

Reconocimiento nacional a la crítica y el ensayo: Arte en Colombia. Ministerio de cultura – Universidad de los Andes.

La metáfora y la paradoja del robo de ideas

María José Arjona y los que se copiaron, pero no

Por Sergio Rodríguez

Categoría 1 – Texto Largo

El doble filo metafórico

Para hacer más llevadero el mundo y más fácil de comprender, muchas cosas las volvemos metáforas: tomamos un concepto, a veces difuso, y lo entendemos en términos de otro concepto, más definido. Tanto es así que, por ejemplo, en nuestra vida cotidiana decimos que estamos perdiendo o ahorrando o malgastando el tiempo, como si el tiempo fuera dinero, o decimos que una teoría tiene bases fuertes, como si fuera un edificio, o decimos que un argumento da justo en el blanco, como si fuera un arma. Incluso decimos ya veo, comunicándole a los otros que entender se parece a ver, pero con los ojos de la mente. Como lo ha estudiado la lingüística cognitiva contemporánea¹, las metáforas tiñen la manera en la que concebimos el mundo, actuamos en él y nos relacionamos con otras personas. Y no solo en casos excepcionales, pues nuestra experiencia es en buena medida metafórica.

Sin embargo, aunque las metáforas ayudan a entender lo difícil en términos más cercanos, también nos obligan a acoplarnos a la lógica del concepto metafórico, y eso puede ocultarnos otras formas de entendimiento, o incluso hacernos creer que la metáfora se sobrepone al concepto principal. Veamos, o pensemos, por ejemplo, que es diferente decir que la paz se construye a decir que se alcanza o a decir que ya viene, porque cada expresión se organiza a partir de una estructura metafórica diferente, que le da unas cualidades y unas formas particulares a nuestro entendimiento del concepto de paz; un concepto que de lo contrario puede resultar complicado de imaginar.

¹ Especialmente los lingüistas George Lakoff y Mark Johnson, quienes han dedicado buena parte de su carrera investigativa a estudiar cómo se estructuran mentalmente las metáforas. Recomiendo ver, por ejemplo, el libro Lakoff y Johnson, *Metáforas de la vida cotidiana* (Madrid: Cátedra, 2015).

Para este ensayo, y con respecto a ese asunto de las estructuras que imponen las metáforas, estoy pensando particularmente en la concepción común y corriente, pero problemática, de que las ideas se pueden robar, que proviene de la metáfora que equipara las ideas con pertenencias tangibles. Las ideas son actos y capacidades, así que, más que ‘tener’ ideas, ideamos, por decirlo así. Eso quiere decir que las ideas no se pueden poseer, al menos no literalmente. Los signos y los objetos, como las obras de arte, provienen de una idea y pueden impulsar el surgimiento de ideas, pueden servir para que alguien haga una interpretación o aventure un significado, pero las ideas siempre están en el actuar. Por decirlo de otra manera, las ideas están cada vez en los actos de las personas y no en las cosas. Y aun así, gracias a nuestra habilidad para metaforizar, todo el tiempo hablamos como si los objetos y los signos contuvieran ideas o como si las ideas nos pertenecieran de la misma forma en la que nos pertenece nuestra ropa, que la podemos usar, prestar, vender, o meter en un cajón. De quién es la idea, decimos, o leemos en las fichas técnicas que la idea de una obra de arte consiste en tal o cual cosa, como si la obra cargara un significado inherente consigo. Pero la concepción de que las ideas se pueden poseer y, en consecuencia, también robar puede ser inconveniente para las prácticas artísticas contemporáneas y para que haya un acercamiento con las comunidades que, finalmente, las interpretan y tienen realmente ideas sobre ellas. En este ensayo, para visualizar el problema general quisiera hablar de una situación particular: la discusión al respecto de las denuncias que planteó recientemente la artista María José Arjona acerca del robo, o el plagio, o hasta el secuestro, de una de sus ideas.

La escena del crimen

A finales de septiembre de 2015, el portal de crítica de arte esferapublica.com hizo un recuento de una discusión² sobre derechos de autor, que más que todo se desarrolló en comentarios publicados en un muro de Facebook, y que involucró a la artista María José Arjona y al profesor de artes plásticas Diego Escobar Herrera. La discusión se remitía a una supuesta ‘reactivación’ desautorizada de una obra de Arjona por parte de Escobar en un proyecto expositivo de clase para la Universidad de Caldas. Resulta que Arjona, como

² Esferapublica.com. “La liebre y el conejo ¿versión no autorizada? 23 de septiembre de 2015. <http://esferapublica.org/nfblog/liebre-y-conejo-caso-arjona/>

parte de la exposición ‘Colección Maraloto: el ojo del coleccionista’ que se presentó en el museo del Banco de la República en Bogotá en agosto de 2011, realizó una obra llamada ‘Situación #2’ basada en otra obra de sus obras anteriores perteneciente a la llamada ‘Serie blanca’. En ambas obras la artista se sentaba frente a una mesa y meticulosamente doblaba unas hojas de papel blanco y formaba unos conejos de origami —además, en la ‘Serie blanca’ disponía los conejos sobre un estante—. De acuerdo con el discurso del sitio web de la exposición de Maraloto, “este ejercicio, que no es formalmente un performance, sino más bien una situación, resalta la importancia de la repetición, evidenciando al mismo tiempo la diferencia que surge a través de la misma. Estas dos características (repetición y diferencia) están íntimamente ligadas al valor del individuo en relación con el grupo al que pertenece y a las estructuras de poder que se generan gracias a su interacción con otros y con la topografía que los contiene”³. Por otro lado, una parte de la exhibición organizada por Diego Escobar llamada ‘La Liebre y el conejo’, que se presentó algunos años después, en el 2015, en la Universidad de Caldas, consistió en una acción parecida, en la que el profesor, en frente de una mesa, doblaba hojas de papel y hacía unos conejos de origami que después ponía sobre un estante. De acuerdo con la explicación del profesor, “La Liebre y el conejo es un ejercicio en la revisión de la historia del arte, que hace búsquedas desde el pasado, como el antiguo Egipto en sus jeroglíficos, la cultura Azteca, los tapices de la Edad media, la liebre joven de Dürero en el Renacimiento, la performance de Joseph Beuys, cómo explicar los cuadros a una liebre muerta, los conejos fluorescentes de Eduardo Kac, así como por [sic] la serie blanca de la artista María José Arjona entre otros, por citar solo algunos. Es así, [sic] como desde el ejercicio curatorial dentro de la academia se plantea este proyecto para analizar las diferentes variantes de la creación que diversas obras del arte nos han mostrado en la historia del arte.” Cabe decir que el ejercicio de los conejos de papel de Escobar hacía parte de una exhibición con más elementos; varios artistas realizaban performance y dibujos en vivo en el lugar.

³ Banco de la República: Actividad cultural. Colección Maraloto: El ojo del coleccionista. María José Arjona – Situación #2, Serie Vires. <http://www.banrepcultural.org/museos-y-colecciones/maraloto/maria-jose-arjona>

La discusión sobre el mal uso de las ideas fue planteada inicialmente por Arjona, a quien le parecía que Escobar no reconocía adecuadamente la influencia de la obras ‘Situación #2’ y ‘La serie blanca’ en la realización de la muestra ‘La liebre y el conejo’. Arjona reclamaba que Escobar debía haberle pedido una autorización para lo que ella llamaba ‘reactivar’ la obra. A la discusión en Facebook se sumaron otros comentaristas casuales y a veces cándidos que, entre otras cosas, afirmaban que Escobar había plagiado la obra de Arjona, exigían explicaciones o disculpas, o, al contrario, defendían el ejercicio de Escobar como una forma ingeniosa de ornamentar la exhibición o como una estrategia de pedagogía válida para ilustrar a los estudiantes sobre un tema de la historia del arte.

Justamente, cuando la discusión se enfocó en qué exactamente era lo que se estaba plagiando, si los objetos materiales de la obra o algo más, Arjona respondió “La discusión [sic, este y los demás errores de la cita] en este caso no está basada en usar conejos de origami, o una mesa, o una estantería. NI MAS FALTABA!. Son planteamientos e ideas (...) La re-activación de acciones es un tema vital para el performance y parte de volver a presentar acciones es contactar al artista que la origino para pedir permiso (aclaro: No para usar los conejos, ni la mesa, ni los estantes)”. Es en esta respuesta, y en las implicaciones que tiene para el contexto artístico, donde está el problema del asunto, pues parte de la concepción de que las ideas, es decir, las instrucciones de elaboración y el sentido que puede tener la obra, son propiedad de la artista y por lo tanto ella está en capacidad de autorizar o no la existencia de esas ideas. Aunque dicho así puede sonar extraño, Arjona parece no estar inconforme con que la acción se parezca a algo que ella ya había hecho antes, o sea a una aparente copia física de una obra, sino a su interpretación, pues es ahí donde según ella estaría la obra. Es decir, la discusión se presenta con respecto a lo que se entendería como la copia de una idea. ¿Pero es eso posible?

La propiedad privada de las ideas

Es apenas razonable y esperable que una persona que trabaja en las artes reciba un pago justo por el producto de su trabajo, como debería suceder con cualquier otro ciudadano, y que además le sea reconocido que realizó ese trabajo. Sin embargo, a pesar de que las

leyes de derechos de autor tienen como razón de ser y como fin fundamental incentivar la creatividad y la producción artística con garantías para que los autores tengan medios y motivos para que lo sigan haciendo⁴, la concepción metafórica de que las ideas son propiedades tangibles, y también las prácticas que se derivan de esa concepción, tienen efectos contraproducentes para la producción cultural y para la forma en la que usamos objetos como las obras de arte. En ocasiones, cuando aparentemente se protege lo que algunas personas han inventado se evita que existan nuevas formas de invención y de creatividad.

Un ejemplo claro de este problema es lo que en la historia del cine norteamericano se ha llegado a llamar la ‘guerra de las patentes’⁵. A comienzos del siglo pasado, cuando los rudimentos de las tecnologías para la producción cinematográfica estaban en desarrollo, muchos inventores pusieron de su parte para construir cámaras y proyectores cada vez mejores y más eficientes. Entre esos, Thomas Edison, el famoso inventor, se ingenió los agujeros que van a los lados de la cinta de cine, y que permiten que esa cinta se engrane a los carretes que se mueven dentro de las cámaras; una invención absolutamente simple pero también absolutamente necesaria. Edison, que ya tenía una experiencia enorme patentando sus ideas y sacando beneficio económico de esas patentes, obtuvo un registro oficial que le permitía cobrar a todas las personas que en producción de cine hicieran uso de su invento. Y como los agujeros eran tan necesarios, eso quería decir, virtualmente, cobrarle a toda la industria. Pero fijémonos en un detalle: en la reclamación de patentes se cobra por la realización de un objeto cuyas instrucciones fueron registradas por alguien como una idea propia; es una propiedad de aplicación industrial. Edison podía cobrar si alguien fabricaba una cinta con agujeros, porque esa había sido su idea —y recordemos que eso de ‘su’ idea es una expresión metafórica— aun si él no intervenía en la fabricación del objeto. Los historiadores del cine llaman a esa situación la ‘guerra de las patentes’ porque varios inventores, que al igual que Edison patentaron uno por uno de los

⁴ En Colombia se reconocen dos formas de propiedad intelectual: el derecho de autor y la propiedad industrial. La primera forma protege los medios de expresión y el reconocimiento de autoría de producciones artísticas y la segunda las invenciones que tienen aplicación para la industria.

⁵ Para un recuento interesante del asunto recomiendo ver Cousins, Mark. *Historia del cine*. (Barcelona: Blume, 2005).

elementos de las cámaras de cine, persiguieron furiosamente a todas las personas que querían usar esas tecnologías. Tal persecución tuvo como resultado que la producción de cine se encareciera debido a los pagos de usos de patentes y que, a pesar de que la fabricación de una cámara fuera relativamente económica, su uso legal fuera demasiado caro. Como respuesta a esas dificultades muchos productores de cine huyeron de la costa este de los Estados Unidos y se establecieron en California, en donde al parecer las leyes de propiedad intelectual se aplicaban con menos fiereza y donde hasta el día de hoy se encuentran los grandes estudios Hollywoodenses. Esos estudios que, justamente, llamamos Hollywoodenses por el suburbio de Los Ángeles al que fueron a parar cuando escapaban de los patentadores.

La ‘guerra de las patentes’ sucedió hace cerca de un siglo, pero los efectos de nuestras concepciones comunes acerca de la propiedad intelectual siguen siendo parecidos. El ejemplo del reclamo de María José Arjona a Diego Escobar no está muy lejos de estas formas de colonización de las ideas, porque básicamente lo que ella hace también consiste en reclamar la propiedad de una interpretación, y en exigir la exclusividad de su explotación o un beneficio cuando lo hacen terceros. Y es por eso que aquí debo insistir en que las interpretaciones no se pueden poseer, literalmente, así como tampoco se puede ser dueño de una acción, aunque metafóricamente queramos o nos sea conveniente entenderlo así. Resulta curioso que la discusión con respecto al plagio y al robo de ideas no se centra en quién se expresó mejor sino en quién lo hizo primero; debido a que las ideas no son realmente tangibles, la comprobación de su existencia se hace a través del señalamiento de la novedad, de la supuesta asociación con un origen. Bajo esa lógica, si a mí se me ocurrió algo, las demás ocurrencias similares solo son una derivación, un subproducto, una copia del original, lo que me da el derecho de reclamar sobre la replicación. Así, cuando se habla de robo de ideas no se mide qué tan significativa, valiosa o fructífera es una interpretación dentro de una comunidad, sino que por el contrario se restringe la interpretación a la comunidad y se establecen límites artificiales sobre la propiedad de la significación.

Si yo tengo una propiedad tangible puedo evitar, así sea a la fuerza, que otras personas me la quiten o que la exploten para su beneficio. Puedo poner rejas o alarmas. Pero, aun cuando yo esté convencido de que una idea es de mi propiedad, yo no puedo evitar que

otras personas tengan pensamientos que se asemejen a los míos. Y si yo produzco un signo o un objeto teniendo en mente una idea, no puedo evitar ni controlar las ideas que tendrán los demás con el mismo signo u objeto, así como Edison no pudo evitar que las personas con o sin su permiso hicieran agujeros en las cintas de cine o que pensarán que era buena idea y que tenía efectos productivos. Es justamente ahí donde está la paradoja del robo de ideas, aunque es una metáfora prolífica y extendida, es imposible su completa realización. Si quisiéramos llevarla hasta las últimas consecuencias nos daríamos cuenta de que es difícil determinar hasta qué punto una idea es propia o no, de dónde surge la novedad, o si los pensamientos de otras personas son instancias de la misma idea, y hasta qué punto, y cómo se podría medir eso. Así queramos, las ideas no son terrenos cercados. De hecho, afortunadamente no lo son, porque eso querría decir que nuestro actuar y nuestras formas de pensar, sin que tengamos opción, son de alguien más, y que solo por tener la capacidad de dar sentido estamos en deuda. ¿Podríamos decir que pertenece a María José Arjona la idea de que es posible hacer conejos de papel y disponerlos sobre un estante? ¿Podríamos decir que pertenece a María José Arjona la idea de que a través de la repetición se manifiesta lo heterogéneo? Parece que cualquier otra persona, por sus propios medios, podría llegar a ideas y resultados parecidos. Resulta paradójico que la interpretación oficial de la obra Situación #2 se refiera a cómo los individuos terminan siendo diferentes a pesar de que provienen de orígenes similares, y que a pesar de todo la artista blinde los orígenes de su obra para evitar las variaciones. Además de paradójico resulta mezquino que una persona cuide tan celosamente algo tan gaseoso e incapturable, y que se crea con poder como para limitar la interpretación, el entendimiento y el aprendizaje de otros.

A pesar de todo, en contraste con el caso de Edison y la guerra de los patentes, Arjona no obtendría un beneficio económico como producto de su reclamo, al menos no directamente. Su protesta estuvo enfocada en una retribución moral y en el reconocimiento de su idea original, pero ¿para qué le podría servir ese reconocimiento? ¿qué ganaría con eso?

Especulación y exclusividad

Una buena parte del arte contemporáneo es particularmente declarativo; necesita de señalamientos y categorizaciones para que se constituya su estatus como arte. Tal arte sobrevive con argumentos de autoridad y con legitimaciones institucionales que se sobreponen a las interpretaciones de las comunidades de espectadores. Y aunque se supone que es deseable que se le de espacio a los espectadores para que produzcan significado, en la realidad eso se desincentiva, porque es imposible dejar de lado el conveniente argumento que sostiene que los artistas son genios creativos, y que cualquier manifestación de su creatividad es valiosa por sí sola. Como lo afirman Bentley et al., “paradójicamente, la co-presencia y el involucramiento de curadores y espectadores en la producción de muchas obras de arte contemporáneo no ha prevenido la adscripción de la autoría a artistas individuales y su circulación como obras de arte dentro del mercado”⁶. A pesar de que, en teoría, cada vez existe mayor apreciación del papel que juegan los espectadores en el sentido de las obras de arte, la balanza está desequilibrada: quienes crean los signos son más importantes que quienes los significan, se cree que el trabajo del espectador está subordinado al del artista, y que el artista tiene una capacidad iluminadora de la que el espectador solo es un receptor pasivo. Esta situación es muestra de un sistema del arte inviable, que depende demasiado del estatus creado artificialmente a las obras de arte y a sus autores y que desconoce que las ideas solo son valiosas cuando se continúan, se transforman y se siguen reinterpretando. El sistema del arte contemporáneo es así un sistema reaccionario y defensivo que se presenta a sí mismo como abierto y accesible.

El filósofo Jean Baudrillard en su libro, *Crítica a la economía política del signo*⁷, proponía dos categorías interesantes para entender este asunto. Además de las categorías tradicionales del valor: el valor de intercambio, es decir, el precio, y valor de uso, es decir, la utilidad, proponía que existen otras dos formas de valor: el valor simbólico y el valor/signo. El valor simbólico implica alguna forma de relacionamiento social y de intercambio de significación entre las personas, mientras que el valor/signo representa lo contrario, una forma de diferenciación social a través del prestigio. Tal como lo entendía

⁶ Lionel Bentley, Jennifer Davis y Jane C. Ginsburg. *Copyright and Piracy: An interdisciplinary critique*. (New York: Cambridge university press, 2010 New York), 322

⁷ Baudrillard, Jean. *Crítica de la economía política del signo*. (México D.F.: Siglo veintiuno editores, 2002).

Baudrillard, para obtener valor/signo es necesario hacer un sacrificio, consumir el valor de intercambio, el dinero, y ostentar esa capacidad de gasto para diferenciarse de los demás. Así, cuando alguien compra una obra de arte en una subasta por un precio alto, está manifestando que es capaz de consumir dinero que podría invertirse en valor de uso, pero que prefiere consumirlo para ganar estatus. El precio de una obra de arte es especulativo, se deriva de la escasez en la oferta y del prestigio del artista que la produjo. Si hay muy pocas obras de un artista famoso en circulación, es probable que esas obras sean costosas, y si alguna de esas obras se vende por un precio alto, es probable que las que siguen en circulación aumenten de precio. Pensemos que una réplica exacta de una obra de arte puede costar mucho menos que una obra original, no por la experiencia que puede producir en un espectador, que puede ser la misma, sino por el pedigrí y la capacidad de ostentación que puede generar. Si yo tengo la capacidad de consumir una buena cantidad de dinero en adquirir una obra escasa de un artista famoso, puedo manifestar mi estatus y los demás pueden reconocerme como diferente, como alguien con capacidad de consumo. Es por eso que dentro del sistema artístico es necesario mantener con vida el mito del genio creativo, porque es el enlace de las obras con su pedigrí, con un fundamento que las hace escasas y que les asegura un origen que las diferencia de las réplicas.

Es en este sentido, en términos de prestigio, que para María José Arjona es inconveniente que otras personas estén en capacidad de realizar una obra similar a lo que ella hace. Debido a que las condiciones de la obra son fáciles de replicar, y no se necesita una habilidad particular aparte de saber hacer conejos en papel, Arjona debe mantener el monopolio de la producción de la obra, y así, el estatus derivado de su escasez, reclamando por la autoría y la propiedad de la idea. Recordemos que la obra Situación #2 hizo parte de la exposición ‘Maraloto: el ojo del coleccionista’, la exhibición de una colección y por lo tanto de un conjunto de adquisiciones de obras de arte. Para que sea viable la adquisición de alguna de las obras performáticas de Arjona, tiene que asegurarse alguna forma de propiedad aunque no haya nada tangible que se pueda comprar o vender (además del registro de la acción o de los objetos resultantes). Justamente, en el sitio oficial de la exposición se afirma lo siguiente: “La exposición se articula desde el coleccionismo inmaterial, y su relación con el coleccionismo tradicional, haciéndonos

cuestionar qué significa hoy coleccionar arte contemporáneo”⁸. Esto, de nuevo, es paradójico, porque propone entender en términos mercantiles lo que es imposible de acumular. Quienes sean dueños de la colección Maraloto no pueden ser dueños de la interpretación de la obra ni de lo que otras personas hagan, así parezca que fue producido por la inspiración de esa obra o fue realizado en condiciones similares, porque no es claro qué exactamente es lo que es propio de Arjona. La realidad es que todos podríamos hacer un ejercicio similar a la acción de Arjona, e incluso podríamos tener efectos más significativos y fructíferos y podríamos derivar interpretaciones más interesantes que la dicotomía simple que se esboza entre la homogeneidad y la diferencia en su obra. Y aunque podríamos decir que está inspirada o motivada por los conejos de Arjona, no le debemos nada a ella porque somos nosotros los que actuamos nuestras ideas; no estamos ‘reactivando’ su pensamiento. Para la colección y para la artista eso resulta problemático, pero es imposible para ellos evitar que alguien haga conejos de papel y que al hacerlos piense lo que quiera. Lo que la exposición llama ‘coleccionismo inmaterial’ existe en las cabezas y en los actos de los espectadores, que en su experiencia de interpretación guardan memorias sobre las obras y luego integran conceptos heterogéneos que han ido recopilando, o las apreciaciones que comentan y discuten con otros, o los signos y objetos que producen para que alguien más los interprete.

Metáforas que caducan

Tal vez debemos plantear una nueva metáfora para definir las ideas y la autoría. Una que sea justa con el trabajo de quienes crean pero que a la vez permita a otros crear a partir de lo que ya existe. La paradoja del robo de ideas premia la creatividad cuando es explotable pero establece barreras para que la significación de las obras de arte sea apropiada socialmente y para que surjan nuevas formas de creación. Aunque parece conveniente a primera vista, anclar las ideas a autores individuales es un mito pernicioso, porque oculta la forma verdadera en la que circulan las obras de arte y su flujo de reinterpretación constante. El mito del genio creativo debería ser reformulado si en el sistema artístico se busca reconocer el rol de los espectadores en la cultura y si quiere que las obras de arte

⁸ Banco de la República: Actividad cultural. Colección Maraloto: El ojo del coleccionista. <http://www.banrepcultural.org/museos-y-colecciones/maraloto>

sean culturalmente valiosas, más que institucionalmente valiosas. Como sucedió con el caso de la ‘guerra de las patentes’ en Hollywood, el afán celoso por acaparar la explotación de las ideas crea más imposibilidades que incentivos.

Referencias

Banco de la República: Actividad cultural. Colección Maraloto: El ojo del coleccionista.
<http://www.banrepcultural.org/museos-y-colecciones/maraloto>

Banco de la República: Actividad cultural. Colección Maraloto: El ojo del coleccionista.
María José Arjona – Situación #2, Serie Vires. <http://www.banrepcultural.org/museos-y-colecciones/maraloto/maria-jose-arjona>

Cousins, Mark. Historia del cine. Barcelona: Blume, 2005.

Esferapublica.com. “La liebre y el conejo ¿versión no autorizada? 23 de septiembre de 20015. <http://esferapublica.org/nfblog/liebre-y-conejo-caso-arjona/>

Lakoff, George, y Johnson, Mark. Metáforas de la vida cotidiana. Madrid: Cátedra, 2015.

Bentley, Lionel, Davis, Jennifer y Ginsburg, Jane C. *Copyright and Piracy: An interdisciplinary critique*. (New York: Cambridge university press, 2010 New York), 322

Baudrillard, Jean. *Crítica de la economía política del signo*. (México D.F.: Siglo veintiuno editores, 2002).