del pensamiento cristiano? Claro y eso no ha de sorprender: no solamente porque para René Descartes es el Dios del cristianismo quien ha dotado al ser humano de las cualidades de su *alma racional*, sino también porque el orden del discurso en el que nos venimos emplazando desde hace siglos, tanto para comunicarnos como para expresar nuestros pensamientos, fue estructurado en su origen por el cristianismo; puede ser que esta religión no esté ejerciendo actualmente el mismo poder intelectual con el que se estuvo distinguiendo en otros tiempos, sin embargo, ha dejado huellas hasta la fecha, particularmente difíciles de borrar, en nuestros imaginarios y registros diversos de vocabulario. Dicho en otros términos: la sostenida obsesión de la cultura occidental y sus satélites por definir o posicionar la identidad, sea por ejemplo de una nación o de un género artístico, no es más finalmente que un eco de la voz lejana del pensar esencialista propio del cristianismo, un pensar que se ha destacado por sus pretensiones a lo universal y atemporal, por proceder de una aprehensión estática del ser.

Así que si nos resulta difícil pensar el cambio o simplemente asumirlo, es probablemente una simple consecuencia de estar más entrenados y, acostumbrados a pensar y aprehender seres y prácticas desde categorías preestablecidas y amparadas por su histórico campo definicional impreso en diccionarios y enciclopedias, un poco como si fuera inconcebible asumir que, tarde o temprano, pudiese existir algo nuevo bajo el Sol o que este algo nuevo pudiese poner en tela de juicio el posicionamiento anterior de algún tipo de saber que tendríamos entonces que proceder a reestructurar -si realmente estuviéramos actuando con base en la lógica del sentido común. Pero bien sabemos que, en general, los museos prefieren callar cuando se descubre una obra falsa en sus colecciones y que finalmente la obra dudosa sigue colgando en la sala de costumbre con la ficha de costumbre, como si realmente no hubiese surgido nada nuevo bajo el Sol.

Pero ¿por qué nos ha de importar que los museos tengan o no obras falsas en sus colecciones? ¿En qué momento nos hemos preocupado por diferenciar y separar lo auténtico de lo falso? ¿De qué manera ciertas características de la cultura occidental responsables del posicionamiento de los parámetros de la verdad han sido también colateralmente responsables, a mediano y largo plazo, del desarrollo de la cultura de lo falso? Éstas y muchas más preguntas suelen correr, una y otra vez, por la cabeza de cualquier investigador que procura entender la complejidad de las causas que han llevado algunos grandes falsificadores, como por ejemplo el holandés Geert Jan Jansen, a lograr igual o más reconocimiento que los propios artistas que han escrito por medio de sus obras la historia de la pintura occidental y, además, ver a menudo sus obras colgar junto a las suyas en casi cualquier institución museal del mundo.

Parece ser que nadamos en plena contradicción: ¿cómo puede ser que una cultura se pueda sostener de manera íntegra cuando, por un lado y

desde hace siglos por no decir milenios, ha ido trabajando continuamente en el mejoramiento de las técnicas de reproductibilidad de la imagen y cuando, a la par, haya y siga privilegiando e idealizando lo único, lo original, lo no copiado como máximo centro de poder aurático? Esta doble actitud quizá sea solamente la principal consecuencia de un determinado modelo cultural igualmente contradictorio en su esencia a la hora de permitir la profanación de su historia y elevar consecuentemente al ser humano en rival de su propio Dios todopoderoso permitiéndole, también, actuar como *creador* -en particular por todo lo referido al específico ámbito de la producción artística en sus múltiples facetas. Es entonces cuando el hombre como *creador* puede generar la posibilidad misma de lo *nuevo* y así ampliar, según su propio potencial «creativo» se lo vaya permitiendo, la lista de las creaciones artísticas originales debidamente acompañadas de un aura resplandeciente; un aura, dicho sea de paso, que se puede asociar puntualmente tanto a determinada *función autor* como al nombre de un estilo, según lo han ido estableciendo los discursos de determinados especialistas.

Por otro lado y a la par del avance de la cultura burguesa y su obsesión por lo original y lo nuevo como distintivos de su necesario posicionamiento en un nuevo tejido social, se ha venido colocando el sistema capitalista de mercado como otro campo de visibilidad más para premiar y ostentar, a la vez, aquellas peculiares distinciones al valor simbólico, asociadas precisamente a las obras consideradas de mayor originalidad -según determinados parámetros históricos de los cuales solamente la cultura occidental tiene el secreto… Y van entonces las consecuencias que todavía rigen parte de nuestras actuales dinámicas societal-culturales: si el autor original de las obras premiadas ha muerto, definitivamente ya no podrá producir más, pero acaso ¿no puede haber alguien más con sus mismas capacidades creativas que lo pueda reemplazar y, de esta manera, asegurar prolongar su labor por determinado tiempo? De ser así el mercado se podrá seguir abasteciendo, los museos podrán seguir viendo crecer sus colecciones (y darle «gusto» a un cada vez mayor público) y el historiador del arte podrá seguir confortando y afinando sus criterios en relación con las características estilísticas de determinado artista, de determinado periodo, de determinado género.

Así planteado el asunto, resulta entonces que la cultura de lo falso no es más que una evidente y directa consecuencia del posicionamiento histórico de los valores de la burguesía y del sistema de mercado capitalista. Es un poco como si lo falso fuese parte esencial del modelo occidental de sociedad que se ha venido construyendo desde siglos atrás. Y entonces, al ser parte de nuestro estructurado orden del discurso, se volvió parte de nuestro orden de prácticas sean simbólicas o no.

Ahora bien: ¿Se pueden establecer, y de una vez por todas, los criterios de lo falso y de lo verdadero? La discusión sigue alimentándose año tras año en el ámbito de la producción artística. Quizá sea para restablecer la verdad de la producción de un aurático artista cuya producción requiere ya del establecimiento de claros criterios de atribución para que se vayan defendiendo sus valores en el mercado del arte. Quizá sea más del interés de grandes coleccionistas o museos que buscan por este medio asegurar o justificar la inversión realizada o por realizarse y, consecuentemente, mantener o disparar su prestigio como personas o instituciones.

Con este enfoque se puede entonces entender, por ejemplo, la seriedad y empeño con los que un grupo de personas ha estado trabajando en el *Rembrandt Research Project* de la Organización Holandesa para la Investigación Científica, cuyo principal objetivo ha sido establecer un catálogo de obras firmadas por el maestro holandés pero relacionadas todas ellas con diferentes grados de *rembranticidad*, para decirlo de alguna manera; dicho en otros términos, se trata de establecer y definir para cada obra el grado o porcentaje de autoría tomando en cuenta las específicas condiciones de producción en un taller de la época, en el que un alumno con cierto talento confirmado y reconocido por el mismo maestro podía estar al cargo de la realización de algunos campos iconográficos de una obra, sobre todo cuando existía la presión por la entrega de determinados pedidos en

los que, obviamente, el maestro no podía estar trabajando al mismo tiempo con la misma dedicación.

Aun así me parece que la discusión en vez de cerrarse, se vuelve a abrir de otra manera simplemente porque el establecimiento de los grados de *rembranticidad* de una obra firmada «Rembrandt» sigue suponiendo que una misma persona no puede manejar varios tipos de pinceladas al mismo tiempo y que su paleta de color ha de venir también establecida y definida. De ahí que, a la hora de detectarse en una misma obra la heterogeneidad de trazos, pinceladas y manejo de campos de colores se tuviese que concluir, necesariamente, a la intervención de varios individuos. Y, llevando la discusión a un ámbito todavía más amplio, es un poco como si cada periodo histórico no tuviese disponible más que un sólo lenguaje de las formas -un sólo y único «estilo»- que lo caracterizara y posicionara en un tramo específico, inamovible e irrepetible del largo discurso de la historia del arte que está, todavía, por seguir escribiéndose. Irrepetible en el tiempo pero también irrepetible en el espacio: como si no se pudiese llegar a una específica codificación del lenguaje de las formas procediendo de caminos y tiempos diferentes, y además como si aquella específica codificación del lenguaje de las formas agotara en una sola exhibición su potencial creativo y que, por ende, aquel mismo agotamiento sellara *ad vitan æternam* la posibilidad de cualquier futura reactivación.

¿Será posible seguir sosteniendo por algún tiempo más este tipo de visión del mundo? Porque la realidad -y ya tiene tiempo que nos está mandando señales al respecto- no es así. Me limitaré a señalar el caso del ceramista veracruzano Brígido Lara, un *post-precolumbian ceramist*, quien pasó de la cárcel (por la acusación de tráfico ilegal de piezas de cerámica prehispánica) al Departamento de Restauración del INAH (y ahora tiene licencia para realizar copias firmadas). En su caso personal, Brígido Lara demostró que cualquier persona dotada de lo que solemos llamar «talento» o «genio» puede llegar a (re)crear -obviamente fuera del periodo pre asignado por las categorías del discurso oficial vigente- algún estilo de cerámica prehispánica y que la calidad del trabajo resulta tal que logra engañar, sin el menor problema, a cualquier supuesto «experto» en el tema. Lo que significa, dicho sea de forma coloquial, que un estilo puede llegar a tener varias vidas y renacer en cualquier momento, cuando se abre oportunamente su condición de posibilidad.

Pero el caso de Brígido Lara también deja al descubierto que la capacidad de conocimiento del ser humano resulta limitada, muy limitada, por más pretensiones que se tengan y las muy sonadas equivocaciones de supuestos expertos en Vermeer, por ejemplo, deberían hacernos reflexionar sobre nuestras pretensiones a la verdad y al saber. ¿Qué tanto puede realmente nuestra *alma racional* llegar a una inequívoca resolución, frente a una obra de arte? Definitivamente, me parece que nos hace falta abrir el diálogo con los falsificadores para aprender más de ellos y de su trabajo y, a partir de ahí, no solamente replantear nuestros criterios de lo auténtico sino también la pertinencia de cualquier discurso en ellos fundamentado.