



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Arte en redes e historia del arte y los derechos de propiedad intelectual

Lynda Eulogia Avendaño Santana

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

TESI DOCTORAL

Arte en redes e historia del arte y los derechos de propiedad intelectual

Doctorat d'Història de l'Art

Línea de recerca: Història de l'Art Modern i Contemporani

Lynda Eulogia Avendaño Santana

Doctorand

Anna María Guasch Ferrer

Directora de tesi i tutora

Catedràtica d'Història de l'Art Contemporani

Departament d'Història de l'Art

Universitat de Barcelona

Claudio Zambianchi

Co-Director de tesi

Professor Associat d'Història de l'Art Contemporani

Dipartimento di Storia dell'Arte e Spettacolo. Arti

visive, teatro, cinema, danza, spettacolo digitale e

musicale, patrimonio culturali

Sapienza Università di Roma

Barcelona. 2016.

**Arte en redes e historia del arte y los derechos de propiedad
intelectual. 1999. 2016**

Agradecimientos

A mi maestro, Juan Antonio Ramírez Domínguez (1948-2009), catedrático de Historia del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid, por haber confiado en mí para desarrollar esta tesis, cuyo tema central, las grandes limitaciones que está generando el copyright al despliegue de las artes visuales y a la cultura a nivel internacional desde hace ya 25 años, era una de sus más grandes preocupaciones, a la cual dedicó varios textos, además de una postura crítica y comprometida en su actuar como historiador del arte durante los últimos años de vida.

A Anna María Guasch, catedrática de Historia del Arte de la Universitat de Barcelona, mi directora de tesis y tutora, por su dedicación, paciencia, confianza y apoyo hacia el trabajo realizado durante estos años en la realización de esta tesis.

A Claudio Zambianchi, profesor asociado de Historia del Arte Contemporáneo de la Sapienza Università di Roma, co-director de esta tesis, por estar siempre disponible ante mis múltiples consultas e inquietudes, así como por su apoyo y por su amable recepción en la Sapienza Università di Roma.

A mis padres, Eulogio Avendaño y Flor Santana, y a mis hermanas, Flor Avendaño Santana y Karina Avendaño Santana y a todos los pequeños y pequeñas de la casa, por su apoyo incondicional y profundo cariño en el largo recorrido que ha supuesto este trabajo escritural.

A Francisco Brugnoli Bailoni, académico y director del Museo de Arte Contemporáneo (MAC) de la Universidad de Chile por su apoyo incondicional y retroalimentación continua sobre los temas tratados en este texto y las intensas conversaciones sobre arte en general que hemos tenido estos años.

A Antonio Lafuente, Marcos García, Javier de la Cueva y la gente de Medialab Prado, por su disposición permanente a dialogar y debatir sobre los nuevos medios, la propiedad intelectual y el net.art.

A mis colegas del grupo de investigación AGI, grupo de investigación Art Globalization Interculturality (AGI/ART: 2014SGR 1050) del Departamento de Historia del Arte de la Universitat de Barcelona¹, particularmente a Andrea Díaz, Rafael Pinilla, Diana Padrón, Olga Sureda, Luz Muñoz, Teo Lagos, Joaquín Barriendos, Teresa Lenzi, por su generosidad para compartir información, por su apoyo, por su compañerismo y alegría en los encuentros sobre arte en que participamos.

A las personas de Madrid a las que quiero, por estar ahí siempre que las he necesitado: Andrea Hauer, Helena Ciudad, Carmen González-Posada (Maki), Théophile Ambadiang, Hanan Zinoun, Antonio Álvarez-Ossorio, Héctor Burgos, Ana Ruíz, Asel Muratbekova, Jesús Izquierdo, Claudia

¹ Proyecto I+D Cartografía Crítica del Arte y la Visualidad en la Era Global: Nuevas metodologías, conceptos y enfoques analíticos MICINN: HAR2010-17403 /MINECO: HAR2013-43122-P.

Rincón, Javier Sanz, Felipe Rojas, Héctor Guerrero, Alfredo Vicent, Roberto Ponce, Julián Pérez, Fanny Hernández, Ana Gamba, Valentín Núñez de Arena, Aida González Fernández, Romeo Gbaguidi, Hyunju Kim, Alexis Velo y Pablo Santa María.

A mis amigos -muchos de los cuales son parte del mundo de las artes-, de Santiago de Chile, Barcelona, Roma, Nueva York, Bogotá, Chicago, París, Londres, Taiwán, Sao Paulo, El Salvador, Guatemala, Corea, Argentina, y de tantos lugares del mundo que, durante estos años me han acompañado activamente de distintas formas con el fin de que concretara adecuadamente este largo proceso. Gracias a todos ellos, muy particularmente a Luz Ovalle, Mario Soro, Carlos Carrasco, Jorge Martínez Ulloa, Ricardo Vega, María José Ríos, Felipe Brait, Ramón Rivera-Servera, Javier Peñafiel, Daniel García Andújar, Emilio Gómez Barroso, Rogelio López Cuenca, Elo Vega, Karem Iturra, Esteban Bley, Alex Chen, Ximena Medina, Viviana Bravo, Johanna Theile, Luis Merino Montero, Romané Landaeta, Gabriela Carmona, Carlos Reyes Valenzuela, Bernardita Donoso, Mary Villanueva, Stella Malagón, Patricia Mayorga, Gianni Disperati, Luz Uscátegui, Melba de Cuellar, Álvaro Cuellar, John Lopera, John Scott, Carolina Bustos, José Luis Aguilera (Bongore), Lieta Vivaldi, William Holmblad Jr., Kan Chuan Gu, Gustavo Ramos, Ennio Vivaldi, Eduardo Castillo, Mariana Muñoz.

Nuevamente, gracias a todos por hacer más complejo, divertido e interesante el camino intelectual, visual y emotivo que ha implicado el viaje en que ha consistido la configuración de esta tesis doctoral.

Índice

Resumen	17
Sommario	23
Introducción	49
Primera parte. La construcción del «sistema arte» y su entronque con la propiedad intelectual	77
1. Autoría, autonomía del arte y propiedad intelectual desde la modernidad hasta la era de internet	78
1.1. La autoría y la propiedad intelectual.....	80
1.2. (Des)vinculaciones entre autoría, autonomía del arte, y la «institución arte».....	92
2. La interacción entre arte y tecnología y sus implicancias para la propiedad intelectual	104
2.1. Redefinición de los conceptos de productor y receptor y las implicancias de las nuevas tecnologías para el arte.....	104
2.2. La imprenta, la web y las leyes de propiedad intelectual: sus incidencias en las artes...	107
2.3. La separación y la interrelación entre arte, ciencia y tecnología	120
3. ¿«Apropiacionismo» vs. creatividad?	148
3.1. Procesos creativos al interior del arte a partir del «apropiacionismo».....	148
3.2. «Apropiacionismo»: posturas artísticas y litigios por derechos de autor que han afectado al arte contemporáneo.....	157
4. Los nuevos medios y la (in)materialidad del arte	163
4.1. Lo «nuevo», un concepto moderno presente en el arte de la postmodernidad.....	163
4.2. Del arte material al inmaterial en el capitalismo cognitivo.....	167
4.3. Nuevas expresiones artísticas: el «arte de los nuevos medios» y el net.art	191
Segunda parte. Autoría, colectivización de la autoría y muerte del autor en el net.art	203

5. El artista entre la autoría individual y la colectiva.....	204
5.1. La disolución de la autoría artística en la creación colectiva y la ayuda mutua.....	204
5.2. El rescate del trabajo artesanal y de la colectivización del trabajo artístico de la Baja Edad Media. Sus repercusiones en el <i>Arts and Craft</i> , los <i>prerrafalistas</i> , <i>dadá</i> , <i>fluxus</i> , los <i>situacionistas</i> y el <i>net.art</i>	208
6. Las implicancias de la autoría.....	211
6.1. La construcción del «sistema arte» y la individualidad artística.....	211
6.2. La autoría como sesgo emancipador.....	224
6.3. «la teoría del arte por el arte» y la idealización del autor.....	229
6.4. El artista en tanto autor en los inicios del arte moderno.....	233
6.5. La muerte autor y el público como masa social: sus implicancias para el proceso creativo.....	236
7. Nuevas autorías y la muerte del autor y su resurgir con las leyes de propiedad intelectual.....	254
7.1. Posicionamientos sobre el autor como productor en la época de las obras de arte reproducibles.....	254
7.2. Posiciones sobre las nuevas tecnologías y sus incidencias en las nociones de arte y autoría.....	260
7.3. La autoría colectiva del <i>net.art</i> en el contexto de la cultura inmaterial propia del capitalismo cognitivo.....	266
7.4. La muerte de la autoría en la literatura y en las artes visuales	288
7.5. El <i>net.art</i> y la muerte de la autoría.....	293
7.6. El resurgir de la autoría en el <i>net.art</i> propiciado por las leyes de propiedad intelectual.....	305

Tercera parte. El desarrollo del «arte de los nuevos medios» y el net.art y su vertiente anticopyright.....	309
8. El acaecer de los nuevos medios y la cultura “informacional”.....	310
8.1. El entorno de la postguerra favorecedor de un arte comprometido y del <i>pop art</i>	310
8.2. El origen de los nuevos medios y la creación de una cultura “informacional”.....	317
8.3. La “era informacional” y su vinculación al capitalismo cognitivo.....	326
9. «Arte de los nuevos medios» y net.art: sus orígenes y sus proyecciones.....	336
9.1. Antecedentes inmediatos del net.art.....	336
9.2. Propuestas artísticas y exposiciones en torno al arte vinculado a las nuevas tecnologías.....	351
9.3. Desde <i>La condición postmoderna</i> hasta la expansión y consolidación de internet en el capitalismo cognitivo.....	362
9.4. La vertiente anticopyright del net.art.....	371

Cuarta parte. La rebelión del net.art frente a las leyes de propiedad intelectual.....	383
10. Arte, nuevas tecnologías y leyes de propiedad intelectual.....	383
10.1. Implicancias históricas de las leyes de propiedad intelectual y su vinculación al despliegue de las artes.....	383
10.2. Los <i>Softwares libres</i> y las leyes de propiedad intelectual.....	389
10.3. Internet y la web en el desarrollo contemporáneo de la cultura y las artes.....	396
11. Net.art: entre la criminalización y la ética del <i>uso honrado</i>.....	403
11.1. Leyes de propiedad intelectual y net.art.....	403
11.2. El FBI, el arte en redes, los teóricos del arte y los derechos de autoría.....	432
11.3. El net.art, el « <i>fair use</i> », las licencias libres y las leyes de propiedad intelectual: una ilustración con VEGAP y Cedro.....	438
11.4. El net.art, y el «arte de los nuevos medios», herederos de la ética de los investigadores universitarios creadores de las tecnologías libres ligadas al concepto de “bien común”.....	443
12.- Net.art y la experimentalidad anticopyright.....	446
12.1. El arte experimental entre el “cese y desista” y las demandas por derechos de propiedad intelectual en el contexto del capitalismo cognitivo.....	446
12.2. El net.art sancionado como “arte ilegal”.....	455
12.3. El net.art desafiando artísticamente su criminalización asociada a los “cese y desista” y las demandas por derechos de propiedad intelectual.....	459

Quinta parte. El arte en redes, historia del arte y las alternativas a las leyes de propiedad intelectual en el capitalismo cognitivo	499
13. Net.art, reproducibilidad tecnológica y propiedad intelectual	500
13.1. El net.art y el quiebre del paradigma de la obra única en pro de la reproducción de las obras de arte y del coleccionismo <i>Open Source</i>	500
13.2. Net.art considerado <i>piratería</i> por parte de las leyes de propiedad intelectual.....	504
14. Las leyes de propiedad intelectual en España y sus implicaciones para el desarrollo del arte en redes y de la historia del arte como disciplina	509
14.1. Los últimos desarrollos de la ley de propiedad intelectual y sus implicancias para el derecho de cita e ilustración.....	509
14.2. Las leyes de propiedad intelectual españolas y su incidencia, a través de VEGAP, en la producción de libros de historia del arte: la limitación del uso de imágenes.....	543
15. El <i>Open Source</i> como alternativa de los artistas, intelectuales e iniciativas ciudadanas a las leyes de propiedad intelectual vigentes	592
15.1. Posiciones desde el arte frente a la imposibilidad legal de la libre circulación del conocimiento, propiciadas por las últimas leyes de propiedad intelectual y los tratados de libre comercio.....	592
15.2. Alternativas vigentes utilizadas por los net artistas y artistas visuales en pro de la libre circulación del conocimiento.....	595
15.3. Estrategias académicas anti propiedad intelectual desde el arte, la ciencia y las humanidades para la difusión libre del conocimiento: <i>Open Source, Open Data, Open Definition, Open Science, Open Content</i> y <i>Open Access</i>	599

Conclusiones	609
Conclusioni	641
Bibliografía	655
Anexos	681

Resumen

La presente tesis aborda la poco reflexionada y creciente relevancia de las relaciones entre arte en redes, historia del arte y propiedad intelectual en el contexto del capitalismo cognitivo caracterizado por el trabajo inmaterial y la economía digital.

Se ha de tener en consideración que el flujo inagotable de obras de arte en redes y los discursos cada vez más profusos en torno a ellas y a la historia del arte en la red han generado reflexiones que se interrogan sobre el valor de muchas de las propuestas enunciadas en torno a esas relaciones, así como sobre las limitaciones que, al nivel internacional, están imponiendo los distintos estados a la libre circulación de esas producciones, afectando con ello a la libre expansión del conocimiento. Tales restricciones están estrechamente asociadas a las leyes de propiedad intelectual promulgadas en los diferentes países. En el caso de España, nos referiremos a la última versión de la ley de propiedad intelectual implementada en abril de 2015 (BOE. Agencia Estatal. Boletín Oficial del Estado 2014).

En el marco de esas reflexiones, nos preguntamos en qué medida el *copyright* o los derechos de autor han sido históricamente democráticos o no y, por lo tanto, si han propiciado la autonomía creativa de los artistas frente a las instituciones artísticas, políticas, religiosas, etc. Cabe, asimismo, interrogarse si efectivamente los artistas obtienen ganancias por los derechos de autor y, en términos generales, quiénes se han beneficiado de su trabajo a lo largo de la historia del arte. En el mismo sentido, interesa saber cómo han influido históricamente los derechos de autor en el despliegue de las artes visuales. Todo ello, teniendo en cuenta que hoy el *copyright* o los derechos de autor constriñen las oportunidades de los artistas para crear y ralentiza el desarrollo cultural en vez de potenciarlo. Más aún, determinan qué tipo de arte es lícito y cuál no, considerándose mucho arte apropiacionista como *arte del plagio*.

Sobre esta base, esta tesis se ha construido como un fractal que atiende a cinco grandes problemáticas que buscan descifrar la interrelación entre arte, historia del arte y propiedad intelectual. En este sentido, nos proponemos mostrar que numerosos antecedentes sugieren que, a lo largo de la historia del arte, dicha correlación ha sido fundamental para comprender qué tipo de arte ha sido promovido y reconocido por las estructuras de poder y, por otro lado, cómo el arte se ha desplegado y ha quebrantado esas limitaciones para configurarse en un aparato cultural libre y emancipador.

Consideraciones de este tipo nos permiten desentrañar más nítidamente cómo los derechos de propiedad intelectual han interpelado e interpelan hoy por hoy el «arte de los nuevos medios», particularmente una de sus expresiones más representativas, a saber el net.art, así como a los especialistas del mismo y las tácticas a las que han recurrido para sobrellevar las problemáticas que

los afectan y nos aquejan.

Las interrogantes fundamentales que atiende esta tesis son estas: ¿Cómo entronca la construcción del «sistema arte» con la propiedad intelectual?; ¿Qué implica la autoría (y su muerte) en el arte y en las leyes de propiedad intelectual?; ¿Cómo surge el «arte de los nuevos medios» y el net.art y su vertiente *anticopyright*?; ¿Cómo se ha expresado artísticamente el net.art frente a las leyes de propiedad intelectual?; ¿Qué alternativas presentan el arte en redes y la historia del arte frente a las leyes de propiedad intelectual en el capitalismo cognitivo?

Estas interrogantes tendrán su correlato en las cinco partes que conforman la tesis y que, en términos generales, afrontan cada una de las problemáticas tratadas sobre la base de conceptos asociados tanto a determinados ámbitos propios de la historiografía de la historia del arte como a aspectos que han incidido en el desarrollo del «arte de los nuevos medios», y más específicamente del net.art, lo que da pie para determinar instancias que ayudan a comprender cómo hemos llegado a la trama que se despliega contemporáneamente entre arte, historia del arte y derechos de autor o *copyright*. Señalaremos, por último, que a lo largo de la tesis se hacen múltiples referencias y correlaciones con la historia del «arte de los nuevos medios», particularmente del net.art, en consonancia con la problemática central de la tesis.

Sommario

“Finalmente, siamo entrati nell’era della riproducibilità tecnica” (0100101110101101.org, 2006)

In diversi momenti della storia dell’arte, la funzione di questo si è correlata direttamente con la realtà imperante, dalla quale ha attinto e di cui ha dato conto. Questo è ciò che è successo con la net.art, che è stata sottoposta alle gravi complicazioni introdotte dalle leggi che, negli ultimi 25 anni in tutto il mondo, hanno modificato la normativa sulla proprietà intellettuale, e che continuano a portare considerevoli difficoltà legali e creative a tale manifestazione - come accade generalmente per tutti le arti visive-, e soprattutto a quello che concerne lo sviluppo dell’arte “appropriazionista” e la produzione di opere riproducibili tramite le nuove tecnologie.

Tali produzioni artistiche sono state riconosciute come " illegali" e punite con modalità differenti, che vanno dal divieto di riproduzione in rete, all’avviso legale di "cessare e desistere", e processi per violazione dei diritti d’autore. E questo è ciò che hanno subito molti artisti e collettivi di artisti, come Negativland, Eva e Franco Mattes, Paolo Cirio e Alessandro Ludovico o Critical Art Ensemble, e altri ancora.

Inoltre, anche la produzione degli specialisti in arti visive è stata colpita da questi provvedimenti, soprattutto -visti i costi dei diritti di riproduzione- con il divieto di inclusione delle immagini delle opere in testi di storia dell’arte, come denunciato da un importante gruppo di storici dell’arte spagnoli nel 2005, attraverso il “Manifesto di Soria. Sulla riproduzione di opere d’arte” (Ramírez, 2005). Il manifesto, voluto da Juan Antonio Ramírez, professore di storia dell’arte, è stato una sorta di stimolo per l’organizzazione di incontri e riunioni determinanti per convincere alcuni storici dell’arte ed editori ad appellarsi all’*“Artículo 32. Cita e ilustración de la enseñanza”*, della Legge 23 del 7 luglio 2006, dove viene modificato il testo sulla Proprietà Intellettuale, approvato con Decreto reale n.1 del 12/4/1996 (BOE 1996). Questa norma di legge, fino ad allora, permetteva la possibilità di citare e riprodurre gratuitamente le immagini di opere d’arte, per le produzioni di carattere scientifico-educativo. Ma ciò che è certo è che questo manifesto non solo è stato duramente criticato, ma anche respinto dalla VEGAP (Visual Entidad de Gestión de Artistas Plásticos), l’ente che si occupa dei diritti di proprietà intellettuale, attualmente incaricato di garantire legalmente i diritti d’autore di tutti i professionisti spagnoli in arti visive.

Entrambi i regolamenti sulla proprietà intellettuale come le azioni dall’ente gestore dei diritti di proprietà intellettuale VEGAP, entrano in conflitto con le opportunità concesse dalle nuove tecnologie -in particolar modo internet e la web-, come strumento creativo e come parte di

un nuovo contesto (l'era dell'informazione), dove lo specialista in arte e la popolazione in generale dovrebbero avere maggiori possibilità di accesso alla cultura. Inoltre, i professionisti- gli artisti- e gli specialisti in arte visiva contemporanea dovrebbero poter creare e trasmettere cultura più liberamente.

A questo punto è lecito domandarsi: perché sta accadendo tutto ciò? Quali sono le reali conseguenze?. Pertanto: quali effetti produce sullo sviluppo dell'arte come manifestazione emancipatrice? E come incide nella storia dell'arte e nel lavoro degli specialisti in cultura visiva e sulla società stessa?

La net.art e la sua posizione anticopyright

Tra il 1993 e il 1999, la net-art aveva raggiunto l'apice della creatività tramite l'uso delle nuove tecnologie. Fino al 1999, 0100101110101101.org ("interfaccia" che cercava di convertire in anonimi gli utenti del collettivo della net-art), attraverso la sua opera *Copies* (<http://0100101110101101.org/copies/1999>) e un e-mail o manifesto (Luther Blisset 1999), faranno uso e dichiareranno che era possibile applicare nella società attuale i postulati enunciati da Walter Benjamin; questi principi vennero elaborati nel suo saggio *L'autore come produttore* (1934), dove si spiegavano i procedimenti e i termini che l'artista moderno aveva dovuto e doveva considerare come fattore di trasformazione dell'apparato produttivo.

Questo risultò evidente all'interno dell'opera *Copies*, che consisteva nell'hackeraggio (pirateria informatica) e nella copia della pagina di Olia Lialina (*Art. Teleportacia*), con l'aggiunta di spazzatura digitale alla copia stessa; un'operazione simile si fece con la pagina web di Jodi (*Hell.com*), alla quale però non si aggiunse spazzatura, ma venne copiata fedelmente, rendendo libere entrambe le pagine, che prima erano accessibili solo ai membri di *Hell.com*, in maniera tale da oscurare le opere ad utenti estranei, mantenendole così in questo sito protetto, con l'intento di preservarle come se fossero pezzi unici: uno degli obiettivi fu poter vendere le opere come copie originali.

Gli 0100101110101101.org con la loro mail-manifesto fecero presente che *"la net-art è qualcosa di digitale, un codice binario, riproducibile all'infinito, senza che si perda in qualità...solo numeri!* - per questa ragione ci dicono che – *finalmente siamo entrati nell'era della riproducibilità*

tecnica” - e per questo ogni copia è identica all’originale (...). (Luther Blissett, 1999). È il caso di ricordare che, sia per Walter Benjamin come per Bertolt Brecht “i nuovi sistemi tecnologici, tipici della loro epoca, come la fotografia, la radio o il cinema – di quest’ultimo Arnold Hauser dirà che “è il primo intento, dall’inizio della nostra civiltà individualista moderna, di produrre arte per un pubblico di massa” (Hauser, 1969, 486) – costituivano i luoghi perfetti per un’operazione di cambiamento socio-culturale.

In questo senso, si poteva produrre la totale soppressione tra tecnica e contenuto, emittente e ricevente, eliminando così gli assi principali della macchina capitalista, che ha fatto propria e considerata come un valore la nozione di opera unica e quindi del concetto di aura per ottenere beni “vendibili nel mercato”.

La buona notizia dell’arrivo “dell’era della riproducibilità tecnica”, però non durò a lungo dal momento che verso il 1996, con i Trattati su Internet della OMPI (Organizzazione mondiale della Proprietà Intellettuale s.f.), si generò una legge sulla proprietà intellettuale restrittiva e dannosa per lo sviluppo, tra le altre, “dell’arte dei nuovi mezzi” ; come esprime giustamente Cory Doctorov , “l’OMPI decise che(...) internet era danneggiato perché rendeva troppo semplice copiare, era eccessivamente economico e troppo rapido” (Doctorov, 2008, 54). Questa è la ragione che darà l’avvio ad una forte pressione sul mezzo artistico affinché lo sviluppo di un tipo di arte “appropriazionista” non venga sostenuto in alcun modo, affinché i net-artists non abbiano la possibilità di esercitare la capacità di riproducibilità delle opere e che i teorici e gli specialisti in arte non incoraggino queste modalità espressive.

Testimone di quello che stava per accadere, alla fine degli anni Novanta, fu Jon Ippolito, curatore associato dei media del Guggenheim Museum di New York, che, in un’intervista dell’aprile del 2002, alla domanda “Lei crede che il cyberspazio possa definirsi democratico?” dichiarava:

“La democrazia nel cyberspazio si trova in grave pericolo, a causa dell’abuso del concetto di proprietà del lavoro online. Nella seconda metà degli anni Novanta le imprese hanno perso il loro controllo sull’evoluzione di internet. Quindi, invece di incontrare formule innovative, cercano la stabilità. I suoi benefici sono stati sfidati in modo significativo da Napster, dalle persone che si appropriano illegalmente delle immagini o che creano il loro prodotto utilizzando immagini, partendo dal lavoro di altre persone.

Per far fronte a questa minaccia, hanno ideato metodi di controllo sempre più specifici. Per mezzo di piccoli robot si possono trovare siti illegali e in seguito disattivarli in modo permanente. Si sono accordati per esercitare una certa pressione sul Congresso ed esiste una legge che sta per essere approvata per proteggere dall’uso illegale dei mezzi di comunicazione. A livello teorico, sembra ragionevole. Però nella pratica, significa che nessuno potrebbe più produrre software multimediali. E che nessuno potrebbe più ascoltare liberamente la musica attraverso il computer e così via.

Sarà inoltre più complicato per quegli artisti il cui lavoro dipende precisamente dalla raccolta, dalla riorganizzazione e dall'interpretazione dell'informazione esistente. Il Governo non comprende in quale misura questo possa essere, per la nuova espressione artistica con il New Media, una minaccia derivata da tale restrizione." (Rossi 2003, 108).

Le situazioni nocive (segnalate come possibili da Jon Ippolito) che le nuove leggi sulla proprietà intellettuale potevano generare nella pratica, si erano di fatto già presentate ed avevano creato ostacoli allo sviluppo della net-art per via del diritto d'autore, una questione che è andata aumentando per le limitazioni stesse che pionieri della net-art, come Olia Lialina, si sono imposti quando hanno deciso di vendere come oggetto unico ed originale un'opera prodotta per il web, un fenomeno che, come si è detto, denunciava 0100101110101101.org nella mail-manifesto del 1999. In questo documento, gli 0100101110101101.org dichiaravano i loro principi e le possibilità offerte dalla rete, ma denunciavano contemporaneamente coloro che si consideravano innovatori all'interno della net-art, ma che, in realtà, desideravano entrare a far parte del sistema tradizionale dell'arte, il cui metodo di vendita delle opere d'arte avveniva mediante il copyright. Alcuni net-artists, tra i quali Jodi, Lialina, Vuk, Easylife, Irrational, hanno ovviato le possibilità creative presenti in questa nuova manifestazione, quando utilizza le nuove tecnologie.

0100101110101101.org riporta sulla mail/manifesto: *"Il tema di discussione è sempre lo stesso: come vendere un'opera di net-art. In altre parole, come fare in modo che la net-art possa ritornare allo status di arte tradizionale. Ed ecco che arrivano le risposte: si aprono gallerie e fioriscono le collezioni dei più importanti musei contemporanei, proliferano gli articoli nelle riviste più 'chic', aumenta il numero di offerte commerciabili completamente assurde. Tutto ciò si deve all'unico ideale che possiamo riassumere con una "C" cerchiata. Risultato? In due anni, la net-art sarà presente in tutti i musei e nei manuali di storia dell'arte, con il nome di 'protagonisti del periodo eroico', le date, i movimenti, le influenze, le generazioni ecc..., tonnellate dello stesso ciarpame che continuiamo ad ingoiare. Questo, però, non è ciò che stavamo aspettando. Pensavamo che sarebbe successo qualcosa di diverso, almeno nella rete. Se la rete è il paradiso del no-copyright, del plagio, della confusione e dello scambio, perché diavolo questa gente cerca, a qualunque costo, di produrre un duplicato del mondo reale? (Luther Blisset 1999)".*

Quello che sosteneva il gruppo metteva in chiaro due atteggiamenti presenti nella net-art, che si svilupperanno parallelamente durante gli ultimi vent'anni e che si riconoscono in ciò che afferma Alex Galloway, quando definisce il termine (web) *site specificity* nel 2002 e che delinea la peculiarità della net-art, definita dalla sua posizione nel web. Un tipo di arte che sviluppa una *"pura estetica net"*, da un lato e, dall'altro, coloro che realizzano il *"net concettualismo"*. In riferimento a quanto detto, egli puntualizza che *"il primo atteggiamento è una specie di "arte per l'arte", rappresentato da artisti come Jodi e Olia Lialina. Il secondo è un tipo di web-scultura che esplora i*

limiti della rete. Potrebbe riconoscersi in progetti come il “_readme” di Heath Bunting o il “net-blocker” del Teatro della Resistenza Elettronica [Electronic Disturbance Theater (EDT)]” (Galloway s.f.).

Il secondo gruppo, all'interno del quale troviamo 0100101110101101.org, come si è detto preannuncia la grave problematica che l'arte contemporanea vive attualmente, a causa delle leggi sulla proprietà intellettuale (all'interno della quale, si deve tener in conto dei brevetti), in particolare su tutto quello che si riferisce ad internet ed al web.

Un problema, di fatto, che coinvolge tanto gli artisti come gli esperti in analisi e diffusione della storia dell'arte e delle arti visive. È importante segnalare che questo gruppo di net-artists ha creato non pochi problemi, attraverso la propria produzione artistica, scontrandosi con le leggi citate poc' anzi, sostegno dell'ultima forma di capitalismo intellettuale (il capitalismo cognitivo), rischiando anche di essere imprigionati. Tutto ciò si ritrova in *art-hacktivista* e nella terza parte del progetto *The Hacking Monopolism Trilogy-, Face to Facebook* di Paolo Cirio & Alessandro Ludovico (<http://www.face-to-facebook.net/face-to-facebook.php> [2011]).

Bisogna tener presente che il capitalismo cognitivo, come sostiene Carlo Vercellone, “*definisce lo sviluppo di un'economia basata sulla diffusione del sapere dove la produzione della conoscenza diventa la principale scommessa per la valorizzazione del capitale*” (Vercellone 2004, 66) e che “*come concetto politico non segnala a sufficienza l'ineludibile trasformazione del modello tecnico, come “la messa in lavoro”- nel senso che indica la co-azione e la sottomissione ad un rapporto salariale – di una nuova costellazione espansiva di saperi e conoscenze. Questo “capitalismo cognitivo” diventa così il fratello gemello di un “capitalismo relazionale” e di un “capitalismo degli affetti”, che mette una serie indeterminata di mediazioni sociali sulla nuova catena produttiva, che inaugura ed amplia direttamente cicli economici da almeno trent'anni: dall'assistenza agli anziani a quella telefonica, dalla vecchia industria culturale alla nuova industria del design*” (Blondeau ed altri, 2004, 14).

Quindi, per poter svolgere il proprio lavoro, questo conglomerato di artisti ha seguito la direzione tracciata dallo sviluppo delle tecnologie che, fino al 1991 (prima della legge High Performance Computing and Communications Act, meglio conosciuta come «The Gore Bill – la legge Gore» (Congresso U.S.A., 1991), nel suo ampio spettro altro non era se non un fenomeno dove tali tecnologie si dividevano liberamente tra le università come il MIT, in centri di ricerca come il CERN in Svizzera e la popolazione.

Tutto ciò risultò molto più innovativo, rispetto al fatto che molti progetti dedicati alla ricerca e produzione di nuove tecnologie negli U.S.A., come *ArpaNet*, venissero finanziati per scopi militari e scientifici direttamente dal governo americano. Allo stesso modo, le manifestazioni dei net-artists più superbi furono utili per riscattare una serie di istanze parallele promosse da persone e organismi che combattevano il diritto d'autore o *copyright* e si adoperavano per lo

sviluppo di una cultura libera, all'interno del nuovo contesto tecnologico, che permette la condivisione delle conoscenze. Il fatto di poter condividere costituì la ragione dell'elaborazione di Linux, grazie al lavoro degli sviluppatori di software liberi come Richard Stallman e Linus Torvalds.

E questo è ciò che si può fare mediante processi che implicano, per esempio, la condivisione di software di loro creazione lasciando aperto il codice fonte, rendendo così possibile poter fare modifiche per perfezionarli, sempre e quando si possa riconoscere il processo realizzato. Ci sono anche molti sviluppatori di software che permettono l'accesso gratuito alle loro scoperte, come nel caso di Tim Berners-Lee e Robert Cailliau, creatori della web – la World Wide Web o «www» - e ricercatori del CERN, l'Organizzazione Europea per la Ricerca Nucleare, la cui sede si trova a Ginevra (Svizzera), che hanno reso possibile l'accesso libero e gratuito alla loro invenzione. Oltre a questo, e in una forma quasi parallela, alcuni specialisti in diverse discipline hanno dato vita ad una linea di azione per rivendicare delle nuove leggi sulla proprietà intellettuale o hanno scommesso su progetti *anticopyright*.

Tra questi ci sono personaggi come l'avvocato Lawrence Lessing, creatore della licenza libera *creative commons* o il proprio Richard Stallman, ideatore di *copyleft*, ricercatori che hanno dato vita ad *open source* o all'*open access*, ecc. Sono tutte espressioni che partecipano – come la più eversiva net-art – alla visione dell'utilità pubblica, per la quale, come indica Antonio Lafuente in *Il Carnevale della tecno-scienza*, “la «cultura open» si presenta come il nuovo paradigma capace di moderare gli eccessi della mondializzazione e delle grandi corporazioni, oltre a contribuire al fatto che la conoscenza vada oltre il business e diventi così un altro bene di consumo” (Lafuente, *El Carnaval de la Tecnociencia* 2007, 14).

Approccio della problematica nella tesi

Il grande interrogativo che emerge, rispetto a quanto precedentemente detto, è come sia stato possibile che attualmente la proprietà intellettuale, come sottolinea Maurizio Lazzarato, abbia “una funzione politica [...], che decide chi detiene il diritto e la competenza per creare e chi il dovere e la capacità di riprodurre. La proprietà intellettuale impedisce alla molteplicità di creare problemi e inventare soluzioni. (Lazzarato 2006, 121).

Ed ancora, per quali ragioni si continua a sostenere, come valore supremo, tanto artistico come commerciale, l'idea dell'importanza del pezzo unico che può essere oggettivato, come si evince nella maggior parte delle leggi sulla proprietà intellettuale? In questo senso ci riferiamo

ad un originale non riproducibile dell'opera aureatica, la teoria del genio e di un'arte, pertanto, essenzialmente materica, una posizione che rinnega l'arte più recente, un'arte immateriale come la net-art, che è stata capace di dar vita a forme di espressione collettiva.

Tra questo tipo di cose, si trovano le opere *online* e per realizzarle ci si avvale di specialisti in varie discipline, in particolare ingegneri informatici, anche se, nella maggior parte dei casi, sono gli stessi artisti che le producono.

Questo ha permesso di ridimensionare il concetto di paternità artistica, arrivando quasi alla soppressione dell'autore, come si apprezza nei primi progetti di 0100101110101101.org, vaticano.org (<http://0100101110101101.org/vaticano-org/> [1998]). Grazie a questi interventi, le masse sociali che producono *online*, così come quelle che partecipano alla realizzazione di opere in spazi urbani, sono state integrate non solo come parte attiva, ma anche come autori amatoriali dei loro progetti, come in quello di Etoy, *etoy.share* (<http://www.etoym.com/fundamentals/etoy-share/> [2000]), nato per contrastare, in parte, la richiesta di rispetto di diritti d'autore, avanzata ingiustamente dall'impresa produttrice di giochi *online* eToys. In tutti i casi, si è potuto assistere alla realizzazione di opere che potevano essere riprodotte e trasformate infinitamente dai diversi luoghi del mondo.

Però, vista l'enfasi che accompagna le attuali leggi sulla proprietà intellettuale circa il tipo di opera che salvaguardano e promuovono, le opere immateriali come quelle della net-art sono chiaramente sanzionabili; per questo tipo di opere, non è possibile richiedere il pagamento per la riproduzione ad un valore molto alto, come accade per quelle realmente suscettibili ad essere oggettivate. È certo che l'applicazione di queste leggi ha ostacolato ed ostacola il fare libero dell'arte e il suo lavoro divulgativo, non solo per gli specialisti in arte ma anche per gli editori interessati nell'arte più recente. Di fronte a questo, occorre domandarsi se i diritti d'autore o *copyright* siano sempre stati democratici o no e, pertanto, se hanno permesso all'artista di acquisire autonomia e indipendenza, rispetto alle istituzioni religiose, politiche e artistiche. In effetti, bisognerebbe anche chiedersi se gli artisti ricevono effettivamente un guadagno per questi diritti e chi sono quelli che hanno ricevuto e che ricevono beneficio da queste leggi, e ancora, come questi diritti abbiano inciso storicamente sullo sviluppo delle arti visive. Alla luce di quanto esposto, possiamo dire che i diritti di autore o di *copyright* restringono, di fatto, le possibilità creative di un artista e, allo stesso tempo, rallentano lo sviluppo culturale invece di migliorarlo, così come determinano quale tipo di arte sia lecito e quale no.

Tenendo in conto tutto ciò, il testo si è articolato come un frattale, che risponde principalmente a cinque grandi interrogativi, che cercano di spiegare la relazione esistente tra arte, storia dell'arte e proprietà intellettuale, visti i molteplici precedenti che hanno reso

possibile comprendere come tale relazione sia stata determinante, nel corso della storia dell'arte, per conoscere quale tipo di arte sia stata promossa e accettata dalla struttura del potere e come l'arte abbia potuto svilupparsi e bypassare questa barriera per costituirsi in una proposta libera ed emancipatrice.

Tali questioni ci permetteranno di capire più chiaramente come i diritti di proprietà intellettuale hanno interpellato e interpellano oggigiorno "l'arte dei nuovi media", tra questi la net-art e gli specialisti in questo tipo di arte, e quali sono state le strategie che questi artisti hanno utilizzato per trovare una soluzione alle problematiche che li angoscia e ci angoscia come cultura.

Le cinque grandi domande sono: come si relaziona la costruzione del «sistema arte» con la proprietà intellettuale? Che cosa implica l'autorialità (e la sua morte) nell'arte e nelle leggi sulla proprietà intellettuale, dove rappresenta un aspetto nevralgico? Come nasce "l'arte dei nuovi media", la net-art e la sua tendenza all'*anticopyright*? Come si è potuto esprimere artisticamente la net-art di fronte alle leggi sulla proprietà intellettuale? Quali alternative presentano l'arte in rete e la storia dell'arte rispetto alle leggi sulla proprietà intellettuale nel capitalismo cognitivo?

Queste domande troveranno risposta in ognuna delle cinque parti che compongono la tesi e che, in generale, affrontano ogni problematica, partendo dall'analisi di concetti vincolati a determinati aspetti propri della storiografia della storia dell'arte e ad altri che sono stati incisivi per lo sviluppo dell'"arte dei nuovi media" e, più precisamente, della net-art, che ci permettono di intravedere esempi che parlano di nozioni, che ci fanno capire come siamo giunti al contemporaneo congiunto di relazioni che si è costituito tra arte, storia dell'arte e diritti d'autore o *copyright*. Nella tesi sono presenti continui riferimenti allo sviluppo "dell'arte dei nuovi media" e, soprattutto, della net-art, rendendo più abbordabile il ragionamento circa la problematica nevralgica della tesi.

Nella prima parte, *La costruzione del «sistema arte» e la sua relazione con la proprietà intellettuale*, si inserisce il tema della ricerca e si definiscono gli aspetti più significativi che influiscono sul rapporto tra le arti visive e la proprietà intellettuale. Ci si è resi conto di come fin dall'inizio della modernità (XV secolo d.C.), si sia manifestato questo stretto rapporto e di come la proprietà intellettuale continui a mantenere, anche nell'attualità, quasi con le stesse condizioni di allora, questa relazione. Tutto ciò, pur avendo optato, per oltre due decenni, per un nuovo territorio artistico, come poteva essere "l'arte dei nuovi media" o la net-art, basata sulle nuove tecnologie che permettono, tra le altre cose, la riproduzione infinita delle opere d'arte. E ancora, le leggi sulla proprietà intellettuale, a partire dai Trattati di Internet del 1996 della OMPI (Organizzazione Mondiale della Proprietà Intellettuale s.f.), hanno punito questo tipo di pratica,

in particolar modo la net-art e l'arte appropriazionista, in ogni sua manifestazione, convertendola in "arte illegale" o "arte del plagio".

Si prenderanno in esame gli elementi principali che caratterizzano la proprietà intellettuale, che ha avuto origine nel VI sec. d.C. e il cui vincolo con le arti visive si è espresso pienamente durante il Rinascimento italiano – quando nasce la modernità -, il momento in cui si produce l'autonomia dell'arte che concede, per la prima volta, l'indipendenza creativa degli artisti.

Indipendenza che si contestualizza all'interno dell'epoca a cui ci riferiamo e viene associata all'esaltazione della bellezza, la figura del genio e l'aura all'interno delle opere d'arte.

Queste circostanze si esprimono attraverso la "firma" del creatore dell'opera, come indicano Giovanni Arrighi (Arrighi 1999, págs.135-155), Donald Cardwell (Cardwell, 1996, pág. 113) e Vandana Shiva (Shiva, Proteggere o usurpare? I Diritti di Proprietà Intellettuale, 2003, págs. 17-18), questa istanza diventa visibile in tutto il suo splendore, nella consapevolezza che tiene Dürer di questo fenomeno (Vicente, 2013).

Questo tipo di produzioni aureatiche avranno la caratteristica di essere un pezzo unico ed eccezionale, aspetto che verrà considerato come qualcosa di positivo per gli artisti stessi, in quanto avrebbe permesso loro - attraverso i secoli - di essere più indipendenti e, contemporaneamente, di potersi mantenere economicamente con la vendita delle proprie opere. Sarà anche una questione importante per mecenati e collezionisti; da qui la costruzione di un insieme di fenomeni che ruotano intorno a questo aspetto e che da un lato si possono riassumere, nella preoccupazione per le arti visive, come qualcosa di emancipatorio che, durante la Rivoluzione francese, darà il via alla creazione di un collezionismo statale, esposto nei musei e destinato alla società; dall'altro lato, rafforza il commercio speculativo intorno alle opere d'arte, che si producono contemporaneamente attraverso gli stessi canoni, già apprezzati durante il Rinascimento e che si avvalgono delle leggi sulla proprietà intellettuale.

Dobbiamo ricordare che, come sottolineato da Arnold Hauser, durante il Rinascimento "*lo sviluppo del concetto di genio apre la strada a quello di proprietà intellettuale(...), [vincolato] all'autonomia delle diverse forme spirituali di espressione, e risulta anche ipotizzabile una forma d'arte che contenga in sé un significato ed uno scopo*". E ancora, Jack Goody, in *Capitalismo e modernità, il grande dibattito*, chiarisce come l'esaltazione della figura del genio durante il Rinascimento si possa associare ad una forma di individualismo precoce (Goody 2005, pags.134-135). Arnold Hauser ci ricorda che ciò si verifica all'inizio del capitalismo (Hauser 1969, pag 421).

Senza ombra di dubbio, il fenomeno dell'autonomia dell'arte darà la possibilità di un'esistenza -come indica il termine stesso- indipendente dell'arte rispetto ad altri fenomeni artistici, rendendola capace di riflettere sui propri codici al di là delle richieste di mercato e

questo la porterà ad introdurre esperienze di collettivizzazione dell'arte ed all'utilizzo delle nuove tecnologie, al servizio dei processi produttivi artistici. Questo aspetto si ritrova nelle opere di John Ruskin, William Morris e del movimento *Arts and Crafts*, esperienze esemplari per le avanguardie storiche, ma soprattutto in Marcel Duchamp e su sottrae autoriale.

Anche nel costruttivismo russo si intravede questa tendenza, quando giunge a pensare ad *un'altra arte*, lontana dall'autorialità individuale, vincolata alla teoria del genio e quindi un'arte più vicina alle masse sociali, dove le tecnologie giocheranno un ruolo importante per la creazione artistica, come nel *Monumento alla Terza Internazionale* (1919) di Vladimir Tatlin, il cui plastico fu portato a spalla durante una manifestazione, come si evince in una fotografia d'epoca, per dimostrare i progressi e i risultati rivoluzionari che si potevano raggiungere.

Dobbiamo ricordare che la Torre di Tatlin fu progettata per essere una costruzione inclinata, simile alla torre di Pisa, di 400 metri di altezza, un terzo più alta della Torre Eiffel (Miranda, 2008), fatta di acciaio, ferro e vetro. La Torre era stata pensata come una doppia struttura a spirale all'esterno, che doveva sostenere una specie di orologio-sole alquanto imponente e interiormente c'era posto per tre edifici sospesi di cristallo e acciaio che ruotavano a velocità distinta. In cima doveva esserci un «cilindro», destinato alla sede dei servizi di informazione, che ruotava una volta al giorno; al centro una «piramide», come sede dell'amministrazione - struttura che avrebbe avuto un ciclo di rotazione mensile - e, in basso, il «cubo», pensato per ospitare assemblee, con ciclo di rotazione annuale. Dal cilindro superiore, attraverso riflettori e schermi di proiezione si sarebbero trasmesse nel cielo notizie ed immagini, per mantenere informato il popolo. I costi proibitivi del progetto per la realizzazione dell'opera e la difficoltà nel reperire i materiali in Unione Sovietica, resero però impossibile il suo innalzamento.

Al di là di questo, c'è da dire che nell'opera di Tatlin si manifesta una forma estetica, denominata «meccanica» ma è anche certo che il suo progetto eccede quel concetto convertendosi in un gran dispositivo pieno di significati con elementi dinamici concettuali, che si relazionano alla tecnologia e trasmettono al popolo -funzionalmente ed esteticamente- la possibilità di intravedere e vivere in modo collettivo questa esperienza, dove l'arte si intreccia alla vita quotidiana, cambiandola.

Questo tipo di collaborazione tra arte e tecnologia si può ritrovare nelle associazioni operaie di Konstantin Mélnikov, come nel *Club Operaio Rusakov*, che fu costruito su indicazione dell'Unione Kommunalkik, tra il 1927 e il 1929, che si trova a Mosca e nei *proun*, realizzati da El Lissitzky negli anni Venti. Tali ragioni artistiche saranno considerate come un punto chiave per i processi artistici propri della net-art che, attraverso le nuove tecnologie, si avvicinano e interagiscono con le nuove cittadinanze digitali.

E sarà così che, soprattutto grazie ai progressi compiuti dalle tecnologie del ventesimo secolo- considerati nei suoi aspetti positivi da Walter Benjamin, Bertolt Brecht, Marshall Mac Luhan, e nei suoi aspetti negativi, da Theodor Adorno e Max Horkheimer -, per l'arte inizierà un periodo che le permetterà di riflettere sulle proprie potenzialità derivate dall'uso delle nuove tecnologie, quali la radio, la televisione, la videocamera portatile, i satelliti, i computer, internet, il web, ecc. Basti pensare alle opere del pioniere della *pop art* Richard Hamilton, al suo *collage Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* (Che cos'è ciò che oggi rende così diverse tra loro le case, e le fa così attraenti?) del 1956, o alle opere di artisti *fluxus* come Yoko Ono e il suo *Eye Blink* (Fluxfilm n. 9, 1966) o ancora, a Nam June Paik, in progetti come *Good Morning Mr. Orwell*, del 1984 (June Paik, 1984), tutti chiari esempi dove si ridefiniscono le possibilità di relazione effettive tra produttore e ricettore all'interno delle arti visive.

Inoltre, in questa prima parte, si analizza una delle pratiche più comuni della storia dell'arte, quella "dell'appropriazionismo", fenomeno che si esprime nella Roma Imperiale nei confronti della Grecia antica ed avrà nel manierismo la sua massima espressione. Per quanto concerne il XX° secolo, durante gli anni 80, il termine appropriazionismo rappresenta una modalità che designa una particolare arte del momento. Sarà il critico d'arte Douglas Crimp, colui che applicherà questo termine per definire l'esposizione *Pictures* del settembre 1979, che attraverso i suoi lavori concettualizzavano quelle problematiche interne all'arte, dando vita a nuove forme narrative. Quest'esposizione si inaugurò nella galleria *Artist Space* (Artists Space, 1977), i cui artisti non lavoravano su prototipi originali propri e le cui opere rimandavano a produzioni di altri. Tra gli artisti convocati per partecipare a *Pictures*, incontriamo Jack Goldstein, Philip Smith, Troy Brauntuch, Robert Longo e Sherrie Levine.

Parallelamente a questo, in questa prima parte si cerca di spiegare come, durante il Novecento, l'uso gratuito del gesto «appropriazionista» sia stato vietato a livello internazionale, per via delle leggi sulla proprietà intellettuale, arrivando anche all'incriminazione, come nel caso di Andy Warhol.

Warhol, già negli anni '50 e '60 riuscì ad evitare una serie di azioni legali per appropriazione illecita delle immagini fotografiche, che utilizzava nelle sue serigrafie. Questa situazione si presentò quando Warhol si servì delle foto di Charles Moore, Patricia Caulfield e Fred Ward. Della Caulfield, Warhol utilizzò delle fotografie di fiori, che la fotografa realizzò per una rivista illustrata (Greg.org 2012), per una sua opera, nella chiamata *Flowers*, dove ricoprì letteralmente con serigrafie di fiori i muri della galleria d'arte di Leo Castelli a New York. Dopo aver visto un annuncio pubblicitario dell'opera di Andy Warhol nella vetrina di una libreria, la fotografa denunciò l'artista per violazione dei diritti di proprietà intellettuale. L'avvocato di Andy Warhol

giunse ad un accordo extragiudiziale, dando alla fotografa un compenso per l'utilizzo dell'immagine dell'artista e due opere.

La pressione per evitare che si facesse arte appropriazionista, si fece sempre più evidente, come già detto, verso la fine degli anni '90, come testimonia il caso di Cornelia Sollfrank, pioniera nel mondo digitale, net-artista, «cyber-femminista», colei che doveva esporre in una galleria in Svizzera nel 2004, una sua interpretazione dei fiori di Andy Warhol, quelli della galleria Castelli di New York, ma che le fu impedito perché la sua opera era stata ritenuta un plagio. Le immagini utilizzate dalla Sollfrank erano accessibili in rete e con queste realizzò i suoi *collages* digitali, stampe digitali, pitture murali, etc. (Sollfrank, Anonymous_Warhol-flowers. This is not by me 2004).

Stesso destino toccò al graffitista Shepard Fairey, che nel febbraio del 2009 dipinse l'immagine di Obama accanto alla parola *Hope* (speranza). Fairy ammise il carattere «appropriazionista» della sua creazione e fu denunciato dall'Associated Press per violazione dei diritti di proprietà intellettuale del fotografo Mannie García, che aveva realizzato l'immagine, utilizzata poi da Shepard. Il processo contro Shepard fu piuttosto lungo e, nonostante si riuscì a dimostrare il suo zelo artistico e il suo diritto all' «appropriazionismo», fu sanzionato ugualmente per altre ragioni. In questo clima di criminalizzazione dell'«appropriazionismo», collettivi della net-art, come Negativland, che lavorano il *sampling*, dagli anni novanta in poi, prestano assistenza giuridica agli artisti e hanno deciso di usare licenze libere come *creative commons*, per diffondere la loro arte.

In questa prima parte della tesi, si affrontano inoltre i due aspetti dell'estensione globale di internet e del web, uno commerciale e l'altro dipendente da processi collaborativi e dall'utilità che hanno modificato il mondo delle arti visive, rendendo possibile la trasformazione dell'arte in qualcosa di immateriale e la sua distribuzione attraverso dei nuovi mezzi tecnologici, come le piattaforme *online*, Youtube o Vimeo, per esempio.

In questa parte, si cerca di comprendere come la storia dell'arte provi a spiegare i processi artistici vincolati alla rete, in un mondo sempre più immateriale, dove il capitalismo cognitivo - che si alimenta economicamente, grazie ai diritti di proprietà intellettuale e ai brevetti-, sta cercando di limitare le possibilità di creazione che le nuove tecnologie offrono, con il desiderio di mantenere in atto un affare, dove è importante pagare importi elevati, per esempio, per i diritti di riproduzione delle opere d'arte nei libri di carta o di quelli *online*, ciò che rende abbastanza complesso il lavoro degli specialisti in cultura visiva. Inoltre, si rende conto del fatto che ci sono pochi artisti e molte imprese come Corbi, di Bill Gates, o le entità che gestiscono i

diritti di proprietà intellettuale, come VEGAP, che ottengono benefici reali, mentre la maggior parte degli artisti non ottiene denaro se non pochi spiccioli, per diritti di proprietà intellettuale.

Si riprenderà il concetto di net-art e la sua posizione *anticopyright*, riconosciuta per la sua resistenza naturale, per la sua struttura interna, che la fa essere una modalità espressiva che può riferirsi e utilizzare rapidamente tutti i contenuti del web e per essere un'arte riproducibile. Si rivolgerà uno sguardo anche ai particolari limiti che le leggi sulla proprietà intellettuale hanno imposto all'uso di internet e del web e come tutto questo abbia influito negativamente sullo sviluppo di questa manifestazione artistica.

In questo senso, diversi gruppi di net.art hanno fatto delle indagini sulle diverse clausole che le leggi sulla proprietà intellettuale hanno, dalla restrizione dei processi democratici fino all'occultamento di ciò che implicano i brevetti di alimenti, come UBERMORGEN.ORG rende evidente nel suo progetto di natura sarcastica *voteauction*, (<http://rtmark.com/voteauctionpr.html> [2000]), realizzato per le elezioni presidenziali negli Stati Uniti. Qui, tramite una web, si invitavano gli americani a vendere i loro voti al miglior offerente. Questo per il collettivo di net.art si tradusse in diverse querele da parte di vari Stati americani e l'eliminazione della loro pagina web in Svizzera - tramite pressione del governo americano -, dov'era situato il server di quest'ultima (Knowlton 2000).

Nel caso di Critical Art Ensemble, loro avevano riportato il problema dei brevetti e dell'agricoltura transgenica nella loro opera *Free Range Grain* (<http://www.critical-art.net/FRG.html> [2004-2008]), criticando apertamente l'industria alimentare e sanitaria del governo americano, opera che costò al collettivo un'accusa di bioterrorismo da parte dell'FBI.

Riguardo Etoy e la vicenda di *etoy.share* (<http://www.etoym.com/fundamentals/etoym-share/>, [2000]), il collettivo aveva creato un gioco online disponibile ai loro membri; un gioco creato dopo la severa causa sui diritti di proprietà intellettuale che il negozio di giocattoli online eToys aveva mosso loro. Il gioco online e/o opera d'arte denominata *etoy.share* consisteva in un campo di battaglia contro il negozio di giocattoli. La comunità che appoggiò Etoy in questo gioco divenne un battaglione di soldatini, che attaccarono - secondo le tecniche di cui disponevano - la pagina web del negozio, facendo dei punti. Il trionfo della manovra di Etoy e dei suoi soldatini furono favorevoli affinché le azioni della compagnia di giocattoli online perdessero valore.

Nel caso di *Face to Facebook* (<http://www.face-to-facebook.net/face-to-facebook.php>, [2011]), Paolo Cirio e Alessandro Ludovico indagano al massimo sulle possibilità artistiche permesse dalle nuove tecnologie, dunque indagano in modo acido e inquietantemente critico su uno dei colossi dei social network: Facebook. Qui i concetti di privato e pubblico si fondono in un'operazione che consisteva nell'appropriarsi di un milione di profili Facebook senza nessun tipo

di permesso, ricostruiti da nuove tipologie per poi filtrarle tramite un programma di riconoscimento facciale – programma analogo a quello che Facebook dava al pubblico – per poi creare e divulgare nuove identità virtuali plasmate da loro stessi su lovelyfaces.com, un sito di incontri online. Il web si liberava dalle restrizioni di Facebook ed aveva un carattere più ludico: i diretti interessati potevano, tramite esso, contattare più liberamente coloro con i quali andavano più d'accordo, per esempio, su questioni riguardanti il viso o altri dati complementari.

In tutti i casi citati, i singoli net.artists o i collettivi vennero minacciati con la frase "cessi e desista" o processi per realizzare procedimenti creativi che colpiscono le attuali leggi sulla proprietà intellettuale.

È d'uopo dire che questi collettivi hanno fatto propri una serie di postulati che erano degli scienziati/sviluppatori di software liberi, i quali sono a loro volta eredi della tradizione di condivisione della conoscenza di questi dispositivi tecnologici nelle università americane ancor prima che Internet venisse commercializzato. Perciò, mantenevano il codice sorgente aperto affinché il software potesse essere migliorato, precetto ancora mantenuto da collettivi come quello del "software libero". In questo senso, bisogna dire che quest'ultima istanza e la linea più accesa del net.art hanno acquisito quello che oggi viene denominato "cultura del pro-comune".

Come espresso da Antonio Lafuente, bisogna dire che *"L'irruzione del movimento che ha condotto al "software" libero e al "copyleft", così come alla difesa degli standard e protocolli aperti, continua ad essere il motore di Internet o, in altri termini, la vis che mantiene il progetto di una rete concepita come un ambito di libertà, e non solo come un mercato immenso. Inoltre, il mondo della conoscenza e della creazione sono stati scossi da profondi cambiamenti che trasformeranno per sempre il rapporto professionisti/amatoriali, produttori/consumatori e autori/pubblico dal momento che i costi di edizione, copia, riproduzione e trasmissione dei dati si sono ridotti praticamente a zero. Le dure lotte per i diritti di proprietà intellettuale o di brevetti che stanno permettendo che un piccolo settore della popolazione si impadronisca di ciò che era considerato finora come frutto di una creazione collettiva e storica, rende evidente l'esistenza, tra gli intellettuali e gli artisti [come successo con i net.artists citati poc'anzi] di profondi movimenti "di resistenza" di fronte alle nuove tecnologie, così come il bisogno di instaurare un dibattito su quali sono gli ambiti della cultura che possono essere privatizzati o no e quali nuove pratiche di sociabilità in rete possono essere criminalizzate o meno"* (Lafuente, Los cuatro entornos del procomún 2008, 50).

Inoltre, i collettivi di net.artists come Negativland o Electronic Disturbance Theater (EDT) hanno cercato molte strategie in modo da poter condividere le proprie opere ed acquisire le nuove licenze libere come *creative commons*, creata da Lawrence Lessing, o hanno creato tattiche per creare illimitatamente tramite tecniche come la "disobbedienza civile elettronica" (DCE) – Electronic Civil Disobedience (ECD)- , concettualizzata e resa popolare da Critical Art Ensemble tramite due opere

letterarie, *The Electronic Disturbance* (1994) ed *Electronic Civil Disobedience & Other Unpopular Ideas* (1996), trasformandosi quest'ultima in un modo alternativo di resistenza digitale¹ verso il sistema capitalista. Questa attuazione consiste non solo nell'opposizione al potere sulle strade, ma anche in rete e nei canali di flussi d'informazione (Perini 2010) e circolazione di arte e politica. Tra le proprie massime figura quella di eseguire "un'attività non violenta per sua stessa natura, così come le forze d'opposizione non si affrontano mai fisicamente. Come nella disobbedienza civile, le tattiche base sono l'infiltrazione e il blocco. Senza uscite, entrate, condotti ed altri spazi chiave devono essere occupati dalla forza di contestazione per fare pressione così alle istituzioni coinvolte in azioni criminali o non etiche" (Critical Art Ensemble 1996).

Dalla seconda parte di questa tesi in poi, ci si addentra in analisi specifiche di istanze di congiuntura del rapporto tra arti visive, storia dell'arte e diritti di proprietà intellettuale citati nella prima parte, come nel caso della nozione di paternità. Così, nella seconda parte denominata *Paternità, collettivizzazione della paternità e morte dell'autore nella net.art*, si lavora sul collegamento tra le istanze enunciate alla luce del fatto che tanto la paternità come la sua collettivizzazione si sono sviluppate indistintamente quando il potere imperante lo ha reso possibile in maggior misura. Così, la paternità che sorge con Pericle nella Grecia democratica (V secolo a.C) ha la possibilità di svilupparsi pienamente nel Rinascimento italiano, nelle città-Stato come Firenze tramite decisione dei grandi signori dell'epoca – come i Medici – e mantenersi fino all'epoca attuale nella misura in cui, da allora, le opere sono state concepite come un bene emancipante ma, allo stesso tempo, redditizio.

Nel caso della collettivizzazione della paternità, quest'ultima avrà come epoca esemplare per molti esponenti dell'"arte dei nuovi mezzi" e per i net.artists la nascita delle città medievali dove, come Petr Kropotkin ci indica nell'*Aiuto reciproco*, si ha avuto una crescente "(...) diversità di occupazioni, mestieri ed arti, e con l'aumento del commercio con Paesi lontani, era richiesta una forma di unione che nella comunità villica non c'era ancora stata, e questo nuovo elemento necessario venne trovato nelle *gilde*. Sono stati scritti molti tomi su queste unioni che, sotto il nome di *gilde*, *confraternite*,

«*drúzhestva*», «*minne*», «*artiél*», in Russia, «*esnaf*» in Serbia e Turchia, «*amkari*» in Georgia, ecc., acquisirono grande sviluppo (...), l'universalità di quest'istituzione e (...), il suo vero carattere (...) [verificato] in centinaia di statuti di *gilde* (...) [e che ha] un rapporto con i *collegia romana* [in

¹ Tutti i libri del CAE, tra cui *Electronic civil disobedience and Other unpopular ideas*, sono disponibili presso la casa editrice Autonomedia (NYC) o si possono scaricare gratuitamente sul sito <http://mailer.fsu.edu/~sbarnes>. Esistono anche versioni in altre lingue, come il tedesco (Passagen Verlag), l'italiano (Castelvecchi) e il francese (l'~eclat). Per maggiori informazioni, si può contattare il CAE tramite la propria pagina web.

modo specifico con i navicularii (Salazar Revuelta 2007)²], ed anche con le unioni persino più antiche della Grecia e dell'India, possiamo affermare in piena sicurezza che queste confraternite sono solo il grande sviluppo di quegli stessi principi la cui apparizione si è vista già nell'organizzazione tribale e nelle comunità di villaggio" (Kropotkin 2002, 94).

Sono state le loggie, chiamate anche "gilda" o "artiél", quelle che tra i secoli XII e XIII d.C. si espansero e unirono una gamma di artigiani ed artisti che, essendo lavoratori liberi che non dipendevano dal regime feudale, realizzarono le proprie opere principalmente in città libere. Le loggie furono le istanze precedenti alle congregazioni e coabitarono come organizzazioni lavorative gerarchiche di salariati, il cui obiettivo era ottenere un'armonia tra la domanda di opere estetiche e il numero di atelier attivi di conseguenza in modo da assicurare ai propri membri lavoro, sistemi specifici di istruzione e benessere socio-economico.

Con ciò vediamo che il senso di collettivizzazione nella creazione artistica, l'assenza di una paternità chiara o la perdita di quest'ultima sono state scelte guidate dall'arte, come si evince nelle azioni del Dadaismo o come succede oggi con la net.art, che come abbiamo visto si appella all'immaginario del lavoro collettivo del Basso Medioevo, come una benefica costante per dare un altro aspetto alla produzione artistica; come il costruttivismo russo a suo tempo lo stabilì allontanandosi con questo sia dall'aristocrazia, sia dalla borghesia e dal capitalismo, in una ricerca sull'avvicinamento del procedimento artistico verso le masse sociali, così come la net.art fa nell'epoca attuale rispetto alle cittadinanze globali.

Altri "antenati" della net.art intesa come lavoro collettivo sono state le *mail art* dell'artista *fluxus* Ray Johnson tramite le quali coinvolse in veste di autori a centinaia di persone, da artisti a comuni cittadini che presero parte all'elaborazione di cartoline modificate in modo collettivo. Anche Luther Blissett Project, facciata di un collettivo mai identificato completamente che dall'ironia, l'umorismo e le tecnologie come la televisione o le e-mail sviluppò un'arte vincolata direttamente al corpo sociale. Questo si può notare dal loro intervento alla trasmissione televisiva "Chi L'ha Visto?" (1995), dove dei membri del collettivo denunciavano la sparizione di una persona in un contesto dove si parlava in modo leggero e, contemporaneamente, drammatico su fatti tragici di sparizione di esseri umani, senza confermare se ci fosse davvero stata una denuncia formale alla polizia sulla sparizione della persona che stavano cercando. Alla fine, lo stesso LBP rivelò alle telecamere che era una presa in giro, segnalando che la persona data per dispersa non esisteva.

² Un tipo di commercianti navali dell'Antica Roma era denominato *navicularii*. Erano gli incaricati del trasporto marittimo delle merci. Si veda: Salazar Revuelta, María. *La responsabilidad objetiva en el transporte marítimo y terrestre en Roma. Estudio sobre el "receptum nautarum, cauponum et stabulariorum": entre la "utilitas contrahentium" y el desarrollo comercial.*

Un altro antenato della net.art sono i lavori collettivi e postulati dell'Internazionale Situazionista (IS), come si evince dalla *Tesi d'Amburgo - Thèses de Hambourg*, settembre 1961 - (InternacionalSituacionista 2000) che è un documento per condurre il collettivo, strumento che raccoglie lo sguardo di Karl Marx nel suo *Contributo alla critica della filosofia di Hegel* (1844) e la sua focalizzazione sui postulati di Feuerbach. L'Internazionale Situazionista (IS) stabilisce che "*la filosofia si deve mantenere e realizzare*" (InternacionalSituacionista 2000) a cui aggiungono "*superare e realizzare l'arte*" (InternacionalSituacionista 2000).

È d'uopo segnalare che, in questa parte della tesi, si affronta il processo di configurazione della paternità, i diversi tipi e la dissolvenza di quest'ultima, riconoscendo nei suddetti processi una ricerca di autonomia degli artisti che pretendono collocarsi da una faccenda il cui tratto caratteristico è di essere una conoscenza emancipatrice, come si evince sia in David che in Marcel Duchamp. Questo va più in là di come la società, il mercato e la proprietà intellettuale siano guidate dal concetto di paternità e implicazioni dell'arte.

Inoltre, vengono analizzate le posizioni di autori come Walter Benjamin o MacLuhan su come le tecnologie hanno inciso costruttivamente sull'arte, la paternità, la dissolvenza e la perdita di quest'ultima e in quale misura le loro visioni si sono riattivate, ai giorni nostri, alla luce del contesto di capitalismo cognitivo che viviamo, per mano di pensatori come Max Trive, José Luis Brea, Reena Jana, Juan Martín Prada, Laura Baigorri, Geert Lovink e Cory Doctorov tra gli altri.

Ci si rende anche conto dello sviluppo, durante il Novecento, della morte dell'autore, questione a lungo riflessa da Roland Barthes, Jacques Derrida, Michel Foucault e Wolfgang Iser - soprattutto in ambito letterario - i cui pensieri alla fine degli anni Settanta trasmisero la crisi della paternità, vincolata alla crisi dell'"io" occidentale. Bisogna segnalare che, in ambito letterario, la morte dell'autore è vista fino all'epoca attuale come una possibilità creativa nella letteratura su Internet, fenomeno che ebbe un chiaro inizio nelle esperienze come quelle inaugurate dal collettivo Wu Ming con la sua opera *Q* (2000).

Ma in ciò che si riferisce alla morte dell'autore in ambito di arti visive, il fenomeno è presente in Duchamp e il suo lungo silenzio. Si dà una possibilità concreta con lo sviluppo di tecnologie - come la TV e la videocamera - e dell'uso in massa da parte di artisti com'è successo con il Luther Blissett Project (uno dei collettivi più importanti degli inizi della net.art) che, alla fine degli anni Novanta, sviluppa un progetto di durata quinquennale, realizzando interventi come *L'assalto alla Mondadori* (6 marzo 1996). Sono progetti in cui non si sa ancora chi furono i veri autori delle opere, tra le altre cose, perché molte creazioni furono sviluppate in gran parte da vari cittadini.

Il Luther Blissett Project è l'antenato di una serie di collettivi di net.art, tra di essi 0100101110101101.org che sviluppano un'opera sotto maschere o *nickname*, dove la paternità

individuale ed un tipo di paternità identificabile non costituiscono il centro delle loro creazioni, questione possibile dovuta allo sviluppo di Internet e del web.

Tuttavia, i “Trattati di Internet” dell’OMPI (Organizzazione Mondiale della Proprietà Intellettuale) del 1996 mobilitarono negli Stati Uniti una serie di leggi sulla proprietà intellettuale, che debilitarono in modo progressivo il concetto di “*fair use*”, proprio della legislazione americana che ha permesso che moltissime opere di net.art si possano realizzare senza restrizioni e vengano pubblicamente alla luce in modo da essere usate dalla società. Da questi trattati la morte dell’autore nella net.art viene sanzionata in tutte le parti del mondo occidentale, e quindi lo sono l’anonimato dei creatori, il senso “appropriazionista” e la collettivizzazione del lavoro artistico in rete.

Questo si deve al fatto che detta arte contraddice i precetti delle leggi sulla proprietà che, vincolate al capitalismo cognitivo, promuovono un tipo di arte connessa alla teoria del genio, all’opera unica ed auratica.

In questa parte della tesi viene constatato che, dato il tipo di leggi sulla proprietà intellettuale che viene promosso a livello internazionale in occidente, dagli anni Novanta in poi si è ritornati ad un tipo di arte con paternità vincolata all’arte materiale, con possibilità di essere venduta come se si trattasse di un quadro rinascimentale.

Nella terza parte, *Lo sviluppo dell’“arte dei nuovi mezzi” e la net-art e la sua tendenza anticopyright*, si analizzano le origini dell’arte attuale vincolata alle nuove tecnologie, un cammino lungo che avanza a passi da gigante durante tutto il Novecento, soprattutto nel Dopoguerra, quando l’Europa viene ricostruita grazie al piano Marshall. Il periodo del Dopoguerra sarà evidenziato dallo sviluppo di esperienze scientifico-tecnologiche su progetti che, al tempo stesso, avevano scopi militari ed erano di carattere scientifico-umanistico, sviluppatisi tanto in Europa, Inghilterra o Stati Uniti d’America. In questo ultimo caso si sviluppano progetti come ArpaNet - che sarà uno strumento all’interno delle università americane che permetterà a scienziati, ricercatori, ingegneri e studenti poter condividere liberamente *software* che in generale avranno il codice sorgente aperto per poter essere migliorati. Sono *software* che, tra le altre cose, miglioreranno la distribuzione della conoscenza. Vengono fissati come processi collaborativi che, in seguito, la *net-art* e il *pro-comune* faranno propri così come anche il movimento di cultura libera e il movimento per il *software* libero, vincolati rispettivamente alla licenza libera *creative commons* e alla licenza libera *copyleft*, che sono due delle alternative più importanti alle leggi di proprietà intellettuale vigenti.

La progressiva articolazione dell’era informativa sarà assunta dall’arte in modo intenso tanto dal punto di vista riflessivo come dagli artisti che faranno sistematicamente esperimenti con i nuovi strumenti tecnologici mettendoli a disposizione di tutti gli obiettivi dell’arte. Questo si nota nell’uso di Nam June Paik del primo videoregistratore portatile disegnato dalla Sony che venne

impiegato per filmare lavori assieme a Charlotte Moorman per le strade di New York. Intanto, Nam June Paik creerà apparecchi tecnologici altamente sofisticati, come quello realizzato nel 1963 in Giappone assieme all'ingegnere Shuya Abe, un "video-sintetizzatore"³ che serve per produrre e modificare immagini digitali. Il video-sintetizzatore offrì un potenziale assolutamente democratico per coloro che volessero generare immagini artistiche senza avere bisogno di conoscenze tecniche o esperienza.

Il livello sperimentale con i nuovi mezzi tecnologici verrà espresso in mostre di rilievo, come *The machine at the end of the mechanical age* (1970) o *Pictures* (1977), che renderanno conto di abbondanti riflessioni ed opere innovatrici riguardo alle nuove tecnologie e al nuovo mondo che stava prendendo piede e che Jean-François Lyotard chiamerà "post-modernità" e renderà visibile nei suoi significati nella mostra curata assieme a Thierry Chaput e chiamata *Les Immatériaux: le "petit journal"*.

Questo è un mondo nuovo già vaticinato da Karl Marx nei *Gundrisse*, dove parla del "general intellect", o intelligenza generale, per segnalare un periodo denotato dall'importanza delle conoscenze che saranno concepite come prodotti immateriali, cosa che esaltò il capitalismo cognitivo, rendendole parte del proprio discorso per mercificarle.

In contrapposizione ai postulati del capitalismo cognitivo, fenomeni come la net.art sfrutteranno l'espansione di Internet e il web come strumenti di possibilità per portare l'arte fino ai propri limiti creativi, cosa che permetterà a sperimentare con l'uso di opere preesistenti per articolarne altre, come si evince in progetti come *Deconstructing Beck* ([http://www.detritus.net/illegalart/beck/\[1998\]](http://www.detritus.net/illegalart/beck/[1998])) de ®TMark, che consiste in una collezione di *resampling* lucidi e ludici ma "presumibilmente illegali di Beck", dato che al musicista Beck Hansen non era stata chiesta l'autorizzazione corrispondente di uso delle sue opere. L'opera che voleva sabotare la casa discografica dalla quale l'artista dipendeva fu prodotta dal marchio Illegal Art con l'appoggio di cinquemila dollari ottenuti da ®TMark tramite donatori anonimi (®TMark, Deconstructing Beck s.f.). Inoltre, la net.art rivelerà la propria posizione *anticopyright* come qualcosa che rende possibili i processi creativi radicali in cui vengono esplorati e che hanno come obiettivo i diritti di proprietà intellettuali.

Nella quarta parte, *La ribellione della net.art rispetto alle leggi di proprietà intellettuale*, verranno evidenziate in modo dettagliato le strutture che permettono l'apparizione di questo tipo di manifestazioni nella loro linea più critica dove spiccano, tra gli altri, Electronic Disturbance Theater

³Il video-sintetizzatore venne esposto alla Tate Modern Gallery, nella mostra dedicata a Nam June Paik tra il 17 settembre 2010 e il 13 marzo 2011.

(EDT), Daniel García Andújar, Marcell Mars, i quali hanno sviluppato proposte innovatrici che portano i lavori in rete a limiti insospettati, mentre operano in un rapporto stretto col corpo sociale che si rende parte dei progetti, venendo inclusi come creatori amatoriali. Questo si può vedere nel progetto dell'*art hacktivist* Marcell Mars (Nenad Romić), co-creatore del Multimedia Institut [mi2] a Zagabria (MedialabPrado s.f.), che è stato uno dei fondatori del deposito aperto di conoscenza condivisa *Public Library. Memory of the World* (<http://library.memoryoftheworld/#> [2012-2016]). È questo un progetto artistico, sociale, democratico e solidale la cui filosofia è: "Facciamo dei cataloghi di tutti i libri che abbiamo scaricato e condividiamoli!" (MarcelMars 2015), nato nel 2010 e che consiste nella creazione di una biblioteca virtuale sviluppatasi tramite le possibilità offerte dalle nuove tecnologie, siano esse *software* liberi, codici sorgente, il web 2.0 e Internet, ecc., tramite diverse piattaforme guidate da *art-hacktivist* e bibliotecari amatoriali.

Questi modi di fare della *net-art* avranno i loro precedenti tanto nella storia dell'arte come nel movimento dadaista o nell'*Internazionale Situazionista (IS)*, ma si manterranno anche su una serie di processi creati nelle università americane da accademici e ricercatori che, dagli albori della ricerca sulle nuove tecnologie, non hanno fatto altro che creare e condividere *software* liberi con codice aperto. Detto modo di fare si è mantenuto e si mantiene nonostante la mercificazione di Internet verso il 1991 con la legge High Performance Computing and Communications Act, nota più comunemente come "The Gore Bill - la legge Gore" (Congresso americano, 1991).

Allo stesso tempo, la *net.art* viene situata dentro una trama socio-culturale artistica e politica che viene rivelata di fronte al capitalismo cognitivo, che cerca solo di fare accordi mercantili con la conoscenza immateriale ed eliminare ciò che non gli conviene. Come si è detto, le attuali leggi sulla proprietà intellettuale rendono impossibile il processo normale di creazione di *net.art*, impedendo, tra le altre cose, a quest'ultima di citare immagini di altri artisti. In questo senso, Cory Doctorov ci dice che l'ultimo ventennio di politica su Internet è stato sottoposto alla guerra d'autore, ovvero che gli Stati sono partiti alla difesa dei diritti di proprietà intellettuale con fini economici a discapito di quelli culturali. E tutto questo, senza considerare l'importanza della libera circolazione della conoscenza (Doctorov, 2001).

In questa sezione della tesi si dimostra che le lotte per l'autonomia della *net.art* e degli specialisti in arte di fronte alle leggi sulla proprietà intellettuale saranno intense dall'inizio di questo movimento artistico, di fatto già all'inizio del 2000, quando l'FBI accusava di coercizione i creatori e specialisti in arte dei nuovi mezzi, come nel caso di Martha Wilson, fondatrice e manager principale del progetto *Franklin Furnace* (nome che fa allusione a un quartiere di New York [<http://franklinfurnace.org/>]), che consiste in un file di registro di opere d'arte che è stato messo in rete e che, in seguito, ha trasformato in un museo *online*. La *net.art* si impadronirà e imprenderà

una lotta per mantenere un tipo di arte emancipata dagli interessi politico-economici che si celano dietro quelle leggi, come si evince dal progetto *Copies* (<http://0100101110101101.org/copies/> [1999]) di 0100101110101101.org e nella sua *e-mail* manifesto del 1999 (Luther Blissett 1999). In questo modo si può vedere che sono stati sviluppati, negli ultimi 25 anni, dei procedimenti artistici nella *net.art* che fanno appello continuamente ai differenti bordi che hanno con sé le leggi di proprietà intellettuale per l'arte e la società. In tal senso, si descrivono una serie di proposte artistiche contestatarie ed *anticopyright*, come nel caso di NegativLand, la cui proposta generale è completamente *anticopyright* ed “appropriazionista”, come delineato nel suo album U2 Negativland (Negativland s.f.).

Inoltre, entrano in scena i sistemi sofisticati creati da ®™ark, come la sua corporazione The Intellectual Property Fund (1991 – 2016), un'entità artistica tattica per l'insubordinazione culturale e politica il cui successo avuto su scala globale è, come vedremo, poco usuale ed ha ottenuto come profitti grandi dividendi culturali che attendono di essere ottenuti. La suddetta piattaforma è legale e tramite essa si ottengono dei fondi per creare le proprie opere e quelle di altri creatori che si muovono sul fronte *anticopyright* e che possiedono un interesse marcato per mettere in scacco il livello antidemocratico del sistema e, inoltre, valorizzano l'arte configurata con le nuove tecnologie.

Nella quinta sezione *L'arte nelle reti, storia dell'arte e le alternative alle leggi di proprietà intellettuale nel capitalismo cognitivo*, si fa il punto sullo sviluppo e il consolidamento delle leggi di proprietà intellettuale che marcano e delimitano il territorio della produzione artistica visiva e la storia dell'arte contemporanea. Ci si focalizzerà sul caso della legge spagnola sulla proprietà intellettuale, sulle ultime tre versioni e su chi fa sì che questa legge venga rispettata in Spagna: è il caso dell'entità di gestione di diritti sulla proprietà intellettuale VEGAP (Visual Entidad de Gestión de Artistas Plásticos). Quest'organismo recente di gestione collettiva è incaricato di proteggere i diritti di riproduzione, o *copyright*, degli artisti visivi. Da qui, provvederemo a esaminare le problematiche esistenti per includere riproduzioni di opere d'arte nei libri di storia dell'arte e le ripercussioni collaterali, che non sono minori e colpiscono la produzione creativa degli artisti, la consegna della conoscenza da parte di storici dell'arte a tutta la comunità e la diffusione delle opere d'arte a livello locale e internazionale.

Allo stesso modo ci si focalizza su ciò che succede in alcuni ambiti della realtà americana dato che, in alcuni punti, la legislazione della proprietà intellettuale americana è simile a quelle europee, formattate da una stessa posizione presa dall'Unione Economica Europea. La coincidenza tra realtà viene prodotta dall'incrocio di interessi economici che le leggi mantengono tra di esse;

interessi rafforzati, in alcuni casi, dai trattati del libero commercio che hanno inciso in modo considerevole nel conformare e modificare successivamente le legislazioni enunciate.

Inoltre, si descrive l'esistenza di un'assenza molto dannosa di autocritica da parte di importanti settori intellettuali e artistici ai procedimenti di globalizzazione che stabiliscono i contesti politici espressi nelle leggi di proprietà intellettuale. Questo loro comportamento ha portato all'auto-assorbimento di molti processi culturali. In questa stessa misura si chiarirà la resistenza e le proposizioni che intellettuali appartenenti a diverse discipline – storici dell'arte ed artisti – hanno fatto, mostrando con ciò una gran tenacia di fronte al limitante sistema imposto, cercando di scappare da un modo di denominazione culturale che mina la libertà di creazione, di espressione e lo sviluppo dell'arte e della cultura a livello generale.

Perciò viene analizzato il "*Manifiesto de Soria. Sobre las reproducciones de obras de arte*" (Ramírez 2005), documento formulato dallo storico dell'arte Juan Antonio Ramírez e firmato da importanti storici dell'arte spagnoli. Questo manifesto ha cercato il libero utilizzo di immagini in libri di carattere scientifico ed educativo, opponendosi con ciò all'opinione che l'entità di gestione di diritti sulla proprietà intellettuale VEGAP (Visual Entidad de Gestión de Artistas Plásticos) ha sulla questione, un'opinione decisamente contraria.

In questa sezione della tesi, si riporta la reazione di questo organismo di gestione collettiva in rapporto al manifesto citato poc'anzi.

Fatto degno di nota è che la VEGAP, così come altre entità di gestione come la SGAE, sostengono che il loro comportamento va a beneficio diretto degli artisti che ottengono redditi tramite diritti d'autore. In questa ricerca si illustra che, nel caso degli artisti visivi, non succede così. Questione che è stata stabilita dopo aver realizzato un'esauriente analisi della parte economica di vari anni di gestione della suddetta entità, determinando i reali benefici dei creatori.

Inoltre, viene fatto uno studio sui costi di produzione di un libro di storia dell'arte pagando le alte tasse di riproduzione delle immagini stabilite della VEGAP. Si analizza anche il mercato locale ed estero di libri prodotti in Spagna e ci si rende conto della scarsa produzione di libri dedicati all'arte attuale, molti dei quali non hanno immagini per i costi derivanti dai diritti d'autore delle immagini interessate.

Bisogna aggiungere che si include un paragrafo dedicato alle alternative che, a livello internazionale, gli intellettuali dell'ambito umanistico hanno creato per poter condividere la conoscenza oltre le limitazioni date dalle leggi sui diritti d'autore. Da una parte, viene mostrata la scelta più radicale assunta da Joost Smiers e Marieke Van Schijndel, autori di *Imagine... No Copyright* (Smiers e Van Schijndel 2008). Smiers aveva scritto in precedenza: *Un mondo senza copyright: arti e mezzi nella globalizzazione* (Smiers, 2006), dove propongono l'eliminazione dei diritti d'autore

affinché la società deve considerare che *“la creatività sorge, per definizione, da una riserva di conoscenze, destrezze e talenti, frutto dell’attività collettiva. I supporti individuali a questa riserva meritano tutto il rispetto, ma non è in nessun modo vero che la creatività sorge da un unico pozzo”* (Smiers e Van Schijndel 2008, 74), questione che l’“appropriazionismo” e i collettivi di net.art hanno fatto presente.

Smiers e Van Schijndel realizzano un’analisi propriamente commerciale delle leggi sui diritti d’autore che, in definitiva, determinano la propria struttura interna. Chiedono un cambiamento di vedute che invece degli interessi economici dei grandi gruppi renda prioritaria la faccenda creativa che gli artisti eseguono a beneficio della società, senza dimenticare che gli artisti devono essere remunerati per il proprio lavoro.

Inoltre ci si addentra nelle scelte create in questi ultimi anni da intellettuali - molti di loro universitari - per condividere liberamente la conoscenza, quindi verranno analizzate le caratteristiche dell’*open source*, l’*open access*, l’*open definition* che permettono, tra le altre cose, pubblicare *papers* senza tanti limiti. La suddetta questione è di molto rilievo per gli storici dell’arte e specialisti in cultura visiva che hanno bisogno di far conoscere i propri lavori sull’arte più recente o sugli attuali fenomeni visivi. Tutti loro sono elementi complementari alle libere licenze come *creative commons*.

Infine, vengono stabilite una serie di conclusioni che fanno appello al fatto che le leggi sui diritti d’autore sono un setacciatore che limita lo sviluppo della più recente arte immateriale. Inoltre, vengono mostrate le alternative che il "sistema arte" crea per superare questo grande inconveniente.

E' necessario aggiungere che questo testo non pretende consumare la tematica intrapresa sotto nessun punto di vista, ma cerca di collaborare alla generazione di un dibattito serio riguardo al nostro tema di competenza. Controllare come le leggi sulla proprietà intellettuale hanno colpito le faccende del net.art, degli storici dell’arte e degli specialisti sulla cultura visiva in altre parti del mondo è un affare che è rimasto in sospenso.

Introducción

“Por fin hemos entrado en la "era de la reproductibilidad técnica [...]” (0100101110101101.org 2006)

En variadas ocasiones, a lo largo de la historia del arte, la función de este se ha entroncado directamente con la realidad imperante a la que ha interpelado y de la que ha dado cuenta. Esto ha ocurrido con el net.art respecto a las graves complicaciones que las leyes de propiedad intelectual han generado en los últimos 25 años en todo el mundo y que siguen propiciando para dicha manifestación –como en general para las artes visuales– sobre todo en lo que se refiere el desarrollo del arte «apropiacionista» y a la producción de obras reproducibles mediante las nuevas tecnologías.

Tales instancias artísticas han sido sancionadas legalmente de diversas formas que van desde la imposibilidad de ser producidas en la web a ser sancionadas, pasando por los “cese y desista” y juicios por derechos de autor. A esto se han visto sometidos muchos artistas y colectivos de artistas como Negativland, Eva y Franco Mattes, Paolo Cirio y Alessandro Ludovico o Critical Art Ensemble, entre muchos otros.

Asimismo, los especialistas en artes visuales también se han visto afectados a estas problemáticas en la medida que sus trabajos –dado los costos que tienen los derechos de reproducción de imágenes– no pueden incluir imágenes de las obras, como han denunciado un grupo importante de historiadores del arte españoles en 2005 a través del “*Manifiesto de Soria. Sobre las reproducciones de obras de arte*” (Ramírez 2005). El manifiesto fue propiciado por el profesor de historia del arte Juan Antonio Ramírez y derivó en encuentros que dieron como resultado que algunos historiadores del arte y editoriales apelaran al “*Artículo 32. Cita e ilustración de la enseñanza*” de la ley de Propiedad Intelectual (BOE 1996). Dicho artículo permitía hasta entonces la cita e ilustración gratuita de imágenes de obras de arte si se utilizaban con carácter científico y educativo. Pero lo cierto es que dicho manifiesto fue duramente criticado y no fue aceptado por parte de la entidad de gestión de derechos de propiedad intelectual VEGAP (Visual Entidad de Gestión de Artistas Plásticos) actualmente encargada legalmente de velar por los derechos de autor de todos los artistas visuales españoles.

Todas estas cuestiones entran en contradicción con las posibilidades que otorgan las nuevas tecnologías –sobre todo internet y la web– como instrumentos creativos y como parte de un nuevo contexto (la «era informacional») en el que los especialistas en arte y la población en general deberían tener más acceso a la cultura. Por otra parte, los expertos –los artistas– y los especialistas en cultura visual contemporánea deberían poder crear y transmitir la cultura de manera más libre.

Frente a ello cabe preguntarse: ¿por qué está sucediendo todo esto? ¿Cuáles son sus consecuencias reales? ¿Cómo afecta al desarrollo del arte como manifestación emancipadora? Y, por último, ¿cómo incide esto en la historia del arte y en el trabajo de los especialistas en cultura visual reciente, como instancias divulgadoras y, con ello, en la sociedad misma?

El net.art y su posición *anticopyright*

Entre 1993 y 1999, el net-art había llegado a un punto álgido de creatividad mediante la utilización de las nuevas herramientas tecnológicas. Hacia 1999, 0100101110101101.org (“máscara” que buscaba convertir en anónimos a los integrantes de este colectivo de net.art) a través de su obra *Copies* ([http://0100101110101101.org/copies/\[1999\]](http://0100101110101101.org/copies/[1999])) y un *e-mail* o manifiesto (Luther Blissett 1999), consumarán y declararán que los postulados de Walter Benjamin eran posibles en la actualidad. Estos principios fueron desarrollados en su ensayo *El autor como productor* (1934) en el que precisó los procesos y términos en que el artista moderno había podido y debía tornarse en un factor de transformación del aparato productivo.

Esto quedó patente en su obra *Copies*, que consistió en el *hackeo* y copia de la página de Olia Lialina (Art.Teleportacia), agregándole basura digital a la copia; una operación similar fue con la página web de Jodi (Hell.com), a la que no se le agregó basura digital, sino que se copió exactamente, liberalizándose ambas páginas que hasta entonces estaban solo disponibles para los suscriptores de Hell.com para que la gente común no pudiese acceder a las obras que se mantenían en dicho sitio cerrado con el fin de mantenerlas como si fuesen piezas únicas: uno de los objetivos fue poder vender las obras como copias originales.

Los 0100101110101101.org en su *e-mail* manifiesto señalaron que “*el net.art es algo digital, código binario, reproducible hasta el infinito sin perder calidad... ¡sólo números!* – [por tal razón nos dicen] *por fin hemos entrado en la "era de la reproductibilidad técnica" – y así cada copia es idéntica al original (...)*” (Luther Blissett 1999).

Debemos recordar que, tanto para Walter Benjamín como para Bertolt Brecht” (Brecht 1981), los nuevos medios tecnológicos propios de su época, llámese fotografía, radio o cine –de esta última manifestación Arnold Hauser dirá que es “*el primer intento, desde comienzos de nuestra civilización individualista, moderna, de producir arte para un público de masas*” (Hauser 1969, 486)–, eran campos privilegiados para una operación de cambio sociocultural. En este sentido, se podía producir finalmente la total supresión entre técnica y contenido, emisor y receptor, eliminándose con ello los ejes importantes de la maquinaria capitalista, que hacía suyos en tanto que valores la noción de

la obra única y, por ende, el concepto de aura para lograr bienes “mercantilizables”.

Pero la buena nueva de que por fin había llegado la “era de la reproductibilidad técnica” se vio truncada ya hacia 1996 con los «Tratados de Internet» de la OMPI⁴, donde, como acertadamente expresa Cory Doctorov “*la OMPI decidió que [...] internet estaba estropeada porque hacía que copiar fuera demasiado fácil, demasiado barato, demasiado rápido*” (Doctorov 2008), generando unas leyes de propiedad intelectual restrictivas y dañinas para el despliegue de, entre otros, el «arte de los nuevos medios». Este asunto es lo que dará lugar a una intensa presión sobre el medio artístico para que no se desarrolle un tipo de arte «apropiacionista», que los net artistas no trabajen la capacidad de reproductibilidad de las obras y que los teóricos y especialistas en arte no fomenten dichas expresiones.

Testigo de lo que empezaba a ocurrir a fines de los años noventa fue Jon Ippolito, curador asociado de medios del Museo Guggenheim de Nueva York quien, en abril de 2002, declaraba en una entrevista en respuesta a la siguiente pregunta:

“¿Usted cree que se puede definir el ciberespacio como democrático?”

La democracia en el ciberespacio está en un grave peligro debido al abuso del concepto de la propiedad del trabajo online. Las empresas han perdido su control sobre la evolución de internet en los últimos años de la década de los noventa. Ahora, en lugar de encontrar nuevas formas de innovación, están tratando de encontrar una estabilidad. Sus beneficios son desafiados de manera significativa por Napster, por las personas que se apropian ilegalmente de imágenes o que crean sus trabajos utilizando imágenes a partir del trabajo de otras personas.

Para afrontar esta amenaza, idean métodos de control más específicos. A través de pequeños robots, puede encontrar sitios ilegales y luego desactivarlos de forma permanente. Se las arreglaron para crear una presión muy fuerte en el Congreso y hay una ley en fase de ser aprobada que protegería del uso ilegal de los medios de comunicación. Esto parece razonable en la teoría. Pero en la práctica, significa también que ninguno podría más programar un software multimedia. Y que nadie más podrá sentir libremente la música en el computador, y así sucesivamente.

Será una situación particularmente nociva para aquellos artistas cuyo trabajo depende precisamente de la recolección, reorganización e interpretación de la información existente. El Gobierno no entiende en qué medida esto es, para la nueva expresión artística con el New Media, una amenaza derivada de esta restricción.” (Rossi 2003, 108).

⁴ OMPI. Organización Mundial de Propiedad Intelectual. «wipo.int.» Tratado de la OMPI sobre Derecho de Autor. 2013. <http://www.wipo.int/treaties/es/ip/wct/index.html> (último acceso: 25 de abril de 2013).

Las situaciones nocivas (señaladas como posibles por Jon Ippolito) que las nuevas leyes de propiedad intelectual podían generar en la praxis, efectivamente se han consumado en la realidad y han colocado cortapisas al desarrollo del net.art por el *copyright*, cuestión que se ha acrecentado por las propias limitantes que pioneros del net.art como Olia Lialina se han impuesto al querer vender como originales únicas obras producidas para la web, fenómeno que, como se ha dicho, denunciaba 0100101110101101.org en su *email-manifiesto* de 1999. En este documento los 0100101110101101.org declaraba sus principios y las posibilidades reales de la red, pero también denunciaba a aquellos que se consideraban innovadores dentro del net.art pero que, finalmente, deseaban entrar en el sistema tradicional del arte cuyo método para vender obras de arte era mediante el *copyright*. Algunos net artistas, entre ellos Jodi, Lialina, Vuk, Easylife, Irrational, obviaron las posibilidades creativas que esta nueva manifestación tenía al trabajar con las nuevas tecnologías.

0100101110101101.org en su *email-manifiesto* señalaba: “El tema de discusión es siempre el mismo: cómo vender una obra de net.art. En otras palabras, cómo hacer que el net.art pueda regresar al estatus del arte tradicional. Entonces llegan las respuestas, cómo no. Florecen nuevas galerías y colecciones de los más importantes museos contemporáneos, proliferan los artículos en las revistas más 'chic', se expande el número de ofertas de comercialización completamente absurdas. Todo eso dictado por un único ideal que se resume en la "C" rodeada por un círculo. ¿Resultado? En dos años, el net.art estará en todos los museos y manuales de historia del arte con los nombres de los "protagonistas del periodo heroico", las fechas, movimientos, influencias, generaciones, etc., toneladas de la misma mierda que hemos estado tragando siempre. Pero esto no es lo que esperábamos. Pensábamos que podría suceder algo más, al menos en la red. Si la red es el paraíso del no-copyright, el plagio, la confusión y el intercambio, ¿por qué demonios intenta toda esa gente, cueste lo que cueste, hacer un duplicado del mundo real?” (Luther Blissett 1999).

Lo expresado por este grupo daba cuenta de dos posturas claras dentro del net.art que se desarrollarán paralelamente durante las dos últimas décadas, y que tienen sus raigambres en lo que sostiene Alex Galloway cuando define el término (*web*) *site specificity* en 2002, que indica lo específico del net.art, que estaría definido por la ubicación en la web. Por una parte, en un tipo de arte que desarrolla una "pura estética net" y, por otra parte, quienes realizan un "net conceptualismo". Respecto a ello puntualiza que “el primero es una especie de "arte por el arte" representado por artistas como Jodi o Olia Lialina. El segundo es un tipo de web-escultura que explora los límites de la red. Podría reconocerse en proyectos como el "_readme" de Heath Bunting o el net-bloqueador del Teatro de la Resistencia Electrónica [Electronic Disturbance Theater (EDT)]” (Galloway 2002).

El segundo grupo, dentro del cual está 0100101110101101.org, como hemos dicho, augura la grave problemática que vive hoy en general el arte contemporáneo, debido a las leyes de

propiedad intelectual (dentro de las cuales, debemos contabilizar las patentes), sobre todo las referidas a internet y la web. Esta problemática recae tanto en artistas como en especialistas en el análisis y difusión de la historia de arte y de la visualidad. Es importante señalar que este grupo de net artistas han problematizado a través de sus obras las referidas leyes que son el sustento de la última forma del capitalismo (el capitalismo cognitivo) arriesgándose con ello a ser encarcelados. Esto se aprecia en la acción *art.hacktivista* y tercera parte de su proyecto *The Hacking Monopolism Trilogy*-, *Face to Facebook* de Paolo Cirio & Alessandro Ludovico (<http://www.face-to-facebook.net/face-to-facebook.php> [2011])

Debemos tener presente que el capitalismo cognitivo, como indica Carlo Vercellone, “designa el desarrollo de una economía basada en la difusión del saber y en la que la producción del conocimiento pasa a ser la principal apuesta de la valorización del capital” (Vercellone 2004, 66), y que “como concepto político señala menos la ineludible transformación de un modelo técnico, como la “puesta a trabajar” —en ese sentido que indica la coacción y el sometimiento a una relación salarial— de una nueva constelación expansiva de saberes y conocimientos. Este “capitalismo cognitivo” es así hermano gemelo de un “capitalismo relacional” y de un “capitalismo de los afectos” que pone sobre la nueva cadena productiva al indeterminado conjunto de mediaciones sociales, que lleva inaugurando y ampliando ciclos de negocio directo desde hace al menos treinta años: desde el cuidado de ancianos a la atención telefónica, desde la vieja industria cultural a la nueva industria del diseño” (Blondeau, Dyer Whiteford, y otros 2004, 14).

Ahora bien, para efectuar su labor este conglomerado de artistas han asumido la larga trayectoria del desarrollo de las nuevas tecnologías que, hasta 1991 (antes de la ley High Performance Computing and Communications Act, conocida comúnmente como «The Gore Bill – ‘la ley Gore’» (Congress of the United States of America 1991)), en su amplio espectro era un fenómeno donde tales tecnologías se compartían libremente en universidades como el MIT, o en un centro de investigación como el CERN en Suiza, y entre la ciudadanía. Importante es señalar que ese compartir libremente en las universidades estadounidenses ocurrió más allá del hecho de que muchos proyectos dedicados a la investigación universitaria y producción de nuevas tecnologías en EE.UU. como ArpaNet fueran financiados también con fines militares y científicos a través de programas del gobierno norteamericano.

Asimismo, estas manifestaciones de los net artistas más subversivos rescatarán una serie de instancias paralelas emanadas de personas y organismos que combaten los derechos de autor o *copyright*, y buscan el desarrollo de una cultura libre en el nuevo contexto tecnológico que permite compartir conocimiento. Este hecho de compartir se dio a raíz de la elaboración de Linux por los desarrolladores de *software* libre, Richard Stallman y Linus Torvalds. Esto es posible mediante procesos que involucran, por ejemplo, compartir los *software* por ellos creados mediante la

permanencia del código fuente abierto, posibilitando con ello continuas modificaciones para perfeccionarlos, siempre y cuándo se deje las huellas del proceso realizado.

También muchos desarrolladores de *software* nos permiten acceder gratuitamente a sus descubrimientos, tal como es el caso de Tim Berners-Lee y Robert Cailliau, investigadores del CERN, Organización Europea para la Investigación Nuclear, cuya sede está en Ginebra (Suiza), los cuales son los creadores de la web –la World Wide Web o «www»– que han propiciado para que podamos tener acceso libre y gratuito a su invención. Por otra parte, paralelo a ello, se ha desarrollado una línea de acción propiciada por especialistas de diversas disciplinas que reclaman otro tipo de leyes de propiedad intelectual, o que han apostado por experiencias *anticopyright*. Entre ellos encontramos a abogados como Lawrence Lessing creador de la licencia libre *creative commons* o el propio Richard Stallman creador de la licencia libre *copyleft*, y a una serie de investigadores que han generado instancias como el *Open Source* o el *Open Access*, etc. Son fenómenos que participan –como el net.art más subversivo– de la visión del procomún, en relación con como indica Antonio Lafuente, “la «cultura Open » se presenta como el nuevo paradigma capaz de moderar los excesos de la mundialización y las grandes corporaciones, además de contribuir a que el conocimiento sea algo más que un negocio, otro bien de consumo” (Lafuente 2007, 14).

Abordaje de la problemática en la tesis

La gran interrogante que surge frente a lo indicado es cómo ha sido posible que actualmente la propiedad intelectual, como indica Maurizio Lazzarato, tenga “una función política [...] que determina quién tiene el derecho y el título de crear y quién tiene el deber y el título de reproducir. La propiedad intelectual separa a la multiplicidad de su capacidad de crear problemas e inventar soluciones” (Lazzarato 2006, 121).

Más aún, ¿por qué ella perpetua, como se aprecia en la mayoría de las leyes de propiedad intelectual como valor supremo, tanto artístico como comercial, la idea de la importancia de la pieza única susceptible de ser objetualizada? Con ello estamos hablando de un original no reproducible, de la obra aureática, la teoría del genio, y de un arte por lo tanto esencialmente matérico, instancias que reniegan del arte más reciente, un arte esencialmente inmaterial como el net.art que ha sido capaz de generar expresiones colectivas.

Entre este tipo de cosas, han generado obras *online* para lo que se requiere de especialistas en distintas disciplinas, entre ellos y muchas veces a ingenieros informáticos, aunque en múltiples casos son los propios artistas quienes programan. Con ello, han diluido el concepto de autoría e

inclusive se ha llegado a la muerte del autor, como se puede apreciar en los primeros proyectos de 0100101110101101.org como *Vaticano.org* (<http://0100101110101101.org/vaticano-org/>, [1998]). Estas intervenciones han integrado como parte activa e incluso como autores *amateurs* de sus proyectos a las masas sociales que operan *online* y también a aquellas que han participado en intervenciones en el espacio de la ciudad como se aprecia en el proyecto de Etoy, *etoy.share* (<http://www.eto.com/fundamentals/etoy-share/> [2000]) nacido para contrarrestar, en parte, la demanda por derechos de propiedad intelectual que la empresa de juguetería *online* eToys interpuso injustamente contra ellos. En todos los casos se han producido obras capaces de ser reproducidas y transformadas infinitamente desde distintos lugares del mundo.

Pero, dado el énfasis de las leyes de propiedad intelectual actuales sobre el tipo de obra que resguardan y promueven, las obras inmateriales como el *net.art* son abiertamente sancionadas por ellas pues, por este tipo de obras no se puede solicitar el pago por su reproducción a un valor altísimo, como ocurre con algunas obras susceptibles de ser objetualizadas. Lo cierto es que el proceder de tales leyes ha entorpecido y entorpece el quehacer libre del arte y su labor divulgadora, no sólo en lo que se refiere a los especialistas en arte sino también a las editoriales interesadas en el arte más reciente.

Frente a esto cabe preguntarse si los derechos de autor o *copyright* han sido siempre democráticos o no y, por lo tanto, si han permitido dar autonomía e independencia a los artistas contra las instituciones religiosas, políticas, artísticas, etc. También cabe preguntarse si efectivamente los artistas perciben ganancias por dichos derechos de autor y quiénes se han beneficiado y se benefician de estas leyes. También el cómo han incidido históricamente dichos derechos en el desarrollo de las artes visuales. Todo ello, teniendo en cuenta que hoy, a simple vista, se puede detectar que los derechos de autor o de *copyright* restringen las posibilidades de un artista para crear y ralentiza el desarrollo cultural en lugar de mejorarlo. Y, más aún, como hemos dicho, determinan qué tipo de arte es lícito y cual no.

Teniendo presente esto, el texto se ha articulado como un fractal que responde básicamente a cinco grandes interrogantes que buscan discernir la relación entre arte, historia del arte y propiedad intelectual, en la medida en que existen múltiples antecedentes que nos permiten comprender que dicha correlación ha sido determinante a lo largo de la historia del arte para entender qué tipo de arte ha sido promovido y aceptado por las estructuras de poder y cómo el arte se ha desarrollado y ha transgredido esta barrera para constituirse en una instancia libre y emancipadora.

Tales cuestiones nos permitirán discernir más claramente cómo los derechos de propiedad intelectual han interpelado e interpelan actualmente el «arte de los nuevos medios», entre ellos al

net.art, y a los especialistas en él, y cuáles han sido las estrategias de estos para solventar las problemáticas que les aqueja y nos aquejan como cultura.

Las grandes interrogantes son: ¿cómo se entronca la construcción del «sistema arte» con la propiedad intelectual? ¿Qué implica la autoría (y su muerte) en el arte, y en las leyes de propiedad intelectual donde son un aspecto neurálgico? ¿Cómo surge el «arte de los nuevos medios» y el net.art y su vertiente *anticopyright*? ¿Cómo se ha expresado artísticamente el net.art frente a las leyes de propiedad intelectual? ¿Qué alternativas presentan el arte en redes y la historia del arte frente a las leyes de propiedad intelectual en el capitalismo cognitivo?

Dichas preguntas tendrán su correlato en cada una de las cinco partes que la conforman la tesis y que, en general, abordan cada problemática desde el análisis de conceptos vinculados tanto a determinados ámbitos propios de la historiografía de la historia del arte como a aspectos que han incidido en el desarrollo del «arte de los nuevos medios» y más específicamente, del net.art, y que nos permiten vislumbrar instancias que nos hablan de nociones que nos hacen comprender cómo hemos llegado a la trama que se despliega contemporáneamente entre arte, historia del arte y derechos de autor o *copyright*. Cabe decir, que a través del texto se hacen continuas referencias y correlaciones con el desarrollo «arte de los nuevos medios» y, sobre todo, del net.art, haciendo más asequible razonar sobre la problemática neurálgica de la tesis.

En la primera parte *La construcción del «sistema arte» y su entronque con la propiedad intelectual*, se sitúa el tema de la investigación y se dan a conocer y se indagan los aspectos más relevantes que atraviesan la relación entre las artes visuales y la propiedad intelectual. Se da cuenta de cómo desde el inicio de la modernidad (siglo XV d.C) se hace manifiesta esta estrecha relación, la cual la propiedad intelectual mantiene en la actualidad casi en los mismos términos que en ese entonces. Todo ello a pesar de haberse decantado desde hace más de dos décadas un nuevo territorio artístico como es el propiciado por el «arte de los nuevos medios» y el net.art, basado en las nuevas tecnologías, que permiten entre otras cosas, la reproducción infinita de las obras de arte. Más aún, las leyes de propiedad intelectual desde los «Tratados de Internet» de 1996 de OMPI (Garrote Fernández-Díez 2003), han sancionado este tipo de manifestaciones, sobre todo al net.art y al arte apropiacionista en todas sus manifestaciones, convirtiéndolas en “arte ilegal” o “arte del plagio”.

Aquí se abordan las trazas principales que determinan las implicancias de la propiedad intelectual que tiene su origen en el siglo VI d.C, y cuya vinculación con las artes visuales se expresa en plenitud durante el Renacimiento italiano —el emerger de la modernidad— momento en que se produce la autonomía del arte que permite, por primera vez, una independencia creativa de los artistas.

Tal independencia se sitúa dentro de los márgenes propios de la época y viene aparejada con

la exaltación de la belleza, la figura del genio y el aura en las obras de arte. Estas circunstancias se expresan con la “firma” del creador sobre la obra, como indican Giovanni Arrighi (Arrighi 1999, 135-155), Donald Cardwell (Cardwell 1996, 113) y Vandana Shiva (Shiva 2003, 17-18). Esta instancia se hace visible en su magnitud en la conciencia que tiene Durero sobre este fenómeno (Vicente 2013).

Este tipo de obras auréaticas tendrán la calidad de ser una pieza única y excepcional, cuestión que será asumida como algo positivo por los propios artistas, ya que les permitirá progresivamente —a través de los siglos— ser más independientes y, al tiempo, poder mantenerse económicamente con la venta de sus obras. También será asumido por los mecenas y por el coleccionismo. Esta última producirá una serie de estructuras en torno a este fenómeno que pueden resumirse, por una parte, en una preocupación por las artes visuales como un fenómeno emancipador que desembocará durante la revolución francesa en la creación de un coleccionismo estatal depositado en los museos y destinado a la sociedad. Por otro lado, se manifiesta un desarrollo comercial especulativo en torno a las obras de arte que se expresa contemporáneamente bajo los mismos patrones ya apreciados en el período renacentista y que tiene como aval a las leyes de propiedad intelectual.

Debemos indicar, como establece Arnold Hauser, que durante el Renacimiento “*el desarrollo del concepto de genio comienza la idea de la propiedad intelectual (...), [vinculado] a la autonomía de las diversas formas espirituales de expresión, y resulta también imaginable una forma de arte que tenga en sí misma un sentido y su finalidad*”. Por su parte, Jack Goody, en *Capitalismo y modernidad, el gran debate*, señala que la exaltación de la figura del genio durante el Renacimiento se puede apreciar como un individualismo temprano (Goody 2005, 134-135). Arnold Hauser nos dice que esto se da a comienzos del capitalismo (Hauser 1969, 421).

Indiscutiblemente, el fenómeno de la autonomía del arte dará la posibilidad de una existencia —como el propio término indica— independiente del arte respecto a otros fenómenos artísticos, permitiéndole ser capaz de reflexionar sobre sus propios códigos más allá del mercado, lo que le llevará a desarrollar experiencias de colectivización de arte y de utilización de nuevas tecnologías al servicio de los procesos productivos artísticos.

Este efecto se aprecia con John Ruskin, William Morris y el movimiento *Arts and Crafts*, experiencias que serán determinantes en las Vanguardias históricas y, sobre todo, en Marcel Duchamp y su resta autorial. También se vislumbra en el constructivismo ruso, donde llega a pensarse un *arte otro* alejado de la autoría individual vinculada a la teoría del genio y, por lo tanto, en un arte más cercano a las masas sociales en el que las tecnologías tendrán un papel relevante para la creación artística, como se aprecia en el *Monumento a la Tercera Internacional* (1919) de Vladimir

Tatlin, cuya maqueta, como se visualiza en una fotografía de la época, fue llevada en hombros durante una manifestación para significar los avances revolucionarios que se podían lograr.

Debemos recordar que La Torre de Tatlin estaba proyectada para ser una construcción inclinada similar a la Torre de Pisa, e iba a ser de 400 metros de alto, un tercio más alta que la Torre Eiffel (Miranda 2008), configurada por acero, hierro, y cristal. La torre había sido pensada como una estructura cuyo exterior sería helicoidal y debía soportar una especie de imponente reloj de sol en el que tres edificios de cristal y acero rotaban a distintas velocidades. Arriba estaría el «cilindro» abocado a la información con un ritmo periódico; en medio estaría la «pirámide» consignada a la administración —estructura que rotaría mensualmente— y, abajo, el «cubo» de los congresos daría un giro anual. Desde el cilindro superior a través de reflectores y pantallas de proyección se colocarían en el cielo noticias e imágenes para que el pueblo se mantuviera informado. El alto coste de la edificación de la torre y la ausencia de materiales en la Unión Soviética, impidieron su alzamiento.

Pero, a pesar de esto, en Tatlin se moviliza una estética nombrada normalmente como «maquinista», pero lo certero es que su proyecto excede aquel concepto, al constituirse en un gran dispositivo henchido de sentidos con elementos dinámicos conceptuales que se entroncan a la tecnología y le proporcionan al pueblo —estética y funcionalmente— la oportunidad de entrever y vivenciarla plenamente en un proceso colectivo en que el arte se entrelaza con la vida cotidiana, cambiándola.

Este tipo de experiencias entre el arte y las tecnologías se pueden apreciar en los clubes obreros de Konstantin Mélnikov, como en el *Club Obrero Rusakov* que se erigió por instrucción de la Unión Kommunalnik entre 1927 y 1929 y que está ubicado en Moscú, y en los *proun* que en la década de los años veinte realizó El Lissitzky. Estos motivos artísticos serán antecedentes claves para procesos artísticos propios del net.art que, por medio de las nuevas tecnologías, se acercan e interactúan con las nuevas ciudadanías digitales.

Así será, sobre todo, con los avances de las tecnologías en el siglo XX pensadas en sus pros por Walter Benjamin, Bertolt Brecht, Marshall McLuhan, y sus contras reflexionados por Theodor Adorno y Max Horkheimer, que el arte ingresará en una etapa que le permitirá reflexionar sobre sus potencialidades utilizando las tecnologías nuevas, llámese la radio, la televisión, la video grabadora portátil, los satélites, los ordenadores, internet y la web, etc. Esto se aprecia en obras del iniciador del *pop art* Richard Hamilton, como son su *collage Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* ('¿Pero qué es lo que hace a los hogares de hoy día tan diferentes, tan atractivos?') de 1956, o las obras de artistas *fluxus* como Yoko Ono y su *Eye Blink* (Fluxfilm n°9 [1966]), o Nam June Paik en proyectos como *Good Morning Mr. Orwell* (June Paik 1984), instancias

en las que se redefinen las posibilidades efectivas entre la relaciones entre productor y receptor dentro de las artes visuales.

Por otro lado, en esta primera parte, se aborda una de las prácticas más comunes de la historia del arte como es el «apropiacionismo», fenómeno que se expresa en la Roma Imperial respecto de la Grecia antigua y que tendrá en el manierismo su máxima expresión. En lo que respecta al siglo XX, en la década de los ochenta el término «apropiacionismo» cobra un significado que designa un arte concreto del momento. Ya será el crítico de arte Douglas Crimp, quien aplicará el término para designar en la exposición *Pictures* de septiembre de 1979, trabajos que conceptualizaban problemáticas al interior del arte generando con ello nuevas narraciones. Tal exposición se efectuó en la galería Artists Space (Artists Space 1977), cuyos artistas no trabajaban, por tanto, con imágenes originales propias, sino que sus creaciones aludían a obras de otros artistas. Entre los artistas convocados para *Pictures* encontramos a Jack Goldstein, Philip Smith, Troy Brauntuch, Robert Longo y Sherrie Levine.

Paralelamente a esto, aquí va se va dando cuenta de cómo el gesto «apropiacionista», durante el siglo XX, progresivamente ha sido sancionado trasnacionalmente en su libre uso, debido a las leyes de propiedad intelectual, al punto de su criminalización, como se comprueba ya con Andy Warhol. Warhol, ya en los años cincuenta y sesenta sorteó una serie de pleitos judiciales por cita a imágenes fotográficas que utilizaba en sus serigrafías. Esta circunstancia ocurrió cuando Warhol utilizó fotografías de Charles Moore, Patricia Caulfield y Fred Ward. De Caulfield citó unas fotografías de flores que ella hizo para un magacín (Greg.org 2012) para su instalación en la llamada *Flowers*, donde forró –literalmente– con reapropiaciones serigráficas de las flores, los muros de la galería de arte de Leo Castelli en Nueva York. Después de ver un anuncio de la obra de Andy Warhol en una vitrina de una tienda de libros, la fotógrafa demandó al artista por vulneración de los

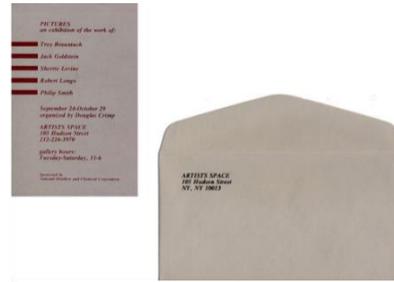


Ilustración 1 Crimp, D. (1977). Invitación a exposición *Pictures*. Galería Artists Space.



Ilustración 2 Sollfrank, C. (s.f.). *anonymous_warhol-flowers*.



Ilustración 3 Warhol, A. (s.f.). Galería Leo Castelli.

derechos de propiedad intelectual. El abogado de Andy Warhol llegó a un acuerdo extrajudicial dando a la fotógrafa un canon para la utilización de la imagen del artista y dos obras.

La presión para que no se hiciera arte «apropiacionista» se hizo patente, como se ha dicho, a fines de los noventa, como se comprueba en el caso de la creadora Cornelia Sollfrank —pionera en el mundo digital, net artista y «ciberfeminista»— quien iba a exhibir en una galería en Suiza en 2004 sus interpretaciones de *Flowers* de Andy Warhol mostradas en la galería de Leo Castelli, pero le fue prohibido por considerar que su obra era un plagio. Las imágenes intervenidas por Sollfrank eran asequibles desde la red y con ellas realizó sus *collages* digitales, impresiones digitales, pintura mural, etc. (Sollfrank 2011).



Ilustración 4 Caulfield, P. Flores. Magacín.

Lo mismo le ocurrió a Shepard Fairey, un artista grafitero que, en febrero de 2009, pintó la imagen de Obama junto a la palabra *hope* ('esperanza'). Shepard Fairey, dio fe del carácter «apropiacionista» de su creación y fue demandado por Associated Press por infringir los derechos de propiedad intelectual del fotógrafo Mannie García quien había tomado la imagen citada por Shepard. El juicio contra Shepard fue largo y, si bien se demostró su afán artístico y su derecho al «apropiacionismo», igualmente fue sancionado por otros motivos.

En este contexto de criminalización del «apropiacionismo», colectivos de net.art, como Negativland, que trabajan el *sampling* desde la década de los noventa, prestan asesoramiento jurídico a los artistas sobre el tema y han decidido usar licencias libres como *creative commons* para difundir su arte.

Asimismo, en esta primera parte de la tesis, se abordan las dos facetas de la extensión global de internet y la web, una comercial y otra ligada a procesos colaborativos y al procomún, que han modificado el mundo de las artes visuales, posibilitando la inmaterialización del arte y su distribución a través de nuevos mecanismos tecnológicos, como pueden ser programas *online* tan populares como Youtube o Vimeo.

En esta parte, se desarrolla el cómo la historia del arte da cuenta de los procesos artísticos vinculados a la red en un mundo cada vez más inmaterial, donde el capitalismo cognitivo —que se sustenta económicamente de los derechos de propiedad intelectual y patentes— está tratando de limitar las posibilidades de creación que las nuevas tecnologías ofrecen en un afán por mantener un negocio donde es relevante cobrar altos montos, por ejemplo, por derechos de reproducción de obras de arte en libros en papel u *online*, lo que hace muy difícil el trabajo de los especialistas en cultura visual. Asimismo, se da cuenta que son unos pocos artistas y una gran cantidad de empresas

como Corbi de Bill Gate, o las entidades de gestión de derechos de propiedad intelectual, como VEGAP los que obtienen beneficios reales, y la mayoría de los artistas no obtienen dinero ninguno o pocos ganancias por derechos de propiedad intelectual.

Por otra parte, se revisa qué es el net art y su posición *anticopyright*, dada por su propia estructura, que lo hace ser una manifestación que puede utilizar rápidamente todos los contenidos de la web, además de ser un arte reproducible. También se atiende a las particulares limitantes que han impuesto las leyes de propiedad intelectual a la utilización de internet y la web y, cómo esto ha afectado el desarrollo de dicha manifestación artística.

En este sentido, diversos colectivos de net.art han indagado en las diferentes aristas que las leyes de propiedad intelectual conllevan desde la restricción de procesos democráticos hasta la ocultación de lo que implican las patentes de alimentos, como hacen evidente UBERMORGEN.ORG en su proyecto de índole sarcástica *voteauction*, (<http://rtmark.com/voteauctionpr.html> [2000]) realizado para la elección del Presidente de EE.UU. Aquí, mediante una web se invitaba a los habitantes de ese país a vender sus votos al mejor oferente. Ello le significó al colectivo de net.art varias demandas en diversos estados de EE.UU. y la eliminación de su web en Suiza –por presión del gobierno de EE.UU.–, donde se alojaba el servidor de la página (Knowlton 2000).

En el caso de Critical Art Ensemble en su obra *Free Range Grain* (<http://www.critical-art.net/FRG.html> [2004-2008]) abordaron el problema de las patentes y la agricultura transgénica, criticando abiertamente la industria alimentaria y sanitaria del Gobierno de EE.UU, obra por la cual miembros del colectivo fueron acusados de bioterrorismo por el FBI.

En lo que se refiere a Etoy en *etoy.share* (<http://www.eto.com/fundamentals/etoy-share/>, [2000]), el colectivo creó un juego *online* disponible para sus seguidores; un juego creado ante el severo juicio por derechos de propiedad intelectual que la juguetería *online* eToys había interpuesto hacia ellos. El juego *online* y/u obra artística llamado *etoy.share* consistió en un campo de batalla en contra de la juguetería. La comunidad que apoyó a Etoy en este juego se convirtió en una tropa de soldaditos, los cuales atacaron –según las posibilidades técnicas de cada uno– a la web de la empresa de juguetes, ganando puntos con ello. El triunfo de la maniobra de Etoy y sus soldaditos contribuyó a depreciar las acciones de dicha compañía.

En el caso de Paolo Cirio & Alessandro Ludovico en *Face to Facebook* (<http://www.face-to-facebook.net/face-to-facebook.php>, [2011]), estos llevan al máximo las indagaciones sobre las posibilidades artísticas que permiten las nuevas tecnologías, para lo cual indagan de manera ácida e inquietantemente crítica a uno de los gigantes de las redes sociales: Facebook. Aquí trabajan los conceptos de privado y público en una operación que consistió en proveerse de un millón de perfiles

de Facebook sin permiso alguno, que fueron reconstituidos por nuevas tipologías para después filtrarlos por medio de un programa de reconocimiento facial —programa análogo al que Facebook proporcionaba al público—, para después erigir y divulgar las nuevas identidades virtuales organizadas por ellos en lovely-faces.com, una web de citas para gente que busca pareja. La web se deshacía con las restricciones aplicadas por Facebook y era más lúdica: por medio de ella los interesados podían contactar de forma más libre con quienes desearan de acuerdo, por ejemplo, con cuestiones faciales y otros datos complementarios.

En todos los casos referidos, los net artistas o colectivos de net.art fueron amenazados con “cese y desista”, o juicios por realizar procesos creativos que vulneran las leyes actuales de propiedad intelectual.

Cabe mencionar que estos colectivos han hecho suyos una serie de postulados propios de los científicos-desarrolladores de *softwares* libres, quienes son herederos de la tradición de compartir conocimiento sobre la creación de dichos dispositivos tecnológicos en las universidades norteamericanas antes de que se comercializara internet. Para ello, mantenían el código fuente abierto para que pudiese mejorar el *software*, precepto que colectivos como el de “*software* libre” aún mantienen. En este sentido, se debe decir que esta última instancia y la línea más disruptiva del net.art han asumido lo que hoy se denomina la cultura del procomún.

Se ha de decir como lo expresa Antonio Lafuente que *“La irrupción del movimiento que condujo al «software» libre y al «copyleft», como también a la defensa de los estándares y los protocolos abiertos, sigue siendo el motor de internet o, en otros términos, la vis que mantiene el proyecto de una red concebida como un ámbito de libertades y no sólo un inmenso mercado. Pero es que además habiéndose reducido a prácticamente cero los costes de edición, copia, reproducción y transmisión de datos, el mundo del conocimiento y de la creación han sido sacudidos por profundos cambios que van a transformar para siempre la relación profesionales / aficionados, productores / consumidores y autores / públicos. Las duras batallas por los derechos de propiedad intelectual o de patentes que están permitiendo que un sector pequeño de la población se apropie de lo que hasta ahora era considerado fruto de una creación colectiva e histórica, hace evidente la existencia entre los intelectuales y artistas [como ocurre con los net artistas antes mencionados] de profundos movimientos «resistenciales» frente a las nuevas tecnologías, así como la necesidad de abrir un debate sobre qué ámbitos de la cultura se pueden o no privatizar y qué nuevas prácticas de sociabilidad en red se pueden o no criminalizar”* (Lafuente 2008, 50).

Por otra parte, los colectivos de net artistas como Negativland o Electronic Disturbance Theater (EDT) han buscado muchas estrategias para poder compartir su obra y asumir las nuevas licencias libres como *creative commons*, creada por Lawrence Lessing, o han creado tácticas para crear sin limitaciones mediante técnicas como la «desobediencia civil electrónica» (DCE) —Electronic

civil disobedience (ECD)—, conceptualizada y popularizada por Critical Art Ensemble a través de dos libros *The Electronic Disturbance* (1994) y *Electronic Civil Disobedience & Other Unpopular Ideas* (1996), convirtiéndose aquella en una alternativa de resistencia digital⁵ hacia el sistema capitalista. Su actuación consiste no solamente en oponerse al poder en las calles, sino en las redes y los canales de flujos de información (Perini 2010) y de circulación del arte y la política. Entre sus máximas está el ejecutar “una actividad no violenta por su naturaleza misma, puesto que las fuerzas de oposición nunca se enfrentan físicamente unas a otras. Como en la desobediencia civil, las tácticas básicas son la infiltración y el bloqueo. Sin salidas, entradas, conductos y otros espacios clave deben ser ocupados por la fuerza contestataria para así presionar a las instituciones implicadas en acciones criminales o no-éticas.” (Critical Art Ensemble 1996).

Desde la segunda parte de la tesis en adelante, nos adentramos en análisis específicos de instancias coyunturales de la relación entre las artes visuales, la historia del arte y los derechos de propiedad intelectual que fueron referidos en la primera parte, como es el caso de la noción de autoría.

En la segunda parte denominada *Autoría, colectivización de la autoría y muerte del autor en el net.art*, se trabaja la vinculación entre las instancias enunciadas a la luz de la observación según la cual tanto la autoría como su colectivización se han desarrollado indistintamente cuando el poder imperante lo ha hecho en gran medida posible. Así, la autoría que surge en la Grecia democrática con Pericles (siglo V a. C) tiene la posibilidad de desarrollarse en plenitud en el Renacimiento italiano, en ciudades-Estado como Florencia, por decisión de los grandes señores de la época —como los Medici— y mantenerse hasta la actualidad en la medida en que, desde entonces, las obras han sido concebidas como un bien emancipador pero, al mismo tiempo, como un bien rentable.

En el caso de la colectivización de la autoría, esta tendrá como época modélica para muchos artistas del «arte de los nuevos medios» y para los net artistas, el emerger de las ciudades medievales donde, como nos indica Petr Kropotkin en *La Ayuda mutua*, se procuró una creciente “(...) diversidad de ocupaciones, oficios y artes, y con el aumento del comercio con países lejanos, se requería una forma de unión que no había dado aún la comuna aldeana, y este nuevo elemento necesario fue encontrado en las **guildas**. Muchos volúmenes se han escrito sobre estas uniones que, bajo el nombre de guildas, hermandades, «**drúzhestva**», «**minne**», «**artiél**», en Rusia, «**esnaf**» en Serbia y Turquía, «**amkari**» en Georgia, etc., adquirieron gran desarrollo(...), la universalidad de esta institución y (...), su verdadero carácter (...),[que

⁵ Todos los libros del CAE entre ellos *Electronic civil disobedience and Other unpopular ideas*, están disponibles en la editorial Autonomedia (NYC) o pueden descargarse gratis en <http://mailer.fsu.edu/~sbarnes>. Existen versiones en otros idiomas como el alemán (Passagen Verlag), italiano (Castelvecchi) y francés (L'éclat). Se puede contactar con CAE a través de su página para mayor información.

se comprueba] en centenares de estatutos de guildas,(...) [y que tiene] su relación con los *collegia romana* [específicamente con el *navicularii* (Salazar Revuelta 2007)⁶], y también con las uniones aún más antiguas de Grecia e India, podemos afirmar con plena seguridad que estas hermandades son solamente el desarrollo mayor de aquellos mismos principios cuya aparición hemos visto ya en la organización tribal y en la comuna aldeana” (Kropotkin 2002, 94).

Fueron las logias, las igualmente llamadas «guilda» o «artiél», las que se desplegaron entre los siglos XII d.C. y XIII d. C. y las que congregaron a una gama de artesanos y artistas que, en tanto trabajadores libres que no eran administrados por el régimen feudal, realizaron sus quehaceres principalmente en ciudades libres. Las logias fueron las instancias precedentes de los gremios —y cohabitaron con estos en un momento determinado—, como organizaciones laborales jerárquicas de asalariados, cuyo propósito era conseguir una armonía entre la demanda de obras estéticas y el número de talleres consiguientemente activos para garantizar a sus asociados trabajo, sistemas de instrucción específicos y bienestar socioeconómico.

Con ello vemos que el sentido de colectivización en la creación artística, la ausencia de una autoría clara o la pérdida de la autoría han sido opciones que ha manejado el arte, como se aprecia en la acciones de *dadá* o como hoy ocurre con el *net.art* que recurre como hemos dicho al imaginario del trabajo colectivo de la Baja Edad Media, como una constante beneficiosa para dar otro cariz a la producción artística. Es también, lo que, en su momento el constructivismo ruso planteó al alejarse con ello ya sea de la aristocracia, de la burguesía y del capitalismo, en una búsqueda de acercar el proceso artístico a las masas sociales, como actualmente lo hace el *net.art* en relación a las ciudadanías globales.

Otros precedentes del *net.art* como trabajo colectivo han sido los *mail art* del artista *fluxus* Ray Johnson mediante los cuales hizo partícipes como autores de obras a cientos de personas desde artistas a ciudadanos comunes que participaron en la elaboración de postales intervenidas colectivamente. También Luther Blissett Project, máscara de un colectivo jamás identificado completamente que desde la ironía, el humor y las tecnologías como la TV o los *email*, desarrolló un arte directamente vinculado al cuerpo social. Esto se puede apreciar en su intervención en un programa televisivo italiano llamado “*Chi l’ha visto?*” (1995), donde integrantes del colectivo denunciaron la desaparición de una persona en un contexto donde se hablaba de una manera ligera y, al tiempo, de forma dramática sobre hechos trágicos de desaparición de seres humanos, sin

⁶ A una clase de comerciantes navales de la Antigua Roma se les denominaba *navicularii*. Estos eran los encargados del transporte marítimo de mercancías. Véase María Salazar Revuelta, *La Responsabilidad Objetiva en el Transporte Marítimo y Terrestre en Roma. Estudio sobre el “Receptum Nautarum, Cauponum et Stabulariorum”: Entre la “Utilitas Contrahentium” y el Desarrollo Comercial* (Madrid: Dykinson, 2007).

confirmar si efectivamente había una denuncia formal en la policía sobre la desaparición de la supuesta persona que se buscaba. Finalmente, LBP se burló del programa cuando este estaba en el aire, señalando que la persona que ellos daban por desaparecida no existía.

Otro antecedente del net. art son los trabajos colectivos y postulados de la *Internacional Situacionista (I.S.)* como se aprecia en la *Tesis de Hamburgo –Thèses de Hambourg*, septiembre de 1961 – que es un documento para la conducción del colectivo, instrumento que recoge la mirada de Karl Marx en su *Contribution à la critique de la philosophie du Droit de Hegel* (1844) y su enfoque de los postulados de Feuerbach. La *Internacional Situacionista (I.S.)* se plantea ahí como discurso que se “debe mantener, y realizar la filosofía”, a lo que agregan “superar y realizar el arte” (Internationale Situationniste 1999).

Cabe señalar que, en esta parte de la tesis, se aborda el procedimiento de configuración de la autoría y los diversos tipos de autoría y la difuminación de esta, reconociéndose en dichos procedimientos una búsqueda de autonomía de los artistas que pretenden situarse desde un quehacer cuyo rasgo característico es el de ser un conocimiento libertario, como se aprecia ya sea en David o Marcell Duchamp. Ello va más allá de cómo maneje la sociedad, el mercado y la propiedad intelectual el concepto de autoría y las implicancias del arte.

Por otra parte, se analizan las posiciones de autores como Walter Benjamin o MacLuhan en torno a cómo ha incidido constructivamente las tecnologías en el arte, la autoría y la difuminación y la pérdida de esta y, en qué medida sus visiones actualmente se han reactivado en el contexto del capitalismo cognitivo en que vivimos, de la mano de pensadores como Marx Tribe, José Luis Brea, Reena Jana, Juan Martín Prada, Laura Baigorri, Geert Lovink y Cory Doctorov, entre otros.

También se da cuenta del desarrollo, durante el siglo XX, de la muerte del autor, cuestión reflexionada largamente por Roland Barthes, Jacques Derrida, Michel Foucault y Wolfgang Iser –sobre todo en el ámbito de la literatura–, cuyos pensamientos a finales de los años sesenta dieron cuenta de la crisis de la autoría, vinculada a la crisis del «yo» occidental. Cabe señalar que la muerte del autor en literatura se extiende hasta hoy como una posibilidad creativa en la literatura en internet, fenómeno que tuvo un comienzo claro en experiencias como las que inauguró el colectivo Wu Ming con su obra *Q* (2000).

En lo que se refiere a la muerte del autor en las artes visuales el fenómeno ya está presente en Duchamp y su largo silencio. Y se da como una posibilidad concreta con el desarrollo de tecnologías –como la TV y la videocámara– y de las nuevas tecnologías y su utilización masiva por parte de los artistas, como ocurre con Luther Blissett Project (uno de los colectivos más importantes de inicios del net.art) que, a fines de los noventa, desarrolla una propuesta cuya duración fue quinquenal, realizando intervenciones como *El asalto a Mondadori*, (6 marzo de 1996). Que son

proyectos en los que aún no se sabe cuáles fueron los autores reales de las obras, entre otras cosas, porque muchas creaciones fueron desarrolladas en gran parte por la ciudadanía, y en algunos casos por cibernautas, nueva expresión de las ciudadanías globales. Luther Blissett Project es el antecedente de una serie de colectivos de net.art, entre ellos 0100101110101101.org, que desarrollan una obra bajo máscaras o nick, donde la autoría individual y un tipo de autoría identificable no constituyen el centro de sus creaciones.

Sin embargo, los «Tratados de Internet» de la OMPI (Organización Mundial de la Propiedad Intelectual) de 1996 movilizaron una serie de leyes de propiedad intelectual en EE.UU. que debilitarán progresivamente el concepto de «*fair use*» —uso justo— tan propio de la legislación estadounidense que ha permitido que muchísimas obras de net.art puedan ser realizadas sin restricciones, salgan a la luz pública y puedan ser usufructuadas por la sociedad. Desde dichos tratados, en todas partes del mundo occidental se sanciona la muerte del autor en el net.art y, por lo tanto, el anonimato de los creadores, el sentido «apropicionista» y la colectivización del trabajo artístico en la red. Esto se debe a que dicho arte se contradice con los preceptos de las leyes de propiedad intelectual que, vinculadas al capitalismo cognitivo, promueven un tipo de arte asociado a la teoría del genio, a la obra única y aureática.

En esta parte de la tesis se constata que, debido al tipo de leyes de propiedad intelectual que se promueve internacionadamente por parte de EE.UU. en occidente, desde los noventa en adelante se ha vuelto a un tipo de arte con autoría afín al arte material, con posibilidad de ser vendido como un cuadro renacentista.

En la tercera parte, *El desarrollo del «arte de los nuevos medios» y el net.art y su vertiente anticopyright*, se da cuenta de los orígenes del arte actual vinculado a las nuevas tecnologías, un largo recorrido que avanza a pasos agigantados durante el siglo XX, sobre todo después de la posguerra cuando Europa se reconstruye gracias al plan Marshall. El periodo de posguerra se verá marcado por el desarrollo de experiencias científico-tecnológicas en torno a proyectos que, simultáneamente, tenían fines militares y eran de carácter científico-humanístico, los cuales se desarrollaron tanto en Europa, Inglaterra como en EE.UU. En este último caso se desarrollan proyectos como ArpaNet —que será un instrumentos dentro de las universidades norteamericanas que permitirá a científicos, investigadores, ingenieros y estudiantes y parte de la ciudadanía compartir libremente *softwares* que tendrán, en general, el código fuente abierto para poder ser mejorados. Son *softwares* que mejorarán, entre otros, la distribución del conocimiento. Se fijan como procesos colaborativos que, luego, el net art y el procomún harán suyo, como también el movimiento de cultura libre, y el movimiento por el *software* libre vinculados respectivamente a la

licencia libre *creative commons* y a la licencia libre *copyleft*, que son dos de las alternativas más importantes a las leyes de propiedad intelectual vigentes.

La articulación progresiva de la era informacional será asumida por el arte de manera intensa tanto desde el punto reflexivo como por los artistas que experimentarán sistemáticamente con los nuevos instrumentos tecnológicos, poniéndolos a disposición de los objetivos del arte. Esto se aprecia en la utilización de Nam June Paik de la primera video grabadora portátil analógica de cinta diseñado por Sony, Portapak, para filmar sus trabajos juntos a Charlotte Moorman en las calles de Nueva York. Al tiempo, Nam June Paik creará aparatos tecnológicos altamente sofisticados como el que realizó en 1963 en Japón junto al ingeniero Shuya Abe, un video-sintetizador⁷ que sirve para producir y modificar imágenes digitales. El vídeo-sintetizador brindó un potencial absolutamente democrático para quienes desearan generar imágenes artísticas sin necesidad de tener conocimientos técnicos o experiencia previa con este tipo de aparatos.

El nivel experimental con los nuevos medios tecnológicos se expresará en relevantes exposiciones como *The machine at the end of the mechanical age* (1970) o *Pictures* (1977) que darán cuenta de profundas reflexiones en torno a las nuevas tecnologías, a través de obras innovadoras que mostraban diversos aspectos del nuevo mundo que se estaba instalando, que Jean-Francois Lyotard llamará “postmodernidad”, y que hará visible en sus significados en la exposición comisariada por él junto Thierry Chaput, llamada *Les Immatériaux: le “petit journal”*.

Este nuevo mundo ya había sido anticipado por Karl Marx en los *Grundrisse*, donde habla del «*general intellect*» o inteligencia general, para señalar un periodo que iba a estar marcado por la importancia de los conocimientos, como ocurre actualmente, que según Marx serán concebidos como productos inmateriales, los cuales exaltará el capitalismo cognitivo, haciéndolos parte de su discurso para mercantilizarlos.

En contraposición a los postulados del capitalismo cognitivo, fenómenos como el net.art trabajarán la expansión de internet y la web como instrumentos posibilitadores para llevar al arte hasta sus límites creativos, lo que llevará a experimentar con obras preexistentes para articular otras, como se aprecia en proyectos como *Deconstructing Beck* ([http://www.detritus.net/illegalart/beck/\[1998\]](http://www.detritus.net/illegalart/beck/[1998])) de ®TMark, que consiste en una colección de *resamplings* lúcidos y lúdicos pero “supuestamente ilegales de Beck” al no serle pedido al artista Beck Hansen el permiso correspondiente por la reutilización de sus piezas musicales. La obra que consistía en sabotear a la discográfica del artista —más que al artista mismo— fue producida por

⁷ El video-sintetizador fue exhibido en la Tate Modern, en la exposición dedicada a Nam June Paik entre el 17 de diciembre de 2010 y el 13 de marzo de 2011.

el sello Illegal Art con el apoyo de 5.000 dólares obtenidos por ®TMark de donantes anónimos (®TMark 1998). Asimismo, el net.art revelará su posición *anticopyright* como un posibilitador de los procesos creativos radicales que llevan a cabo al tiempo que explora los derechos de propiedad intelectual.

En la cuarta parte, *La rebelión del net.art frente a las leyes de propiedad intelectual*, se detallan las estructuras que permiten el aparecer de este tipo de manifestaciones en su línea más crítica en las que vemos, entre otros, a Electronic Disturbance Theater (EDT), Daniel García Andújar, Marcell Mars, quienes han desarrollado propuestas innovadoras que llevan a límites insospechados los trabajos en la red, al tiempo que operan en una estrecha relación con el cuerpo social que se hace parte de los proyectos, al ser incluidos como creadores *amateurs*. Esto se puede ver en el proyecto del *art hacktivista* Marcell Mars (Nenad Romić), cocreador del Multimedia Institut [mi2] en Zagreb (Medialab Prado 2015), y uno de los fundadores del repositorio abierto de conocimiento compartido *Public library. Memory of the world* (<http://library.memoryoftheworld/#> [2012-2016]). Este es un proyecto artístico, social, democrático y solidario cuya filosofía es: “¡Hagamos unos catálogos de todos los libros que ya hemos descargado y compartámoslos!” (Mars y otros 2015), y que nació en 2012 y consiste en la creación de una biblioteca virtual que se desarrolla mediante las posibilidades que ofrecen las nuevas tecnologías, llámense *softwares* libres, código abierto, la web 2.0 e internet, etc., a través de diversas plataformas manejadas por *art hacktivistas* y bibliotecarios *amateurs*.

Dichos procederes del net.art tendrán sus antecedentes tanto en la historia del arte como en el movimiento *dadá* o la *Internacional Situacionista (I.S.)*, pero también se sustentarán en una serie de procedimientos creados sobre todo en las universidades norteamericanas por académicos e investigadores que desde los albores de la investigación sobre nuevas tecnologías se dedicaron a crear y compartir *softwares* libres de código abierto. Tal proceder se mantuvo y se mantiene a pesar de la mercantilización de internet con la Ley High Performance Computing and Communications Act, conocida comúnmente como «The Gore Bill – ‘la ley Gore’» (Congress of the United States of America 1991).

Igualmente, se sitúa el net.art en una trama sociocultural artística y política que se rebela frente al capitalismo cognitivo que sólo busca “tranzar mercantilmente” con el conocimiento inmaterial y eliminar aquel que no le conviene. Las leyes de propiedad intelectual actuales, como se ha dicho, imposibilitan el normal procedimiento de creación del net.art, al restringirle, entre otras cosas, la cita de imágenes de otros artistas. En este sentido, Cory Doctorov nos dice que las dos últimas décadas de política sobre internet han estado sometidas a la guerra de autor, es decir, a la defensa de los derechos de propiedad intelectual por parte de los Estados con fines económicos,

en menoscabo de los fines culturales. Y esto, sin contemplar la importancia de la libre circulación del conocimiento (Doctorow 2001).

En esta parte de la tesis se muestra que la lucha por la autonomía del net.art y de los especialistas en artes frente a las leyes de propiedad intelectual será intensa desde el comienzo de este movimiento artístico. De hecho, ya a comienzos del 2000, el FBI coaccionaba a los creadores y especialistas en «arte de los nuevos medios», como en el caso del proyecto de Martha Wilson, fundadora y directora del sitio web *Franklin Furnace*⁸ (<http://franklinfurnace.org/> [1976-2016]), que consiste en un archivo de registro de obras de arte que se subió a la web y que, posteriormente, se convirtió en un museo *online*, el cual el FBI busco cerrar por contener entre otros, obras apropiacionistas.

El net.art se posesionará y asumirá una lucha por mantener un tipo de arte emancipado de los intereses político-económicos que están tras esas leyes, como se aprecia en el proyecto *Copies* (<http://0100101110101101.org/copies/> [1999]) de 0100101110101101.org y en su *email* manifiesto de 1999 (Luther Blissett 1999). De esta forma, podemos ver que, en los últimos 25 años, se han desarrollado procesos artísticos dentro del net.art que interpelan continuamente las diversas aristas que conllevan para el arte y la sociedad las leyes de propiedad intelectual. En tal sentido, se da cuenta de una serie de propuestas artísticas contestatarias y *anticopyright*, como es el caso de Negativland, cuya propuesta general es completamente *anticopyright* y «apropriacionista», como se aprecia en su álbum *U2 Negativland* (Negativland 1991).

Por otra parte, se ponen en escena los sofisticados sistemas creados por ®TMark, como su corporación The Intellectual Property Fund (1991-2016), una entidad artística táctica para la insubordinación cultural y política cuyo éxito a escala global, como veremos, es poco usual y ha obtenido como ganancia grandes dividendos culturales. Dicha plataforma es legal y mediante ella se obtienen fondos para crear sus propias obras y las de otros creadores que se mueven en la línea *anticopyright* y que poseen un marcado interés por poner en jaque lo antidemocrático que, muchas veces es el sistema y, por otra parte, que ponen en valor el arte configurado con las nuevas tecnologías.

En la quinta parte *El arte en redes, historia del arte y las alternativas a las leyes de propiedad intelectual en el capitalismo cognitivo*, se atiende al desarrollo y la consolidación de las leyes de propiedad intelectual que demarcan y acotan el territorio de la producción artística visual y la historia del arte contemporáneo. Nos centraremos en la ley de propiedad intelectual española, con el énfasis en sus últimas tres versiones y en quienes hacen cumplir dicha ley en España: es el caso de

⁸ Nombre que alude a un barrio de Nueva York.

la entidad de gestión de derechos de propiedad intelectual VEGAP (Visual Entidad de Gestión de Artistas Plásticos). Este último organismo de gestión colectiva es el encargado de velar por los derechos de reproducción o *copyright* de los artistas visuales. De ahí que nos centremos en él, y nos dediquemos a examinar las problemáticas existentes para incluir reproducciones de obras de arte en los libros de historia del arte y sus repercusiones colaterales, que no son menores y afectan tanto a la producción creativa de los artistas como a la entrega de conocimiento por parte de los historiadores del arte a toda la comunidad, y la difusión de las obras de arte a nivel local e internacional.

Se toca de igual manera lo que ocurre en los ámbitos artísticos y de producción de tecnologías libres de la realidad norteamericana y como son afectadas por la legislación de propiedad intelectual estadounidense, que es la matriz de las leyes europeas en esta esfera, que están formateadas por una misma estructura dada por la Unión Económica Europea. Las coincidencias en el encaramiento de los distintos países sobre lo que deben ser las leyes de propiedad intelectual se produce por el cruce de intereses económicos que estas leyes promueven; intereses afianzados, en algunos casos, por los tratados de libre comercio que han incidido considerablemente en la conformación y modificaciones sucesivas de las legislaciones enunciadas.

Además, se da cuenta de que existe una perniciosa ausencia de autocritica a los procesos globalizadores que establecen dichos marcos políticos expresados en las leyes de propiedad intelectual, por parte de importantes sectores intelectuales y artísticos que, por su actitud, han omitido o no han enfrentado muchos de los procesos socioculturales que están afectando a la mayoría de la población. En esta misma medida, haremos patente la resistencia y las proposiciones que intelectuales de diversas disciplinas —historiadores del arte y artistas— han hecho, mostrando con ello una tenacidad frente al coartante sistema impuesto, buscando con eso desestimar un modo de dominación cultural que merma la libertad creativa, la libre expresión y el desarrollo del arte y la cultura contemporánea en general.

Por ello se analiza el “*Manifiesto de Soria. Sobre las reproducciones de obras de arte*” (Ramírez 2005), documento elaborado por el historiador del arte Juan Antonio Ramírez y firmado por importantes historiadores de arte de España. Este manifiesto propugna la libre utilización de imágenes en libros de carácter científico y educativo, oponiéndose con ello a la mirada que sobre el tema tiene aún la entidad de gestión de derechos de propiedad intelectual VEGAP que es contraria a ello. En esta parte de la tesis se da cuenta de la reacción de este organismo de gestión colectiva frente al manifiesto.

Es reseñable señalar que VEGAP, como al igual que otras entidades de gestión como SGAE, sostienen que su actuación va en directo beneficio de los artistas que obtienen réditos por derechos

de autor. En esta investigación se da cuenta de que, en el caso de los artistas visuales, no ocurre esto así, cuestión que se ha establecido después de haber realizado un análisis exhaustivo de la gestión económica de varios años de la referida entidad, determinando los beneficios reales de los creadores por derechos de autor.

Por otra parte, se hace un estudio de los costes de producir un libro de historia del arte pagando las altas tasas por reproducción de imágenes establecidas por VEGAP. También se estudia el mercado interior y exterior de libros producidos en España y se da cuenta de la escasa publicación de libros dedicados al arte actual, muchos de los cuales no poseen imágenes por los costos derivados de los derechos de reproducción de estas.

Hay que agregar que se incluye un apartado dedicado a las alternativas que, a nivel internacional, los intelectuales del ámbito de las humanidades y las ciencias han creado para poder compartir el conocimiento, más allá de las limitantes que imponen las leyes de propiedad intelectual. Por una parte, se muestra la opción más radical asumida por Joost Smiers y Marieke Van Schijndel, quienes redactaron *Imagine... No Copyright*⁹ —antes, Smiers había escrito: *Un Mundo sin Copyright: artes y medios en la globalización*¹⁰—, donde proponen la eliminación del *copyright*, para lo que la sociedad tiene que considerar que “la creatividad, por definición, surge de una reserva de conocimientos, destrezas y talento, fruto de la actividad colectiva. Las aportaciones individuales a esa reserva merecen todo el respeto, pero no es cierto de ningún modo que la creatividad surja de un pozo individual” (Smiers y Van Schijndel 2008, 74), cuestión que el «apropiacionismo» y los colectivos de net.art han hecho presente.

Smiers y Van Schijndel realizan un análisis en lo propiamente comercial de las leyes de propiedad intelectual que, en definitiva, determinan su estructura interna. Ellos piden un cambio de visión que priorice el quehacer creativo que hacen los artistas en beneficio de la sociedad sobre los intereses económicos de los grandes grupos, sin olvidar que los artistas deben ser remunerados por su trabajo.

Por otra parte nos adentramos en las opciones creadas estos últimos años por intelectuales —muchos de ellos universitarios— para compartir de manera libre el conocimiento, para lo cual analizamos las características del *Open Source*, el *Open Access*, la *Open Definition* que permiten, entre otras cosas, publicar *artículos* sin tantas restricciones. Tal cuestión es muy relevante para los historiadores del arte y especialistas en cultura visual que necesitan dar a conocer sus trabajos sobre

⁹ Joost Smiers y Marieke Van Schijndel, *Imagine... No copyright* (Barcelona: Gedisa, 2008).

¹⁰ Joost Smiers, *Un Mundo sin Copyright: Artes y Medios en la Globalización* (Barcelona: Gedisa, 2006).

el arte más reciente o fenómenos visuales actuales. Son, todos ellos, elementos complementarios a las licencias libres como *creative commons*.

Finalmente, se establecen una serie de conclusiones que recalcan que las leyes de propiedad intelectual son un cedazo que coarta el desarrollo del arte inmaterial más reciente. Por otra parte, se muestran las alternativas que el «sistema arte» crea para sobrepasar este gran inconveniente que son las leyes referidas.

Es necesario agregar que este texto, bajo ningún punto de vista, pretende agotar la temática abordada, pero busca contribuir a la generación de un debate serio en torno al tema que nos compete. En este sentido, queda pendiente revisar cómo han afectado las leyes de propiedad intelectual al quehacer del net.art, de los historiadores del arte y especialistas en cultura visual en otras partes del mundo no abordadas en este trabajo.

Primera parte

La construcción del «sistema arte» y su entronque con la propiedad intelectual

1. Autoría, autonomía del arte y propiedad intelectual desde la modernidad hasta la era de internet

La modernidad, que no es un devenir histórico o un concepto lineal en sus variantes, procede de la palabra «moderno», que bajo su forma latina «*modernus*», fue utilizada como nos dice Hans Robert Jauss en su ensayo “*La Modernité dans la tradition littéraire et la conscience d’au-jourd’hui*” (Jauss 1978, 15) por vez primera a finales del siglo V de la era cristiana para señalar “el presente”. Interesante es precisar que en dicho siglo transcurre la desfragmentación del Imperio de Occidente, concretamente del romano, que conllevó una transformación en todos los ámbitos de la vida, instancia que dejará atrás los conceptos de la antigüedad grecorromana. Con las diversas acepciones del vocablo «moderno» se enuncia una época que se contempla a sí misma en relación con el pasado, pensándose en un momento de su trayectoria como resultado de una evolución desde lo viejo hacia lo nuevo, concepto este último neurálgico en la actualidad, como lo apreciamos en nociones como el “arte de los nuevos medios” (new media art).

Y a fines del siglo V d.C., comienzo de la Baja Edad Media, serán las ciudades nos dice Max Weber en su *Historia económica general* (Weber 1974), los semilleros del capitalismo, las cuales son pobladas de estructuras de poder de gran dimensión política nunca antes desarrolladas, y que darán origen a las ciudades-Estado como Florencia o Génova.

Así, el inicio de la modernidad viene acompañado del comienzo de la expansión del capitalismo —ya existente en sus raíces dentro de la antigüedad grecorromana—, como un novedoso sistema de mundo. Weber en este sentido señala:

“[En los tiempos modernos las ciudades] *se hallaron bajo el poder de los Estados nacionales que competían, en una situación de lucha constante, por el poder mediante medios pacíficos o mediante la guerra. En esa lucha competitiva creó las mayores oportunidades para el moderno capitalismo occidental. Estos Estados independientes tenían que competir por un capital en busca de una inversión que les dictaba las condiciones a tenor de las cuales les presentaría su apoyo en su lucha por el poder...* El Estado nacional autosuficiente es, por tanto, el que brindó al capitalismo su oportunidad de desarrollo y, en tanto, que el Estado nacional no generó un capitalismo imperial de alcance mundial, de persistencia” (Weber 1974, 247-48).

Sustentando este contexto, durante el siglo VI d.C. aparecen la patente que, desde entonces, “*es un conjunto de derechos exclusivos concedidos por un Estado al inventor de un nuevo producto o tecnología, susceptibles de ser explotados comercialmente por un período limitado de tiempo, a cambio de la divulgación de la invención. El registro de la patente constituye la creación de un monopolio de manera artificial*”

y se enmarca dentro de la propiedad industrial que, a su vez, forma parte del régimen de propiedad intelectual” (Wikipedia 2014), instrumento clave para el desarrollo de la economía capitalista que será uno de los pilares fundamentales de la economía digital contemporánea, como se puede comprobar en el hecho de que EE.UU. actualmente sustenta la mayor parte de su economía en el sector servicios y posee un relevante y competitivo sector industrial, especializado en alta tecnología que representa un 20 % de la producción mundial (Vargo 2011). De las 500 empresas más importantes y grandes del mundo, 133 tienen sede en EE.UU. (Fortune 2010), las cuales salvaguardan sus intereses patentando sus productos y, de esta manera, recaudan mucho dinero. La visión sobre la necesidad de pago por patentes y derechos de autor ha sido desarrollada por el gobierno estadounidense mediante leyes transnacionales como las que genera y promueve la OMPI (Organización Mundial de la Propiedad Intelectual), y por medio de los tratados de libre comercio que ha promovido directamente EE.UU. como el Nafta, el TLC con Latinoamérica o el tratado de Libre Comercio entre la Unión Europea y Estados Unidos, el TTIP, actualmente discutido.

Las primeras patentes, denominadas *«litterae patentes»* (‘cartas patente’) nos indica Vandana Shiva: *“se emitieron por primera vez en Europa en el siglo VI. Los monarcas otorgaban células reales y cartas por el descubrimiento y la conquista de tierras extranjeras en su nombre. Se utilizaban para la colonización y el establecimiento de monopolios de importación”* (Shiva 2003, 99).

Este instrumento fue capaz de reemplazar bienes y servicios e inclusive posteriormente personas durante la colonización de América y África, pero en aquel entonces fue una patente para las conquistas que se hacían y, por tanto, una herramienta que reconocía un tipo de colonización y aseguraba la propiedad sobre determinados bienes productos de esa colonización.

Es interesante ver que las patentes, un elemento propiamente europeo en su origen y desarrollo inicial, cobrarán importancia posteriormente cuando se dé un auge comercial, tal y como ocurrió en el Renacimiento, con las ciudades-Estado genovesa, veneciana o florentina, en las que empieza a darse un excedente susceptible de ser exportado y que emerge producto del avance de las tecnologías, lo que posibilitará dicha expansión comercial en Europa. Desde este periodo en adelante veremos una proliferación sin fin de intercambio de invenciones o de ingenios (Goody 2005, 38), por parte de las potencias europeas. Durante fines del siglo XX y comienzos del XXI ocurrirá lo mismo entre las potencias estadounidense, alemana, japonesa y china, es decir, un intercambio comercial de inventos entre ellos medicamentos, iPads, alimentos transgénicos, etc. Esto será posible porque el sistema de patentes se sustentará en cuanto régimen legal de posesión y utilización de ideas, en la racionalización administrativo-burocrática de las invenciones a nivel transnacional y transcontinental, lo que incluye la regulación de los monopolios de creación e

invención por periodos acotados de tiempo, etc. Como se comprueba en las leyes transnacionales que rigen la utilización de internet, como la primera ley que la se reguló en 1996, conocida como los «Tratados de Internet», instancia promovida por la OMPI (Organización Mundial de la Propiedad Intelectual), y que han firmado la mayoría de las potencias.

1.1. La autoría y la propiedad intelectual

1.1.1 Autonomía del arte, teoría del genio y del autor en las artes visuales

Giovanni Arrighi (Arrighi 1999, 135-155), Donald Cardwell (Cardwell 1996, 113) y Vandana Shiva (Shiva 2003, 17-18), coinciden en que en las ciudades-Estado del norte de Italia del siglo XV como Génova, de floreciente desarrollo económico, están en el origen de las patentes (que son parte de los derechos de autor contemporáneos), como se ve en la práctica renacentista de comenzar a firmar las pinturas, tal cual se aprecia ya en Giotto (comienzo del Renacimiento), y que se da con desparpajo en Durero, quien *“fue un hombre avanzado a su tiempo, además de uno de los primeros artistas en el sentido moderno. El pintor y grabador alemán convirtió su firma en una marca personal e intransferible, de la que no dudó en servirse como una especie de **copyright**. Potenció los encargos estrechando los vínculos con compradores potenciales y estudió las necesidades del incipiente mercado del arte. E incluso aprovechó la invención de la imprenta para multiplicar la difusión de su obra a lo largo y ancho del continente...”* (Vicente 2013).

Este fenómeno ha sido tachado por Jack Goody, en *Capitalismo y modernidad, el gran debate* como individualismo temprano (Goody 2005, 134-5). En este sentido Hauser señala que: *“La conciencia de la individualidad no comienza hasta el Renacimiento, si bien el Renacimiento no comienza con la individualidad que cobra conciencia de sí misma. La expresión de la personalidad se busca y aprecia en el arte mucho antes de que se tenga conciencia de que el arte está orientado, no ya hacia un **qué** objetivo, sino a un subjetivo **cómo**. Se habla todavía de su contenido de verdad objetivo, cuando ya hace tiempo que el arte ha pasado a ser autoconfesión y adquiere valor general precisamente en cuanto expresión subjetiva. La fuerza de la personalidad, la energía espiritual y la espontaneidad del individuo es la gran experiencia del Renacimiento”* (Hauser 1969, 420-421).

Es relevante tener presente que la firma del autor, en términos de verificación de la autenticidad de



Ilustración 5 Firma de Giotto en la Basilica di Assisi, Capilla de San Nicola.

una obra y en términos de mercado, ha sido históricamente equiparado con el valor de la factura de la misma, como se comprueba en la actualidad en la propaganda y el proceder de casas de subastas de arte líderes como Sotheby's y Christie's.

Ahora bien, la idea de individualidad artística en el Renacimiento se gesta en una época que se configuró a partir de la conciencia de ser una era histórica que modifica su vínculo con la Edad Media y se emparenta con la antigüedad grecorromana, considerando a este último período un modelo a seguir que podía ser recobrado y redimido -como lo asumen los Medici desde su posición de mecenas, mediante su estudio, rememoración visual, filosófica, poética y citas como lo hicieron poetas, filósofos, pintores y escultores y tal cual se puede apreciar en la *Escuela de Atenas* de Rafael Sánzio (Fresco. Stanza. Vaticano, Roma-Italia. 1508-1511), donde las representaciones de distintas figuras aparecen como volúmenes gigantescos y de gran movimiento que crean un imponente espacio escenográfico en el que gruesos muros soportan una monumental bóveda; son representaciones que dan cuenta de la importancia dada a la reflexión y la razón como fundamentos vitales para la existencia, teniendo como antecedente la filosofía griega, las artes griegas del siglo V a.C. y la época helenística del arte griego del siglo IV a.C. que tiene al *Laoconte*, actualmente en el Museo Vaticano, como unas de las creaciones más eximias.

En la *Stanza* de Rafael Sanzio aparecen representados Platón con el rostro de Leonardo señalando al cielo, al mundo de las ideas; Aristóteles que sostiene su manual de ética indicando el mundo material; Diógenes que se encuentra sentado en las escaleras del templo; Heráclito con el rostro de Miguel Ángel que mira el paso del tiempo; Euclides con el rostro de Bramante traza una circunferencia; y Tolomeo lleva en su mano la esfera de la Tierra. Todos ellos aparecen junto a otros personajes sobresalientes del mundo de las letras y las artes de la Antigüedad (Suckale, y otros 2005, 172). Lo moderno aquí se vincula al desarrollo de la capacidad de crear, fundamentada no sólo en la fe sino en la razón como don otorgado al hombre por Dios, quien pone a éste como un creador en potencia, un creador de la realidad a semejanza de él mismo.

Esta idea la apreciamos con nitidez en la representación central de la bóveda de la Capilla Sixtina ¹¹ donde Miguel Ángel, considerados por muchos como el primer artista plenamente moderno, representa *El origen del mundo y del hombre*, escena en la cual vemos al hombre situado a la misma altura de Dios, hecho a imagen y semejanza de aquel. Inspirada por este tipo de obras surge la teoría del artista como un pequeño dios, como un genio, teoría que siglos después será sustentada con vehemencia por diversos creadores y literatos como Baudelaire o por el poeta Vicente Huidobro

¹¹ La Capilla Sixtina fue encargada en 1508 por el papa Julio II a Miguel Ángel Buonarroti, siendo inaugurada el 1 de noviembre de 1512

en su propuesta creacionista:

Arte poética

*“Que el verso sea como una llave
Que abra mil puertas.
Una hoja cae; algo pasa volando;
Cuanto miren los ojos creado sea,
Y el alma del oyente quede temblando.
Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra;
El adjetivo, cuando no da vida, mata.
Estamos en el ciclo de los nervios.
El músculo cuelga,
Como recuerdo, en los museos;
Mas no por eso tenemos menos fuerza:
El vigor verdadero
Reside en la cabeza.
Por qué cantáis la rosa, ¡oh Poetas!
Hacedla florecer en el poema;
Sólo para nosotros
Viven todas las cosas bajo el Sol.
El Poeta es un pequeño Dios.”*

El espejo de Agua, 1916. "El poeta es un pequeño Dios."
(Huidobro 1999, 34).

En el Renacimiento, en la mirada de Miguel Ángel y en la Brunelleschi —quien exige ser reconocido como el autor de la Cúpula de la Catedral *Santa María del Fiori*, pese al reclamo del gremio de artesanos¹²— se harán visibles las



Ilustración 6 Cúpula de la Catedral Santa Maria dei Fiori. Brunelleschi. 1296-1418. Florencia.

¹² Cúpula, específicamente desde su parte superior, desde la cual y por primera vez en la historia se puede ver una ciudad completa. La cúpula es, por ello, uno de los más grandes símbolos de la modernidad al permitir al hombre una mirada entera del mundo.

tan discutidas, alabadas y odiadas teorías del genio y del autor. En este sentido Hauser señala: *“la idea del genio como don divino, como fuerza creadora innata e intransferible; la doctrina de la ley propia y excepcional que puede y debe seguir el genio; la justificación del carácter especial y caprichoso del artista genial: todo este círculo de pensamientos aparece por vez primera en la sociedad renacentista, que, a consecuencia de su esencia dinámica, penetrada de la idea de competencia ofrece al individuo mejores oportunidades que la cultura autoritaria medieval y, a consecuencia de la acreditada necesidad de propaganda de sus potentados, crea mayor demanda en el mercado artístico que la que hasta entonces tenía que satisfacer la oferta”* (Hauser 1969, 420).

Interesante se hace lo apuntado por Hauser en cuanto a que durante el Renacimiento: *“el desarrollo del concepto de genio comienza la idea de la propiedad intelectual(...), [vinculado] a la autonomía de las diversas formas espirituales de expresión, y resulta también imaginable una forma de arte que tenga en sí misma un sentido y su finalidad”* (Hauser 1969, 421), y con ello nos dice se da comienzo al capitalismo (Hauser 1969, 421). Debemos acotar que el capitalismo como ahora lo conocemos, sustentado en el desarrollo de patentes y de la propiedad intelectual, se denomina por ello capitalismo cognitivo (Blondeau, Dyer Whiteford, y otros 2004). Capitalismo que en el Renacimiento acaece y se desarrollará de la mano de los mercados creados inicialmente por las ciudades-Estado como Venecia y Génova. Pero si bien como nos dice Arrighi: *“Venecia fue el prototipo de todos los estados capitales posteriores (...), la diáspora genovesa de banqueros mercantiles fue el prototipo de todos los sistemas no territoriales de acumulación de capital a escala mundial”* (Arrighi 1999, 105). Braudel, en este sentido, indica: *“Durante tres cuartos de siglo, “la experiencia genovesa” permitió a los banqueros mercantiles de Génova, mediante su gestión del capital y del crédito, llevar la voz cantante de los pagos y transacciones europeos. Éste debe haber sido, con toda seguridad, el ejemplo más extraordinario de convergencia y concentración que ha conocido la economía mundo europea, ya que se reorientó a sí mismo alrededor de un centro casi invisible. El punto focal de todo el sistema no fue siquiera la ciudad de Génova, sino un puñado de banqueros y financieros (hoy lo denominaríamos consorcio multinacional)”* (Braudel 1984, 157).

1.1.2. Autonomía del arte y derechos de autor

Durante el Renacimiento el contexto artístico, social, político y económico de bienestar generó cuestiones de vital importancia para las artes visuales que llegaron hasta la actualidad; por una parte, el emerger de la autonomía del artista, la autonomía de las artes y un tipo de producción vinculado a dicha autonomía, el desarrollo del mecenazgo y del coleccionismo, y el inicio del mercado de transacciones de bienes artísticos como una trama de relaciones con el cuerpo social

que se avalará por siglos bajo distintos tamices como el propiciado por la pequeña y la alta burguesía; instancias que la Vanguardia pondrá en jaque durante comienzo del siglo XX y más tarde el arte procesual de los *situacionistas*, y el vinculado a las nuevas tecnologías como el de *fluxus* con figuras como Nam June Paik o Yoko Ono y finalmente el “arte de los nuevos medios”, y de manera más específica el net.art en obras como las de Vuc Cosic, entre otros.

En lo que concierne a la autonomía del artista debemos decir que durante el Renacimiento italiano, en el *Cinquecento*, el artista logra por primera vez en la historia un rango social impensado hasta entonces que tiene relación con la valorización de los artistas que hacen la repúblicas burguesas como la veneciana y florentina, a los cuales otorgan privilegios tales como dar la toga de patricio a Gentile da Fabriano y otorgar el título de miembro del consejo a Michelozzo (Saitzchick 1957, 185), respectivamente; la nobleza, (por otra parte y a raíz de la teoría del genio que se expresa en que la obra de arte puesta en boga y entre cuyos representante máximos están Miguel Ángel, Tiziano, Leonardo, se considera producción de autor,—revelándose esta como “*creación de la personalidad autónoma, y que esta personalidad está por encima de la tradición, la doctrina y las reglas e incluso de la obra misma; de que la obra recibe su ley de aquella personalidad; de que, en otras palabras, la personalidad es más rica y profunda que la obra y ni puede llegar a expresarse por completo en ninguna realización objetiva*” (Hauser 1969, 419)—, valorarán el arte como una instancia que los hace mejores; así emperadores como Carlos V y luego su hijo Felipe II considerarán que permitir que los artistas se zambullan en la luz del proceso creativo, les posibilita a ellos relumbrar con los destellos de esa luz. Es importante destacar que ambos fueron grandes impulsores de la producción artística de renombrados creadores y eximios coleccionistas de arte como se aprecia en *San Lorenzo del Escorial*, construcción propiciada por Felipe II y que resguarda un patrimonio artístico y cultural inédito para su época, convirtiéndose en uno de los primeros grandes archivos de la Edad Moderna.



Ilustración 7 Galileo, Taca, P., & Velázquez, M. M. (s.f.). Monumento a Felipe IV o Fuente de Felipe IV. Madrid.



Ilustración 8 de Toledo, J. B. (1563-1584). San Lorenzo del Escorial.

La importancia otorgada a los artistas, irá acompañada del crédito alcanzado por estos, por los sabios e investigadores desde el *Cinquecento*, quienes debido a su prestigio empezarán a colaborar entre sí. Interesante es la vinculación entre arte y ciencia que se dará desde entonces, ejemplo de ello es que durante el siglo XVII nos encontramos con que Galileo colaboró con artistas como ocurrió para la realización del *Monumento a Felipe IV* o *Fuente de Felipe IV* que ocupa el centro de la Plaza de Oriente, ubicada frente al Palacio Real en Madrid donde colaboró con Pietro Taca, Velázquez y Juan Martínez Montañés¹³.

Ahora bien, durante el Renacimiento, el reconocimiento a los artistas pasó por la invención de la perspectiva, un tipo de representación espacial que, en tanto mimesis de una impresión óptica, marcó una ruta de comprensión del mundo; debemos recordar que dicha mimesis consiste en la creación de un espacio unitario que converge en un centro marcado por la línea del horizonte que genera la perspectiva, dándose lugar con ello al denominado cuadro-ventana que, en tanto lienzo, será una representación del mundo. En este sentido Panofsky indica en *La Perspectiva*, que los modos de representar artísticamente la realidad mediante distintos sistemas perspectivos generarían formas simbólicas que concuerdan con la teoría del conocimiento o filosofía del momento, que a su vez diremos nosotros es otra forma simbólica. Panofsky señala: “*justamente se nos revela en esto, de un modo evidente que el espacio estético y el espacio teórico traducen siempre el espacio perceptivo subespecie de una única y misma sensibilidad, la cual en el primer caso aparece simbolizada y en el segundo caso sometido a leyes lógicas*” (Panofsky 1999, 27).

Asimismo, el cuadro-ventana en el Renacimiento será concebido como una instancia representacional que pasa, como lo indica León Battista Alberti, por el desarrollo de un arte que se sustenta en el reconocimiento de que la natura es la generadora de las mejores formas, pero que el arte debe operar con raciocinio y conocimiento del mundo, lo que involucra una mirada científico-artística de la creación (Alberti 1988, 285). Debe decirse que la mimesis fue un elemento decisivo para la historia del arte pues: “*la mimesis es, en efecto, lo que distingue el saber del saber hacer del artista del que hace el*

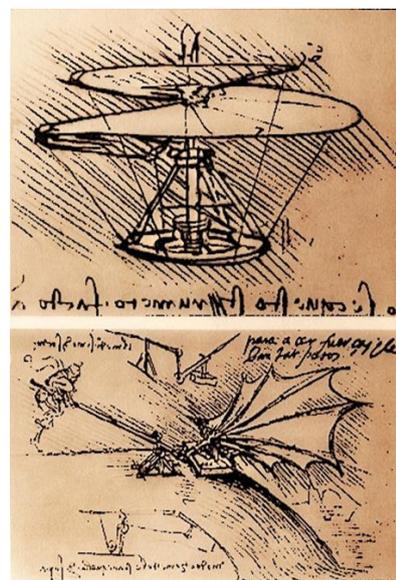


Ilustración 9 Da Vinci, L. (1485). Ornitópteros.

¹³ Véase, entre otros, a Erwin Panofsky, «Galileo As a Critic of The Arts: Aesthetic Attitude And Scientific Thought. » *Isis* 47, n° 1 (marzo 1956): 3-15.

artesano o el actor de variedades. La bellas artes son tales porque las leyes de la mimesis definen en ellas una relación reglamentada entre una forma de hacer —una *poesis*— y una forma de hacer —una *aisthesis*— que se ve afectada por ella” (Rancière 2012, 12). Esta concepción del arte que ayudó a solventar una mirada hacia el mundo, tan sólo se vio quebrada a fines del siglo XIX con la obra de Cézanne (Zambianchi 2008) y a comienzo del XX por los cubistas, dadaístas, los constructivistas, entre otros, que heredarán sus enfoques a los artistas del siglo XX y XXI.

Por otra parte, durante el Renacimiento se suscitará una instancia interesante a tener en cuenta por cuanto persiste hasta la actualidad, se da valor a la relación entre el trabajo científico y artístico y a las invenciones, como se aprecia, por ejemplo, en el hecho de que a Leonardo se le permitió explorar hasta ámbitos insospechados hasta entonces, así este artista conoció y dio a conocer el cuerpo humano a través de su trabajo con modelos y por medio de la disección de cadáveres, y dibujó y proyectó sus conocimientos en creaciones no sólo artísticas sino también tecnológicas como vemos en su bocetos de sus máquinas voladoras, que el artista llamó *Ornitópteros*.

Instancias todas que involucran el fenómeno de la invención como eje del quehacer artístico, lo que empieza a considerarse como un valor a ser premiado simbólicamente y efectivamente mediante dinero.

El valor otorgado al dominio de la mimesis, a la invención y a la originalidad de las obras, dio como resultado que artistas como Rafael Sanzio, como indica Giorgio Vasari, hayan llegado a ganar mucho dinero, a tener un palacio y a ser tratados como grandes señores a corta edad; y que el *Divino Rafael* considere como sus iguales a cardenales y a príncipes y ellos lo miraran al mismo tiempo como a un igual y le admiraran (Vasari 2002). En ello se juega y se logra la autonomía del creador que, en tanto tal, se instaura a la vista de los demás -y de sí mismo-, como genio. Y junto a la teoría del genio, se origina y organiza un fenómeno peculiar, la producción de la obra de arte autónoma, la que emerge de la mano del artista en tanto autor, que por entonces se concibe como un individuo que se expresa, como hemos dicho, con una singularidad extrema como se aprecia en el trabajo de Tiziano, donde la idea de belleza se trasluce como un eje conceptual fundamental para el artista que, en su caso, se expresará a través del despliegue de una variedad cromática extensa. Interesante es señalar que será la idea de belleza¹⁴ la que, desde entonces y hasta hace poco, se

¹⁴ En 1462 se funda la Academia de Florencia de la que emergió una escuela neoplatónica, conformada por figuras como Giovanni Pico della Mirandola, Marsilio Ficino y Angelo Poliziano. El más sobresaliente en el ámbito de la estética fue Marsilio Ficino cuyo escrito, *Amore*, es una reflexión sobre *El Banquete* de Platón, donde abordan las implicancias de la belleza y el arte. Para Ficino, la perfección interior establece la exterior por lo cual la belleza sería una imagen espiritual (*simulacrum spirituale*).

Véase, entre otros, a Sergio Givone, *Historia de la Estética* (Madrid: Tecnos, 2001).

tornará un valor supremo a alcanzar en la obra de arte (Givone 2001, 23).

La importancia de la belleza para el arte durante muchos siglos llegará a tal punto que incluso dará nombre a las academias de arte; ejemplo de ello es la Academia de Bellas Artes de Roma. Tan sólo durante comienzo del siglo XX, desde *Fuente* de 1917 de Marcel Duchamp —que es un objeto industrialmente producido, más específicamente un urinario que el artista convierte en obra de arte—, se instauran otros conceptos como predominantes, de tal manera que lo importante en el arte será el concepto, produciéndose un claro desplazamiento al valor del fenómeno de la *techné* en el arte.

Heidegger en este sentido dirá excediendo a Aristóteles, que la *techné* es un saber, y que este saber es propio del arte y que “en el auténtico sentido de la *techné* el saber es justamente el incipiente y constante mirar más allá y por encima de lo materialmente existente y disponible. Este estar más allá pone primeramente en obra [...]. El saber es el poder-poner-en-obra [*Ins-Werk-setzen-können*] del ser como un ente [...]. Los griegos llaman expresamente *techné* al arte mismo y a la obra de arte porque el arte detiene de la manera más inmediata y hace sostenerse al ser, o sea, a lo que aparece estando allí en sí mismo [...]. La obra de arte no solo es obra porque es producida y hecha, sino porque efectúa el ser en un ente” (Heidegger 1997, 198).

En esta misma línea, Jacques Rancière nos dice que en “el momento en que el arte, [...], evoca, para pensarlo, un discurso que se llamará “estético”, es el momento en el que se deshace ese nudo de una naturaleza productiva, de una naturaleza sensible y de una naturaleza legisladora que se llamaba *mimesis* o *representación*” (Rancière 2012, 16).

Pero, sin lugar a dudas, es en el proceso de representación mimética renacentista, donde se instaura y transcurre la autonomía del arte que Hauser define como la expresión “en forma objetiva desde el punto de vista de la obra. El mismo pensamiento que expresa el concepto de genio en forma subjetiva — desde el punto de vista del artista—. La autonomía intelectual es el concepto correlativo a la espontaneidad del espíritu. Pero la independencia del arte significa para el Renacimiento en todo caso sólo la independencia frente a la Iglesia y a la metafísica por la Iglesia representada; mas no significa una autonomía incondicionada y total” (Hauser 1969, 424). En tal autonomía, subyace, eso sí, según nos dice Berthold Hinz en *Autonomie der Kunst* “la fase en que se separa al productor de los medios de producción, el artista resulta ser el único al que no le afecta en nada la división social del trabajo [...]. Tras la



Ilustración 10 Popova, L. (1921). Ropa de producción para el actor n. 5 de la puesta del Cornudo magnánimo, por Vsevolod Meyerhold

división histórica del trabajo, la producción artesanal del artista parece ser la causa por la que su producto adquiere valor especial. “autónomo” (Müller 1972, 67).

Pero tal valor sólo se constituye al anteponer el artista renacentista a su labor artesana, el concepto que trabaja como ideal, como lo expresa Brunelleschi en sus obras. En este sentido Michael Baxandall en *Giotto y los oradores* señala que durante el siglo XV, cuando la literatura de los humanistas italianos propugnaba la asimilación de las artes visuales al *ars poetica* y *ars rhetorica*, el arte dejó de ser tan sólo una producción material para transformarse en una plasmación de los impulsos anímicos y espirituales de los creadores con el fin de ser disfrutada en esos mismos términos por el público (Baxandall 1996). Con ello diremos que se produce un tipo de autonomía estética al constituirse la obra de arte como expresión liberadora, cuestión sustentada en la idea de que el arte es una producción especial, poseedora de un aura —concepto que define un proceso de desmaterialización de la cultura y de las artes de un modo inusitado a lo largo de la historia de la humanidad—, que Walter Benjamin definirá como “una manifestación única de su lejanía, por más cerca que pueda estar” (Benjamin 2012, 24). Concepto que Benjamin señala con precisión se dejará en gran parte de lado, en la época de reproductibilidad técnica con manifestaciones, por ejemplo, como el cine el cual por su propia estructura asociada a su capacidad de ser reproducido innumerables veces, propicia que la copia del original nunca pierda la esencia del original, pasando la copia misma a ser original, lo que anuncia la muerte del aura en el arte, por lo menos en su concepción clásica (Benjamin 2012) y, por tanto, el surgimiento de otro tipo de arte como el de los constructivistas soviéticos, como Tatlin, Ródchenko o Popova; el de los artistas de los nuevos medios como Nam June Paik y en la actualidad el de colectivos como Luther Blissett Project-LBP, 0100101110101101.org, Etoy, ®™ark, que trabajan mediante el manejo de nuevas tecnologías como internet o el *software* libre.

En lo que se refiere a la creencia en el aura en las obras de artes visuales, corresponde a una situación avalada por la mantención histórica de un tipo de arte desacralizado que se desarrolló desde Renacimiento hasta comienzo del



Ilustración 11 Bonnard, P. (s.f.). *BonnardNu dans un intérieur*. National Gallery of Art, Washington.

siglo XX¹⁵, faena fundamentada, como hemos dicho, en un accionar artesanal de producción asociado al reflejo de la genialidad del artista enunciada en la huella de su expresión en las obras. Esto llevará aparejado a lo largo de historia del arte la disociación de la obra de arte de la praxis cotidiana al tornarse la obra un fin en sí misma. Esta cuestión se acentuará en la sociedad burguesa, en la cual se hablará incluso del ‘arte por el arte’, concepto al que se asocian obras donde se produce la ausencia de la función social del arte como prioridad del enfoque artístico por la primacía, por ejemplo, del tema del color y del simbolismo como se aprecia en las pinturas de Pierre Bonnard (1867-1947) pintor, litógrafo y fotógrafo francés, que fue integrante del grupo simbolista de los Nabis, y que nos dejó obras tal cual: *Nu dans un intérieur*, 1912-1914. Producción artística que se contraponen a producciones como la de Gustave Courbet (1819-1877), artista que reivindicaba que el arte debía plasmar la realidad, y que incluyó en sus obras al proletariado. Entre sus creaciones destacan: *El Origen del mundo*, 1866, —mantenida oculta por Foucault durante un largo tiempo en su casa—, *Damiselas al borde del Sena*, 1856, y el *Entierro en Ornans*, 1850.

Sin embargo, entre Bonnard y Courbet no existe diferencia alguna en lo que se refiere a que en ambas prevalece el concepto de aura como un inmanente en sus obras.

En una crítica radical a la fechitización histórica de las obras por parte de la sociedad burguesa, cuyo centro es el concepto de aura; este fenómeno fue criticado durante la segunda parte del siglo XX, en pleno despliegue del capitalismo tardío; Arvatov nos dice: “*mientras que la técnica de la sociedad capitalista construye tanto sobre los logros más elevados como sobre los más bajos y logra una técnica de producción masiva (industria, radio, transporte, diario, laboratorios), el arte burgués se mantuvo en el artesanado y, por eso, está aislado de la praxis social de la humanidad y se quedó en el ámbito de lo estético [...]. El maestro es el único tipo de artista en la sociedad capitalista, el tipo de especialista del arte puro, que trabaja ajeno a toda utilidad práctica inmediata, porque ésta se basa en la técnica de las máquinas. De aquí nace la ilusión del fin en sí mismo del arte, de allí su total fetichismo burgués*” (Arnatov, Günther y Ortrud Hielscher 1972, 87).

La postura de Arvatov señala una visión que reclama un arte social, que en el capitalismo cognitivo —concepto que “*designa el desarrollo de una economía basada en la difusión del saber y en la que la producción del conocimiento pasa a ser la principal apuesta de la valorización del capital*” (Vercellone 2004, 66), capitalismo que afianza su poder en la economía digital de la cual depende de manera importante EE.UU.—, será desarrollado por colectivos de net artistas como Critical Art Ensemble, Electronic Disturbance Theater, ®TMark, Yes Men, UBERMORGEN, etc. Estos utilizarán las

¹⁵ Di Giacomo, Giuseppe, Claudio Zambianchi, Roger Fry, y Otros, *Alle Origini dell'Opera d'Arte Contemporanea* (Roma; Bari: Laterza, 2008).

nuevas tecnologías como sus herramientas principales —entre ellas *software libre*, internet y la WWW— y persistirán en la necesidad de la autonomía del arte como territorio emancipador, pero a través de sus creaciones generarán un desplazamiento radical desde la noción de aura a la de concepto y procesualidad y, eliminarán definitivamente la noción de copia única debido al tipo de formato elegido para crear el que será potenciado para propiciar una distribución masiva de sus obras, y paralelamente van a buscar eliminar la noción de autoría identificable en personas concretas, por medio de firmas virtuales en el espacio virtual de la red que los alejará de la teoría del genio y, por sus propios proyectos anti leyes de propiedad intelectual se alejarán del concepto de mercantilización de las obras, en pos de acercarse más a la cibersociedad que implica acceder a millones de personas.

1.1.3. La autonomía del arte como territorio emancipador

La autonomía del arte no sólo se producirá por los parámetros impuestos por las artes visuales, sino también a partir de los ejercicios escriturales que revelan miradas y reflexiones que identifican dicho territorio. Los primeros escritos sobre historia del arte se dan en el Renacimiento, con Giorgio Vasari a la cabeza; por entonces se destacan tratados sobre arte como el de León Battista Alberti. Ellos serán los antecedentes de una práctica que hará viable la transmisión del valor de las obras de arte, como un fenómeno particular de emancipación que, hasta comienzo del siglo XX seguirá marcado por la teoría del aura, del genio artístico y la belleza, entre otros conceptos complejos desarrollados a lo largo de la historia del arte durante la modernidad.

En lo que se refiere el momento actual, la postura historiográfica postmoderna propiciada, por ejemplo, por Arthur C. Danto da cuenta del fin del *fetichismo* de la belleza vinculada al aura, y visualiza a la historia del arte como una disciplina progresiva, al tiempo que el arte está en un ámbito en progresión como la ciencia. Interesante es recordar que en el texto de Danto, *Después del fin de arte* donde habla sobre las «Cajas Brillo» de Warhol, el historiador del arte se pregunta qué distingue la obra de Warhol de un objeto de consumo ordinario, por tanto, ¿qué hace de su obra, una obra de arte original? Su respuesta es que la obra poseía un significado complejo. Presentaba diversas problemáticas, entre ellas la de la sociedad de consumo. Esto alejaba a las obras de Warhol del significado estándar que posee la cajas de detergente producidas por la industria, las cuales tienen únicamente un sentido utilitario y propagandístico (Danto 2002, 123-124).

En ese mismo texto Danto inquiría: ¿cómo se distingue un objeto artístico de uno meramente funcional?

Él plantea que la obra de arte es tal, no por ninguna cualidad intrínseca, sino por enmarcarse dentro del “mundo artístico” –colectivo o comunidad artística integrada por los creadores, los críticos, e historiadores del arte, los especialistas en cultura visual en los museos, y marchantes de arte, entre otros—. Y si esta comunidad acepta algo como arte, entonces es arte. Esta es una cuestión que ya Benjamín lo había afirmado cuando hablaba de la institución arte (Benjamin 2012) que, como bien sabemos está regulada por el principio de la autonomía del arte. Pierre Bourdieu en este sentido dirá: “*Se le da valor y sentido a un gesto como el de Duchamp (Ready-made) a partir de la eficacia “mágica” de la lógica del propio campo que le reconoce, produciendo instancias de consagración y todo un grupo de “creyentes”*” (Bourdieu 1992, 257).

Ahora bien, lo anterior no niega que la obra de arte es, en definitiva, la que impone retóricas y, en ese sentido, el tipo de obra instituida en el Renacimiento –de gran valor cultural–, provocará que el creador-productor se acerque al receptor de la obra, en términos de búsqueda de cercanía con él, y genere un tipo de recepción individual por la que cada sujeto vive de manera particular una creación artística, para lo cual se le exige ensimismarse en el objeto de contemplación como nos sigue ocurriendo con las «Cajas Brillo» de Warhol.

Para Walter Benjamin esto constituye un tipo de recepción de tipo aurática que se produce a partir de las categorías de autenticidad y unicidad que, para él, niegan el poder real de transformación del arte respecto de la sociedad. Poder transformador que para Walter Benjamín sería verdaderamente posible: “*En el instante en que el criterio de autenticidad falla en el seno de la producción artística, toda la función social del arte resulta transformada por entero. Y, en lugar de fundamentarse en el ritual, pasa a fundamentarse en otra praxis, a saber: la política*” (Benjamin 2012, 59).

Esta es una cuestión que en la postmodernidad cobrará sentido en muchas obras de los net artistas quienes reclamarán un tipo de arte que elimine las fronteras entre arte y sociedad como se aprecia en los postulados de 0100101110101101.org, que hizo público Luther Blissett Project-LBP, del cual eran entonces aún integrantes los 0100101110101101.org, en un *e-mail* o manifiesto de 1999 (Luther Blissett 1999) y dos acciones efectuadas ese mismo año, *Open _source_hell.com* y *Hybrids of the heroic period*, que consistieron en *hackear* respectivamente las páginas de Hell.com y Art.Teleportacia, y crear dos *websites* que desde un gesto «apropiacionista» aludían a los *sites hackeados*, pero intervenidos, incluida basura digital en el caso de *Hybrids of the heroic period*. Mediante estas obras 0100101110101101.org solicitaba a los net artistas vinculados a dichas páginas –como Jodi en el caso de Hell.com– que dejaran de participar de acciones clásicas que apelaban entre otros a la idea de una obra única y original. Al mismo tiempo 0100101110101101.org debido al quiebre del *copyright* de las páginas mencionadas, renegaba de las rígidas leyes de propiedad intelectual

contemporáneas que impiden la libre circulación del arte y del conocimiento en general.

0100101110101101.org a lo largo de una extensa trayectoria ha apelado a una forma más directa de llegar a las ciudadanías contemporáneas, sin intermediación necesariamente, de coleccionistas particulares, por ejemplo, favoreciendo procesos técnicos de reproducción por medio de software libre y difusión masiva de las obras a través de internet y la WWW.

0100101110101101.org en el manifiesto antes mencionado, de 1999, señalaba: *“No hay ningún genio aislado del mundo e inspirado por las Musas - la cultura la construye la gente en su intercambio de información, en la reutilización de cosas que ya se han hecho en el pasado, y siempre ha sido así. La cultura no es sino un enorme plagio sin fin en el que nadie inventa nada, la gente sólo reutiliza lo existente y esta remezcla siempre se produce de un modo colectivo; nadie crea de la nada. Esto también ocurre en el "mundo real", lo que sucede es que la red lo pone en total evidencia. Ya no es necesario mutilar cuadros (Alexander Brener) o ponerles un bigote a las postales de Mona Lisa (Duchamp), ahora el arte puede ser descargado en el ordenador, modificado y subido de nuevo a la red con facilidad.*

Desearíamos ver cientos de “sites” 0100101110101101.ORG repetidos sin fin, de tal manera que nadie pudiera adivinar cuál es el "original", nos gustaría ver cientos de Jodi y hell.com, todos diferentes, todos iguales, sin nadie que se dedique a archivar procesos por infracción de copyright, ya no habría más originales que preservar. ¿Será "Web Devil" el pincel de una nueva generación de artistas?” (Luther Blissett 1999).

La posición *anticopyright* 0100101110101101.ORG enuncia el inicio de un movimiento internacional, no sólo artístico, que verán en las nuevas tecnologías unos instrumentos para dar curso a la creatividad sin límites algunos.

1.2. (Des)vinculaciones entre autoría, autonomía del arte, y la «institución arte»

1.2.1. Autonomía del arte, mecenazgo, coleccionismo, mercado del arte y propiedad intelectual

La autonomía del arte forjada en el Renacimiento, que lleva asociada la figura del autor y el receptor, indiscutiblemente fue posible debido a un tipo de fenómeno político-social, cultural y económico que propició un tipo particular de mercado y con ello el surgimiento del coleccionismo de arte, que vino de la mano del asentamiento del mecenazgo como una práctica reconocida como un bien social, el cual fue favorecido por la acción y el “buen gusto”, por ejemplo, de la familia Sforza y de la familia Médici, por ricos comerciantes de diversas partes de Europa y por la Iglesia

católica, más específicamente por el interés demostrado por papas como Julio II, lo que conllevó la creación de colecciones particulares para el goce de estos mecenas

Hay que recordar que familias como los Médici se rodearon de los artistas visuales y humanistas más importantes de la época, convirtiendo a la ciudad-estado de Florencia en el centro cultural de la época. Interesante es señalar que la protección y difusión de las artes pasó a ser una actividad competitiva entre las ciudades-Estado italianas, las monarquías europeas —Reyes Católicos, Enrique VIII de Inglaterra, Francisco I de Francia, Maximiliano I de Habsburgo, Isabel I de Inglaterra, Luis XIV de Francia, Felipe IV de España—, y el papado. Dentro de las casas nobiliarias y entre algunos importantes personajes que buscaban obtener prestigio por encima de su orígenes, altos funcionarios como Francisco de los Cobos, y mercaderes enriquecidos como la familia Fugger que fueron un clan familiar de empresarios y financieros germanos que llegaron a constituir uno de los más grandes grupos empresariales de los siglos XV y XVI, siendo precedentes del capitalismo moderno junto con los Welser y los Médici, y el caso de los Fugger, que aprovecharon la oportunidad de vincular sus apellidos al de los artistas que patrocinaban, como en el caso de Jakob Fugger en relación a Alberto Durero.

Ahora bien, todo ello dio como resultado un tipo de mercado del arte que en el Renacimiento se moverá en dos sentidos: un tipo de mercado afianzado en las obras por encargo en el cual quien encarga busca lograr un tipo de placer estético y conceptual específico, y uno sustentado en la elección por parte de los coleccionistas sobre obras ya hechas, provocándose con ello —en términos de dimensión ideológica— una problemática que le será inherente al arte hasta hoy en día; las contradicciones que muchas veces se dan entre la noción de autonomía estética del arte (la emancipación de lo estético), que involucra la autonomía de la producción artística —es decir, la independencia del artista, de su discurso como creador— en relación a los intereses tanto del coleccionismo particular, como de parte de instituciones públicas y privadas y respecto del mercado que, en tanto tal, es el determinante en muchos casos del valor de una obra.

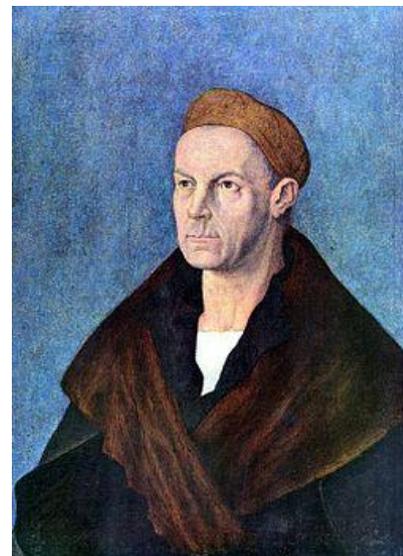


Ilustración 12 Durero, A. (1519.). Jakob Fugger.

Es importante destacar que en el mecenazgo y el coleccionismo se alcanzan unos niveles supremos de abstracción en cuanto al tratamiento del arte como proceso y de su valor para el cuerpo social y también para los coleccionistas, los que se dividirán históricamente en los dos grupos antes referidos: por un lado, aquellos que coleccionan por amor al arte, lo cual ha llevado a algunos a límites complejos ética y moralmente como en el caso de Hildebrandt Gurlitt y su hijo Cornelius Gurlitt, quienes conservaron una colección de obras de la cual recién en 2012 se tuvo conocimiento de ella, obras que integraban parte de lo que Hitler llamó “arte degenerado”, creaciones en la mayoría de los casos expropiadas a coleccionistas judíos, y, que los Gurlitt mantuvieron guardaba casi exclusivamente para su propio placer (RTVE.es y EFE 2013); y, por otra parte por quienes buscan comprar obras para realizar con ellas transacciones en el mercado a altos valores, situándose como parte de un tipo de mercado que instituye al arte como una producción susceptible de ser una mercancía especial capaz de acaparar tal valor, que es posible de ser tasada hoy por millones de euros,

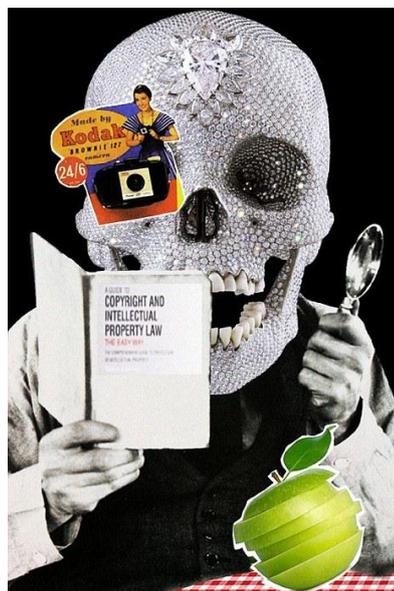


Ilustración 13 Cartrain. (2009). Damien Hirst's for the Love of God diamond skull.

y donde los derechos de autor y las grandes casas de subastas como Christie's, Sotheby's, Saatchi Gallery juegan un papel clave para el desarrollo mercantil de arte y de su difusión a nivel mundial, como ocurre con las obras de artista contemporáneo inglés Damian Hirst (1965) (lo que en verdad, no quita ni añade realmente importancia efectiva a la obra en su valor propiamente artístico), el cual ha producido creaciones como *Mil años*, una caja grande y transparente con cientos de moscas y gusanos revoloteando alrededor de una sangrante cabeza de vaca, que fue comprada por miles de euros en 1990, por el coleccionista Charles Saatchi (Oppenheimer 2012).

A este respecto interesante se hace tener presente hechos como el ocurrido en septiembre de 2008, mientras se producía un cataclismo mundial en las principales bolsas del planeta por el colapso de Lehman Brothers, Sotheby's subastó de una sola vez 223 creaciones de Damian Hirst de su *Beautiful Inside My Head Forever*, recaudando un record de 111 millones de libras (Economist 2010). Este creador, considerado el artista más rico del mundo (Graham-Dixon 2008), es la contraparte del mundialmente famoso grafitero el artista inglés Banksy, que algunos como Tristán Manco dicen que habría nacido en 1974 (Fresneda 2016), que desarrolla un tipo de arte denominado Street Art, quien opera con dicho seudónimo desde el anonimato, desconociéndose mayores

detalles de su personalidad, el cual ha dejado que se transen en el mercado por miles de euros sus obras realizadas en el espacio público para la reflexión y el disfrute del ciudadano común, sin percibir dinero por ello.

En el caso de Damien Hirst como correlato de la necesidad del mercado de que las obras de arte sean originales y no reproducibles, ha tomado una posición clara respecto a los derechos de autor, apoyándolos, al punto de reportar en 2009 a un artista grafitero menor de edad (17 años) conocido por el seudónimo de Cartrain que se iniciaba en el mundo de las artes, el cual creó varios *collage* donde citaba, sin pagar por derecho de cita, una de las obras de Hirst, *For The Love of God* (2007), su famosa calavera con diamantes. En uno de sus *collages*, Cartrain ironiza sobre las leyes de propiedad intelectual. Cartrain y la galería *online* que vendía sus obras fueron obligados a pagar una indemnización de £200 (Akbar 2012) por citar a Hirst sin pagar por derechos de autor. Posteriormente, Hirst tuvo otra disputa con Cartrain porque, este a modo de venganza, extrajo de la exposición *Damien Hirst* de la TATE unos lápices Faber Castell, serie Mongol 482, datados en 1990, e hizo una obra irónica con ello. Ante esta situación, Hirst demandó al joven por £500,000. A tres semanas de la demanda, Hirst fue demandado John Le Kay, un artista inglés asentado en NY, quien lo acusó de plagio, pues él incrustaba diamantes en calaveras mucho antes que Hirst, lo hacía desde 1993 (Akbar 2012).



Ilustración 14 Hirst, D. (2007). *For The Love of God*.

En lo que respecta a los coleccionistas ya Baudelaire en el siglo XIX señalaba en su artículo, la Venta de la colección del Sr. Eugène Piot: *“Siempre me ha sido difícil comprender que los coleccionistas pudieran separarse de sus colecciones de otro modo que por la muerte. No hablo, por supuesto, de esos aficionados-especuladores cuyo gusto ostentatorio encubre simplemente la pasión por el lucro. Hablo de los que, lentamente, apasionadamente, han atesorado objetos de arte bien apropiados a su naturaleza personal. A cada uno de éstos, su colección debe parecerles como una familia y una familia de su elección. Pero hay desgraciadamente en este mundo otras necesidades aparte de la muerte, casi tan exigentes como ella, y que por sí solas pueden explicar la tragedia de la separación y de los adioses eternos. Sin embargo, hay que añadir que quien ha visto bien, mirado bien y analizado bien durante muchos años los objetos de belleza o de curiosidad, conserva de ellos en su memoria una especie de imagen consoladora”* (Baudelaire 2005, 395).

Y será ese tipo de coleccionismo especulativo enunciado con claridad por Baudelaire el que ocasionará, en el seno de las artes y la cultura, una preocupación por la fuerte incidencia de los

mercados expresada contemporáneamente por las grandes casas de venta de obras de arte, en tanto objetos o mercancías únicas y especiales, como Sotheby's, Christie's, Saatchi Gallery —quienes determinan con su accionar qué tiene o no valor artístico, e influyen a un grupo no menor de personas, lo que genera un tipo de presión que hace que sea más rentable hacer un tipo de arte y no otro—. Debemos tener claro que esto se torna independiente del valor efectivo de la obra —que puede o no ser coincidente con el valor otorgado por dichas entidades a las obras de arte que venden; entidades las cuales mantienen importantes especialistas en arte dentro de sus grupos—, en cuanto creación artística inscrita dentro del «sistema arte». Serán estos grupos los que ayudan a mantener en boga las leyes de propiedad intelectual, y sobre todo lo referente a los derechos de autor, por cuanto sus actuaciones se sustentan en los derechos de exclusividad de las obras que involucran unas determinadas autorías que avalan con su firma un tipo de creación cuya originalidad se afianza en que son piezas únicas.

1.2.2. El net.art. La dificultad de su coleccionismo en museos y centros de arte dedicados históricamente al arte material

El coleccionismo público, se expresará históricamente en el emerger de un tipo de institución fundamental para el desarrollo y proyección social de las artes visuales, el museo, constructo que conllevará en sí mismo las contradicciones históricas del desarrollo de este tipo de coleccionismo que, hoy por hoy, no acoge con fuerza en sus principales instituciones a nivel internacional,

las expresiones artísticas vinculadas a las nuevas tecnologías —como el net.art— por la dificultad de coleccionar este tipo de obras procesuales e inmateriales y por la negación de un grupo de estos artistas de ser considerados en este tipo de instituciones, lo que ha creado obras complejas de ser situadas en los museos, muchas de ellas de contenido «apropiacionista» o de índole *hacker*. Debemos recordar que el colectivo 0100101110101101.org, quienes en 1999 hicieron pública su visión en un manifiesto dado a conocer por Luther Blissett Project-LBP —los cuáles en un comienzo lo hicieron pasar como suyo en concomitancia con 0100101110101101.org, integrantes por ese entonces de LBP—. Este colectivo fundamentaban sus polémicas obras contra las plataformas www.HELL.com y Art.Teleportacia, proyectos que pusieron en jaque a parte importante de los



Ilustración 15 0100101110101101.org. (1999). Miniaturas del periodo heroico.

pioneros y al mundo del net.art, a las instituciones museísticas y su coleccionismo, a las entidades destinadas a la mercantilización de las obras de arte y a las leyes de propiedad intelectual. Respecto a su obra *Open_source_hell.com* que se contrapone a la propuesta planteada desde la página *www.HELL.com*, *0100101110101101.org* nos dice: “La idea que mantenía

Hell.com era crear una plataforma de ciberartistas extremadamente elitistas con sospechosas ambiciones ocultas... ¡un jodido museo! A lo largo de febrero de 1999, *HELL.com* organizó "surface": una exposición de varios net artistas superstar como *zuper!*, *absurd*, *fakeshop* y muchos más. Al igual que todos los eventos de *HELL.com*, éste tampoco estaba abierto al público sólo estaba a disposición de los suscriptores de *RHIZOME*, exclusivamente. Durante las 48 horas de apertura, *0100101110101101.org* descargó todos los ficheros del “site”; el clon se ha puesto en línea, esta vez como material sin copyright, visible, reproducible, de libre difusión y gracias a ciertos dispositivos técnicos e incluso más cómodamente descargables” (Luther Blissett 1999).

En lo que se refiere a su obra-contestación a *Art.Teleportacia* que había puesto a la venta una colección titulada "*Miniaturas del periodo heroico*" que abarcaba 5 trabajos de pioneros del net.art: *Jodi*, *Vuk Cosic*, *Irrational*, *Easylife* y *Lialina* (creadora de la web), artistas internacionalmente conocidos, los cuales vendían en el portal de *Olia Lialina* sus creaciones a 2000 dólares cada una. *0100101110101101.org* protagonizó uno de los momentos más memorables de la historia del net.art y de la historia del arte en general, al denunciar que el intento de *Art.Teleportacia* de comercialización del net.art iba por la vía clásica de la mercantilización del arte, apelando a la pieza única, lo que era imposible en una obra en red. *0100101110101101.org* expresa en su manifiesto que: “clonó la galería [de *Art.Teleportacia*], manipuló sus contenidos y subió a la red una versión de la misma sin copyright, obviamente sin pedir permiso a nadie y violando el copyright del «site» original. La exposición aquí fue llamada "*Híbridos del periodo heroico*" ("*Hybrids of the heroic period*"), y los cinco «originales» fueron reemplazados, como muchos «híbridos», por archivos, resultado de una mezcla de páginas de net artistas con basura de la red.

Los pilares teóricos que sostiene *Art.Teleportacia* son fundamentalmente tres: 1. Una obra de net.art puede ser vendida como cualquier otra obra de arte; 2. Cada obra net.art debe de tener un copyright y nadie, excepto el artista, puede descargársela o establecer un «link» a ella sin el permiso del autor. 3. La firma de una obra net.art se encuentra en la «barra de dirección» («location bar»), por tanto el URL es la única garantía de originalidad.

Clonando *Art.Teleportacia*, *0100101110101101.org* derribó todos los presupuestos de la

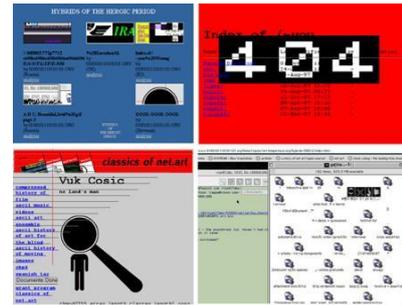


Ilustración 16 0100101110101101.org. (1999).
Miniaturas del periodo heroico.

galería y las contradicciones a las que este modo de pensar conlleva se hicieron evidentes. 0100101110101101.org a este respecto dirá *“Técnicamente, cualquiera que visita una «site» automáticamente, descarga ya sus archivos en la memoria caché del ordenador. El/la visitante ya los posee de hecho, por tanto es estúpido vender páginas que ya están en los discos duros de millones de personas; resultaría más útil indicar al público el modo más rápido de descargarse todo el «website». Debemos tener en mente que el net.art es algo digital, código binario, reproducible hasta el infinito sin perder calidad... ¡sólo números! —por fin hemos entrado en la "era de la reproductibilidad técnica"— y así cada copia es idéntica al original....”* (Luther Blissett 1999).

A partir de lo señalado 0100101110101101.org inició un debate con la propia Olia Lialina, creadora de Art.Teleportacia, el cual se extendió a toda la comunidad del net.art (Hamaca 2012), sobre los (sin) límites de esta manifestación. Así 0100101110101101.org con sus obras y sus discursos interpeló irremisiblemente al arte y al «sistema arte» cuya proyección sigue siendo el museo, con sus variantes, llámense centros de arte, etc., instancias todas que han evitado asumir en términos generales el arte asociado a las nuevas tecnologías.

Por otra parte, las instituciones museísticas clásicas y contemporáneas han sido reacias, en general, a coleccionar este tipo de arte debido a su inmaterialidad, su compleja puesta en escena, difícil conservación y al hecho de que muchas obras no acatan las leyes de propiedad intelectual, lo que conlleva problemas para las instituciones que, en general, no desean posesionarse frente a esta coyuntura que es propia de la realidad contemporánea.

Serán algunos museos y centros especializados en arte contemporáneo y nuevas tecnologías —como el ZKM— los que acogerán estas manifestaciones que van contracorriente respecto a múltiples parámetros existentes en las instituciones museísticas que vienen de antiguo; pero estos nuevos postulados artísticos, al mismo tiempo, entran en coherencia con otros parámetros que históricamente también le han sido propios a los museos, sobre todo en lo que tiene relación con la necesidad de dar cabida a la diversidad más allá de los axiomas de turno ya sean artísticos, socioculturales y/o económicos.

¿Pero qué son y han sido los museos? Interesante es acotar, que en el Renacimiento muchas colecciones particulares dieron origen a importantes museos (Consejo Internacional de Museos (ICOM) 2009)¹⁶ y

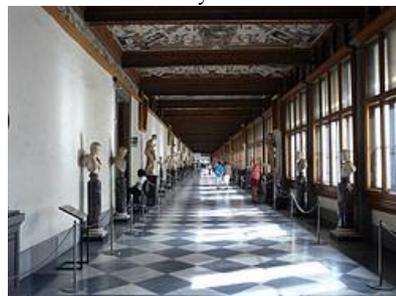


Ilustración 17 Galería de los Uffizi (Florencia).

¹⁶ Museo del latín *musĕum* y éste, a su vez, del griego *Μουσείον*, “es una institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y abierta al público que adquiere, conserva, estudia, expone y difunde el patrimonio material e inmaterial de la humanidad con fines de estudio, educación y recreo.” Consejo Internacional de Museos

galerías de arte como la Galería de los Uffizi (Floencia), tradición que se remonta a la antigüedad grecorromana. En Grecia, en los templos se depositaban ofrendas y objetos de culto que, en ocasiones, se exhibían al público general para que pudieran contemplarlos y admirarlos. La aristocracia griega y romana se dedicaron a coleccionar objetos valiosos y obras de arte las cuales exponían en sus casas, en sus villas y jardines, para mostrarlos con orgullo a los amigos y visitantes. En el



Ilustración 18 British Museum en (Londres)

Renacimiento se dará el nombre de museo, tal y como lo entendemos hoy, a las construcciones expresamente dedicadas a exposiciones de diversos objetos. Por otra parte, existían las galerías de arte donde se exhibían pinturas, esculturas y grabados. Este nombre deriva de las galerías de los palacios y castillos en los cuales encontramos espaciosos vestíbulos de forma alargada con múltiples ventanas y/o vanos sostenidos por pilares o columnas, espacios consignados a los momentos de ocio y descanso, donde se mostraban objetos decorativos, y en variadas ocasiones, obras de arte.

Cosme I de Medici, reunió una serie de antigüedades y forjó los cimientos de la célebre Galería de los Uffizi, construida por Vasari en 1560. Otros príncipes se disputaron la gloria de proteger las obras ubicadas en él. Muchas familias nobles de Roma y de la península itálica participaron de esta inclinación y emprendieron algunas excavaciones que continuaron con perseverancia.

Ahora bien, en 1683, la Universidad de Oxford abrió al público general el Museo Ashmolean dedicado al arte y arqueología, sustentado en la colección que Elias Ashmole había heredado de dicha universidad cuatro años antes. Este museo se convirtió en el primero de su tipo en estar abierto al público de forma permanente.



Ilustración 19 Museo del Louvre (París)

Durante el siguiente siglo fueron inaugurados el British Museum en Londres, siendo constituido originalmente por una colección de más de 80.000 piezas procedentes de la colección privada de Sir Hans Sloane, médico y naturalista, quien donó testamentariamente su colección privada al estado británico en 1753. Su colección incluía 7.000 manuscritos, 40.000 libros, cuadros de Durero, su colección de ciencias medicina y naturales y antigüedades de Egipto, Grecia, Roma, América,

(ICOM), *Museum la Visión/Definición del Museo*. 2009. <http://icom.museum/la-vision/definicion-del-museo/L/1/> (último acceso: 9 de mayo de 2009).

Oriente Medio y Extremo Oriente; es destacable mencionar que este museo, desde su inauguración, no ha hecho más que acrecentar su colección, ya sea mediante donaciones o compras. Al principio su principal patrimonio eran los libros y documentos pero pronto comenzó a albergar gran cantidad de objetos antiguos del Estado de las obras y objetos de sir William Hamilton, embajador británico en Nápoles, que incluían objetos de Grecia y Roma. La derrota de las tropas napoleónicas en la batalla del Nilo permitió al British Museum adquirir en 1801 muchas piezas antiguas egipcias y la célebre piedra Rosetta descifrada por Champollion. Para muchos, este museo sustenta su colección en el expolio indiscriminado del patrimonio de otras culturas, cuestión propia de un Estado colonialista.

En este sentido Jean-Louis Déotte en *Catástrofe y Olvido. Las ruinas, Europa, el museo* señala: *“La Inglaterra, fundamentalmente burkiana, erigirá el British Museum, colección heteróclita de colecciones disparatadas, a menudo muy rica en piezas, pero sin principio unificador y fundador. El paso, haciéndose cuasi insensiblemente, sin ruptura, sin discontinuidad, de las colecciones privadas aristocráticas, a la colección pública. El British Museum no tiene nada de autoproclamación. Una sociedad que, en el fondo, sigue siendo una sociedad de castas, yuxtapone soñadoramente colecciones aristocráticas”* (Déotte 1998, 69).

El Louvre en París, será el museo tipo para los museos de arte en general, aún hoy, y para un modo de coleccionismo público, ejecutado por los Estados. Este museo fue el resultado del coleccionismo desarrollado por la monarquía francesa a lo largo de muchos siglos y el esfuerzo de los hombres surgidos de la revolución francesa y de la Ilustración, quienes consideraron fundamental rescatar la historia de Francia, incluida la historia monárquica. Cabe agregar, que el Louvre también fue resultado de un tipo de coleccionismo realizado en las campañas arqueológicas y militares perpetradas, por ejemplo, por las tropas napoleónicas en Egipto y por compras impulsadas a lo largo de todo el siglo XIX. La apertura del Museo del Louvre en 1793 marcó la historia de los museos y significó el traspaso de las colecciones privadas de las clases gobernantes —monarquía, aristocracia— a instituciones museísticas de propiedad pública para el disfrute del conjunto de los ciudadanos.

Déotte, respecto al Louvre dirá que: *“La sociedad francesa ya no puede incorporar, encontrar su identidad, en el cuerpo inmortal del rey por el hecho de la decapitación del jefe de linaje de los Borbones, entonces, el museo universal viene a ocupar el lugar de este cuerpo. Dicho esto, no lo reemplaza: no se tratará de rehacer un cuerpo. La nación republicana ya no tendrá que incorporarse, si no que sacará provecho de la fragmentación siempre desarrollada a gusto. Es lo que se llama democracia; régimen que acepta a priori la prueba de la división. Se terminó con un cierto régimen de lo teológico-político, a partir del*



Ilustración 20 Da Vinci, L. La Gioconda . Museo del Louvre.

momento en que se torna inevitable considerar que la sociedad se instituye artificialmente sobre la base del contrato entre estos átomos de lo político, que son los ciudadanos, o sobre la base del sistema de fragmentos, sobre las ruinas de lo antiguo, que son las obras. Se podría decir entonces que lo teológico-político es reemplazado por lo estético-político” (Déotte 1998, 75).

Lo cierto es que el Louvre se instituye como el modelo de la mayoría de los grandes museos nacionales europeos, norteamericanos y latinoamericanos del siglo XX. Y como sabemos sigue siendo el museo de arte más visitado del mundo, y el más famoso por sus obras maestras, especialmente por *La Gioconda* de Leonardo, la *Victoria de Samotracia*, etc.

Esto ha sido así, probablemente, porque “*se puede sostener la hipótesis de que todos los museos de sociedades que se afirman en la ruptura con el Antiguo Régimen, feudal o capitalista, todos los museos que deben instaurar un hombre nuevo, enfrentan esta paradoja. A la que se agrega la necesidad de tener que mostrar que el orden nuevo se había enunciado ya en el orden antiguo, según el esquema de la relaciones entre el nuevo y el antiguo testamento” (Déotte 1998, 76).*

En este sentido, la posición dialéctica que asume Walter Benjamin, en su *Tesis de la filosofía de la historia*, quizás nos ayude a entender estas dicotomías y/o contradicciones en el seno del desarrollo del arte y en sus mecanismos de proyección artística y sociocultural; dicotomías y/o contradicciones que se nos presentan de manera tan evidente a veces y que por tal, quizás, somos incapaces de verlas, y frente a las cuales los artistas, los filósofos, los historiadores del arte, etc., tenemos que tomar posición. Benjamín nos indica respecto a los vestigios de la cultura que: “*no hay [nunca] un documento de la cultura que no sea, a la vez, un documento de la barbarie” (Benjamin 2005, 23).*

En lo que respecta a los museos contemporáneos y su relación con las obras asociadas a las nuevas tecnologías como el net.art —el cual, en su expresión más fuerte, es contestataria a los tiempos en que vivimos marcados por el capitalismo cognitivo—, que se niegan a obedecer a preceptos de las leyes de propiedad intelectual actuales por constituirse estas en una limitante para el desarrollo libre del arte y cuyos representantes son un grupo no menor de artistas —entre los cuales se encuentran colectivos como Eva and Franco Mattes (0100101110101101.org), Etoy, Negativland, Paolo Cirio, Alessandro Ludovico, ®™ark, Yes Men, entre otros—, diremos que estos han sido acogidos tan sólo en algunos museos de manera sistemática, como es el caso de Walter Art Center que ha financiado la realización de proyectos de colectivos como 0100101110101101.org. Y el Guggenheim Museum —debido a las gestiones de influyentes pensadores sobre las nuevas tecnologías y el net.art como Jon Ippolito—, dio cabida en su institución hacia 1995 a un proyecto institucional de carácter permanente que abarcaba obras *online* y que invirtió en net.art comprando obras (Rossi 2003).

Por otra parte, han sido otros entramados de instituciones herederas de los museos, centros de arte e instituciones como el ZKM, Medialab Prado e Intermediae, donde se han hecho vivos los proyectos en su construcción, exhibición y proyección de las nuevas expresiones artísticas vinculadas a las nuevas tecnologías. Un entramado de instituciones que han sido capaces de ver la importancia y comprender estas nuevas manifestaciones que hablan de una nueva realidad que está presente entre nosotros y que se asentará en el futuro. Pero se ha de decir que han sido pocos los centros de arte o de nuevos medios en el mundo los que han acogido al «arte de los nuevos medios».

En este sentido como ya se ha mencionado el emblemático ZKM | Center for Art and Media de Karlsruhe, fundado en 1989, constituye un buen ejemplo de las nuevas miradas positivas hacia el arte en relación a las nuevas tecnologías.

Se ha de decir que el ZKM se funda desde la comprensión de la transformación del mundo del arte, creándose una institución que alberga bajo un mismo techo tres institutos de investigación, dos museos, y un centro de medios de comunicación; este centro colinda con entidades universitarias y en él se desarrollan grupos de investigación y producción de material creativo, se efectúan exposiciones y eventos y se resguardan archivos y colecciones. El ZKM funciona en la interfaz entre arte y ciencia y ocupa conocimientos punteros en lo que se refiere a tecnologías de los medios de comunicación con el objetivo de desarrollar aún más su quehacer en dicha interfaz. Su director fundador fue Heinrich Klotz (1935-1999) y desde su muerte ha sido dirigida por el profesor Peter Weibel.



Ilustración 21 ZKM (Alemania).

Los postulados del ZKM pueden resumirse en palabras de Heinrich Klotz: *"la tarea prevista para el ZKM es la acentuación de las posibilidades creativas entre las artes tradicionales y las tecnologías de los nuevos medios con el fin de lograr resultados innovadores. El objetivo es el enriquecimiento de las artes, no su amputación por la técnica. Por esta razón, ambas artes tradicionales y los medios de comunicación no deben competir entre sí. En el ZKM a cualquier aspecto —cada uno por sí mismo y con los demás— se les da una voz. La Bauhaus, fundada en Weimar en 1919, puede servir de modelo"* (Behr 2009, 8).

Interesante es señalar que, actualmente, múltiples centros de arte pequeños, galerías especializadas en «arte de los nuevos medios» y algunos museos relevantes, como el mencionado Walter Art Center, han sido capaces de acoger el arte más actual, y dar cabida por tanto al net.art, generándose una amplia ruta —paralela a la que se da respecto al arte oficial- de desplazamiento de

este tipo de proyectos a nivel internacional¹⁷.

¹⁷ Ejemplo de ello son las exposiciones realizadas por uno de los connotados nets artistas como es Paolo Cirio (<http://www.paolocirio.net/>) quien, durante el último año, ha expuesto y exhibirá en: “- *Retrospective with four major artworks in Toulouse, France on April 8th After Transparency.*

- *Exhibition at Utah Museum of Contemporary Art with Persecuting US from Feb. to end July.*

- *Lecture at Future Everything with Daily Pay wall and Loophole for All in Manchester Feb. 26th.*

- *New project, Daily Pay wall, 60,000 news articles from major financial newspapers for Art.*

- *New project, Global Direct, outlining and campaigning a new creative political philosophy (...).”*

Paolo Cirio, *Paolo Cirio*. 2015. <http://www.paolocirio.net/> (último acceso: 7 de abril de 2015).

2. La interacción entre arte y tecnología y sus implicancias para la propiedad intelectual

2.1. Redefinición de los conceptos de productor y receptor y las implicancias de las nuevas tecnologías para el arte

2.1.1. El inicio del quiebre de la autoría individual y de la recepción contemplativa en las Vanguardias históricas

En lo que respecta a la recepción individual de las obras «auráticas» —que se desarrolla desde el Renacimiento en adelante y que acaece cuando contemplamos creaciones como las de Rafael Sanzio— será puesta en jaque por una parte de las Vanguardias, quienes rechazarán la «institución arte» como estaba concebida en términos generales hacia entonces —fines del XIX y comienzo del siglo XX— frente a lo cual generan obras que niegan en sí mismas las categorías de producción individual y recepción individual contemplativa y la divulgación del arte mediante mecanismos tradicionales, como galerías de arte y museos, como se hace patente en manifiestos como el de Tristan Tzara en *El Manifiesto dadá* (Tzara 2006), o el de André Breton en *Manifiestos del surrealismo* (A. Breton 1980) y en las obras desarrolladas en el Cabaret Voltaire entre cuyos integrantes encontramos a Hugo Ball, Tritan Tzara y el médico-poeta Richard Huelsenbeck, quien al ritmo de la reminiscencia de la música negra desplegará sus *Plegarias fantásticas* al tiempo que agitaba un látigo, azotando metafóricamente las nalgas del gentío (Richter 1973). Con ello, se daba cabida a otro tipo de arte, completamente transgresor, como se aprecia también en el acogimiento por parte del Cabaret Voltaire de la idea del «ruidismo» de Luigi Russolo, colectivo quien no sólo hace un reconocimiento a una nueva expresión de su tiempo sino que la enriquece en sus obras “*con suspiros y aullidos por el impulso y el frenesí de un movimiento nuevo: hacia arriba, hacia abajo, a derecha y a izquierda, hacia adentro (suspiros) y hacia fuera (aullidos)*” (Richter 1973, 15).

En este mismo sentido se expresará *dadá*, cuyos integrantes en un porcentaje importante procederán del Cabaret Voltaire. En obras de Tristan Tzara, Hans Harps o Marcel Duchamp se introducirá la provocación y la polémica, mediante las cuales se alienta al público a interactuar activamente con las prácticas desarrolladas. Entre estas prácticas encontramos los espectáculos callejeros plenos de absurdo cuyo fin era escandalizar a la burguesía (“*épater le bourgeois*”).

Interesante es decir que tanto en el manifiesto de Bretón con su escritura automática para “*pratiquer la poésie*”, o en el de Tzara donde vemos reglas para la realización de una composición poética dadaísta, encontramos instrumentos que buscan generar un tipo de quehacer como parte de una praxis cotidiana emancipadora para la superación de un tipo de vida cotidiana donde no hay más trazados que aquello que siempre es igual; así pues, aquí la propia escritura poética se torna un vaso comunicante¹⁸ que en tanto



Ilustración 22 Apollinaire, G. (1918).
Caligramas.

instrumento o práctica artística, conlleva un proceso liberador del propio proceso artístico, para lo cual se busca la pérdida de los conceptos de productor y receptor clásicos presentes en las artes visuales como en la literatura, tal y como se aprecia en Guillaume Apollinaire, en obras como *Caligramas*, 1918. Los caligramas aquí son poemas cortos o frases, que se disponen de tal manera que ellas configuran una imagen a la que refiere el poema. En francés la palabra *calligramme* significa figura bella; por lo cual, un caligrama de cuenta de su contenido de forma textual, como visual.

2.1.2. La difuminación de los límites entre productor y receptor en las artes vinculadas a las nuevas tecnologías

A la intensa redefinición de las implicancias de los conceptos de productor y receptor en las obras de arte, se agregará durante el primer tercio del siglo XX la pregunta sobre la función que cumplen y podrían llegar a tener las nuevas tecnologías en la realización y recepción de las obras de arte. Cabe señalar, que las nuevas tecnologías son un determinante no menor para comprender expresiones actuales como el net.art que se ha convertido en un movimiento artístico global subterráneo —cuya cabida sistemática en los museos y/o centros de arte más relevantes como el MOMA o la Tate Gallery, ha resultado compleja para estas instituciones afianzadas en el arte matérico—, que ha explorado, desde las nuevas tecnologías, las posibilidades culturales, sociales y

¹⁸ En *Los Vasos Comunicantes*, André Breton desarrolla los objetivos del surrealismo desarrollando dos preceptos, uno enunciado por Rimbaud y depositado en su frase “*cambiar la vida*” y las palabras de Marx “*transformar el mundo*”, instancias que forman para el surrealismo un todo indivisible. André Breton no dejó de pensar, a pesar de fiascos y desilusiones, que las vías de la poesía y de la revolución, sin engañarse jamás, pueden permitir al hombre algún día dar “*el salto del reino de la necesidad*” al de la “*libertad*”. André Breton, *Los Vasos Comunicantes* (Madrid: Ediciones Siruela, 2005).

estéticas, innovando formalmente, en contenidos temáticos y estrategias conceptuales en el contexto del capitalismo cognitivo, como se presencia en obras de colectivos como 0100101110101101.org, en su obra *Vaticano.org* (<http://0100101110101101.org/vaticano-org/>, [1998]), o en Vuk Cosic, con obras como *DEEP ASCII* (<http://www.ljudmila.org/~vuk/>, 1998). Al tiempo que han abordado como problemáticas a las nuevas tecnologías de la información, tales como internet, la web, los ordenadores portátiles, los teléfonos móviles, entre ellos los *Smartphone*, los mecanismos GPS que permiten los sistemas de vigilancia, las cámaras de vigilancia, los *software* como P2P que posibilitan una expedita comunicación entre millones de usuarios, los *software* libres y propietarios, y las instancias que posibilitan su gestión como los *Open Source* y la propiedad intelectual, el procomún, todo ello teniendo como contexto, el capitalismo cognitivo.

Todo lo cual se ha acentuado desde 1996, cuando la popularización de internet se extendió rápidamente, para entonces había ya 10 millones de computadoras conectadas y la «www», que se había desarrollado entre marzo de 1989 y diciembre de 1990 (Rumsey 2010) se había consolidado a través del primer buscador de la historia, el navegador web NCSA Mosaic, y Wandex que servía como un índice de páginas web (Gutiérrez 2014), instancias que han venido de la mano de la producción de una cantidad de *software* creados, muchos de ellos, por los propios artistas, como ocurre en el caso de la obra *Amazon noir – The Big book crime* (<http://www.amazon-noir.com/>, [2006]), efectuada por Alessandro Ludovico, Paolo Cirio y UBERMORGEN.COM, los cuáles en un accionar *art.hacktivist* inventan un sofisticado “robot-perversion technology”, para *hackear* libros desde Amazon.com.

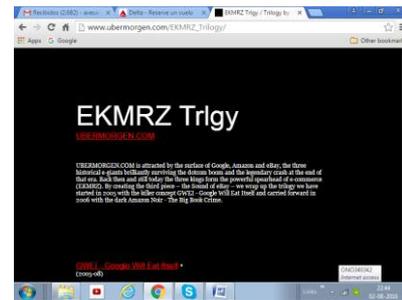


Ilustración 13 UBERMORGEN.com. (2006). KMRZ Trlgy. Obtenido de www.Ubermorgen.com

Cabe señalar que el net.art por su propia estructura que está enraizada a las nuevas tecnologías es un movimiento artístico definido e histórico que ha implicado un llevar al límite la utilización de las nuevas tecnologías, al tiempo que al preguntarse por ellas, no han obviando los pros y contras que aquellas tienen para el arte y el cuerpo social, y la estigmatización que desde la filosofía y desde el propio arte, han propiciado figuras como Baudrillard y Debord, entre otros, quienes han puesto de manifiesto que las tecnologías que han emergido durante del siglo XX no sólo son un corpus enajenante, sino peligroso, como nos lo hizo ver también la Escuela de Frankfurt con Theodor Adorno y Max Horkheimer a partir de sus reflexiones sobre el fascismo y el nazismo, estructuras políticas totalitarias las cuales utilizaron respectivamente los *mass media* como elementos propagandísticos de sus regímenes.

Es importante decir, que el net.art frecuentemente se ha ceñido a procesos de apropiación artística, a la colectivización de la creación artística, a compartir libremente ideas y expresiones reflexionando asiduamente sobre las ramificaciones políticas de las tecnologías en relación a cuestiones de privacidad, comercialización, y dominio público, entre otros. En la mayoría de los casos, estos artistas son profundamente conscientes de los antecedentes conceptuales-artísticos e históricos de sus creaciones, haciendo referencia sus proyectos no sólo al arte más reciente, sino al arte moderno, entre ello, a las Vanguardias, a los constructivistas y a *dadá*, al *pop art*, al arte conceptual, a la *performance*, al arte «apropiacionista», a *fluxus*, etc.. Como también se reconocen en los discursos de filósofos o teóricos del arte que han trabajado temas como las implicancias de las tecnologías en el arte, como Martin Heidegger, Bertolt Brecht, Walter Benjamin, Marshall McLuhan, Cory Doctorov, Lev Manovich.

2.2. La imprenta, la web y las leyes de propiedad intelectual: sus incidencias en las artes

2.2.1. La imprenta y la web como mecanismos de virtualización en la «Era del Acceso»

Se ha de decir que aún hoy, nuestro modo de pensar respecto de las artes visuales y de la realidad en general se ve afecto a la invención de una de las tecnologías más revolucionarias de la humanidad, la imprenta moderna de tipo móvil, por parte de Gutenberg en torno a 1450, proceso mediante el cual imprimieron ciento cincuenta biblias en Maguncia, Alemania en 1454 (MacLuhan 1998). Esto se consiguió separando el abecedario en elementos tipográficos normalizados, intercambiables uniformes y reutilizables para dar como resultado la posibilidad de serializar un producto. Este procedimiento se convirtió en el primer proceso industrial moderno que instaló la noción de ensamblaje, mecanismo clave de la de vida cultural e industrial. Y el concepto de ensamblaje, vinculado a determinados proceso de reproductibilidad técnica, será analizado y probado por Marcel Duchamp en sus objetos

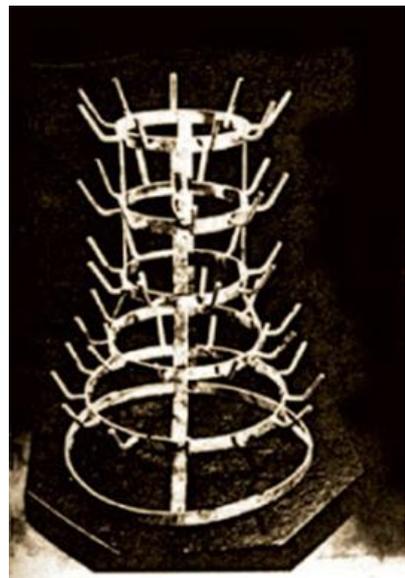


Ilustración 24 Duchamp, M. (1914). Ecurridor de botella.

encontrados (*Ready-made* o *Objet trouvé*), como su *Escurredor de botella*¹⁹. Desde la reflexión de Duchamp emergerán obras como las de Wolf Vostell, por ejemplo, *¿Por qué el proceso entre Pilatos y Jesús duró sólo dos minutos?*, 1996, obra efectuada con objetos encontrados en el Museo Vostell Malpartida (Malpartida- Cáceres, España).

La imprenta, como proceso en general, implicará un enorme cambio en las tecnologías de la comunicación ya que quebró un procedimiento que duró siglos —la escritura medieval— que proporcionó un número acotado de textos ilustrados que reflejaban el sentido religioso y, a la vez, la sensibilidad estética y la subjetividad de sus autores, todos anónimos y prioritariamente sacerdotes que realizaban bellos textos iluminados para transmitir la fe como se aprecia en los que se encuentran en la Real Biblioteca de El Escorial, también conocida como la escurialense o la laurentina, pertenecientes a la colección de Felipe II. Asimismo, la imprenta sustituyó un tipo de cultura visual que impregnó durante siglos la vida pública como presenciamos en las iglesias medievales con sus grandes vitrales, decoraciones en sus puertas, en los retablos, etc.; como se aprecia en el gótico tardío, como lo podemos visualizar en la catedral de Notre Dame de París.

Sin embargo se ha de tener presente, que el despliegue público del lenguaje visual medieval, sobre todo el de la Baja Edad Media, retornará en una dimensión laica y en su máxima dimensión comunicativa con el desarrollo del diseño y la propaganda desde la segunda mitad del siglo XX en adelante, como se evidencia en el centro de Nueva York, en el Time Square, desde donde hace muchas décadas pantallas gigantes transmiten imágenes a todas las horas —que dan cuenta de productos nuevos o noticias— cubriendo edificios completos.

Por otro lado, la imprenta dejó a un lado como eje de la transmisión de la cultura a la oralidad, a la palabra hablada, lo que modificará totalmente, como señala Jeremy Rifkin en *La era del acceso* (Rifkin 2000, 126), la naturaleza de la conciencia. Esto es debido a la preeminencia del texto lineal, que en cuanto propósito intencionado y expuesto, en tanto discurso meditado y elaborado, despliega sentidos que en cuanto estructura estarán irremediabilmente garantizados por dicho texto o por los autores que emiten los discursos los cuales, en general, se identificarán y serán



Ilustración 25 Vostell, W. (1996). *¿Por qué el proceso entre Pilatos y Jesús duró sólo dos minutos?*

¹⁹ Duchamp definió el «*ready-made*» en 1915 para describir su arte basado en el objeto encontrado. Véase Rhonda Roland Shearer, «Marcel Duchamp's Impossible Bed and Other "Not" Readymade Objects: A Possible Route of Influence From Art to Science.» *Art & Academe* (Visual Arts Press Ltd.) Vol. 10, n° No. 1 (1997): 26-62.

identificables por su tipo de escritura. Estas operaciones solo serán rotas sistemáticamente durante la postmodernidad por colectivos que se han autoimpuesto la dinámica de la escritura conjunta —por tanto colectiva— y en un comienzo anónima como en el caso de Wu Ming, grupo de escritores que se desprendió del colectivo Luther Blissett Project — LBP y que operan desde la utilización de las nuevas tecnologías como internet por el cual y mediante licencias libres, liberan sus escritos. Wu Ming viene trabajando desde 2000 y entre sus obras encontramos la novela colectiva *Q* que fue publicada por la editorial Einaudi en 1999 (Wu Ming 2013).

La cultura de la imprenta cuya veloz difusión se extendió a toda Europa durante la segunda mitad del siglo XVI, entre otras cosas, por su capacidad de comprimir en un espacio mínimo cientos de ideas, imágenes, conceptos complejos, y modos de enfrentar la realidad, la irrealidad, los sueños, etc., y definirlos, meditarlos, especular sobre ellos, como sostiene Elisabeth Eisenstein en *La revolución de la imprenta en la Edad Moderna Europea* (Eisenstein 1994), y Marshall McLuhan en *La Galaxia Gutenberg: Génesis del "Homo Typographicus"* (M. McLuhan 1998), generó una nueva historia cultural que estipula sustantivamente las implicancias de la cultura moderna y su desmaterialización, al introducir como correlato la difusión de la información y la cultura entre las nuevas y distintas capas sociales. En este sentido, como lo indica Peter Burke en su *Historia social del conocimiento. De Gutenberg a Diderot*, la imprenta fue capaz de proveer de altavoces o posibilidades de publicidad a discursos y entre ellos a los discursos disidentes (Burke 2002, 51).

Al parecer, la potencia alcanzada por el texto escrito y su rápida difusión ha radicado en lo expresado por Pierre Levy en *¿Qué es lo virtual?*, en que: “mientras recogemos el texto sobre sí mismo, confeccionando, de este modo, su relación interna, su vida autónoma, su aura semántica, lo relacionamos también con otros textos, con otros discursos, con imágenes, con afectos, con toda la inmensa reserva fluctuante de deseos y de signos que nos hace ser lo que somos. Aquí, no es ya la unidad del texto lo que está en juego, sino la construcción del yo; construcción siempre por rehacer, siempre inacabada” (Lévy 1999, 36). Levy señala además, que: “la llegada de la

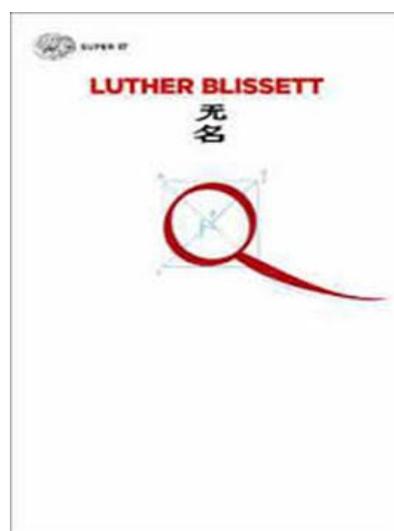


Ilustración 26 Wu Ming. *Q*. Roma: Einaudi, 1999.



Ilustración 27 Time Square (Nueva York).

escritura ha acelerado el proceso de artificialización, de exteriorización y de **virtualización de la memoria** que, sin duda empezó con la hominización” (Lévy 1999, 13).

Ahora bien, las implicaciones de la virtualidad serán un tema recurrente durante el siglo XX y XXI, sobre todo cuando lo virtual produzca la disolución de la idea de lo real como unicidad que lo delata y hace evidente, como se aprecia en la obra de Nam June Paik, *Electronic Superhighway: Continental U.S., Alaska, Hawái* 1995-96 (Paul 2003, 14-15), que fue exhibida en The Smithsonian American Art Museum, donde una gran cantidad de pantallas encendidas adheridas a una pared, conformaron un muro que recrea junto a luces de neón de diversos colores, el mapa de EE.UU. en su completitud como red comunicacional interconectada, la cual –debido a las pantallas en funcionamiento y las luces de neón– se hace inabarcable. Esta es una cuestión que se hará aún más evidente con el proceso de virtualización de la red y sus implicaciones en el «arte de los nuevos medios».

Interesante es lo expresado por Jeremy Rifkin en cuanto a que con la imprenta “la mente quedaba liberada de tener que recordar constantemente el pasado y se podía concentrar en el presente y el futuro” (Rifkin 2000, 126), diremos en múltiples casos de manera crítica y poética, lo que ha permitido a muchos artistas durante los siglos XX y XXI, realizar obras donde una parte de ella corresponden a la impresión de una serie de textos poéticos y/o discursivos, manifiestos, etc., como vemos en la obra de Carolee Schneemann y en performances como *Interior scroll*, 1975 (Gorton 2006, 38), una creación de influencia *fluxus* donde utilizó su cuerpo pintado de signos color oscuro, con el cual ejecutó poses similares a las que realizan las modelos vivas para las clases, por ejemplo, de dibujo gráfico y pintura. Al tiempo leyó un texto suyo, soportado por grandes papeles, llamado *Cézanne, She was a great painter* (Schneemann 1975)–‘Cézanne, fue una gran pintora’–. Luego desde un rollo que salía de su vagina poco a poco leyó frases cuyo discurso feminista se instala desde un desplazamiento respecto de las alocuciones tradicionales, en las cuales el arte históricamente se asociaba a un discurso que se emite desde lo masculino, asignándose tradicionalmente dentro de las artes a las mujeres el rol de modelaje o posado, como se aprecia en muchos cuadros como *La Maja Desnuda* de Francisco de Goya, pintada

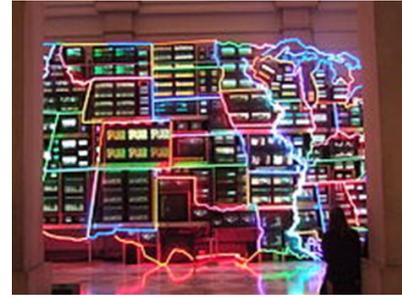


Ilustración 28 Paik, N. J. (1995-96). *Electronic Superhighway: Continental U.S., Alaska, Hawái*



Ilustración 29 Schneemann, C. (1975). *Interior scroll*.

entre 1790 y 1800, o la *Olympia* de Édouard Manet de 1863. En Schneemann como lo revela ya *Interior Scroll*, aparecerán como temas recurrentes a lo largo de su trayectoria las relaciones entre arte, sexo (Schneemann 2002), género (O'Dell primavera de 1997) y política.

Ahora bien, actualmente proyectos como el del *art.hacktivista* Marcell Mars, como *Public Library. Memory of the World*, 2012-2015, mantienen una preocupación y valoran los libros impresos en papel o digitalmente, como recursos que permiten compartir el conocimiento, reflexionar, educar y entretener. Mars en *Public library. Memory of the world*, ha creado una biblioteca virtual que se desarrolla mediante las posibilidades que ofrecen las nuevas tecnologías, llámese los *software* libre, el código abierto, la web 2.0 e internet, etc., a través de diversas plataformas manejadas por *hacktivistas*, y bibliotecarios *amateurs*, entre otros, que van alimentando el proyecto con libros con y sin *copyright*, los cuales son liberados gratuitamente mediante la plataforma del proyecto en un concepto que apela a uso justo de los bienes y al sentido del procomún, en su acepción: “*lo que es de todos y de ninguno*” (Lafuente 2014). Para ello, este tipo de proyectos entre otras cosas trabaja mediante las licencias libres, *copyleft* y *creative commons*, y actúan en las zonas de los *Open*, ya sea el *Open Access*, y el *Open Source*.



Ilustración 30 Mars, M. (2012-2015). *Public library. Memory of the world*.

2.2.2. La imprenta y la hipertextualidad de la web como dispositivos para las artes visuales y la historia del arte

Los libros impresos modernos tuvieron como características, hasta comienzos del siglo XX, ser un tipo de construcción cerrada y lineal como lo eran textos como *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos* de Giorgio Vasari (s. XVI), o la serie de ensayos de Charles Baudelaire reunidos en el libro *Salones y otros escritos sobre arte* de segunda mitad del s. XIX, o la *Historia social de la literatura y el arte* de Arnold Hauser (1951), o en *El Arte Moderno. Del iluminismo a los movimientos contemporáneos* de Giulio Carlo Argan (1991).

Este es procedimiento de literatura se yergue sobre sí mismo a partir de la reflexión del autor que crea una trama la cual se hace posible en la linealidad y continuidad de una escritura y que posee en general un inicio, un desarrollo y un final, cuestión que no es contradictoria con que estos textos de carácter científico aludan y citen a otros textos e imágenes, en párrafos, citas a pies de página, etc. Esta dinámica expone el potencial centrífugo de esta estructura, lo que en conjunto

con una mayor accesibilidad al gran público, acrecentó una de sus principales características, la de ser «textualidad» expandida. Esta característica se incrementara en textos como los del surrealista Guillaume Apollinaire, *Les Onze mille verges ou les amours d'un hospodar* (1907) que quiebran la linealidad escritural y por tanto el sentido unívoco, al instalar una serie de textos que aluden a intensas imágenes



Ilustración 31 El Lissitzky. (1919). *La Cuña roja o Golpea a los blancos con la cuña roja*.

oníricas. Esto último favorecerá y ha determinado en gran y diferente medida el quehacer de las artes visuales –por ejemplo, en el caso de Apollinaire, la escritura tuvo una gran incidencia en la construcción de la visualidad del movimiento surrealista, como también en Dada–, donde se ha extendido una práctica que, entre otras cosas, incluye los textos como parte de las obras mismas, como se aprecia en el constructivismo ruso, donde se busca un nuevo estilo tipográfico en el nuevo contexto de los desarrollos tecnológicos y la nueva realidad revolucionaria de la época; para ello abandonan la tipografía serif y crean una nueva tipografía cuyo estilo –como se aprecia en los carteles de Aleksandr Ródchenko– se afianza en la simpleza formal y la eliminación de elementos decorativos; también efectúan una nueva forma de estructurar una página, para lo cual utilizan la asimetría como elemento compositivo de la puesta en página como se aprecia en la revista *Merz* de julio de 1924, cuyos redactores fueron el habitual redactor de la revista Kurt Schwitters, y El Lissitzky (Schwitters, Kurt; EL Lissitzky 1924).

Asimismo, los artistas utilizaran tanto en el cine, el fotomontaje y el diseño, la fotomecánica, con la cual podrán mostrar acciones simultáneas al sobreponer, ya sea imágenes y letras, generar imágenes en perspectiva, acudir a acercamientos extremos a objetos al utilizar la repetición rítmica de una imagen, como se aprecia en el cartel de El Lissitzky: *La Cuña roja o Golpea a los blancos con la cuña roja*, (1919), que apunta al "ejército rojo" –los comunistas que son representados como una cuña roja–, que se hallaban en guerra civil contra el "ejército blanco" –de monárquicos y conservadores, a los que se alude mediante un círculo blanco–. Este cartel se inspiró en las palabras de Vladímir Mayakovsky: “*las calles son nuestros pinceles, las plazas nuestras paletas*”²⁰, dando cuenta de que el arte debía estar al servicio de la revolución.

En el caso de la Bauhaus artistas como Lazlo Moholy-Nagy, trabajaran un enfoque tipográfico que pretendía una “nueva estética de la tipografía” y, en el caso de este artista, la

²⁰ Orden n° 1 a los ejércitos del arte, data de 1918. En ese año también en la *Gaceta de los Futuristas de Moscú* se publicó el *Decreto n° 1 para la democratización de las artes* (en aquella época todo o casi todo era un acto pionero), firmado por el propio poeta –que, con toda probabilidad, fue su redactor– junto con Vasily Kamensky los hermanos Burluk.

tipografía que proponía y trabajaba contenía un elemento casi teatral donde letras sueltas, las vocales y consonantes fueron aisladas y tratadas como elementos propiamente compositivos como el mismo lo revela en su libro: *The new vision and abstract of an artist* (Moholy-Nagy 1967).

Se ha de decir que los artistas han hecho de los textos impresos recursos complementarios de sus obras como se ve en el caso descrito de Moholy-Nagy y, como se hace presente en los manifiestos de las Vanguardias como en el *Manifiesto futurista*, escrito por Marinetti en 1909 (Marinetti 2009), o en libros de posturas artísticas como la de Carolee Schneemann en *Cézanne; She was a great painter*, 1975 (Schneemann 1975), o en instructivos para realizar determinado tipo obras de Yoko Ono, las cuales publicó en *Grapefruit: A Book of instructions and drawings*, 1964 (Ono 2000).

Actualmente obras como las de los *media-hacking* Paolo Cirio, Alessandro Ludovico y UBERMORGEN.com, tal como su proyecto *Amazon noir – The Big book crime*, (<http://www.amazon-noir.com/index0000.html>, [2006]), indagan sobre las nuevas posibilidades de circulación del conocimiento a través de la cultura digital. Dándose que en esta obra los artistas actuaron como si se tratase de personajes de una novela negra, con buenos, malos, disparos digitales, etc., quienes después de *hackear* la página de Amazon.com, liberaron libros digitales con *copyright*, poniéndolos a disposición de los usuarios gratuitamente. Con esta obra se da cuenta de una reflexión profunda sobre la importancia de las impresiones de libro, ahora digitales, los cuales en este caso se muestran como un bien necesario para aumentar el conocimiento colectivo.

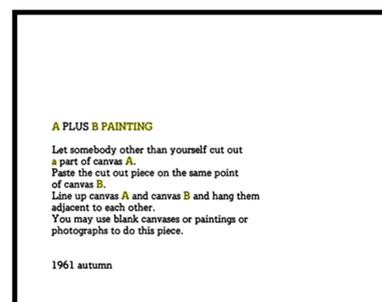


Ilustración 32 Yoko Ono, (1964). *Grapefruit: A Book of instructions and drawings*.

Este tipo de obras muestran que internet y la «www» en sí mismas son capaces de transferir muchísima información; esto podría implicar –si ello se pretendiese, cuestión que los mercados en general no desean– dejar atrás la literatura impresa por la digital, en beneficio de la ciudadanía.

Interesante es señalar que *Amazon noir – The Big book crime*, eludió todos los *softwares* de Amazon.com para la protección de derechos de autor debido a un *software* creado por los artistas y con ello, sustrajeron los libros ofertados por la compañía *online* y los redistribuyeron de manera gratuita, apelando a la libre circulación y al libre acceso a la cultura, en un discurso afianzado en la teoría del procomún, donde ciertos bienes como los culturales, les pertenecen a todos por igual. Así, asumiendo los postulados del Procomún, los artistas entraron en contraposición a lo que promulga la economía digital, donde los grandes monopolios de la información se apropian del conocimiento, sin un rendimiento claro ni positivo para la sociedad (Cirio 2006). Este tipo de

artistas trabajan con las licencias libres *creative commons* y *copyleft*.

En lo que respecta al relato historiográfico de las artes visuales, la imprenta no sólo permitirá la difusión masiva de los relatos científicos sobre las artes visuales, sino también la transmisión de ilustraciones de las creaciones artísticas, muchas de las cuales, en un comienzo, fueron dibujos o grabados que acompañaban la descripción y análisis de las obras y el temple de los artistas como se aprecia en el libro de Giorgio Vasari, *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores Italianos desde Cimabue a nuestros tiempos* (s. XVI). La importancia de los libros con imágenes para la historia del arte es reseñado con certeza por Juan Antonio Ramírez en su ensayo “*La crítica y la historia del arte frente a los derechos de reproducción*”, donde dice: “*muchas publicaciones de variada naturaleza empezaron a concebirse con un creciente grado de integración entre la parte literaria y la visual: desde la famosa **Biblia Pauperum**, en el siglo XV, hasta las aleyuyas de decimonónicas que precedieron a la aparición de la historieta propiamente dicha, hay un largo recorrido marcado por varios factores técnicos y sociales: aumenta cada vez más el público lector, las tiradas de las publicaciones fueron creciendo de modo espectacular y se perfeccionaron mucho las técnicas reproducción de imágenes. Pero lo más importante para nosotros es que todas las publicaciones masivas aceptaban con naturalidad la convivencia de elementos literarios y visuales en un equilibrio espacial que se romperá con frecuencia cada vez mayor a favor de las imágenes. A finales del siglo XIX ya habían aparecido géneros nuevos, básicamente icónicos, como el cómic o el cartel, y triunfaban por todas partes las revistas plagadas de representaciones visuales, siguiendo el modelo de la francesa LA *Illustration*, que llevaba ya varias décadas de floreciente existencia. La historia del arte se verá afectada de lleno a esos acontecimientos*” (Ramírez 2005).

Esto hará de los libros impresos con y sin imágenes una de las grandes invenciones de todos los siglos, la cual sólo ha sido superada en parte como hemos visto, tan sólo por la hipertextualidad de internet en su forma más extendida: la World Wide Web (www). Ello se debe a que internet en conjunto con la «www» poseen como característica ser un sistema flexible donde la pantalla es capaz de amparar diversos archivos, similares o disímiles entre sí, que se abren simultáneamente y que dejan aparecer imágenes, textos, voces, sonidos, movimiento, etc., y que emergen continuamente como fracciones —que en sí son totalidades—, heterogéneas que se juxtaponen y que jamás constituirán un todo continuo; el usuario será principio organizador y parte integrante de él.

Se ha de decir que en 1963, Theodor H (Ted) Nelson definió por primera vez una de las características principales de internet y la web, lo que debía entenderse por «hipertexto», señalándolo como: “*un cuerpo de material*



Ilustración 33 UBERMORGEN.COM. (2006). Amazon noir-The Big book crime.

escrito o gráfico interconectado de un modo complejo que no se puede representar convenientemente sobre el papel; puede tener anotaciones, adicciones y notas de los estudiosos que lo examinan” (Nelson 2006). De esta posibilidad no sólo han sacado partido dentro de las artes visuales —sobre todo los net artistas—, sino múltiples organismos vinculados a las artes visuales, como los museos, como se aprecia en las páginas web de estos, como la del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), que utiliza su web no sólo como recurso informativo sobre las obras de la colección, exposiciones temporales y permanentes e información sobre eventos, sino que también transmite vía *streaming* conferencias, las graba y las deja en archivos disponibles a los interesados.

Pero a pesar del tipo de posibilidad descrita, en general, los museos de arte contemporáneo famosos como el MOMA y las galerías de arte dedicadas a este mismo tipo de manifestaciones, hacen muy poco respecto a la difusión de su material más reciente mediante las nuevas tecnologías, debido a las restrictivas leyes de propiedad intelectual vigente que impiden que las obras sean difundidas en toda su magnitud a menos que se les pague por derecho de autor a los artistas o a sus descendientes.

Por otra parte, la hipertextualidad ha permitido a los museos, centros de arte, etc., abrir sus archivos a los interesados, y muchos archivos actúan bajo las premisas del *Open Access*. Así, nos encontramos con archivos que nos muestran y liberan imágenes sobre todo de obras de artistas destacados antiguos, debido a que no están sometidos a los derechos de autor como se hace visible en <https://themogan.org/rembrandt/prints/images>, que muestra más de 300 grabados de Rembrandt. En lo que se refiere al arte contemporáneo y actual, instituciones como el Smithsonian American Art Museum, nos permite acceder a los archivos de la obra de Nam June Paik vía *online*, (<http://americanart.si.edu/collections/mediaarts/paik/hours.cfm#appointment>); sin embargo, como pasa en la mayoría de los casos de obras aún con derechos de autor (el cual dura 70 años después de la muerte del artista), la cita de imágenes como se ha señalado no es libre.

Interesante es indicar que las universidades contemporáneas, en particular las públicas, han creados redes *online* basadas en el *Open Access*, es decir, sin restricciones “*a material digital educativo, académico, científico o de cualquier otro tipo, principalmente artículos de investigación científica de revistas especializadas y arbitradas mediante el sistema de revisión por pares o peer review*” (Wikipedia 2014), lo que ha dado lugar a revistas *online* de historia del arte como REG/AC del grupo de investigación Art Globalization Interculturality (AGI/ART: 2014SGR 1050) de la Universidad de Barcelona, que permite compartir análisis crítico sobre el arte actual de manera expedita pero, en lo que concierne a la inclusión de imágenes de obras, estas deben ser cedidas por los autores, personas o instituciones que sean dueñas de los derechos de reproducción de las imágenes.

Sin embargo en general los historiadores del arte, a diferencia de los científicos, no han utilizados las plataformas web para dar a conocer sus trabajos de manera sistemática, prefiriendo aún hoy las publicaciones en papel.

Interesante es señalar que el hipertexto de la web nos llega como cuerpo múltiple y se ha extendido en nuestra vida diaria, a través de los diversos dispositivos que nos acompañan: iPad, móviles, tabletas, portátiles, relojes digitales, etc., los cuales han transformado y seguirán transformando nuestra existencia cotidiana, como el quehacer de las artes visuales e irremediablemente la forma de relato de la historia del arte.

2.2.3. La imprenta, la web y las leyes de propiedad intelectual: repercusiones e implicancias económicas en la creación literaria y las artes visuales

La imprenta, por su propia estructura inmaterial que posibilita una proyección fácil de la información, del conocimiento y, en definitiva, de los más diversos y disímiles aspectos de la vida, generó una serie de instancias que se entrelazarán en desarrollo económico, factor ineludible de analizar cómo lo expresa Roger Chartier en *Cultura scritta e società* (Chartier 1999), y circunstancia insoslayable como establece Hauser en su *Historia Social de la Literatura y el Arte*, lo que nos permitirá entender de mejor manera algunos aspectos del arte en las distintas épocas. Este tema será recurrente y determinante en el devenir de la modernidad, y el desarrollo y mutación del capitalismo, como en la reacción postmoderna tanto artística, cultural y sociopolíticamente. Esto es así puesto que, entre otras cosas, como lo señala Jeremy Rifkin: “La imprenta posibilitó una cultura comercial «contractual», al permitir a comerciantes y capitalistas coordinar una actividad mercantil cada vez más compleja y mantenerlos al corriente de transacciones cada vez más amplias. La contabilidad moderna, los calendarios, las hojas de embarque, las facturas, los cheques y pagarés fueron herramientas de gestión fundamentales para la organización de un mercado capitalista. La imprenta posibilitó, además, la existencia de un sistema de precios uniforme, sin el cual la concepción moderna del intercambio de propiedades no se hubiera desarrollado” (Rifkin 2000, 127-128).

Esto trajo aparejado la primera forma moderna de los derechos de autor a partir de leyes de propiedad intelectual o *copyright*, en su versión estadounidense, de la mano del comercio y del capitalismo. Este último como lo explicita Braudel (Braudel 1977, 64-65) surge en el siglo XVI en las ciudades-Estado de Génova, Florencia y Venecia con el desarrollo del comercio.

Las leyes de propiedad intelectual, como tal, que son desde su origen una regulación jurídica

económica, aparecieron en Francia en el siglo XVI, para controlar el incremento progresivo y sin freno de las prensas de imprimir. En 1500 ya existían prensas en 238 ciudades europeas (Attali 1989). Esta ley pasó desapercibida, por irrealizable, en la práctica.

En 1557 en Inglaterra se establece una ley de propiedad intelectual que será referencia para muchas otras. La Reina María Tudor y la Stationers` Company, asociación de papeleras que contaba con el monopolio completo de la imprenta —únicamente las universidades controladas en ese entonces por la Iglesia, estaban excluidas de este monopolio—, establecen una ley en la cual la monarquía fiscalizaba los contenidos de textos, concedía el monopolio del negocio a los libreros y regulaba el mercado para que no se diesen falsificaciones. Esta ley será el precedente para el famoso «estatuto de la Reina Ana»²¹, que se promulgó el 10 de abril de 1710, que dará origen a las leyes de propiedad intelectual como las conocemos hoy. Este estatuto se concibió como un instrumento para la concesión de privilegios y explotación de los libros, y para ello establece la noción de autor y el principio de duración fija; por ese entonces se otorgaba a los autores un periodo de explotación de sus obras durante su vida y 28 años posterior a su muerte. Ello determinó el modelo inicial de ley de propiedad intelectual, que por entonces, más que permitir el acceso expedito a los objetos culturales por parte de la población y garantizar efectos positivos para sus autores, se instituye como un monopolio que ayudaba a censurar por parte de la monarquía inglesa, de sesgo protestante, libros y textos en general, no dándose un modelo de protección a la creación, ni el fomento a la invención. Pero, más allá de esto, con este tipo de instrumentos legales se inaugura, en lo sustancial, un modelo de ordenamiento jurídico de propiedad intelectual, que ha pervivido hasta hoy como mecanismo de explotación sobre las obras, regulación de la circulación y difusión de la cultura, las artes y todo tipo de conocimiento.

Debemos recordar que por ese entonces en general los artistas, escritores, músicos, técnicos y artesanos, viven aún del mecenazgo, que en algunos casos como acaece con los músicos y cantantes de ópera se asemeja a la esclavitud, viven con privilegios, pero no son libres y de *mutuo proprio* no pueden abandonar a sus mecenas como ocurrió en muchos contratadores. Otros viven además del financiamiento y pensiones despóticas por parte de príncipes, aristócratas o caprichosos coleccionistas.

Si bien, en el Renacimiento italiano los grandes artistas cobraban bien por su trabajo

²¹ Véase Alejandro Loredó A., México: Derecho Comparado: Derecho de Autor y Copyright. Dos Caminos que se Encuentran <http://www.icomoscr.org/m/investigacion/%5BMETODOS%5DBibliografíaSistemaChicago.pdf> (2006), Recurso en Internet. Archivo de Computadora. Alfa-Redi.

—como ocurrió con Leonardo Da Vinci quien a lo largo de su trayectoria fue en general querido y apreciado por príncipes y Papas, como lo indica John Berger en *Way of seeing* (Berge 1972)—, pasado 1700, estamos en la etapa de disolución del mecenazgo renacentista y en la entrada paulatina como lo sostiene Attali (Attali 1989, 233) en la dinámica del sustento mercantil, donde gente rica puede dedicarse al patronazgo dentro del sistema de mercado. Es el primer momento en la historia de la cultura en que se produce riqueza, en la acepción contemporánea que tenemos de ella, como valor de uno y de cambio y como acumulación de capital, tal cual sostendrá Adam Smith en su libro *La Riqueza de las naciones* de 1776 (Smith 2007) lo que vendrá acompañado de importantes premisas sobre las implicancias de la propiedad intelectual, que se lograrán, como lo sostiene C. Gaillard en *Le Débat sur la propriété au XVIII siècle, première partie, de la défense à la limitation de la propriété* (Gaillard 1987, 25), a partir del desarrollo de importantes debates sobre el tema, propiciados por creadores del campo literario, como Voltaire y Diderot quienes al alero de la Revolución Francesa y su valoración del intelectual, proyectan los derechos de propiedad intelectual como un instrumento para que los literatos puedan vivir de su trabajo.

Interesante es que en el escrito sobre los *Derechos fundamentales del hombre* de 1789 realizado por la Asamblea francesa, por influencia de los debates sobre el tema, se establece que: “Cada ciudadano puede hablar, escribir e imprimir libremente”. Esta es una cuestión que otorga una autonomía legal inédita a los creadores de las distintas disciplinas respecto de sus obras, muchos de ellos aún por entonces subyugados por una aristocracia y una alta burguesía caprichosa que miraba a los creadores como una especie de siervos.

Es en esa Francia postrevolucionaria, que luego de los múltiples debates sobre los derechos de propiedad intelectual, y simultáneamente a las creaciones de las primeras sociedades de autores, que buscaban gestionar colectivamente sus derechos e intereses corporativos, como en el caso de la SACD, fundada en 1777 (Sábada 2008) —sociedad de la cual derivarán por ejemplo, la SGDL o Société des Gens de Lettres, que se fundó en 1837 y será integrada por Víctor Hugo, Honoré de Balzac y Alejandro Dumas, entre otros—, se dicta el 10 de julio de 1793 la propuesta de Joseph Lakanal²², una ley que garantiza la propiedad intelectual sobre sus obras a escritores, artistas, pintores, compositores, dramaturgos, etc. criticando, además, dicha ley la imitación fraudulenta²³. Si bien este mecanismo buscaba salvaguardar la creación literaria y artística, sobre todo la de los primeros, con el correr del tiempo se ha transformado en un mecanismo de protección de las

²² Execlesiástico que se desempeñó como promotor de la enseñanza pública francesa, y entre otras cosas de calado fue parte de la comisión que efectuó el primer calendario de la República.

²³ Véase Édouard Guillon, Lakanal et L'instruction Publique sous La Convention (Nîmes: C. Lacour, 2003).

grandes economías que, entre otras cosas, a través de contratos, por ejemplo de publicación, se hacen dueñas de los derechos de autor de los literatos o compran los derechos de autor de los creadores más exitosos, ya sea, en vida de estos o a su muerte.

Los postulados de la ley de Lakanal se reflejaron mucho después, en el Convenio de Berna, Suiza de 1886 (Pabón Cadavid 2009), que corresponde a un tratado multinacional que aborda la protección de los derechos de autor y que ha sido el sustento de las leyes contemporáneas de propiedad intelectual.

En la era de internet y de la «www» en que vivimos en que EE.UU., Japón y Alemania entre otros, luchan por que la economía se base cada vez más en los derechos de autor y de patentes, las leyes de propiedad intelectual mediante los tratados de libre comercio, más que proteger los intereses de los autores y de la sociedad, resguardan modos de articularse por parte de los grandes capitales, lo que hace que en la era de mayor posibilidad de circulación del conocimiento, estos se vean restringidos debido al despliegue de complejos procesos político-económicos como lo manifiesta con claridad Carlo Vercellone: *“en efecto, nuestra hipótesis es que la crisis actual del desarrollo debe ser cotejada con la crisis del capitalismo industrial y con la transición hacia lo que podemos calificar como capitalismo cognitivo. Por este concepto se designa el desarrollo de una economía basada en la difusión del saber y en la que la producción de conocimiento pasa a ser la principal apuesta de la valorización del capital. En esta transición, la parte del capital inmaterial e intelectual, definida por la proporción de los trabajadores del conocimiento [...], y de las actividades de alta intensidad de saberes [...], se afirma, en lo sucesivo como la variable clave del crecimiento y de la competitividad de las naciones”* (Vercellone 2004, 66).

En este mismo sentido, Mauricio Lazzarato refiriéndose a Microsoft expresará: *“es la empresa que se arroga el derecho de definir los problemas y mantener el secreto de las soluciones, para “mayor dicha de los clientes”*. La propiedad intelectual tiene así una función política, ya que determina quién tiene el derecho y el título de crear y quién tiene el deber y el título de reproducir. La propiedad intelectual separa a la multiplicidad de su capacidad de crear problemas e inventar soluciones” (Lazzarato 2006, 121).

Ante esto, el mundo de las artes, como el net.art, más vinculadas a las nuevas tecnologías de los *software* libre, la utilización de internet y la «www», se han rebelado oponiéndose y llevando a cabo un discurso contra las leyes de propiedad intelectual basados en primicias como la «Declaración de independencia del ciberespacio» de John Perry Barlow: *“Vuestros conceptos relativos a la propiedad, a la expresión, a la identidad, al movimiento y al contexto no nos conciernen. Están fundados*



Ilustración 34 Electronic Disturbance Theater, (1998). Zapatistas Tactical FloodNet.

sobre la materia. Y aquí no hay materia” (Perry Barlow 2009).

Y así, se han hecho explícitas obras como las de Electronic Disturbance Theater (EDT) - Brett Stalbaum, Ricardo Domínguez, Stefan Wray, y Carmin Karasic (EE.UU)- ha manejado una estrategia similar a la del «movimiento estadounidense en defensa de los derechos civiles» de los años sesenta en los que se realizaban sentadas para bloquear edificios públicos significativos (Wikipedia 2015). Electronic Disturbance Theater (EDT) en coherencia con aquello realizó, el proyecto *Zapatistas Tactical FlodNet*, (<http://www.thing.net/~rdom/ecl/ZapTact.html>, [1998]), en apoyo al movimiento zapatista, efectuando una acción de desobediencia civil electrónica (Tribe s.f.) al atacar, junto a cientos de personas, las páginas del ex presidente estadounidense Bill Clinton, del ex presidente mexicano Ernesto Zedillo, y las páginas web de la bolsa de México y del Chase Manhattan Bank, para lo cual pidieron a través de su web que quienes lo desearan eligieran palabras para constituir direcciones URL equívocas o, mejor dicho, direcciones de internet para páginas web inexistentes en el servidor atacado, provocando que se devuelva desde la URL de los políticos, los nombres de los zapatistas asesinados por el ejército mexicano en los ataques a la aldea autónoma de Acteal en Chiapas, el 22 de diciembre de 1998. Así, llegaban los datos de los muertos a sus responsables políticos, a los bancos y a la bolsa de comercio de México.

Algunos de los colectivos de net.art y net artistas contra el *copyright* que más trabajan el tema de la propiedad intelectual son: Negativland, 0100101110101101.org (Eva and Franco Mattes), ®TMark, el *art.hacktivista* Marcell Mars (Nenad Romić), UBERMORGEN.ORG, Paolo Cirio, Alessandro Ludovico y Cornelia Sollfrank.

2.3. La separación y la interrelación entre arte, ciencia y tecnología

2.3.1. Antecedentes de los procesos de colectivización y de utilización de las tecnologías al servicio de los procesos productivos artísticos del net.art: John Ruskin, William Morris y el movimiento *Arts and Crafts*.

La cara más oscura del XIX estará marcada por el pliegue otorgado por el comienzo de la industrialización en su faceta más cruda que dará como resultado trabajadores explotados y oprimidos en las fábricas, sometidos a largas horas de labor sin descanso y mal retribuidas, en pro de un tipo de tecnología al servicio de la producción en serie como lema de progreso. Esta instancia se extrapolará a diversos lados del planeta como se aprecia en el colonialismo descarnado

desarrollado durante fines del siglo XIX y durante el siglo XX en lugares como África y América, como lo denuncia el irlandés Roger Casement en sus descripciones a fines del XIX de las tragedias del Congo y de la extracción del caucho en el Putumayo (Casement 1958).

Los procesos de la producción en serie se asentarán en el siglo XX, mediante el desarrollo del sistema neoliberal sustentado sobre todo por EE.UU., a través de las teorías fordista, keynesiana, y tayloriana, las que hasta la década de los ochenta serán los modelos de producción y crecimiento económico a nivel mundial.

En las artes visuales en el contexto de inicio de la industrialización, el inglés John Ruskin (1819-1900) escritor, crítico de arte, artista, arquitecto abominó los procesos deshumanizantes vinculados a la industrialización y formuló una teoría del arte sustancialmente espiritual e idealista, señalando que el arte había alcanzó su cenit en el gótico tardío, un estilo valorado por él por su sesgo religioso y moral cuya belleza radica en la capacidad de abstraer la formas de las cosas, a través de un proceso de elaboración paciente y artesanal por parte del artista, como ocurre con Fra Angélico. Ruskin establece en Rafael Sanzio un paso hacia el arte detallista que él considera negativo, crítica que asumirán los prerrafaelistas, admiradores del pensamiento ruskiano.

Interesante es señalar que Ruskin desdeñó el uso de nuevos materiales, sobre todo los utilizados en motivos decorativos como los extraídos de moldes en hierro, cuyo mayor y más destacado ejecutor será Eiffel, quien no sólo se caracterizará por la creación de un nuevo tipo de arquitectura, sino por la utilización de una nueva tecnología de construcción basada en el ensamblaje, lo que inspirará la arquitectura del siglo XX en las grandes urbes como Nueva York donde se experimentará con el metal y el vidrio y otros materiales y técnicas de construcción en inusuales edificaciones como el rascacielos Chrysler que también tomará los postulados de Ruskin desde una lejanía, al ser el edificio de inspiración *Art Decó*. El rascacielos Chrysler fue proyectado por el arquitecto William Van Alen quien lo edificó en 1928. En lo que concierne a la mirada de Eiffel, esta también tendrá su correlato en el siglo XX, entre otros, en los puentes y trenes urbanos en altura que se yerguen sobre Chicago.

En lo que se refiere a Ruskin, este advertía que la producción en serie conllevaba una «mentira» frente a la honestidad de los saberes tradicionales artesanos, lo que en este aspecto se emparentó a algunas de las críticas sociales y estéticas de las propuestas de William Morris y



Ilustración 35 John Everett Millais (1852). *Ofelia*. Tate Britain.

el movimiento *Arts and Crafts*, 1850 – 1914²⁴, quienes se ocuparon del rescate de las artes y oficios medievales, renegando de las florecientes formas de producción en masa en su faceta meramente mecanicista. En la misma línea de William Morris, encontramos a Charles Robert Ashbee y Thomas James Cobden Sanderson, entre otros, y a los artistas del movimiento prerrafaelita, que era una asociación de pintores, poetas y críticos, fundada en 1848 en Londres por Dante Gabriel Rossetti, William Holman Hunt y John Everett Millais, quienes rechazaban el arte académico de la Inglaterra del siglo XIX, centrando sus diatribas en Joshua Reynolds, fundador de la Royal Academy of Arts, a quien criticaban la realización de un tipo de pintura que no hacía sino –para sus ojos- perpetuar conceptos manieristas, a través de composiciones elegantes pero vacías y faltas de sinceridad. Ante ello los prerrafaelistas propusieron el retorno al detallismo escrupuloso y al colorido luminoso de los primitivos italianos y flamencos, preliminares a Rafael –de ahí el calificativo del grupo–, a los que consideraban más auténticos.

William Morris y el movimiento *Arts and Crafts*, y los prerrafaelita quisieron oponerse a los viejos ideales de los clásicos con sus obras, para lo cual, buscaron, como vemos, una nueva era histórica en que inspirarse, la que encontraron en la Edad Media, a la que idealizaron, más específicamente el gótico tardío, estilo que a decir por Arnold Hauser en su *Historia Social de la Literatura y el Arte*:

“(…) da lugar al cambio más profundo de la historia del arte moderno. El ideal estilístico aún hoy vigente, con sus principios de fidelidad a lo real, de profundidad en el sentimiento, de sensibilidad y sensibilidad, tienen en él su origen” (Hauser 1969, 253).

El retomar el gótico tendrá que ver en gran medida por lo que expresará sobre él, Wilhelm Worringer en sus libros *Abstracción y naturaleza* (Worringer 1953) y *La Esencia del estilo gótico* (Worringer 1957)²⁵ y que tiene relación con definirlo como una tendencia que lleva la necesidad de expresión y proyección vital, las que permanecen en tensión y tratan de manifestarse en aquello que habitualmente les sería foráneo, en lo abstracto y lo orgánico. En Worringer el arte de las catedrales góticas, e inclusive la escolástica, son la expresión completa de una voluntad que afronta durante casi mil años la misión imposible de manifestar en lo finito lo infinito –como lo vemos en la Catedral de Notre Dame de París–, convertir lo material en inmaterial, hacer posible a las



Ilustración 36 Catedral de Notre Dame de Paris.

²⁴ Véase Ernest H. Gombrich, *La Historia del Arte* (Londres: Phaidon, 2010).

²⁵ Libros de importante circulación dentro del mundo de arte en el siglo XX.

personas percibir la trascendencia de lo real, despojándolas de sus limitaciones a través de una movilidad espiritual. Worringer situará el gótico —que en su último periodo, el gótico tardío, llega a una abstracción extrema—, como expresión máxima de la voluntad trágica nórdica, que para él es el efecto de una angustia profunda del ser humano ante un mundo que no se presenta como naturaleza o cosmos armónico, complemento de la interioridad, sino como realidad caótica, multiforme, fantástica e inaprehensible (Worringer 1957, 52).



Ilustración 37. Morris and Company. (1861). Diseño de sillas.

En el caso de William Morris y el movimiento *Arts and Crafts*, este revalorizó el trabajo colectivo con que se realizaban los oficios dedicados al arte en la Edad Media, y esto se dio en plena época victoriana, reclamando la primacía del hombre sobre la máquina, en un discurso artístico-filosófico donde la tecnología industrial debía estar al servicio del ser humano. Para ello Morris planteó potenciar la creatividad artística frente a la producción en serie y dio importancia al sentido del proceso creativo colaborativo, donde el artista no teme por sus propósitos de desempeñar un rol de operario.

En lo propiamente estilístico, William Morris y el movimiento *Arts and Crafts* se caracterizaron por el uso de líneas oscilante, serpenteadas y asimétricas, instancias que se ponían al servicio de un arte funcional y decorativo sin olvidar en los diseños, por ejemplo, de muebles, la comodidad como un elemento vital, tal cual se aprecia en las sillas y sillones Gillow que Morris realizó en la empresa de diseño que fundó en 1861, Morris & Company, en colaboración con el artista Dante Gabriel Rossetti y el artista Edward Burne-Jones²⁶. Lo anterior fue reflejo de un movimiento estético (Blakesley 2006) reformista que tendrá gran ascendencia sobre las artes decorativas, las artesanías, y las arquitecturas inglesas y estadounidense entre 1910 y 1925, como se aprecia en el *American Craftsman Style* o *Craftsman Style* y el *American Craftsman*²⁷, estilos arquitectónicos y decorativos que predominaron entre el *Art Nouveau* (Modernismo) y el *Art Decó*.

La mirada al gótico y el espíritu de los movimientos *Arts and Crafts* y los prerrafaelita impregnará parte del arte del siglo XX, como se aprecia conceptual y trágicamente en *El Grito* de Edvard Munch, o en la propuesta de Piet Mondrian que buscará en sus obras abstractas una

²⁶ Véase Rosalind P. Blakesley, *The Arts and Crafts Movement* (Londres: Phaidon, 2006).

²⁷ Véase Erwin O. Christensen, *American Crafts and Folk Arts* (Washington: R.B. Luce, 1964).

proyección espiritual que busca alcanzar el equilibrio perdido socialmente, una mirada que reaparecerá posteriormente en propuestas contemplativas como las de Mark Rotkho. Esto tendrá su correlato en la década de los sesenta del siglo XX, en las obras de Sol LeWitt, quien en su escrito *Paragraphs on conceptual art* de 1967 (Lewitt, Sol 1967) nos abre al arte conceptual, pero al mismo tiempo a la faceta más mística del artista.

Asimismo, la relación entre arte colectivo y tecnología expuesta por William Morris y el movimiento *Arts and Crafts*, serán los antecedentes de los procesos productivos artísticos del constructivismo, de la Bauhaus, y de las producciones del net.art durante el siglo XX y XXI.

2.3.2. Distanciamientos y lazos históricos entre arte, ciencia y tecnología

Heidegger en su ensayo *La Era de la imagen del mundo* de 1938, caracteriza la Edad Moderna como un periodo cultural en que los procedimientos representacionales se han constituido en el sustento de la noción de mundo, así nos dice: *“Cuando el mundo pasa a ser imagen, lo existente en conjunto se coloca como aquello en que se instala el hombre, lo que, en consecuencia, quiere llevar ante sí, tener ante sí y de esta suerte colocar ante sí en un sentido decisivo. Por consiguiente imagen del mundo entendida esencialmente, no significa imagen del mundo, sino, el mundo comprendido como imagen”* (Heidegger 1996). Tal noción se afianza en el trance histórico de la propia modernidad donde se produce, como nos señala el propio Heidegger, una separación de las nociones de ciencia, técnica maquinista y arte, el cual se instalará como un fenómeno autónomo con su propia lógica interna como nos lo hará ver no sólo la historia del arte sino también la estética. Tal separación y especialización implicó desde el Renacimiento el alejamiento de la concepción divina del mundo, al concebirse el obrar humano como un fenómeno cultural complejo con campos de conocimiento independientes entre sí.



Ilustración 39 Dürer, A. (1525). Peón haciendo dibujo en perspectiva de una mujer.

Pero pese a ser efectivo lo dicho anteriormente en el arte, el distanciamiento con las tecnologías no se ha dado como en otros campos de conocimiento, de hecho, Dürer en el siglo XVII d.C. consideraba que el arte debía sustentarse en la ciencia, en específico en las matemáticas y pensó en la lógica como la ciencia más exacta, y gráficamente constructiva para las artes. Dürer entró su arte y pensamiento a las técnicas del grabado a buril y xilografía siendo considerado por algunos el más grande revolucionario de estas técnicas (Panofsky 1980).

En los años sesenta del siglo XX, Charles Percy Snow en su texto *The Two cultures and the scientific revolution*²⁸ llegará a hablar de “dos culturas”, la tecnológica-científica y la humanista (Snow se centra en las letras), que para él estaban históricamente incomunicadas, lo que hace que no exista interdisciplinaridad, cuestión que sostiene el autor como uno de los principales inconvenientes para la resolución adecuada de los problemas planetarios. En su texto C.P. Snow expresará:

“Los científicos creen que los intelectuales literarios carecen por completo de visión anticipadora, que viven singularmente desentendidos de sus hermanos los hombres, que son en un profundo sentido anti intelectuales, anhelosos de reducir tanto el arte como el pensamiento al momento existencial.

Cuando los no científicos oyen hablar de científicos que no han leído nunca una obra importante de la literatura, sueltan una risita entre burlona y compasiva. Los desestiman como especialistas ignorantes. Una o dos veces me he visto provocado y he preguntado [a los no científicos] cuántos de ellos eran capaces de enunciar el segundo principio de la termodinámica. La respuesta fue glacial; fue también negativa. Y sin embargo lo que les preguntaba es más o menos el equivalente científico de “¿Ha leído usted alguna obra de Shakespeare?” (Percy Snow 1963, 20).

La visión de C.P. Snow coloca a la ciencia sobre las humanidades y con su discurso instala en los ambientes académicos la frase e idea de “dos culturas” separadas, cuestión que puede tener algo de certero, tal como lo indica Susan Sontag, en un ensayo de 1965, *Contra la interpretación*, las ideas de Snow se sustentan en exiguos conocimientos y una escasa sensibilidad literaria, artística y literaria y una visión nada contemporánea (Sontag 1984).

Lo cierto es que en el caso del arte, la subversión ante la separación de estos campos de conocimiento, nunca del todo separados, como hemos visto, y la ruptura de la noción de autor y receptor únicos se desplegará intermitentemente pero con intensidad a lo largo del siglo XX y XXI, inicialmente de la mano de la Vanguardia y más específicamente del constructivismo, del situacionismo, del *video art*, el «arte de los nuevos medios» (en especial el net.art) entre otros, los cuales, en la interacción arte-ciencia-tecnología, quebrarán la noción de genio y aura en todas sus ramificaciones, entre las cuales están, como se ha señalado, las leyes de la propiedad intelectual que les vienen históricamente aparejadas a esas dos nociones.

2.3.3. El legado de Bertolt Brecht y Walter Benjamin: las tecnologías en el despliegue del arte

²⁸ En su origen fue una conferencia pronunciada el 7 de mayo de 1959 en el *Senate House* de Cambridge.

Bertolt Brecht en 1932, en su ensayo *La Radio como medio de comunicación* (Brecht 1981) realizará la primera reflexión sobre los nuevos medios de comunicación de masas al abordar la radio como un soporte tecnológico que sobrepasa la capacidad de ser un instrumento para la divulgación de géneros culturales y artísticos existente como la ópera clásica, el teatro y la novela, entre otras disciplinas, señalando que ya por entonces existen las condiciones para que este instrumento se convierta en un medio susceptible de ser utilizado por el arte en toda su dimensión y de manera plena por estar dotado de una lógica y formas internas propias de un instrumento altamente sofisticado y con múltiples posibilidades plásticas para la utilización artística y sobre todo artística-política, además de ser un herramienta privilegiada que permite la difusión masiva de las obras.

Para que pueda darse una utilización adecuada de este nuevo medio de comunicación masiva —nos dice Brecht— debe quebrarse el carácter unidireccional de las transmisiones radiofónicas, que implican un emisor y múltiples receptores que reciben un discurso unilateral, para transformarlo en un medio bidireccional y horizontal en el que los copartícipes de la acción comunicativa artística sean simultáneamente emisores y receptores.

Su propuesta va en la línea de creaciones como las de Walter Ruttmann, director de cine que en 1928 ejecutó la transmisión radiofónica *Weekend*, (http://ia601400.us.archive.org/19/items/Walter_Ruttmann_Weekend/Walter_Ruttmann_Weekend.mp3, [1928])²⁹, donde usando sonidos como si fuesen imágenes intentó telecomunicar una narración fílmica. En el caso de los futuristas italianos, Pino Masnata como libretista y Carmine Guarino escribieron y ejecutarán en diciembre de 1931, la primera ópera radiofónica *Tum Ninna Nanna* (canción de cuna *Tum Tum*) también conocida como *Wanda's Heart* (*El corazón de Wanda*) cuya duración es de 15 minutos (Fisher 2011, 7). Y serán Pino Masnata y Filippo Tommaso Marinetti quienes en 1933 —un año después del ensayo de Brecht sobre la radio— efectuaron el *Manifiesto della Radia* (Fisher 2011, 16), de 44 páginas, donde expresaron que este nuevo medio tecnológico de comunicación masiva, tenía que provocar una ruptura con la tradición artística y literaria imperante y transformarse en el canal para lograr



Ilustración 40 Masnata, P., & Marinetti, F. T. (1933). *Manifiesto della Radia*.

²⁹ Véase Sol Rezza, «El Mundo es un Paisaje Sonoro (3 Percepciones Respecto al Paisaje Sonoro).» 2009. webdemusica.org (último acceso: 29 de diciembre de 2009).

una experiencia totalmente moderna. “En el manifiesto proponían que la radio se liberara de la tradición artística y literaria y que el arte de la radio empezara donde se detienen el teatro y el cine. Claramente, su proyecto de un arte de sonidos y silencios evolucionó a partir del arte de los ruidos de Luigi Russolo, y como éste, intentaron expandir el espectro de las fuentes que el artista puede usar en la radio. Marinetti y Masnata proponían la recepción, amplificación y transfiguración de vibraciones emitidas por ser evidentes y por materia inerte. Se añadió a esta propuesta la mezcla de ruidos abstractos y concretos y “el canto” de objetos inanimados tales como flores y diamantes. Sostenían que el artista de radio («radiasta») crearía palabras-en-libertad (*parole in libertà*), haciendo una trasposición fonética, . . . ” (Kac 2010, 42)

El aprecio a las posibilidades otorgadas por los *mass media* como la radio, tendrá su correlato en el descubrimiento del poder de disuasión de ellos. En la época en que Brecht escribe su ensayo sobre *La Radio como medio de comunicación*; la propaganda en su faceta más publicitaria poblará las radios de cadenas comerciales. Y con la llegada del fascismo y del nazismo al poder, las posibilidades de comunicación otorgadas por la radio estarán supeditadas a la normalización y estandarización de la información, como se aprecia en la labor llevada a cabo por Joseph Goebbels, ministro de propaganda del III Reich³⁰, quien controló todos los medios de comunicación de masas: la literatura, la radio, el cine, la televisión, etc. siendo el encargado de la propaganda del régimen nazi, y mediante ella de transmitir e inculcar “valores absolutos, sólidos, incuestionables” (Arendt 2006, 463). Para muchos especialistas él utilizó lo que hoy en día conocemos con el nombre de «marketing social» enalteciendo, en su caso, los sentimientos de orgullo nacional, promoviendo el odio entre razas y convenciendo a las masas de ideas muy alejadas de la realidad.

Interesante es acotar que Max Horkheimer junto a Theodor Adorno en 1947 hablarán por primera vez de la *industria cultural* (Adorno y Horkheimer 1988), para definir la absorción de los medios de masas por la maquinaria capitalista, cuestión que pudieron comprobar autores como Benjamin, con la utilización de aquellos por parte de los fascistas italianos.

A pesar de esto, la propuesta de Bertolt Brecht sentará precedente para el mundo del arte en cuanto a la utilización nuevos medios tecnológicos y será el net.art, desde la década de los noventa del siglo XX en adelante, quien llevará a la praxis los postulados de Brecht en la utilización de internet y la «www» en tanto medios interactivos de utilización colectiva y de comunicación social masiva, como se comprueba en la obra *Amazon noir—The Big book crime* (<http://www.amazon-noir.com/>, [2006]) de los artistas y *media hacking* UBERMORGEN.COM, Paolo Cirio y Alessandro

³⁰ Véase Leonard W. Doob, «Goebbels' Principles of Propagand.» *The Public Opinion Quarterly*, ed. Leonard W. Doob. Oxford University Press on behalf of the American Association for Public Opinion Research. Stable Vol. 14, n° 3 (otoño, 1950): 419-442.

Ludovico. Esta obra como se ha dicho anteriormente, fue una acción concebida como una novela negra policíaca, con una banda de villanos, con «buenos» y «malos», con disparos mediáticos, traición, etc., donde los artistas mediante un *software* que crearon y un sofisticado mecanismo que llamaron tecnología-perversión-robot codificada por Paolo Cirio —uno de los «supervillanos» de la trama— se dedicaron a sustraer libros con *copyright* de la web —y con ello a violar las leyes de propiedad intelectual—, desde Amazon.com, una de las más grandes



Ilustración 41 Russolo, L. (1916). *L'Arte dei rumori*.
L'Arte dei rumori.

librerías trasnacionales *online*. Las descargas de libros en el proyecto *Amazon noir— The Big book crime* tuvo como objetivo hacer real la idea de una economía de propiedad compartida, fundamentada en la teoría del procomún (Lafuente 2014). Los libros descargados fueron liberados gratuitamente desde la web de los artistas a la ciudadanía, haciendo que los libros fueran parte del “dominio público” (Palermo Mussolini 2008).

En este proceso, Paolo Cirio para quien “(...) los libros *online* no son más que píxeles sobre una pantalla” (Laboral Centro de Arte y Creación industrial s.f.), puso en jaque los límites del *copyright*, sobre todo a la luz de que Amazon.com se apropia sin pagar de los comentarios sobre libros que los usuarios escriben en su web, utilizándolos para sus propios fines comerciales; Lizvlx, —una de los dos integrantes de UBERMORGEN.ORG—tuvo escaramuzas cotidianas con la prensa de medios de comunicación masivos y globales; y Bernhard —el otro miembro de UBERMORGEN.COM— y Ludovico desdeñaron sobornos de la librería *online*; el efecto de esto fue una disputa legal con Amazon.com que fue seguida y debatida intensamente por los internautas en el medio *online*, sobre las implicancias y los límites de los derechos de propiedad intelectual (MEIAC 2006). Finalmente, la banda de artista accedió a vender a Amazon.com el *software* utilizado en la obra por una cifra no dada a conocer.

En este proceso artístico, como en muchas obras de net.art, resonarán también los postulados de Walter Benjamin, —miembro del Instituto de Investigación Social dirigido por Max Horkheimer— que en su ensayo de 1934, *El Autor como productor*, precisó los procesos y términos en que el artista moderno podía y tenía que tornarse en un factor de transformación del aparato productivo; para Benjamín, los nuevos medios tecnológicos llámese fotografía, radio o cine, fueron campos privilegiados para tal operación de cambio, con lo cual se podía producir finalmente la total supresión entre técnica y contenido, y emisor y receptor, ejes en los que se sustentaba el aparataje

de producción y explotación capitalista de la cual son herederas las leyes de propiedad intelectual actuales. Para él si el artista no realizaba esta operación sobre los medios en esa directriz y, en cambio, se ocupaba solo de usarlos como instrumento para su discurso —por muy radicales que fueran sus experiencias— el artista se instituía en tan sólo un proveedor del aparato productivo como ocurría, según su opinión, con la mayoría de los artistas de la Vanguardia. Asimismo, en su escrito anotaba la capacidad de la cultura burguesa de neutralizar y absorber cualquier idea revolucionaria que se opusiese al poder hegemónico reinante.

Ahora bien, Walter Benjamin en su ensayo *La Obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica* de 1936 analiza críticamente el despliegue de los medios tecnológicos de representación y comunicación de masas, especialmente el cine —que Hauser definirá como “*el primer intento, desde comienzos de nuestra civilización individualista, moderna, de producir arte para un público de masas*” (Hauser 1969, 486)—, mostrando que estos nuevos medios son y serán causantes y promotores de un vuelco revolucionario en la cultura y las artes. Para Benjamin los nuevos modos de producción y exhibición de los medios de comunicación de masas comportan una democratización concreta en el plano de la representación que al ser recepcionada por el público, conllevará la desaparición del aura de autenticidad y espesor histórico que definía la obra de arte burgués. Con ello, nos indica que el proceso de reproducción técnica conllevaría la posibilidad de generar un cambio radical en las formas de percepción del arte y la realidad, modificándose, como él lo indica, “*el carácter en general del arte*” (Hauser 1969, 25) y, por ende, su recepción.

Cabe agregar, que el aprecio por el desarrollo de las nuevas tecnologías y el quiebre de la noción de autor y receptor clásicos en el campo de las artes visuales tienen su correlato en obras como las del artista futurista italiano Luigi Russolo, amante del proceso de industrialización y del desarrollo de nuevas tecnologías, quien en lo que se considera un verdadero manifiesto, una carta dirigida al futurista Ballima Pratella —compositor de la obra *El Aviador dro*—, el 11 de marzo de 1913, llamada *L'Arte dei rumori* (Russolo 1916) donde generó un corpus conceptual que integró y valoró el entorno sonoro industrializado contemporáneo, el que Russolo en la práctica incluiría en sus obras. En su manifiesto el artista expresó: “*que el ruido era bello*” y que las máquinas de “*las fábricas sonaban mejor que mil violines en orquestas*”:

“*La vida de antaño se basaba en el silencio. En el siglo XIX, con la invención de la maquinaria, el ruido había nacido. Hoy, el ruido reina y triunfa supremo sobre las sensibilidades del hombre*” (Russolo 1916, 25).

Y en tono humorístico explicitaba: “*¿Conocéis acaso un espectáculo más ridículo que el de veinte hombres obstinados en redoblar el maullido de un violín?*” (Russolo 1916, 20).

La nueva cotidianidad industrializada, como vemos, no será despreciada por los futuristas italianos, al contrario, su reclamo será acabar con lo antiguo y lo no musical era música para ellos. En este sentido, Russolo construyó unos instrumentos –con la poca tecnología a su alcance hizo mucho– que intentaban emular los sonidos industriales de la máquinas de la época, los *intonarumori* (Russolo 1914) y con ellos realizó varias giras por distintas ciudades. Así comenzó lo que él llamó *¡la música del futuro!* (Russolo 1916, 15).

Para Russolo la omnipresencia del ruido en nuestra vida diaria era algo tan normal que lo verdaderamente anormal residía precisamente en ignorar aquella realidad incuestionable. Su obra –que demandaba en algunos casos varios ejecutantes y público masivo– tendrá una influencia notoria y fundamental en la prospección sonora para diversas manifestaciones artísticas, llegando a ser fundamental para el video-arte, la *performance*, el net.art, etc. y para la música misma, posibilitando en este último ámbito, músicas experimentales que van desde el *field recordings* pasando por el «ruidismo», y llegando a la música electrónica e industrial que han ido tomando la importancia que tienen en la actualidad.

2.3.4. Vladímir Tatlin: el quiebre de las nociones clásicas de autor y receptor en el contexto del emerger y la consolidación de las nuevas tecnologías

En lo que respecta al quiebre de la noción de receptor clásico, y su entramado con la utilización de nuevas tecnologías durante el siglo XX, una de las obras de arte más paradigmáticas que hará ver con nitidez estas conexiones, es el *Monumento a la Tercera Internacional* (1919), diseñado por Vladimir Tatlin, integrante del movimiento constructivista ruso y del productivismo ruso²¹ que estaba concebido para ser un edificio habitable, que albergaría la sede de la III Internacional comunista. La *Torre de Tatlin* corresponde a una construcción inclinada similar a la Torre de Pisa, siendo proyectada como un cuerpo de 400 metros de alto, un tercio más alta que la *Torre Eiffel* (Miranda 2008), conformada por hierro, acero y cristal.

La *Torre de Tatlin* se concibió como construcción tecnologizada cuya estructura helicoidal exterior debía soportar una especie de imponente reloj de sol en el cual tres edificios de acero y cristal giraban a distintas velocidades del calendario: abajo, el «cubo» de los congresos con un giro anual; más arriba, la «pirámide» destinada a la administración con una rotación mensual; y sobre ellas, el «cilindro» dedicado a la información con un ritmo periódico, circular y diario. Desde este cilindro por medio de pantallas de proyección y reflectores se proyectarían noticias e imágenes en el cielo para que el pueblo se mantuviera informado. El alto precio de la construcción de la torre y la falta de materiales en la Unión Soviética, impidieron su ejecución. Pero más allá de ello, en Tatlin se juega una estética denominada habitualmente como «maquinista», pero lo cierto es que su proyecto sobrepasa con creces aquel concepto al ser un gran mecanismo cargado de sentido con componentes dinámicos que celebran la tecnología y le otorgan al pueblo —estética y funcionalmente— la posibilidad de visibilizarla y vivenciarla plena y colectivamente.

La maqueta de Tatlin, fue duramente criticada por otros artistas constructivistas como



Ilustración 42 Proyección de como se debería ver en la realidad la Torre de Tatlin.



Ilustración 43 George Grosz y John Heartfield, sosteniendo una pancarta que indicaba: El arte está muerto. ¡Larga vida al arte de la máquina de Tatlin! Berlín. 1920.

²¹ Véase Christina Lodder, *Russian Constructivism* (New Haven: Yale University Press, 1983).

Naum Gabo públicamente expresó que el proyecto de Tatlin era una copia del de Eiffel:

“Eso que pensáis que es nuevo, ya se ha hecho. Construid casas funcionales o cread arte puro, o ambas cosas. No confundáis una cosa con otra. Ese arte no es puro arte, sino una mera imitación de la máquina; o se crean casas y puentes funcionales o el puro arte por el arte, pero no ambos”(Framptom 1998).

Esto propició una división estructural dentro del grupo constructivista de Moscú. Habían sido Gabo junto a su hermano Pevsner, el 05 de agosto 1920, quienes utilizaron por primera vez como término positivo la acepción «constructivismo» en el *Manifiesto realista* (Gabo y Pevsner 2008), texto publicado en ocasión de una exposición de Gustav Klucis en Moscú; siendo Alekséi Gan quien ocupó por primera vez la acepción «constructivismo» como el título de un libro, *Constructiv*, impreso en 1922 (Gan 2014).

En 1920, Naum Gabo y Pevsner en el *Manifiesto realista* (Gabo y Pevsner 2008) apostaron por un tipo de arte, en la línea de Malevich, centrado en la experiencia espiritual como eje de la producción artística y criticaron al futurismo y al cubismo por no ser artes completamente abstractas. Naum Gabo y Pevsner promocionaron el manifiesto creando una exposición en un kiosco de música de Moscú, en el Bulevar de Tverskoy. En oposición a ello, Tatlin y Ródchenko proponían una versión del constructivismo adaptable y utilitaria con múltiples complejidades conceptuales de por medio y al servicio de la revolución, como se hace visible en los carteles publicitarios de Ródchenko como *Libros* (1925), creado para la sección de Leningrado de la Gosizdat, que era una editorial y literaria estatal.

En lo que respecta a *Torre para la III Internacional* de Tatlin, esta fue raudamente alabada en su época por artistas alemanes, situándola como un acto revolucionario en el arte. John Heartfield y George Grosz, aparecerán en el Berlín de 1920 con una pancarta que decía: *El arte está muerto. ¡Larga vida al arte de la máquina de Tatlin!* Por ese entonces, los diseños de la torre se divulgaron en 1922 en el número 3 de la revista *Frühlicht* de Bruno Taut (Taut 2000).

En Tatlin, como en muchos constructivistas, vemos una radicalización de sus experimentos en los cuales se conjuga la fusión de procedimientos de diversos ámbitos; esto pasa por un análisis marxista de los procesos históricos y clásicos de la relación autor y productor con el fin de revertir



Ilustración 44 Ródchenko. (1925). *Libros*.



Ilustración 45. Reproducción de la Torre de Tatlin llevada a hombros en una concentración en Rusia. Comienzo del siglo XX.

dichos procesos. Esto lo consigue Tatlin al devolver al pueblo, la propiedad simbólica, estética y la propiedad real de los medios de representación y de producción, que les habían sido quitados por la burguesía, la nobleza y el capital, como se comprueba en una imagen donde en una manifestación el gentío se ve inserto junto a una copia de la maqueta de la *Torre para la III Internacional* como representación de una nueva época.

Esto acarreó dentro de la historia del arte la redefinición radical del artista respecto de su producción y la toma global del proceso creativo en relación a unos ejes diferentes donde la separación entre el «sistema arte» y la sociedad ya no tenían asidero y dio lugar a un nuevo tipo de receptor, ya no meramente contemplativo.

2.3.5. El constructivismo ruso: un proyecto productivo en la relación del arte y las nuevas tecnologías

La trayectoria marcada por Tatlin y su proyecto de *Torre para la III Internacional*, creaba en la praxis un nuevo arte para nuevos receptores, permitiendo que su proyecto arquitectónico calara en el pueblo como un diálogo creativo con el arte, ya que este era copartícipe en la configuración del nuevo espacio con su accionar cotidiano. Recuérdese que todo el edificio estaba pensado para que los sujetos interactuaran con la administración del Estado, para que estuvieran informados continuamente de la realidad a través de la difusión incesante de noticias, y vivieran dicho espacio como una expresión de una época marcada por el devenir de una “*novyi byt*” (‘nueva vida cotidiana’) (Tupitsyn, Popoya y Ródchenko 2009). Estas fueron instancias que el proyecto de *Torre para la III Internacional*, promocionaba a través de una compleja e innovadora tecnología, al poseer estructuras arquitectónicas nunca realizadas como un cilindro que mediante pantallas de proyección y reflectores se encargarían de emitir imágenes y noticias en el cielo para que la población se mantuviera correcta y continuamente informada. Esto era parte de una concepción artística compartida por muchos artistas constructivistas que se interrogan sobre qué lugar ocuparía y conquistaría el arte en la nueva sociedad construida desde el socialismo. “*Los constructivistas pensaban que el artista tenía que utilizar*



Ilustración 46 Ródchenko. (1924). Lluvia, lluvia, caes en vano...

los materiales, científica y objetivamente, como un ingeniero, y que la producción de obras de arte debía atenerse a los mismos principios racionales que cualquier otro objeto manufacturado. Estos artistas ensayaron formas de trabajo colectivo y buscaron la manera de mejorar la vida cotidiana a través del arte” (Tupitsyn, Popoya y Ródchenko 2009).

En tal sentido, Ródchenko trabajará la producción en serie como un recurso artístico para lograr el efecto deseado de llegar al pueblo de manera llana, como se aprecia en carteles como *Lluvia, lluvia, caes en vano...* (1924). En todos estos artistas, entre los cuales encontramos a Liubov Popova (1889-1924), las nuevas tecnologías constituyen un elemento clave para la revisión histórica de las nociones de producción y de recepción de las obras y de su difusión (cuestión que conlleva el quiebre o fisura del concepto de aura surgido en el Renacimiento italiano). En esta línea el compromiso de Ródchenko con las nuevas tecnologías como la fotografía y el cine le llevaron a colaborar con algunos de los más renombrados cineastas rusos, como Lev Kuleshov (1899-1970) o Dziga Vertov (1896-1954). Por otro lado, Ródchenko y su amigo el poeta futurista Mayakovsky (1893-1930) se convirtieron en «constructores-publicistas», realizando diseños donde combinaban imágenes y palabras con el propósito de promocionar los productos de las industrias estatales a micro y macro escala.

En lo que concierne a Popova, gran cartelista, dibujante y diseñadora cuyos trabajos alternan un sentido artístico, propagandístico y educativo, como se visualiza en la ropa de producción para el actor nº 5 de la puesta de *El cornudo magnánimo* de Meyerhold (1921). En este sentido, se ha de decir que ella trabajó con importantes personajes como el renombrado director teatral Vsevolod Meyerhold, ejecutando para dos obras de este —*La Tierra en confusión* y *El cornudo magnánimo*—, extraordinarios decorados tan revolucionarios como las producciones mismas. El decorado que realizó la artista para la segunda obra teatral era una representación que incluía derivados de las nuevas tecnologías, como la forma esquemática de una fábrica con ruedas giratorias, cintas transportadoras que se activaban durante la representación y vertedores (Tupitsyn, Popoya y Ródchenko 2009, 70).

En lo que respecta a construcciones para el ocio y el entretenimiento colectivo en la Rusia de comienzo de siglo, destacan las obras de Konstantin Mélnikov, arquitecto constructivista que recibe la influencia de Tatlin y que edificó bajo nuevos preceptos artísticos, ingenieriles y arquitectónicos los clubes obreros, destacándose entre ellos *El Club obrero Rusakov* que construyó por instrucción de la “Unión Kommunalnik” entre 1927 y 1929, y que está situado en Moscú. Esta obra “imita un enorme tornillo con tres “dientes” que sirven de palcos para la sala central. Cada palco podía cerrarse con un muro corredizo, formando cuatro salas en vez de una. Mélnikov, que consideraba el club obrero “el tema más puro de la arquitectura”, hizo seis en Moscú, cada uno de los cuales impresiona por alguna idea original y todos en conjunto por su novedad formal y su original apariencia (Pigariova 2001). El espacio del *Club obrero Rusakov* se divide en seis salas que se intercomunican por puertas que son más bien paredes correderas. El sitio puede alojar hasta casi mil personas. Como muestra el *prototipo de Club obrero* diseñado por Mélnikov para el Pabellón de la URSS en la «Exposición Internacional de las Artes Decorativas e Industriales Modernas» de París de 1925 (Melnikov 2001):



Ilustración 47 Mélnikov. (1927-1929). El Club obrero Rusakov. Moscú.

“En este espacio, el proletariado podía disfrutar de su tiempo libre de forma productiva; había una mesa de ajedrez, estanterías y un espacio de lectura, así como vitrinas móviles donde se podían exponer fotografías, documentos y mapas, y pantallas extensibles para proyectar películas y presentaciones.” (Tupitsyn, Popoya y Ródchenko 2009, 56).

En este sentido se ha de decir que la utilización de nuevos medios tecnológicos a lo largo de la historia del arte –como se aprecia en el constructivismo– si bien no se ha dado como un continuo, si se ha constituido tanto en una instancia vital para la transformación conceptual y formal del arte como para su recepción.

Pero se ha de decir que durante el siglo XX, la utilización de los *mass media* por parte del arte ha sido fuertemente criticado y puesto en jaque por intelectuales como Theodor Adorno y Max Horkheimer²², integrantes de la Escuela de Frankfurt; esto es debido, entre otras cosas, por la utilización del fascismo y el nazismo de los *mass media* como instrumentos comunicacionales. Esto ha generado posiciones negativas respecto al emerger de nuevas tecnologías desde entonces hasta

²² Véase Theodor Adorno, y Max Horkheimer, « La Industria Cultural. Iluminismo como Mistificación de Masas (1944-1947),» en *Dialéctica del Iluminismo*, de Theodor Adorno y Max Horkheimer (Buenos Aires: Edit. Sudamericana, 1988).

hoy y se ha acentuado por corrientes como la del posestructuralista Jean Baudrillard. Siendo Baudrillard quien exploró y analizó el concepto de hiperrealidad en su libro *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*, 1970 (Baudrillard 2009), donde se expone y señala que debido a los *mass media* ha surgido una progresiva incapacidad de la sociedad para diferenciar la ficción de la realidad.

En el arte, desde posiciones como la de Guy Debord expresada en su libro *La sociedad del espectáculo*, 1969 (G. Debord 2002), se explicita que es propio de los medios de comunicación masivos contemporáneos la “fetichización” de la mercancía y es precisamente la utilización de los *mass medias* por parte del arte que convierte a éste en mercancía. Frente a estas posiciones se ha producido un escepticismo al interior del mundo del arte respecto a la utilización por parte de él de las nuevas tecnologías, lo que ha dado lugar a poner en jaque la vinculación de esta manifestación con las nuevas tecnologías, y la capacidad por tanto de expresiones como el net.art de generar pensamiento crítico. Así los más reacios ven la utilización de las nuevas tecnologías por parte del arte como ajenas al territorio propio de este.

Sin embargo, como señalan Mark Tribe y Reena Jana, “*el «arte de los nuevos medios» no se define en función de las tecnologías [...]; al contrario, son los artistas quienes, al emplear dichas tecnologías con propósito crítico o experimental, las redefinen como medios artísticos*” (Tribe y Reena 2006, 7). Como se puede apreciar en obras como *etoy.Share* (<http://www.etoy.com>, [2000]), que es un trabajo del colectivo de net.art Etoy quien convierte internet en territorio de batalla, por medio de un juego online en el que simpatizantes de mundo del «arte de los nuevos medios» pueden ganar puntos atacando a la juguetería online eToys, una empresa transnacional que se había propuesto eliminar la página del colectivo artístico por parecerse en nombre al de la juguetería. Mediante el juego Etoy se logró depreciar las acciones de esta compañía, cayendo dichas acciones en ese período de tiempo en 4.500 millones de dólares (Tribe y Reena 2006, 42).

2.3.6. Guy Debord y la *Internacional Situacionista (I.S.)*: una relación crítica y contingente con los medios de masas

Uno de los artistas y uno de los conglomerados artísticos más crítico a los *mass media* ha sido Guy Debord y la *Internacional Situacionista (I.S.)*, que se constituyó entre 1957 y 1972, y fue conformada por un grupo de pintores, críticos, filósofos, arquitectos, y activistas políticos que desde una reflexión y un trabajo colectivo y diferentes perspectivas mediante la utilización de distintas técnicas se interrogaron y propusieron analizar el papel del hombre, el arte y la cultura en la

sociedad de consumo capitalista de postguerra²³; para ello, otorgaron un rango protagónico a la elaboración de situaciones como se aprecia en sus acciones realizadas para el mayo del 1968 francés, en el que entre otras cosas, de manera lúdica proclamaron sus postulados en consignas en las paredes de París: “*La cultura est l’invension de la vie*”. Estas son instancias que reflejan un proceso en el que la ejecución de operaciones en el entorno actúa como parte de una dinámica de extensión de la noción de producción que se devuelve al plano general de la experiencia y al colectivo ciudadano.

Así, las acciones de la I.S. como las realizadas para el mayo del 1968 francés en la Sorbona y las mencionadas consignas pintadas en las paredes son formas elaboradas para oponerse y quebrantar la lógica utilitaria del capitalismo y, como lo señala Guy Debord, para subvertir los principios y canales operativos de lo que denomina «sociedad del espectáculo²⁴» (G. Debord 2002).

Cabe decir que como director de la revista *Internationale Situationniste*, Debord junto Attila Kotanyi y a Raoul Vaneigem llegan a la idea de que los artistas deben ser suprimidos como tales de la Internacional Situacionista, desembocando sus enfoques en las *Tesis de Hamburgo* (Internationale Situationniste 1999) —*Thèses de Hambourg*, septiembre de 1961—, que sin duda es uno de los más misteriosos documentos emanados por la

Internacional Situacionista (I.S.) y cuya distribución fue restringida por los propios autores a un grupo acotado de personas y que da cuenta de la discusión teórica y la estrategia general de conducción de la I. S. En este documento, que rescata la mirada de Marx en su *Contribution à la critique de la philosophie du droit de Hegel* (1844) y su visión de los postulados de Feuerbach, la I.S. se plantea como discurso que se “*debe mantener, y realizar la filosofía*” (Internationale Situationniste 1999), a lo que añaden “*superar y realizar el arte*” (Internationale Situationniste 1999). Para dichos fines, no era necesario la generación de nuevos objetos que se agregarán a los producidos por la sociedad de consumo, según el método ya enunciado por Debord en 1956 —el *détournement* (deriva) — cualquier medio previamente existente era posible de ser reciclado, reutilizado y modificado con el objetivo de subvertir la lógica del capital, y de poner en evidencia su estructura básicamente explotadora.

Esto generó un tipo de manifestación artística por parte de la I.S. que se desligó de los



Ilustración 48 Proyección de: Guy Debord. (1952). *Lamentos a favor Sade*.

²³ Véase Mario Perniola, *Los Situacionistas. Historia Crítica de la Última Vanguardia del Siglo XX* (Madrid: Acuarela Libros, 2008); Gianluigi Balsebre, *Della Critica Radicale. Bibliografia Ragionata sull'Internazionale Situazionista, con Appendice di Documenti Inediti in Italiano* (Bologna: Edizioni Grafton, 1995).

²⁴ Terminología con la que nombra uno de sus libros escrito en 1967.

instrumentos y procedimientos de la sociedad del espectáculo, lo que dio como resultado una mirada distinta, incluso, se podría decir abiertamente, negativa y poco dialogante con las estrategias comunicacionales y lenguajes mediáticos de los medios tecnológicos de comunicación masivos.

Ello como se comprueba en *Lamentos a favor Sade* de Guy Debord, 1952, que corresponde a una proyección (G. Debord 1952) –posible de catalogarse como anticine o filme experimental–, que tiene una duración de 64 minutos y que se articula a partir de secuencias sobre una pantalla blanca y algunas frases de voz que arbitrariamente han sido dispuestas y discurren temáticas, que va desde pasajes de diversas novelas, al Código Civil francés, y que se alternan con el silencio provocado por la pantalla negra. Las voces que se oyen son de Guy Debord, Gil J. Wolman, Serge Berna, Jean-Isidore Isou y Barbara Rosenthal.

La primera parte –marcada por la pantalla en blanco– está provista de una improvisación del poeta, escritor y artista visual Gil J. Wolman. El filme, que en su primera presentación fue interrumpido por un público que se indignó y realizó pequeños disturbios al ver solo una pantalla en blanco, se caracteriza por voces incomprensibles y luego extensos minutos donde la pantalla aparece en planos negros o blancos totales y no se escucha banda de sonido alguno. Esta obra como propuesta ocasionó en el medio artístico e intelectual un profundo debate por la visión crítica del cine respecto de la sociedad. En ello Debord y el situacionismo se instalan en el rescate de *fórmulas otras* de enfrentamiento de la producción de obras del proceso creativo y la recepción de las obras por parte de los espectadores. Ahora bien debemos decir que, indiscutiblemente, creaciones como *Lamentos a favor de Sade* se constituyen en creaciones de poca comprensión a nivel masivo, más allá del intento del propio formato, una proyección pensada para el cine es decir, una proyección para llegar a grandes audiencias.

2.3.7. *Fluxus*: una relación constructiva con las nuevas tecnologías

La visión neurálgica de Debord y la *Internacional Situacionista (I.S.)* de colocar como centro de la creación el valor de la experimentalidad de forma razonada y fundamentada en la filosofía será rescatada en una dimensión más lúdica por el movimiento *fluxus* quien, a diferencia de la I.S., tendrá una relación positiva con los nuevos medios tecnológicos. *Fluxus* fue fundado por George Maciunas en 1962 quien se declaró contra el objeto artístico tradicional como mercancía y proclamó a *fluxus* como un movimiento *antiarte* (Maciunas 1963), el cual por medio de la *diversión*, en sus *performance*, *happenings* y eventos –a las que podían asistir masivamente los espectadores y en variados casos

interactuar— se hace hincapié en la necesidad de liberación de la experiencia de los límites que instaure e imponga el ordenado y pautado ritmo de la vida moderna, cuestión de la que dieron cuenta apelando a la utilización de nuevos medios tecnológicos como se ve en las obras de muchos artistas *fluxus* como Wolf Vostell, Charlotte Moorman y Nam June Paik quienes fueron forjando su propuestas a través del videoarte²⁵.

Interesante es señalar que *fluxus* pretende la interdisciplinariedad y la adopción de cualquier idea, materiales y medios procedentes de diferentes campos. El lenguaje para ellos no es el fin sino el medio para una noción nueva y renovada del arte que vaya en dirección del arte total como se comprueba en las obras de John Cage o en la Nam June Paik de “*Zen for Head*” (1962) donde el creador se servía de su corbata para bosquejar caligramas en un rollo de papel; después introducía su cabello en un cubo con tinta y con este nuevo pincel finalizaba la acción de demarcación rectilínea.

Como *dadá*, *fluxus* escapa de toda posible categorización o definición y su estructura conceptual se opone al arte conceptual por su referencia inmediata, directa, y urgente de la realidad cotidiana e invierte la propuesta duchampiana, la cual a partir del *ready-made*, introduce lo cotidiano en el arte, puesto que el movimiento *fluxus* disuelve la categoría «arte» en lo cotidiano.

A diferencia de los *situacionistas*, la visión curiosa de *fluxus* le llevará a interesarse por todo aquello que supusiera flujo y circulación de experiencia, lo que generará una provechosa relación con las nuevas tecnologías y las telecomunicaciones. Varios de los creadores que participaron en *fluxus*, entre ellos Wolf Vostell, Joseph Beuys, Yoko Ono y Nam June Paik²⁶, han sido pioneros en la utilización de los aparatos de TV y video y con sus obras han dado inicio a las *video performances*, los videos objetos, las video instalaciones y al videoarte.

Interesante se hace señalar la búsqueda de algunos artistas *fluxus* como Yoko Ono por lograr una propuesta coherente que involucre activamente a los espectadores al punto de convertirlos en autores como se aprecia en diversos trabajos de distinto formato, desde la *performance* hasta el film experimental. En *Instructions painting* (1961)²⁷ que presentó en Chambers y posteriormente en la Galería A.G. de Maciunas, Ono precisaba de la acción o del pensamiento de otra persona para ejecutar o materializar la existencia de las obras. Ono separaba el concepto (lo que se correspondería con lo que denominaba «instrucción»), de la materialización de la obra artística. Un ejemplo de

²⁵ Véase Petra Stegmann. "The Lunatics are on the Loose ...": European Fluxus Festivals 1962-1977 (Potsdam: Down with Art!, 2012).

²⁶ Véase Fluxus, *Fluxus*. 2014. <http://www.fluxus.org/> (último acceso: 15 de Septiembre de 2014).

²⁷ Véase Yoko Ono, *Grapefruit: A Book of Instruction and Drawings* (New York: Simon & Schuster, 2000); Eva Yi Hsuan Lu, «Instruction Paintings: Yoko Ono and 1960s Conceptual Art.» *Graduate Journal of Visual and Material Culture*, n° 6 (2013): 45.

esto puede verse en las instrucciones para *A Plus B Painting* donde se propone: “*Que otro, que no seas tú, corte parte de la lona A. Pega la zona trozada en el mismo punto del B. Alinea la lona A y la B y cuélgalas contiguas una a la otra. Puedes usar lonas blancas o fotografías*” (Ono 2000, 45).

En *Painting to let the evening light go through*, 1961, una obra concebida para ser colocada en una ventana. Las instrucciones indicaban: “*Coloca una botella detrás de una lona, pon el lienzo donde dé la luz del oeste. La pintura existirá cuando la botella provoque una sombra en la lona o, si no, no existirá. La botella puede tener agua, licor, hormigas o insectos que canten o no tendrá que contener nada*”²⁸. Esta obra está concebida para ser colgada ante una ventana, que deje pasar la luz de la tarde, generando un espacio diáfano.

En las *performances* que presentó en el Carnegie Recital Hall de Nueva York, en noviembre de 1961, todas registradas fotográficamente, se solicitó la atención activa del público. Entre los colaboradores de la obra figuran artistas como La Monte Young, Yvonne Rainer, George Brecht, Philip Corner, Jackson Mac Low, Ay-o, entre otros. La invitación al espectador para que intervenga en la acción supuso un cambio de concepción respecto a la pasividad del público en la obra tradicional. Interesante se hace señalar que en Ono existe un viso de diferencia en lo que se refiere a la solicitud de participación, con respecto a lo que solicitaban otros artistas que estaban experimentando desde el *happening*. En el caso de las obras de Ono, el público dejaba de serlo al intervenir uno a uno y no en grupo en la creación. Así, Yoko Ono solicitaba un «cara a cara» con la creación.

Esto se ve en trabajos como *Smoke painting* (verano de 1961), en la que la artista llama a la persona correspondiente —dentro del público—, a integrarse en su trabajo y quemar un lienzo con un cigarrillo, tantas veces como quiera y observar el humo que se genera. Así, respectivamente, hasta que el último *performer*-espectador queme el último pedazo de lienzo y este desaparezca totalmente, dando con ello por finalizada la acción. Este procedimiento artístico tiene relación con la posición de Yoko Ono de incluirse en la corriente desmitificadoras del arte y del artista como ser de capacidades excepcionales, e inscribirse en una línea artística que genera un quehacer que entiende que cualquier persona puede hacer arte y ser artista, si tiene una actitud creativa y permite a la imaginación ser libre ante una situación determinada. Ono, ya por entonces, denominaba a este tipo de trabajos «CON-ART» o *conceptual-art*. Alexandra Monroe ²⁹ ha reivindicado que estos trabajos son anteriores a *One and tree chairs* de J. Kosuth, realizado en 1965 y considerado como uno

²⁸ Véase Ono, *Grapefruit: A Book of Instruction and Drawings*; Yi Hsuan Lu, «Instruction Paintings: Yoko Ono and 1960s Conceptual Art,» 45.

²⁹ Véase Ono. *Grapefruit: A Book of Instruction and Drawings*.

de los puntos neurálgicos de las investigaciones conceptuales.

En esta misma línea pueden entenderse otras obras de Yoko Ono realizadas en los primeros años de la década del sesenta como *Eye blink* (Fluxfilm n° 9), 1966, donde se revela su afán de filmar una situación anti espectacular acentuando la importancia de lo cotidiano. En este caso se trata de capturar un proceso mínimo: el paso de un ojo cerrado a un ojo plenamente abierto. Esta toma de un hecho huidizo queda paradójicamente perpetuado por medio de la utilización de una cámara que logra captar con rapidez el evento. Esta cámara está manejada por el mismo fotógrafo filmador: Peter Moore.

En este proceso Yoko Ono: “establece una relación especular entre el espectador y la pantalla. El ojo sobre la pantalla ha sido filmado por el ojo de la cámara y se muestra al ojo del espectador, el cual ve su actividad visual confrontada a su propia imagen” (Aubert 1998, 81). En ello, la artista hace consciente al espectador de su condición de tal y de su experiencia de contemplación que se afronta mediante el gesto filmado, de esta manera el espectador se convierte a la vez en sujeto y objeto de la creación.

El gesto propiciado por la artista tiene relación con dar valor a las pequeñas cosas de la existencia, a esas que no parecen tener consecuencia alguna pero que nos pueden ayudar a entender la cotidianidad en su dimensión múltiple.

La postura de Yoko Ono será replicada por otros artistas *fluxus* que, entre los años setenta y ochenta, buscarán superar la utilización unidireccional de los medios. Esto dará como resultado una lógica comunicacional diferente que se consolidará posteriormente en expresiones del net.art, como en los proyectos de los net artistas y *art-hactivistas* Eva and Franco Mattes que mantuvieron su anonimato como parte de Luther Blissett Project (LBP) y se reconocen como 0100101110101101.org e iniciaron en el año 2000 su proyecto *Glasnost* que consistió en vigilar y hacer pública en tiempo real toda la información más personal posible poniendo de relieve cómo actualmente los nuevos agentes de control tienen más acceso a información personal que la policía y los servicios secretos de antaño —como nos lo ha hecho ver WikiLeaks, Julian Assange y Edward Snowden—. Como parte de *Glasnot*, desarrollaron dos proyectos, *Life Sharing* (<http://0100101110101101.org/life-sharing/>, [2002-2003]), y *Vopos*, (<http://www.medienkunstnetz.de/works/vopos/>, [2002])³⁰, convirtiendo su vida privada en pública, en arte público, como señalan ellos mismos: “nosotros tornamos nuestra vida privada en una obra pública” (0100101110101101.org s.f.), transgrediendo todos los códigos sobre las implicancias

³⁰ Véase Mark Tribe, *Electronic+Disturbance+Theater*. s.f. <http://wiki.brown.edu/confluence/display/MarkTribe/Electronic+Disturbance+Theater> (último acceso: 2 de julio de 2015).

de estas nociones al ser redefinidas.

Life Sharing ('compartir la vida'), que en inglés es un anagrama de «*file sharing*» ('compartir archivos'), fue realizada a pedido del Walter Art Center (0100101110101101.org s.f.), y consistió en exponer su vida privada al público por medio de la web. Los visitantes convertidos en *voyeurs* podían acceder a sus archivos, incluidos sus correos personales, postulaciones a becas, a los trabajos artísticos que estaba realizando, etc. Al tiempo 0100101110101101.org, mediante esta obra reflexionaba sobre la importancia de los *software* libre de código abierto, al utilizar el programa Linux como plataforma de la obra mediante el cual crearon directorios que articulaban una representación gráfica del proyecto.

Ahora bien, dentro de los artistas *fluxus* de los años ochenta que replican el discurso de Ono, encontramos a Nam June Paik quien generará espacios telemáticos en obras como *Good Morning Mr. Orwell*,³¹ de 1984. En la novela *1984* de George Orwell, escrita en 1948, se describe a la televisión como un instrumento para el control de las masas de manera fascista y totalitaria. Justo en el año del cual la novela habla Nam June Paik presenta su obra haciendo alusión a los conceptos presentados por Orwell, pero de manera lúdica y contraria a los postulados del escritor. Nam June Paik estaba preocupado por demostrar la capacidad práctica y positiva de las tecnologías en los procesos creativos, por eso en su obra utilizó las posibilidades que permitían las transmisiones internacionales vía satélite. Su transmisión estuvo bañada de contenidos artísticos y culturales tamizados con un sentido del humor popular norteamericano. Se trata de una transmisión en vivo entre Nueva York y París que, además, conectó con organismos de radiodifusión en Corea del Sur y Alemania.

Gracias al proceso de teletransmisión de *Good Morning Mr. Orwell* y a las continuas repeticiones se calcula que alcanzó una audiencia de casi 25 millones de personas. La obra-producción estuvo repleta de los problemas habituales de las transmisiones en directo pero, a pesar de esto, Nam June Paik sostuvo que estos inconvenientes solo ayudaron a mostrar de una manera más realista el hecho de que el programa era en vivo. Las ideas y la estética puestas en escena son bastante complejas, llegándose a usar el umbral de ciertas imágenes y su multiplicación para generar composiciones que nos



Ilustración 49 Nam June Paik (1984). *Good Morning Mr. Orwell*.

³¹ Fernando López Heptener, «Por tierras de Zamora», documental rodado en 1933, video en YouTube, 10:36, acceso el 13 de septiembre de 2011, <http://www.youtube.com/watch?v=PRCjvDgyrBQ>.

Véase Nam June Paik, «Nam June Paik - Good Morning Mr. Orwell (1984)», *Youtube*, 20 de noviembre de 2013. <http://www.youtube.com/watch?v=SIQLhyDIjtl> (último acceso: 12 de agosto de 2014).

recuerdan a unos *collage* que nos da clara referencia, en general, a las experiencias del movimiento *fluxus*.

El arte de June Paik viajando a través del espacio satelital se constituyó en un ámbito virtual que permitió la libre circulación de ideas e imágenes, convirtiendo al artista-productor en generador de interfaces comunicacionales, como lo serán posteriormente los net artistas que utilizarán como medios de producción a internet y la «www».

2.3.8. Las propuestas del net.art. Una relación plausible entre arte, ciencia y nuevas tecnologías

El rechazo y escepticismo que se yergue como una sombra sobre el «arte de los nuevos medios» está emitida por las voces de Adorno, Horkheimer, Guy Debord, Georges Bataille y Paul Virilio, entre otros, y se verá quebrantada por un sesgo positivo dado por las nuevas complejidades conceptuales de este tipo de proyectos artísticos muchos de los cuales son expresiones ajenas a un arte hasta hace poco conocido.

La implementación de internet y la «www» como nuevos medios creativos, revitalizó y revitaliza las ideas benjaminianas del enlace del artista con las tecnologías de una manera positiva y con el tejido productivo más cotidiano de la sociedad al posibilitar entre otras cosas que el arte pueda llegar a más personas, y que estas puedan participar a través de dichos medios en procesos artísticos. Hay una permisón de la pérdida del receptor único, ensimismado y pasivo, en beneficio en múltiples casos de un tipo de interactividad que solicita múltiples receptores-creadores de las obras.

En este sentido, –en el caso de internet, su origen, su propia estructura y de la mano de los artistas– se nos ofrece tal cual la radio y la televisión como un medio capaz de diluir la distancia entre autor y receptor. Pero internet va más allá y propicia una conexión sin muchas barreras. Esto lo entendieron con claridad Agnes Hegedüs y Jeffrey Shaw quienes, en 1993 y con el apoyo del instituto ZKM de Karlsruhe, produjeron instalaciones interactivas que buscaban dar materialidad al nuevo espacio comunicacional que



Ilustración 50 Shaw, J. (1993). *Televirtual Chit Chat*.

propiciaba internet y para ello se basaron en la comunicación e interacción de usuarios situados a distancia, en un mismo espacio virtual.

En *Televirtual Chit Chat* de Jeffrey Shaw, 1993 (Shaw s.f.), se instalan dos dispositivos computacionales que organizan gráficos de imágenes en 3D. Uno de estos dispositivos se situó en Monte Carlo (Mónaco) y el otro en Karlsruhe (Alemania) y la conexión entre ambos sitios se estableció por módem, por medio de una línea de teléfono. Los usuarios se ubicaron ante la pantalla de cada dispositivo compartiendo el mismo espacio virtual, donde manipularon letras de un alfabeto que cambiaron de forma, tamaño y posición. Las acciones de los usuarios se observaron simultáneamente en la pantalla de ambos dispositivos, en un proceso que anunció, con claridad, el fenómeno actual de comunicación vía internet y la capacidad hipertextual de la «www».

En esta misma línea transcurre el trabajo de Agnes Hegedüs quien en *The Televirtual Fruit Machine*, 1993 (ZKM s.f.), invitó a dos visitantes espacialmente separados, uno situado en Tokio y otro en Karlsruhe, a trabajar juntos en un rompecabezas virtual 3D, como si de un videojuego se tratase. Los dos espectadores fueron ubicados en diferentes lugares frente a ordenadores que estaban conectados a través de una línea ISDN. Convertidos en dos jugadores, los espectadores a través de comandos de *joystick* accionaron cada uno la mitad de una figura geométrica, un círculo, que se proporcionaba externamente con imágenes de frutas y el interior como un mapa del mundo. Interesante es que los dos jugadores desde monitores pequeños podían verse uno a otro, y escuchar al otro jugador e interactuar con la otra mitad de la estructura. El objetivo de esta interacción telemática o remota es hacer que las dos mitades se junten para conectarse entre sí de manera que las filas encajen reconstruyendo el fruto y se arme la imagen del mapa del mundo. Esta instalación lúdica explora la dimensión social y colaborativa de la interactividad interpersonal por medios tecnológicos punteros.

En 1999, Shaw en una autocrítica hablará sobre la ingenuidad de estas experiencias artísticas —y lo costoso de estas obras— y dirá que tiene que buscarse otros modelos de interacción social económicamente más razonables y políticamente más efectivas (Shaw 2000). Como lo hizo efectivamente Jean-Luc Godart, al reemplazar la cámara de filmar por el video, lo que le

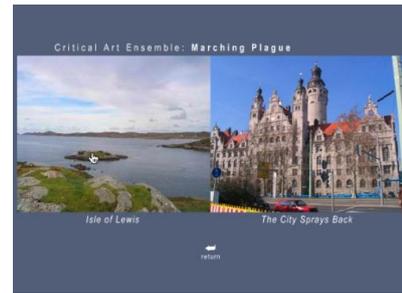


Ilustración 52 Critical Art Ensemble (2005-2007), *Marching Plague*.



Ilustración 51 Hegedüs, A. (1993). *The Televirtual Fruit Machine*.

otorgó mayor autonomía respecto del capital.

Alrededor de 1990, Tim Berners-Lee y Robert Cailliau y sus equipos de trabajo inventaron la Web 2.0 (Quittner 1999) – terminología que fue usada por primera vez por Darcy DiNucci en 1999 (DiNucci 1999)–, con lo cual las posibilidades que otorgará internet se acrecentaron enormemente al generarse webs más dinámicas que dejaban atrás páginas estáticas programadas sólo con Hyper Text Markup Language (HTML); a raíz de esto surgió dentro del net.art un grupo de artistas-programadores que desde una visión política «artista» han generado una serie de proyectos vinculados a la lucha civil e insumisión frente al sistema capitalista como es el caso del colectivo Critical Art Ensemble (CAE), conformado en 1987, que trabajará sobre las intersecciones entre arte, ciencia, tecnología, crítica teórica y el activismo radical que, desde 1994, implica la idea, el concepto y el modelo de desobediencia civil electrónica–(Electronic civil disobedience [ECD])– como una alternativa dentro de la resistencia digital. Su accionar consiste en confrontar al poder no únicamente en las calles, sino también en las redes y flujos (Perini 2010). Entre sus postulados está realizar “una actividad no violenta por su naturaleza misma, puesto que las fuerzas de oposición nunca se enfrentan físicamente unas a otras. Como en la desobediencia civil, las tácticas básicas son la infiltración y el bloqueo. Sin salidas, entradas, conductos y otros espacios clave deben ser ocupados por la fuerza contestataria para así presionar a las instituciones implicadas en acciones criminales o no éticas” (Critical Art Ensemble 1996).

Su propuesta se aprecia en proyectos como *Marching plague* (<http://www.critical-art.net/Biotech.html>, [2005-7]), que consistió en una *performance* efectuada en Escocia y Alemania y que recreaba las pruebas secretas que el gobierno inglés realizó en el mar en la década de los cincuenta, planteando una intensa crítica a la investigación sobre armas biológicas efectuadas por los gobiernos inglés e estadounidense. El proyecto da cuenta del fracaso histórico de los programas de guerra biológica en todo el planeta, tanto desde la lógica científica como militar, y se interroga por qué EE.UU. mantiene su programa en este ámbito, dando cuenta de la paranoia existente en torno al bioterrorismo. El colectivo Critical Art Ensemble (CAE) hizo patente esta obra mediante un video efectuado en Stornoway (Escocia) y una instalación y un libro, *Marching plague: germ warfare and public health* (Critical Art Ensemble 2006) que está disponible gratuitamente (como todas sus publicaciones) en la página web del colectivo (www.critical-art.net).

Se ha de decir que las obras de CAE hasta 2006 –que mantuvieron una fuerte crítica a las leyes de propiedad intelectual sobre todo a las de patente–, se centraron en la problemática que arrastra la biotecnología con los transgénicos de por medio, para lo cual utilizaron una compleja dinámica de actuación interdisciplinar que los ha llevado a ahondar en fenómenos como la ciencia

contemporánea y ha utilizar artísticamente complejos programas computacionales.

En la misma línea de problematizar la realidad contemporánea y poner las nuevas tecnologías como un instrumento al servicio del arte, se dan una serie de creaciones como la del colectivo The Yes Men –Mike Bonanno y Andy Bichlbaum (cuyos nombres reales no son estos), ex integrantes de ®TMark, y «artistas»–, que ejecutan a través de complejas estrategias que involucran *performances*, intervenciones, utilización de su sitio web y sitios web abiertos como Youtube, la participación en la televisión, creación de películas, entre ellas *The Yes Men* (2003), *The Yes Men fix the world* (2009), *The Yes Men are revolting* (2015). Estas estrategias buscan dar cuenta de su propuesta referida a la “corrección de identidad” (The Yes Men 2012), que consiste fundamentalmente en desenmascarar y desestructurar a través de la sátira unas supuestas lógicas benefactoras para la ciudadanía que esgrimen en su accionar grandes corporaciones multinacionales como McDonald's y organismos internacionales –como la OMC–, avalados por los Estados.

Entre los proyectos efectuados por The Yes Men, se encuentra el *Portavoz de Dow Chemical* (<https://www.youtube.com/watch?v=LiWlvBro9eI> (The Yes Men 2007), [2009]), basado en los hechos acaecidos el 3 de diciembre de 1984, fecha en que se produjo una gran fuga de pesticidas en una fábrica en Bhopal (India), donde murieron más de 18.000 personas, afectando la fuga a más de medio millón de personas. Veinte años después, Jude Finisterra, un portavoz de la compañía estadounidense Dow Chemical, comunicaba por la BBC que la empresa asumía las responsabilidades de la tragedia y comprometía un fondo de 12.000 millones de dólares para compensaciones a las víctimas.

Hasta los directivos de la BBC de Londres saludaron la noticia con alegría, enaltecendo el buen criterio de la empresa. Una hora después de emitida la noticia, se supo que Finisterra no había existido nunca. Todo había sido una *performance* perpetrada por The Yes Men.

Este tipo de iniciativas, en las cuales los medios tecnológicos permiten llegar a los objetivos deseados, han molestado profundamente a las personalidades y entidades parodiadas. Con este tipo de proyectos los The Yes Men han logrado prevenirnos sobre el escaso nivel ético de los grandes capitales, y han puesto en escena en múltiples obras la carencia de pensamiento crítico en el seno de la sociedad actual, que cree en lo que le informan los medios de comunicación masivos, sin comprobar y contrastar la información (The Yes Men 2005).

Tal como se ve en CAE y en The Yes Men, y como ocurre con la mayoría de los net artistas que trabajan en el ámbito del arte político –que implica un desplazamiento



Ilustración 53 The Yes Men (2007). Portavoz de Dow Chemical.

que va más allá de lo que se entiende comúnmente como político—, sea el caso del *art hacktivista* Paolo Cirio, los *media hacking* como UBERMORGEN.COM, etc., generarán dinámicas artísticas donde las nuevas tecnologías les permitirán un diálogo permanente no sólo con otras disciplinas sino con el mundo artístico más contemporáneo, como se aprecia en hechos como los numerosos premios que ha recibido Critical Art Ensemble, entre ellos, el de la Andy Warhol Foundation en 2007, y las múltiples exhibiciones que ha realizado como la exposición individual *Marching plague* realizada en el Institute of Contemporary Arts de Londres en 2006 o su participación en la exposición colectiva *Disobedience: an on going video archive - ACT* en el «MIT Program in Art, Culture and Technology» de Cambridge (Massachusetts) en 2011 (Critical Art Ensemble 2015). También este tipo de artistas sostendrán un diálogo permanente y fluido con la conformación de nuevos creadores-receptores de sus obras que son las nuevas ciudadanía digitales.

3. ¿«Apropiacionismo» vs. creatividad?

3.1. Procesos creativos al interior del arte a partir del «apropiacionismo»

El «apropiacionismo» se constituye en un hecho recurrente a lo largo de toda la historia del arte. Aunque actualmente está negada trasnacionalmente en su libre uso debido a las leyes de propiedad intelectual, al punto de su criminalización, como se comprueba en la imposibilidad de la artista alemana Cornelia Sollfrank —net artista y pionera en el mundo digital y el «ciberfeminismo», desde la década de 1990—, de exponer en 2004 en una galería en Suiza, su *anonymous_warhol-flowers*, sus versiones de las *Flowers* de Andy Warhol (Sollfrank 2011). Las imágenes de Warhol, que estaban disponibles en la red fueron utilizadas por la artista, provocando mediante sus *collages* digitales, impresiones de pantalla, etc., una disrupción de la categoría tradicional de autoría.



Ilustración 54 Sollfrank, C. (2004). *anonymous_warhol-flowers*.

Lo mismo le ocurrió a Shepard Fairey, pintor urbano y diseñador estadounidense, que en febrero de 2009 retrató a Obama junto a la palabra *hope* ('esperanza') sobre él, retrato que está en la Galería Nacional de Retratos de Washington. Shepard Fairey, quien reconoció el carácter «apropiacionista» de su obra que estaba basada en una fotografía del actual presidente de EE.UU., sacada en abril de 2006 por el fotógrafo Mannie García de Associated Press. Dicha asociación demandó a Fairey por infringir los derechos de propiedad intelectual. Por esa misma fecha, este joven artista fue arrestado por dañar propiedades particulares con los grafitis, que efectuó en diversos puntos de la ciudad de Boston. La pena por violación de derechos de propiedad intelectual a la cual se expuso fue de tres años de cárcel si lo hallaban culpable de todos los cargos. El The Institute of Contemporary Art de Boston que, por entonces, había realizado la primera muestra individual del artista de Carolina del Norte, en un comunicado dio a conocer que Fairey había sido arrestado



Ilustración 55 Fairey, S. (2009). *Obama*.

por su afán de difundir su arte en varias zonas de la ciudad. Dicha institución expuso que el artista “ha hecho una importante contribución a la historia del arte y al debate sobre el arte y su lugar en la sociedad.” (Reuters 2009).

Cabe señalar que el concepto de «apropiacionismo» tiene una extensa tradición que atiende al uso de formas, concepciones y estilos artísticos preexistentes. Cuestión que se ha sustentado históricamente en la propia enseñanza de las artes visuales, donde los aprendices que, en la actualidad se forman en facultades de arte y academias particulares, se han instruido a partir de las ideas de (sus) maestros y/o artistas consagrados, y sus creaciones han evolucionado mediante la copia de obras de arte o la toma o reapropiación de formas o conceptos artísticos específicos.

Asimismo, el arte y la cultura visual en términos generales se nutren de la continua reapropiación del mundo, del cual los artistas toman formas, ritmos, colores, imágenes, efectos visuales y sonoros, sonidos y silencios, conceptos sobre lo real y la virtualidad en todas sus dimensiones incluyendo la digital, etcétera. Dichos artistas reinterpretan de una manera poética-artística de carácter crítico. Todos estos procedimientos no le son extraños al resto de las manifestaciones estéticas como la música, la danza, el teatro, la literatura, etc.

3.1.1. El «apropiacionismo» como un valor artístico histórico

Si las manifestaciones estéticas visuales más importantes de la Baja y Alta Edad Media se constituyeron en reflejo de la continua reapropiación de la iconografía religiosa para transmitir la fe —como se comprueba en los numerosos Pantocrátor—, en el Quattrocento y Cinquecento italiano, el arte vuelve su quehacer al modelo griego de enseñanza y aprendizaje del arte de la época clásica y helenística —como se comprueba el caso de Leonardo da Vinci quien estudió con el connotado pintor florentino Andrea de Verrocchio, y fue iniciado por él en las múltiples técnicas que se efectuaban en un taller tradicional. Así tuvo la oportunidad de aprender metalurgia, química, a trabajar el yeso y cuero, la carpintería y la mecánica, así como adquirir conocimientos sobre diversas técnicas artísticas como el dibujo, la pintura y la escultura en bronce y mármol e, igualmente, se formó en la preparación de frescos. Verrocchio al percatarse del talento que tenía su aprendiz, decidió permitirle finalizar

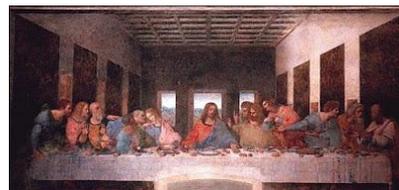


Ilustración 55 Da Vinci, L. (1495-1497). La Última cena.

algunos de sus encargos³².

Como artista integral y humanista, Leonardo usó el derecho de cita y la apropiación como algo natural propio de las artes, a lo que agregó la utilización de múltiples fuentes dentro de otros campos del conocimiento como las matemáticas, la biología, la ingeniería etc. Todo esto lo condensó en sus invenciones y obras de arte, tal cual en aprecia tanto en su bosquejo de un aparato volador, como en su fresco *La Última cena*, donde expresa no sólo las teorías grecorromanas rescatadas durante el Renacimiento, sino también y sobre todo, las formas del periodo clásico griego del siglo V a. C.

3.1.2. El Manierismo como máxima expresión «apropiacionista»

Interesante se hace señalar que a mediados y fines del Renacimiento, Miguel Ángel y Rafael –influido este por el primero–, experimentaron en sus últimas creaciones el placer de la transgresión y deformaron, respectivamente, en sus creaciones los cuerpos de las figuras que representaban –cuestión que anuncia lo que será el Barroco–, como se aprecia en el caso del primero en el altar de la Capilla Sixtina, en *El Juicio final*, iniciado en 1536 y finalizado en 1541³³, y en esculturas como la inacabada *Pietat Palestrina* (1556), un grupo escultórico de dos metros y medio de altura, donde aparece Cristo, la Virgen María y María Magdalena, actualmente en la Galería de la Academia de Florencia. Rafael Sanzio deformará las figuras representadas en *El incendio del Borgo* (1514), obra que es parte de las *Estancias Vaticanas*³⁴. Esta es una creación pintada por el taller de Rafael a partir del diseño del artista.



Ilustración 56 Buonarroti, M. Á. (1536-1541). *El Juicio final*. Capilla Sixtina., Roma, Vaticano.

La postura sostenida por Miguel Ángel y Rafael en las creaciones referidas anuncia uno de los estilos artísticos más relevantes de la historia del arte, el Manierismo, que marca un hito en cuanto a la cita continua de otras creaciones, y a la reapropiación de elementos de otras obras de arte; esta es una expresión que predominó desde fines del Alto Renacimiento (1530), hasta los inicios del período Barroco, aproximadamente hacia el 1600.

³² Verrochio trabajó sobre todo para Lorenzo de Médici, Leonardo después de un año abocado en el taller de Andrea de Verrocchio, a la limpieza de pinceles y a actividades propias de un aprendiz, pudo recién empezar a crear.

³³ Véase Irving Stone, *La Agonía y el Éxtasis* (Barcelona: Salamandra, 1965).

³⁴ Véase Frederick Antal. *Rafael entre el Clasicismo y el Manierismo: Cuatro Conferencias sobre la Pintura de Italia Central en los Siglos XVI y XVII* (Madrid: Visor, 1988).

El origen etimológico de la acepción Manierismo arranca de la definición de historiadores del arte como Giorgio Vasari para quien «*maniera*» significa ‘*personalidad artística*’, en tanto estilo, en el más amplio de los sentidos (Hauser 1969, 359). Dicha nominación designa a aquellos creadores que pintaban “*a la manera de...*” Leonardo, Miguel Ángel, Rafael, etc., pero manteniendo, en principio, una clara personalidad artística.

El significado despectivo del término Manierismo se entabló por parte de los clásicos del siglo XVII, cuando esa «*maniera*» fue comprendida como una fría técnica imitativa de los grandes creadores, como un ejercicio artístico reducible a una serie de fórmulas o clichés (Hauser 1969, 360).

Entre los creadores que practicaron el Manierismo se encuentran: Giulio Romano, Bronzino, Parmigianino, Benvenuto Cellini, Giambologna, Rosso Fiorentino, Tintoretto, Arcimboldo, Vasari, El Greco, Federico Zuccaro y Veronés, entre otros.

La concepción manierista se aprecia en Andrea del Sarto, cuya pintura fue una de las predilectas durante el primer tercio del siglo XVI en Florentina. La composiciones de Del Sarto presentan elementos propios del *Cinquecento* italiano como el sfumado leonardesco presente en la *Gioconda* y la composición piramidal, pero en las obras de Del Sarto como en *Asunto místico o La Virgen de la escalera (Madonna della scala, [1522])* del Museo del Prado (Madrid), aparecen también características consideradas manieristas como lo inquietante de sus figuras que es una particularidad presente en las complejas actitudes de los representados (Smyth 1992). En el caso de Tintoretto (alumno de Tiziano) en obras como *L'Ultima cena (La Última cena, [1592-1594])*, ubicada en la Basílica de San Giorgio Maggiore de Venecia, Italia, podemos ver a un Tintoretto influido por la técnica del color de Tiziano, y por las posturas difíciles y los efectos de tensión física y anímica de las figuras de Miguel Ángel (Fride-Carrassat 2005). Su obra *La Última cena* sintetiza no sólo el sentido «apropiacionista» del Manierismo sino también un aspecto propio de este al ubicar tanto a la mesa como a Jesucristo lejos del centro de la habitación.

Las praxis nombradas serán un referente para la cita a otros autores, en cuanto gesto «apropiacionista» entendido este, dentro de la historia del arte, como esa extensa tradiciones de uso de formas y estilos ya existentes anteriormente pero reconvertidas por las nuevas propuestas de los artistas, instancia que será un *modus operandi* y una tendencia durante el siglo XX, dándose mediante “*una estrategia basada en enviar al sistema su propia lógica, duplicándola, acabando con la tradición oposición sujeto/objeto significativa, imaginativa y simbólica que fue característica de la modernidad.*” (Martín Prada 2001, 10).

3.1.3. «Apropiacionismo» en las artes visuales del siglo XX

A comienzo del siglo XX encontraremos a los cubistas como Picasso incorporar parte de periódicos dentro de sus creaciones. Obras como *Guitarra, diario, vidrio y botella* (1913), están construidas con recortes de ellos. Con esto, Picasso y los cubistas incorporaron aspectos de la realidad en sus creaciones, dando sitio a la discusión entre representación artística, «apropiacionismo», significación, resignificación, y variabilidad del arte y de la citada realidad, que aparece recortada.



Ilustración 57 Duchamp, M. (1917). Fuente.

En 1917 en la exposición de la *Sociedad de Artistas Independientes* de Nueva York, Marcel Duchamp instala a través de una broma satírica al medio artístico, la idea del «*ready-made*», que es una reapropiación de objetos industriales cotidianos, poniendo un urinario —reorientado su posición en 90 grados respecto de su posición normal de utilización—, sobre un pedestal a modo de una obra de arte —el nombre de la obra fue *Fuente*— y, más aún, firmado como creación de un artista: R. Mutt (Saltz 1996, 181). El urinario³⁵ no era ni único ni original, sino un producto serializado producido mediante procesos industriales. Duchamp propiciaba con ello un tipo de proceso creativo basado en valorar lo cotidiano propio de la nueva realidad del siglo XX —lo



Ilustración 58. Duchamp, M. (1919). L.H.O.O.Q..

³⁵ Hoy se sabe que la idea original de presentar un urinario como obra de arte fue de la artista y poeta y modelo de artista Elsa von Freytag-Loringhoven, conocida como la Baronesa Dadá.

Ello lo certifica una carta enviada por Duchamp el 11 de abril de 1927, a su hermana en la que dice:

“Una de mis amigas, bajo un seudónimo masculino, Richard Mutt (R. Mutt), me ha enviado un urinario de porcelana como si fuese una escultura”.

Pero la diferencia sustancial entre el urinario de Elsa von Freytag-Loringhoven y Duchamp, era que la artista quería con su creación denunciar la guerra que por entonces acaecía, mientras Duchamp deseaba interpelar al sistema arte. Véase Jaime L. M. Thompson, “*A wild apparition liberated from constraint*”: the Baronesa Elsa Von Freytag-Loringhoven's *New York Dada street performances and costumes of 1913-1923* (Ohio: University of Cincinnati, 2006).

industrializado— en el hecho de elegir el urinario e instalarlo como creación artística y mostrarlo en un contexto de arte como era el lugar donde expuso la obra y en el cual Duchamp era parte del jurado que seleccionaba las creaciones (Tomkins 1996, 186). Asimismo, asentaba su posición de que más importante que el valor otorgado a la hechura de una obra era la idea artística en curso, es decir, el concepto (Ramírez 1993).



Ilustración 59 Oppenheim, M. (1936). *Objet (Le Déjeuner en Fourrune (Breakfast in Fur / Fur Teacup)*

En un gesto similar Duchamp, en 1919, se apropia a través de una postal de la imagen de la *Gioconda*, a la cual coloca bigote y una perilla a través de una graña ejecutada con un lápiz. La obra la titula *L.H.O.O.Q.*, que es un juego fonético y símil en francés de la frase “*Elle a chaud au cul*”, literalmente ‘*ella tiene el culo caliente*’, que puede traducirse también como ‘*ella está sexualmente excitada*’ (Cabanne 1971). En este proceso artístico, Duchamp al apropiarse de esa imagen que es una copia barata de la Mona Lisa, en los términos que lo hace,

Ilustración 28 Duchamp, M. (1914). *L.H.O.O.Q.*

involucra lúdicamente al espectador en la construcción del proceso creativo, al hacerlo cómplice en su desafío de desacralizar el arte y dar valor a objetos usuales y convertirlos en obras de arte.

En el caso de los surrealistas, desarrollaron también un sentido «apropiacionista» del arte como lo vemos en Meret Oppenheim, quien incorpora el uso de objetos encontrados (conocidos como «*objet trouvé*» en Francia, y «*ready-made*» en EE.UU.) en obras como *Objet (Le Déjeuner en Fourrune (Breakfast in Fur / Fur Teacup)* de 1936, actualmente parte de la colección del Museo de Arte Moderno (MOMA) de Nueva York³⁶. En este tipo de obras los objetos, en este caso un juego de vajilla para el desayuno, cobran un nuevo sentido cuando se combinaban con otros objetos no habituales, que aquí es el cuero de vacuno que recubre por completo los objetos, generándose en este caso una vajilla para un ‘desayuno en cueros’. Esta obra como en *L.H.O.O.Q.* de Duchamp, se hace partícipe al espectador, involucrándolo a tal punto que al objeto exhibido se le estime como una obra de arte, cuestión que lleva a pensar que la cotidianidad recombina puede proveernos de obras de arte.



Ilustración 60 Cornell, J. (1936). *Rose Hobart*.

³⁶ Obra compuesta por una taza (10,9 cm de diámetro), un platillo (23,7 cm de diámetro), una cuchara (20,2 cm de largo, altura total 7,3 cm) y cubiertos de cuero de vacuno. (MOMA 1999, 155)

Ahora bien en lo que se refiere al cine, Joseph Cornell en 1936 generó lo que algunos consideran el primer gesto «apropiacionista» del cine. Fragmentó y reconstruyó aleatoriamente el film *East of Borneo* (1931), transformándolo en un film que intituló *Rose Hobart*³⁷ de 19 minutos, 1936, que lleva el nombre de una de las actrices del film (Solomon 1997). Este tipo de trabajos inspiraría ulteriormente a muchos video-artistas.

En la década de los cincuenta Jasper Johns (Durozoi 2007) —cuya producción general se enmarcará entre el Expresionismo abstracto, el *pop art* y el Minimalismo— incorporó objetos encontrados en su producción artística, apropiándose en sus obras de imágenes simbólicas, como la bandera de EE.UU., la cual realizó múltiples veces en encáustica. Y Robert Rauschenberg, cuya producción pasó en la década de los



Ilustración 61 Jasper, J. (1955). *Short Circuit*.

cincuenta del expresionismo abstracto al *pop art* (Busch 1974), en la misma línea de acción de Jasper Johns, realizó lo que llamo «combines» (‘combinaciones’) que consiste en una mixtura de «ready-mades» como neumáticos, pintura y materiales no tradicionales, entremezclados en combinaciones innovadoras. Sus «combines» pueden ser simultáneamente pintura y escultura. Ejemplo de ello es su *Short Circuit*, un *combine painting* de 1955 de la Gagosian Gallery.

Elaine Sturtevant en la década de los sesenta trabajó una serie repeticiones que anticiparan el surgimiento del «apropiacionismo» como un movimiento de arte en la década de los ochenta, que se desarrollará sobre todo en EE.UU. y que tendrá entre sus máximos representantes a las artistas Sherrie Levine y Cindy Sherman. Las obras de Sturtevant en los años sesenta consistirá en trabajos de apropiación y crítica a las obras de sus contemporáneos, específicamente a artistas masculinos como Andy Warhol, Jasper Johns, James Rosenquist, y Robert Rauschenberg; y en la década del 2000, de Frank Stella, Keith Haring, William Wegman, Félix González—Torres, entre otros (Maculan 2005). Interesante es indicar que Andy Warhol en su momento prestó telas serigrafiadas para las creaciones «apropiacionistas» de Elaine Sturtevant. Hay que destacar que la artista hacia el 2000, realizó piezas de video que, a través de la edición y el efecto de la multipantalla, trabajan la potencia de las imágenes y el sentido de la repetición. En 2011, la 54ª bienal de Venecia le concedió el León de Oro por su trayectoria. Y el MOMA efectuó una exposición individual de

³⁷ Cortometraje. Dirigido por Joseph Cornell. Producido por Universal film *East of Borneo*. Interpretado por Charles Bickford, Rose Hobart, Noble Johnson, Georges Renavent y Lupita Tovar. 1936.

su producción en 2014-15 (MOMA. 2015).

En lo que se refiere al movimiento *fluxus*, también utilizó el «apropiacionismo» por medio de la mezcla de distintas disciplinas artísticas, como la música y la literatura con las artes visuales en confluencia con objetos de la vida real. Entre los años sesenta y setenta los artistas *fluxus* efectuaron acciones arte y pequeños eventos artísticos, donde hicieron



Ilustración 62 Sturtevant, E. (2004). Warhol Licorice Marilyn.

suyos espacios cotidianos, con todos los elementos propios de dichos sitios, y produjeron obras con materiales no convencionales. Esto se dio de tal modo que sus actuaciones intentaban elevar la banalidad a la alta cultura, apropiándose de ella como elemento artístico.

El movimiento, inclusive, se apropió del sistema postal al desarrollar un tipo de producción específica, el *mail art* o arte postal, cuyo representante máximo fue Ray Johnson, neodadaísta, performista, participante del movimiento *fluxus* y del *pop art* (Geldzahler 1985) y que fue estudiante entre 1945-1948 de la escuela de arte progresista y liberal *Black Mountain College* de Carolina de Norte, en EE.UU. (Duberman 1972), y estudió en dicho lugar con maestros como Lyonel Feininger, Joseph Albers, Robert Motherwell y Ilya Bolotowsky. La escuela, además, tenía entre su plantilla a profesores como Walter Gropius y Beaumont Newhall.



Ilustración 63. Invitación a una exposición de Rauschenberg.

Johnson, hacia 1953, comenzó a mandar imágenes y textos a sus amigos, muchas veces con la consigna: “*agrega, copia y mándalo a otros, o devuélvelo*”. Esta obra marcadamente «apropiacionista» consistía en el envío de correspondencia, sobre todo postales o fragmentos de *collages*, recortes de periódicos intervenidos o dibujos con instrucciones. Comenzaba así lo que después se conocerá como arte postal o *mail art*, antecedente por todas sus coordenadas del net.art. En 1962, Johnson creó oficialmente la Escuela de Arte *New York Correspondence School* (NYCS) (Gruen 1968), que contaba ya con una red enorme de participantes en todo el mundo. La acepción NYCS se desprendió de la combinatoria entre las escuelas de arte que tenían cursos por correspondencia y la *Escuela de Nueva York* (nominación del expresionismo abstracto estadounidense en boga en ese entonces).

En 1965, el artista *fluxus* Dick Higgins publica el libro *The Paper Snake* (Johnson 1965), en su recién fundada editorial Something Else Press; en él saldrán las



Ilustración 64. Warhol, A. Coca cola.

postales que había ido recibiendo de vuelta Johnson. Los fructíferos resultados del trabajo colaborativo propuesto por Johnson, en los cuales su autoría no era lo central, dio como resultado importantes exposiciones de la NYCS. En 1970, el Whitney Museum de Nueva York efectuó una exhibición en la cual Johnson de acuerdo con Marcia Tucker, curadora de la muestra, invitó a participar a 116 personas a que enviaran al museo muestras de *mail art* o arte postal. Todos los trabajos recibidos fueron expuestos y catalogados (Whitford Fine Art s.f.). Y en 1972, la Wabash Transit Gallery en Chicago efectuó una importante exhibición de los *mail art* de Johnson.

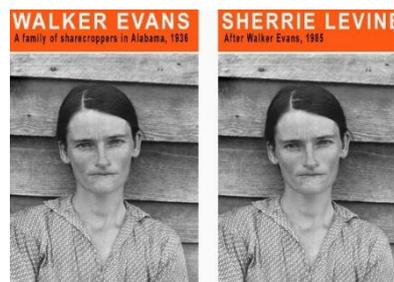


Ilustración 65 Comparación del trabajo apropiacionista de Sherrie Levine, respecto del de Walter Evans, del cual recoge una serie de imágenes para su producción.

En relación a los artistas pop y el «apropiaciónismo», Andy Warhol por medio de obras como su composición de cuadros ilustrativos de latas de sopa Campbell, junto a Claes Oldenburg —que creo obras como *Flag* (1960)— o Roy Lichtenstein —con su *Mujer en el baño*, (1963³⁸), inspirada en una secuencia sacada de un folletín amoroso—, se apropiaron de las iconografías de la cultura popular y del arte comercial y de las técnicas de estas inminentes industrias culturales, utilizando la fotografía y el grabado semindustrial e industrial en todas sus variantes. Ellos vieron con buenos ojos la cultura popular surgida para las masas y desde las masas y la enaltecieron. Esta cultura popular de la que ellos e hicieron parte, fue compartida por todos—nos referimos sobre todo, al mundo estadounidense e inglés—, más allá de la educación y la clase social a la que se pertenecía. Los artistas captaron positivamente en sus obras el concepto de lo efímero, propio de la cultura capitalista occidental, concepto que se afianza a partir de la cultura de masas.

En lo que respecta al sentido «apropiaciónista» a fines de los años setenta, Dara Birnbaum, quien lo asumió como propio, trabajó con los mass medias para efectuar obras de arte feministas³⁹. Entre 1978 y 1979, se apropió de escenas de la serie de televisión *Wonder Woman*, para realizar un trabajo de videoarte (*Technology, Transformation: Wonder Woman*, [1978], 5'45', EE.UU., inglés, color, 4:3, http://www.dailymotion.com/video/x4y5e5_dara-birnbaum-technology-transforma_shortfilms), donde *Wonder Woman* se reduce a una explosión de cegadora luz y un cambio de juego de dispositivos rítmicos. En este tipo de obras Birnbaum explora "la televisión como la televisión", lo que indica una conciencia de analizar la TV y el video como medios de

³⁸ Óleo sobre tela (173, 3 cm por 173,3 cm). Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.

³⁹ Véase Dara Birnbaum, Karen J. Kelly, Barbara Schröder y Giel Vandecaveye. *The Dark Matter of Media Light*. Ghent: Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, Museu de Arte Contemporanea de Serralves (DelMonico Books/Prestel, 2010).

transmisión de ideas e imágenes específicas.

En los años ochenta, el término «apropiacionismo» cobra una dimensión que designa un tipo de arte concreto del momento. Será el crítico de arte Douglas Crimp, quien lo acuña para la exposición *Pictures*, en septiembre de 1979, efectuada en la galería Artist Space (Artists Space 1977), a la que invitó a artistas «apropiacionistas» —que no trabajaban con imágenes originales propias, sino que sus obras partían desde las creaciones de otros autores— para luego jugar, y conceptualizar otras problemáticas generando con ello nuevas narraciones. Entre los artistas de *Pictures* estuvieron Robert Longo, Jack Goldstein, Troy Brauntuch, Sherrie Levine y Philip Smith.

En lo que se refiere a Sherrie Levine, reproduce frecuentemente obras enteras de otros artistas en sus creaciones como ocurrió con imágenes de Walker Evans, las cuales fueron fotografiadas e insertadas en una serie. Su gesto se constituyó en uno de los más radicales y con ello refutó las ideas de originalidad jugando con la noción de «casi igual», rompiendo con el concepto de diferencia o particularidad de la obra de arte y poniendo con sus obras en jaque a las relaciones entre la creatividad, género, poder, consumismo y los usos sociales del «sistema arte».

Ya por entonces, en términos legales, comienza a extenderse la criminalización del arte «apropiacionista» debido a los derechos de propiedad intelectual, lo que provocará una toma de decisiones en el mundo del arte entre quienes apoyan el método «apropiacionista» como Robert Rauschenberg y quienes lo consideran un delito como Damien Hirst.

3.2. «Apropiacionismo»: posturas artísticas y litigios por derechos de autor que han afectado al arte contemporáneo

3.2.1. Posiciones artísticas y demandas por derechos de autor: de Andy Warhol a 0100101110101101.org

Interesante es señalar que el gesto «apropiacionista» conlleva pleitos para muchos artistas debido a los derechos de autor. En este sentido Warhol, ya en los años cincuenta y sesenta sorteó una serie de litigios judiciales por las fotografías que utilizaba en sus serigrafías. Andy Warhol hizo un uso «apropiacionista» de fotografías de Fred Ward, Charles Moore, y Patricia Caulfield. En lo que se refiere a Caulfield esta había realizado unas fotografías a unas flores para un magacín (greg.org 2012) y, en 1964, Warhol creó una obra llamada *Flowers*, forrando con ellas literalmente las paredes de la galería de arte de Leo Castelli en Nueva York con reapropiaciones serigrafadas de las flores

sacadas por dicha fotografía pero a escala macro. Después de ver un anuncio de la acción de Warhol en una vitrina de una librería, la fotografía reclamó la propiedad intelectual de la imagen. Andy Warhol por medio de su abogado consiguió llegar a un acuerdo extrajudicial otorgando a la fotografía un canon para la utilización de la imagen, más otras dos obras de su autoría.

Robert Rauschenberg, en relación a una interpelación legal por derecho de autoría hace una defensa del apropiacionismo como un fenómeno donde muchos autores originales se sienten felices de que sus obras sean “apropiada” para la creación de un artista. Las expresiones de Rauschenberg están vertidas en la Carta a Morton Beebe de Robert Rauschenberg, de fecha 27 de enero de 1977, publicado como Anexo y en Expediente # 13, Beebe v Rauschenberg y otros, C 79-3372 RHS:

“Dear Mr. Beebe,

I was surprised to read your reaction to the imagery I used in "Pull", 1974. Having used collage in my work since 1949, I have never felt that I was infringing on anyone's rights as I have consistently transformed these images sympathetically with the use of solvent transfer, collage and reversal as ingredients in the compositions which are dependent on reportage of current events and elements in our current environment hopefully to give the work the possibility of being reconsidered and viewed in a totally new concept. [yes, that's one nearly unpunctuated sentence. - g.o]

I have received many letters from people expressing their happiness and pride in seeing their images incorporated and transformed in my work. In the past, mutual admiration has led to lasting friendships and, in some cases, have led directly to collaboration, as was the case with Cartier Bresson. I welcome the opportunity to meet you when you are next in New York City. I am traveling a great deal now and, if you would contact Charles Yoder, my curator, he will be able to tell you when a meeting can be arranged.

Wishing you continued success,

Sincerely

Robert Rauschenberg” (greg.org 2012).

Desde la década de los noventa en adelante, las leyes de propiedad intelectual se han hecho más fuertes y las demandas hacia los artistas han crecido. Hacia 1991, el fotógrafo Art Rogers presentó una acusación legal en EE.UU. en contra de Jeff Koons por infracción de derechos de autor⁴⁰. La obra de Koons, *String of Puppies* es una paródica escultura en tres dimensiones que surge

⁴⁰ Véase William Fisher, «Theories of Intellectual Property» en *New Essays in the Legal and Political Theory of Property*, editado por Stephen Munzer (Cambridge University Press, 2001); William M. Landes, «Harvard Law School.» *The Arts and Humanities in Public Life: Copyright Protection and Appropriation Art discusses Rogers v. Koons*, 751 F. Supp. 474



Ilustración 66 Rogers, A. (S.f).Fotografía blanco y negro..



Ilustración 67 Koons, J. (1988). *String of Puppies*.

a partir de una fotografía en blanco y negro de Rogers, que Koons vio como parte de una tarjeta de felicitación que había comprado en un aeropuerto. El artista que admitió que había utilizado la imagen intencionalmente alegó «*fair use*» (“uso razonable”, instancia a la cual se puede apelar legalmente en la legislación estadounidense) y el uso legítimo de la parodia en su defensa, pero Koons perdió el caso, y tuvo que pagar un alto monto por indemnización al fotógrafo y enviarle a Alemania (Traub 2008) una cuarta escultura de *String of Puppies* que era parte de su colección. En otros casos Koons ha ganado los juicios arguyendo «*fair use*» o uso legítimo, de imágenes en sus obras.

En 2000, Damien Hirst —que a lo largo de su trayectoria, no ha tenido reparo en demandar y en amenazar con demandar a artistas y organizaciones como a British Airways quienes, para su aerolínea de bajo costo Go, utilizaron en sus anuncios puntos de colores que, según al artista, aludían a parte de su obra—, expuso una escultura en bronce de veinte pies de altura llamada *Hymn* (1996) en la exposición *Ant Noises* de la Saatchi Gallery (Lotófago 2001), obra por la que el propio Saatchi —duelo de la galería— pagó un millón de libras. Hirst fue demandado por derechos de autor debido a que la escultura se basaba en un juguete diseñado por el escultor Norman Emms, quien la había diseñado para los fabricantes de juguetes Bluebird, empresa que vendió los derechos a Humbrol. Emms es un escultor comercial que ha creado modelos de los Thunderbirds y juguetes para Disney.

El juicio estableció que la obra de Hirst era una copia exacta del juguete pero a escala mayor,



Ilustración 67 Hirst, D. (1996()).*Hymn*.

(S.D.N.Y. 1990), among others; *Image Rights*. 1992. http://www.law.harvard.edu/faculty/martin/art_law/image_rights.htm (último acceso: 17 de agosto de 2015); Citation (s) 960 F.2d 301; 1992 U.S. App. LEXIS 5792; 22 U.S.P.Q.2D (BNA) 1492; Copy. L. Rep. (CCH) P26, 893; 20 Media L. Rep. 1201.

es decir, a seis metros de altura y con seis toneladas de peso. Hirst perdió el juicio y en un acuerdo extrajudicial pagó tres sumas no reveladas en sus cifras. La cifra se desglosó de la siguiente manera. Se realizó un pago de buena voluntad a Norman Emms —quien dijo que se le dio poco dinero—, y los otros dos montos se destinaron a dos organizaciones de beneficencia, Toy Trust y Children Nationwide (Dyer, Clare; The Guardian 2000).

Como vemos, el gesto «apropiacionista» connatural a las artes visuales, progresivamente ha sido coartado por las leyes de propiedad intelectual, cuestión que ha sido contrarrestada por el accionar del propio mundo de arte, como se puede visualizar en el net.art, con obras como la de Public Netbase y del colectivo italiano 0100101110101101.org de Eva and Franco Mattes, quienes en conjunto realizaron el proyecto *Nike ground* (<http://0100101110101101.org/nike-ground/>, [2003]), utilizando el logo que usa la marca de zapatillas y ropa deportiva Nike en su propuesta.

Asimismo, licencias libres como *creative commons* permiten a los artistas, si lo desean, que otros puedan utilizar sus obras como base para otras creaciones.

Pese a ello el poder de las leyes actuales de propiedad intelectual es muy grande y “criminalizador” de las prácticas «apropiacionistas», dado que dichas leyes responden a los intereses propios de la economía digital.

3.2.2. El net.art y el «apropiacionismo» en el contexto de su criminalización

En 1999, en el interior del net.art se instala la polémica sobre si el arte debía ser vendido como el arte tradicional o no, y la validez o no del «apropiacionismo», considerando las potencialidades que otorgaban las nuevas tecnologías, sobre todo internet y la «www».

La web de Olia Lialina —Art.Teleportacia— durante ese año, puso a la venta una serie de cinco obras tituladas *Miniaturas del periodo heroico* (Hamaca s.f.), que correspondían a trabajos de los pioneros del net.art, Vuk Cosic, Irational, Easylife, Jodi, y la propia Olia Lialina. El colectivo italiano 0100101110101101.org de Eva and Franco Mattes que, por entonces, eran aún parte de Luther Blissett Project (LBP), denunció y repudió en su página web, por una parte, el intento de comercialización del net.art, y, por otra, que en la web de Olia Lialina se hablase de que se vendían obras originales, no reproducibles. Para ello 0100101110101101.org *hackeo*

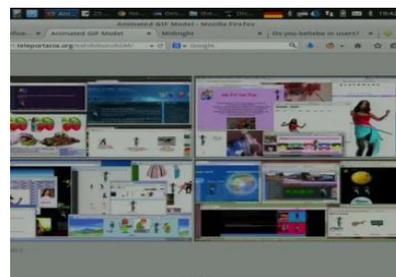


Ilustración 68 Lialina, O. (2014). <http://art.teleportacia.org/exhibition/AGM>. THE INFLUENCERS FESTIVAL. Obtenido de <http://art.teleportacia.org/exhibition/AGM>

completamente la exposición que se encontraba en la página web de Art.Teleportacia de Lialina y mezcló las imágenes de las obras en venta con basura digital de la red y las dispuso para que cualquiera pudiera bajar las obras gratuitamente a través de programas más fáciles de manejar. La nueva obra que involucraba un claro gesto «apropiacionista» la denominaron *Hybridos del periodo heroico*, iniciando con ello un intenso y duro debate con la propia Lialina, y con la comunidad del net artistas sobre los temas enunciados. Al tiempo, 0100101110101101.org desde Luther Blissett Project (LBP) emitió un manifiesto o comunicado donde indicaban:

“Clonando Art.Teleportacia, 0100101110101101.ORG derribó todos los presupuestos de la galería y las contradicciones a las que este modo de pensar conlleva se hicieron evidentes. [...] Debemos tener en mente que el net.art es algo digital, código binario, reproducible hasta el infinito sin perder calidad... ¡sólo números! —por fin hemos entrado en la "era de la reproductibilidad técnica"— y así cada copia es idéntica al original. El propio concepto del "original" pierde todo su sentido e incluso nociones como "falsedad" o "plagio" desaparecen. Si ya es obsoleto hablar de "originales" en el mundo real, en la red resulta absolutamente paradójico. Esto es lo que parece ser el hilo conductor entre los llamados "híbridos", Art.Teleportacia y Open_source_hell.com.” (Luther Blissett 1999).

Con este gesto de 0100101110101101.ORG se instala una noción clara de rescate y mantención del gesto «apropiacionista» en el ámbito de la postmodernidad. Este es un gesto que implica en dicho contexto que como lo indica Juan Martín Prada, que el «apropiacionismo» “... , niega, así, el carácter valioso y subversivo de conceptos como “originalidad”, “autenticidad”, “expresión”, “liberación” o “emancipación”. Por ello tiene su más importante campo de acción en la crítica de las nociones exigidas por el sistema de ordenación moderno para la conformación de los principios básicos de la historia del arte: originalidad, autenticidad, y presencia. . Su cuestionamiento implica también el de las formas tradicionales de recepción e interpretación de las otras obras: tradición, influencia, desarrollo, evolución.” (Martín Prada 2001, 10).

Se ha decir que el «apropiacionismo», debido a los quiebres de la noción de autenticidad y al impulso dado por el capitalismo a un comercio de obras artísticas únicas que se ha intensificado desde hace más de dos décadas, está generando discusiones en cuanto a la gestión de la propiedad intelectual; su utilización por parte de los artistas ha provocado denuncias y juicios al respecto, como lo hemos visto a lo largo de esta tesis.

Si bien la jurisprudencia a nivel internacional lleva años investigando sobre las implicaciones de las obras derivadas, es de lamentar lo que se ha impuesto a nivel internacional con la mirada de EE.UU. e Inglaterra sobre los derechos de autor, fenómeno que es muy restrictivo en lo que se refiere al derecho de cita y apropiación, sobre todo de imágenes de otras obras.

Sin embargo, debido a la lucha, entre otros, de los net artistas por crear obras «apropiacionistas», la utilización de licencias libres, entre ellas el *copyleft* (VV.AA. 2006), creada por Richard Stallman y *creative commons* (Creative Commons (Organization) 2013), generada por Lawrence Lessing —entre otras licencias de su mismo tipo—, han cobrado importancia debido a que dichas instancias posibilitan a los artistas gestionar mejor los derechos sobre sus obras y posibilitan a otros, si se desea, el gesto «apropiacionista». Así, hay que tener claro que si bien estas licencias libres no reemplazan las leyes de derechos de autor, que tienen un sustento jurídico estatal en cada país, sí se constituyen en un referente sobre los deseos de los artistas al punto que las leyes actuales en algunos países, sin referir a ellas directamente, le dan un espacio positivo tal como ocurre en los propios EE.UU.

Por otra parte, leyes como la actual ley de propiedad española, que está vigente desde noviembre de 2014 (BOE. Agencia Estatal. Boletín Oficial del Estado 2014), en un sentido inverso y sin referirlas, simplemente enuncian que no aceptarán los deseos del autor dado, entre otras cosas, a que la ley obliga a que se pague a los artistas, aunque estos hayan dispuesto, mediante la utilización de licencias libres como *creative commons*, que no lo desean.

Interesante es señalar que la licencia libre más utilizada en el mundo de las artes visuales, es *creative commons* (Creative Commons (Organization) 2013) una licencia que reconoce —como ocurre en las leyes de propiedad intelectual— la autoría *sine qua non* del creador de la obra, pero esta licencia libre permite el derecho a autorizar, o no, la creación de obras derivadas, el derecho a poner limitaciones de usos comerciales si se estima conveniente y si se integran opciones para compartir la obra.

Se ha de decir que las licencias libres tienen, sobre todo, en los net artistas a sus mayores usuarios y defensores, como ocurre con el grupo Negativland (Negativland 1991), dedicado a la música experimental como se aprecia en su álbum Jamcon '84, los cuales —además de crear desde un sentido «apropiacionista», desde su plataforma web y desde la década de los noventa— prestan asesoramiento jurídico a los artistas sobre el tema.



Ilustración 68 Negativland (1984), Cartel de promoción Jam Con.

4. Los nuevos medios y la (in)materialidad del arte

4.1. Lo «nuevo», un concepto moderno presente en el arte de la postmodernidad

4.1.1. Lo «nuevo» como noción de futuro

En Francia en el siglo XVII, las implicancias en torno a la modernidad serán un tema de debate intenso en sus raigambres como se aprecia en la «querella de antiguos y modernos»⁴¹; dicho debate fue concebido como imagen de lo «nuevo». El debate se agudizará con la publicación de Charles Perrault en 1688 de los cuatro tomos de su *Parallele des anciens et des modernes, en ce qui regarde les arts et les sciences*, obra que habla desde el arte y literatura (Perrault 1693).

Durante el siglo XVIII tal disputa pasará a Inglaterra, lo que amplió el número de contrincantes e incorporó nuevas ideas. Los ingleses introdujeron la ciencia en el debate provocándose que a uno y otro lado del canal se mantuviera una discusión de triple filo: literario, científico y artístico.

En la «querella de antiguos y modernos», ambos bandos realizarán numerosas publicaciones. Entre los modernos se alinearon figuras como Jean Desmarets de Saint-Sorlin y Bernard Le Bovier de Fontenelle (secretario de la Academia de Ciencias de París). Y entre los antiguos se hallaban Jean de La Fontaine, Jean Racine, y Jean de La Bruyère.

Para Hans Robert Jauss (Jauss 1987) es durante este siglo que se da una mirada crítica al pasado al introducirse por vez primera la noción de «futuro» dentro de lo moderno.

Esta discusión ha llegado incluso hasta el siglo XXI, donde los ecos de la querella se expresan en numerosos aforismos y frases, y más aún en torno a las problemáticas presente en la postmodernidad y en prácticas artísticas como el net.art donde el concepto de antiguo se asociará a obsoleto.

Durante el XVIII el Iluminismo francés recupera los clásicos de la antigüedad grecorromana, como se evidencia en el Neoclasicismo —en ese «nuevo» clasicismo que idealiza el periodo referido—, quien tuvo entre sus máximos representantes a Jacques-Louis David, vivo ejemplo del tipo de hombre al que dio lugar la Revolución Francesa y sus ideales, —los pensadores de la Ilustración sustentaban que la razón humana podía combatir la tiranía, la superstición, la ignorancia, y construir un mundo mejor— y que vivirá en consecuencia con aquello hasta el final de sus días en su exilio en Bruselas. David, cuya producción general no sólo se inspira en el aspecto formal del

⁴¹ Véase Noémi Hepp. *Homère en France au XVIIe Siècle* (Paris: C. Klincksieck, 1968).

arte grecorromano, sino en los ideales de dichas épocas, referirá procesos históricos contemporáneos a él, por medio de la reminiscencia o la alusión metafórica a la antigüedad grecorromana, creando obras como *La muerte de Sócrates* (1787), *El Juramento de los Horacios* (1784), *El Rapto de las sabinas* (1799), *La Coronación de Napoleón* (1807), o *La Muerte de Marat* (1793). Estas son creaciones donde ensalza acontecimientos históricos por medio de una claridad compositiva con la cual pretende alcanzar, en muchos casos, la belleza ideal, y están marcadas por un sentido humanista



Ilustración 69 David. (1793). *La Muerte de Marat*. Museo del Louvre.

y ético –republicano y antimonárquico– que se hace explícito en sus temáticas que dan como resultado una producción ideologizada, lo que no quita en nada su valor artístico sino que le agrega potencialidad a su discurso. En David, presenciamos el sino de la historia del arte moderno, que transcurre desde mediados del siglo XVIII hasta el inicio de la postmodernidad. El arte moderno, a decir de Giulio Carlo Argan, es un transcurrir a menudo trágico, en el afán de configurar una relación entre el individuo y la colectividad que no disuelva la individualidad en la multiplicidad sin fin del colectivo y que no la segregue por peculiar, ni la rechace por rebelde (G. C. Argan 1984).

Pero la idea de ser moderno por medio de un trato renovado con los clásicos se modificó a principio del XIX, a partir de la confianza inspirada en la ciencia que creó la idea en un avance infinito del conocimiento y la posibilidad sin límite de mejoramiento social y moral, de lo cual emergió la mejor cara del concepto de progreso. Así el siglo XIX verá emerger la teoría de la evolución de las especies de Charles Darwin, la medicina experimental de Claude Bernard, la teoría microbiana, la genética de Gregor Mendel o la teoría de «*omnia cellula a cellula*» de Rudolf Virchow, entre otros.

Pero no debemos olvidar que a fines del siglo XVIII y mediados del XIX se da el Romanticismo que abre otra vertiente de lo moderno que, en cuanto movimiento cultural, artístico y político originado en Alemania, Gran Bretaña e Irlanda del Norte. Esta fue una reacción revolucionaria contra el racionalismo de la Ilustración que generó miradas determinantes para la comprensión de una nueva realidad marcada por un territorio relativo no unívoco donde se yergue la subjetividad como un punto determinante en la construcción de los sujetos y de los nuevos escenarios socioculturales que se construyen. De esta manera se puede percibir en la obra de Caspar David Friedrich, *Viajero frente al mar de niebla*, (1818), desde el plano representacional, lo que Michel Foucault en *Las Palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, expresará respecto de la

modernidad más reciente: “(...) el acontecimiento no concierne a los objetos propuestos, analizados y explicados por el conocimiento, ni tampoco a la manera de conocerlos o racionalizarlos, sino a la relación de la representación con lo que se da en ella, ... [El] espacio del orden va a quedar roto desde ahora: habrá cosas, con su organización propia, sus nervaduras secretas, el espacio que las articula, el tiempo que las produce; y después la representación, pura sucesión temporal, en la que ellas se anuncian siempre parcialmente. La representación está en vías de no poder definir ya el modo de ser común a las cosas y al conocimiento. El ser mismo de lo que va a ser representado va a caer ahora fuera de la representación misma (...)” (Foucault 1968, 235).

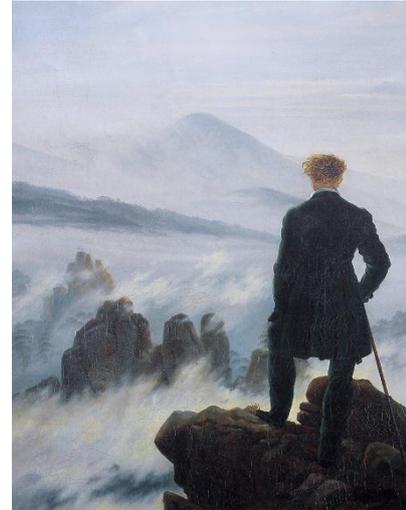


Ilustración 70 Friedrich, C. D. (1818). Viajero frente al mar de niebla.

Asimismo, nos dice Foucault: “El romanticismo creará haber roto con la época precedente por haber aprendido a nombrar las cosas por su nombre, ... De allí, el hecho de que la obra de Sade represente, en nuestra cultura, el papel de un incesante murmullo primordial. Con esta violencia del nombre pronunciado al fin por sí mismo, el lenguaje emerge en su brutalidad de cosa.” (Foucault 1968, 123).

4.1.2. Lo «nuevo» como evanescencia de la vida postmoderna, retratada por el «arte de los nuevos medios»

En el espíritu romántico como lo señala Michel Foucault y lo ratifica Jürgen Habermas vemos un progresivo desencantamiento del mundo que vino de la mano de su necesidad de liberarse de remisiones históricas específicas, lo que provocó una mayor conciencia de la modernidad. En este sentido Habermas sostiene que: “Ese nuevo modernismo planteó una oposición abstracta entre tradición y presente. [Y] todavía somos



Ilustración 71 Ulman, A. (2014). Excellences & Perfections.

hoy, de algún modo, los contemporáneos de esa modernidad estética surgida a mediados del siglo XIX. Desde entonces, la marca distintiva de lo moderno es “lo nuevo”, que es superado y condenado a la obsolescencia por la novedad del estilo que le sigue. Pero, mientras que lo que es meramente un “estilo” puede pasar de moda, lo moderno conserva un lazo secreto con lo clásico. Se sabe, por supuesto, que todo lo que sobrevive al tiempo llega a ser considerado clásico. Pero el testimonio verdaderamente moderno no extrae su clasicidad de la autoridad

pretérita, sino que se convierte en clásico cuando ha logrado ser completa y auténticamente moderno. Nuestro sentido de la modernidad produce sus pautas autosuficientes. Y la relación entre “moderno” y “clásico” ha perdido así una referencia histórica fija” (J. Habermas 2008, 11). Esto será una herencia que pervivirá en la postmodernidad del primer mundo, en una dimensión donde los individuos sólo quieren vivir lo que el presente despliega como nuevo, tal cual se ve en el afán consumista de la moda, de aparatos tecnológicos, de lo que ofrece internet y la «www», etc.

En este sentido gira la obra de la argentina Amalia Ulman, *Excellences & Perfections*, (<http://webenact.rhizome.org/excellences-and-perfections>), *performance* registrada en Instagram, con una duración de cinco meses en 2014, en la que la artista utilizó sus perfiles en redes sociales para organizar una *performance* de larga duración, cuyo guión se inspira en la cultura que opera sobre todo entre los jóvenes que utilizan las redes sociales.

El 19 de abril de 2014, Amalia Ulman subió una imagen a su cuenta de Instagram con la frase *Parte I* en letras serif negras sobre un fondo blanco. El subtítulo era *Excellences & Perfections*⁴². Por ello recibió 28 *likes* (‘me gusta’). *Likes* que son una instancia importante para determinar si tienes seguidores o no en las plataformas utilizadas, en este caso Instagram y Facebook.

Para los siguientes meses, en que Ulman se mantuvo en los Ángeles (EE.UU.), se sometió a un cambio de imagen extrema —en un gesto que recuerda los trabajos «performáticos» y fotográficos de Cindy Sherman—, donde mezcló aspectos reales de su vida y otros ficticios en una construcción que apela a los estereotipos e idealidad contemporánea con los que se identifican muchos jóvenes, aspectos marcados por la estetización de la vida, lo cual fomentan las plataformas públicas utilizadas por Ulman, sobre todo Instagram.

Durante el tiempo en que trascurrió la obra, que siempre mostraba un nuevo aspecto de la vida de Ulman, la artista dio cuenta de actividades que, efectivamente, realizaba como la «dieta Zao Dha», pero también fingió un aumento de senos, para lo cual mostró sus pechos vendados y utilizó Photoshop para manipular las imágenes (Ulman 2014). Se expuso en ropa interior en su habitación —como muchas jóvenes lo hacen a través de dichas plataformas— apelando en todo momento a lo que se concibe en dichas redes sociales como íntimo y apeló a lo emocional mostrando una foto de un amante en su bella cama, y en algunas ocasiones mostró momentos de desesperación cotidianos. En todos los casos las imágenes buscaban un *like*, y comentarios que llegaron ya sea, increpándola por frívola o alabándola, como ocurre generalmente en este tipo de páginas abiertas a cualquier usuario.

⁴² Véase Amalia Ulman, *Excellences & Perfection*. 20 de octubre de 2014. <http://www.newmuseum.org/exhibitions/view/amalia-ulm> (último acceso: 21 de octubre de 2014).

El 14 de septiembre de 2014, la artista finalizó su obra con un texto que decía “*The end-excellences and perfections*” (Ulman 2014), que publicó junto a la fotografía en blanco y negro de una rosa, –un tipo de imagen que encuentras en mensajes que nos llegan por la web, y que ilustran tarjetas de saludos de todo tipo: amorosos, de amistad, de paz, etc.–, imagen que corresponden a un tipo de iconografía que adornan diversos objetos que se venden en tiendas dedicadas a los *souvenirs*. En definitiva, una imagen anodina. Por ello recibió 129 *likes*.

En esta obra se aprecia el cambio sustancial que los medios de comunicación sociales están generando en la red, lugar donde miles de personas exponen sus vidas auto publicándolas, apelando a imágenes siempre renovadas y estereotipadas donde la realidad y la ficción van de la mano, al punto de que no podemos diferenciarlas y, probablemente, quienes exponen sus vidas tampoco puedan hacerlo en sus mentes con claridad pues sus vidas son, en verdad, también una ficción.

En este sentido como lo señala Jeremy Rifkin, podemos decir que los jóvenes actuales: *“Pasan tanto tiempo con personajes de ficción (televisivos, cinematográficos o del ciberespacio), como con sus semejantes, e incluso incorporan a su conversación los personajes de ficción y su experiencia con ellos, convirtiéndolos en parte de su propia biografía. Sus mundos tienen menos límites, son más fluidos. Han crecido con el hipertexto, los vínculos de las páginas web, y los bucles de retroalimentación, tienen una percepción de la realidad más sistemáticas y participativas que lineal y objetiva. Son capaces de enviar mensajes a la dirección de correo electrónico de alguien, incluso sin conocer su ubicación geográfica, ni preocuparse por ello. Ven el mundo como un escenario y viven sus propias vidas como una serie de representaciones. En cada etapa de su vida, a medida que van probando nuevos estilos de vida, se van reconstruyendo.”* (Rifkin 2000, 116).

4.2. Del arte material al inmaterial en el capitalismo cognitivo

4.2.1. Los *Grundrisse* de Karl Marx o la primera reflexión sobre la cultura inmaterial y el trabajo inmaterial

La Europa de fines del siglo XIX, por una parte, será heredera del legado de la Revolución Francesa y de la era napoleónica que ayudará a propagar las ideas liberales y republicanas, como se observa en el surgimiento de las democracias censitarias y el declive de las monarquías absolutas. Al tiempo, los políticos de fines del XIX se identificarían con Jean Paul Marat y Maximilien Robespierre, con el Conde de Mirabeau y con el Marqués de La Fayette.

Por entonces, los sistemas de producción de la época industrial se afianzaban y generaron un incipiente discurso neoliberal, al que se contrapondrán los postulados de Marx y Engels que,

mediante sus reflexiones críticas, darán lugar al materialismo dialéctico, un instrumento que propulsará durante todo el siglo XX las definiciones de ideas de izquierda o de derecha.

En lo que respecta al arte, los textos de Marx y Engels sentaron los pilares para un estudio de las creaciones artístico-culturales en su vinculación directa con la sociedad, como hizo patente la Vanguardia rusa sobre la premisa elemental de que el arte es una superestructura de la sociedad. La aceptación de esta idea, inevitablemente, fijó el punto de vista de la crítica y la historia del arte hacia el lado productivo de la obra, es decir, se fijaron en las razones sociales e históricas que las han generado. Sobre esto Hauser escribía: *“la cultura sirve de protección de la sociedad. Las conformaciones del espíritu, las tradiciones, convenciones e instituciones no son más que medios y caminos de la organización social. Tanto la religión como la filosofía, la ciencia y el arte tienen una función en la lucha para la existencia de la sociedad.”* (Hauser 1969, 17).

Los escritos de Marx, tanto *El Capital. Crítica de la economía política* (1867) (K. Marx, *El Capital* 1996-1990) —que será a través de su discurso sobre el materialismo histórico uno de los fundamentos del comunismo y de la lucha de clase—, como los *Grundrisse* o *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política*, —que es una recopilación de anotaciones acabada entre 1857-1858—, fueron textos que se han convertido en hitos fundamentales para comprender el desarrollo de capitalismo histórico y sus alternativas. Sin embargo, los *Grundrisse* —considerado hasta hace poco una reflexión menor, y por tanto omitido sustantivamente por mucho tiempo, como han coincidido muchos autores desde la década del 70' del siglo XX en adelante— es *“una extraordinaria anticipación teórica de la sociedad capitalista madura”* (Negri 2001, 8). En este texto nos dice Antonio Negri, Marx explicita: *“que el desarrollo capitalista conduce a una sociedad en la cual el trabajo obrero industrial (en cuanto trabajo inmediato) es a partir de cierto momento únicamente un elemento secundario en la organización del capitalismo, es decir, que cuando el capital subsume a la sociedad organizada su imagen y semejanza, el trabajo productivo deviene trabajo intelectual, cooperativo, inmaterial. Añade que únicamente en estas condiciones la crisis del capitalismo se hace definitiva, y, por consiguiente, se plantea con urgencia la cuestión del comunismo como destrucción del capital por parte de una comunidad de individuos libres y ricos. Se desprende de ello que la liberación del trabajo intelectual, como «mise en forme» de los procesos de producción subjetiva (fuente y matriz de valor y de riqueza), deviene en los Grundrisse la clave interpretativa del proyecto comunista”* (Negri 2001, 8).

Lo cierto es que nos encontramos actualmente inmersos en el desarrollo del capitalismo cognitivo cuyo centro radica en la hegemonía del trabajo inmaterial, intelectual, científico y tecnológico, que se sustenta en la producción de mercancías inmateriales —*software*, *hardware*, material para internet y la «www», etc.—, y en su distribución mediante las redes —Facebook,

Instagram, Twitter, etc., las cuales se expanden por medio de diversos dispositivos móviles, como IPod, las tabletas, teléfonos móviles, relojes digitales, ordenadores portátiles y de sobremesa, sistemas P2P, etc.

Ahora bien, la producción de mercancías inmateriales en Occidente ha sido posible debido al desarrollo de férreas construcciones sociopolíticas y económicas, entre las cuales se encuentran los tratados de libre comercio que aseguran el respeto y pago por ejemplo, de patentes y derechos de autor por parte de los diversos Estados que han firmado dichos tratados, lo que permite y asegura la acumulación del capital por parte de las potencias generadoras de este nuevo capitalismo. Estas son instancias que han dado lugar a la economía digital fundamentada, sobre todo, en lo que se ha referido sobre los derechos de patentes y los derechos de autor.

Se ha de recordar que las leyes de propiedad intelectual, en general y a nivel internacional, presentan una remisión a las razones del mercado global de bienes culturales y patentes por invención –sobre todo científica– lo cual podemos constatar nítidamente en los ingresos que obtiene Estados Unidos por dichas categorías de bienes provenientes de todo el mundo⁴³. En 2006, la cifra obtenida por este país fue de alrededor de 1,38 trillones de dólares anuales⁴⁴, gran parte de lo cual, procedía de los tratados de libre comercio firmados con diferentes países⁴⁵, entre ellos, varios de la Unión Económica Europea, dentro de los que se cuenta España.

Así el anuncio de Marx, en los *Grundrisse*, de una etapa donde el proceso productivo

⁴³ Cabe agregar que Estados Unidos es el principal país creador de monopolios del mundo junto con Japón, Alemania, Gran Bretaña y Francia a través de sus empresas proveedoras de servicios digitales, discográficos, editoras, *software*, farmacéuticas, biotecnológicas, alimenticias y otras.

Véase *Revistalex.com*, *Gobierno de Estados Unidos Amenaza al Mundo con la Propiedad Intelectual*. 2009. <http://www.revistalex.com/gobierno-de-estados-unidos-amenaza-al-mundo-con-la-propiedad-intelectual/> (último acceso: 5 de enero de 2010).

⁴⁴ Stephen E. Siwek, *Copyright Industries in the U.S. Economy: The 2006 Report*. Washington, DC.: Sum: 825., 2006.

⁴⁵ El incumplimiento de los tratados conlleva graves sanciones económicas por parte de Estados Unidos a los demás países. En 2009 “la Oficina de Comercio de los Estados Unidos (USTR, siglas en inglés) publicó el reporte “Special 301”, una especie de guía de revisión del estado global de los derechos de propiedad intelectual, con el propósito de monitorear y criminalizar gobiernos que afectan a las ganancias de las grandes empresas norteamericanas.

“Argentina, Chile y Venezuela figuran este año nuevamente entre los 12 países susceptibles de sanciones económicas por carecer de medidas para proteger adecuadamente los derechos de autor de los productores estadounidenses de música, películas y otros materiales”, advirtió el jueves pasado el actual gobierno de Estados Unidos.

Incluyó por primera vez a su socio del NAFTA, Canadá, entre estas 12 naciones de la “lista de observación prioritaria” (el Gobierno de Estados Unidos dijo que Canadá requiere establecer reformas en los derechos de autor y mejorar sus aduanas para confiscar material “pirata”). También se encuentran India, Israel, Pakistán, Tailandia, China, Rusia, Argelia e Indonesia.

Washington incorporó a Bolivia, Brasil, Colombia, Costa Rica, República Dominicana, Ecuador, España, Guatemala, Jamaica, México y Perú en otro listado de 33 países que consideró también con problemas de piratería aunque en menor grado.

Para las empresas norteamericanas que basan sus ganancias en construir monopolios a partir de las leyes y los tratados internacionales de propiedad intelectual, estos países son los enemigos comerciales en las hipótesis de conflicto global de la nueva administración de los Estados Unidos.” *Revistalex.com*, *Gobierno de Estados Unidos Amenaza al Mundo con la Propiedad Intelectual*.

dependerá de desarrollo del conocimiento y su transacción, se ha cumplido; esta cuestión —que en la actualidad como vemos se ha dado de la mano del surgimiento y desarrollo de las nuevas tecnologías y de la comercialización del conocimiento⁴⁶ y entre otros, de las



Ilustración 72 Eva and Franco Mattes. (2010). *No Fun*. Obtenido de <http://0100101110101101.org/no-fun>

experiencias personales respecto a las nuevas tecnologías— lo que ha propiciado la desmaterialización de la cultura, las artes y la vida en la era del capitalismo cognitivo. En este sentido, Eva and Franco Mattes (<http://0100101110101101.org>) en *No Fun*, (<http://0100101110101101.org/no-fun/>, [2010]), dieron vida a un juego —que como el título del proyecto indica—, no tiene gracia. Los Mattes realizaron una *performance* que editaron y pusieron en línea en el conocido sitio web Chatroulette en el que los usuarios, por medio de sus respectivas *webcams*, se encuentran de manera aleatoria. En las imágenes difundidas por los artistas en la *webcam*, Franco Mattes simulaba un suicidio, apareciendo colgado por el cuello; ante esta imagen reaccionaron los espectadores, muchos de ellos con incredulidad, otros con asombro, otros con consternación y algunos con duda o con risa respecto de lo que estaba pasando, reacciones que fueron filmadas por los artistas.

Miles de personas vieron colgado del techo a Franco Mattes, moviéndose pausadamente durante horas⁴⁷ sin saber, en definitiva, si era verdadero o no lo que estaba sucediendo a través de la *webcam*. Pero ninguno de ellos llamó a la policía para informar de la situación.

El tétrico juego realizado, que se jugó con una completa seriedad⁴⁸, dio cuenta de las complejas situaciones que acaecen en las redes sociales en estos encuentros *online*, marcados por la ausencia de realidad, por la falta de compromiso real de los usuarios respecto a las situaciones que se movilizan en dichos lugares, cuestión que promueven las propias redes sociales al originar espacios marcados por una cierta idealidad respecto de los encuentros que ocurren allí.

Relevante es señalar que frente al contexto actual de desarrollo del capitalismo cognitivo, colectivos artísticos como [®]TMark, (<http://www.rtmk.com/>) —cuya denominación deriva de “marca registrada”—, que colaboran con otros conglomerados artísticos para generar propuestas artísticas alejadas de cualquier convencionalidad, operan irónicamente desde los recursos que

⁴⁶ Como ocurre en la industria de la elaboración y distribución de fármacos, y sus derechos de patente.

⁴⁷ Véase Pau Waelder, «Laboral Centro de Arte.Arte y Cultura Digital. Blog de los Estudios de Arte y Cultura Digital de la UOC.» *Fuck the System o los Límites del Juego*. 24 de agosto de 2011. <http://laboralcentrodearte.uoc.edu/?p=2166> (último acceso: 26 de agosto de 2014).

⁴⁸ Véase Eva and Franco Mattes, *Eva and Franco Mattes*. 2010. <https://vimeo.com/mattes> (último acceso: 14 de diciembre de 2010).

proporciona el propio sistema capitalista, de ahí que ellos sean oficialmente una corporación y utilicen un escudo corporativo. Importante es indicar que las leyes que rigen las corporaciones estadounidenses son mucho más flexibles que las vinculadas al mundo empresarial y permiten, sin muchos inconvenientes, la recaudación de fondos para proyectos por medio de donantes que ®TMark ha usufructuado no sólo para su propio quehacer artístico, sino para que muchos colectivos de net.art consagrados como Etoy, Negativland o Critical Art Ensemble, UBERMORGEN.ORG, entre otros, puedan realizar sus proyectos. Pero también para financiar a jóvenes net artistas o a ciudadanos comunes que desean participar de un proyecto artístico.⁴⁹

Entre los proyectos de arte financiados por ®TMark se encuentra: *[Vote-auction*, (<http://rtmark.com/voteauctionpr.html>) que es un sitio proyecto creado por UBERMORGEN.ORG de carácter sarcástico que, durante el 2000 y para la elección presidencial de Estados Unidos, ofrecía a los ciudadanos de dicho país vender sus votos al mejor postor. La página ofrecía salvaguardar el anonimato de quien vendía el voto y vender el voto de manera rápida. Esto le acarreó una serie de demandas al colectivo artístico⁵⁰.

⁴⁹ Véase Tilman Baumgärtel. *Net.art 2.0: Neue Materialien zur Netzkunst = New materials towards Net art* (Nürnberg: Institut für Moderne Kunst, 2001).

⁵⁰ Véase Brian Knowlton. « New York Times.» *But the Authorities Are Not Amused and Talk of Legal Action: Web Site Offers an Auction for Votes*. 18 de octubre de 2000. <http://www.nytimes.com/2000/10/18/news/18iht-votes.2.t.html> (último acceso: 13 de diciembre de 2012).

IN THE CIRCUIT COURT OF COOK COUNTY
COUNTY DEPARTMENT, COUNTY DIVISION

BOARD OF ELECTION COMMISSIONERS OF THE)
CITY OF CHICAGO, LANGDON D. NEAL,)
RICHARD A. COWEN and THERESA M. PETRONE,)
Plaintiffs,)
vs.) **00 CE 031**)
HANS BERNHARD, [REDACTED],)
[REDACTED], [REDACTED] and DOMAIN)
BANK, INC.,)
Defendants,)

00 OCT 16 PM 05

FILED

PLAINTIFFS' EMERGENCY MOTION FOR A TEMPORARY RESTRAINING ORDER
OR PRELIMINARY INJUNCTION

NOW COMES the BOARD OF ELECTION COMMISSIONERS OF THE CITY OF
CHICAGO, LANGDON D. NEAL, RICHARD A. COWEN and THERESA M. PETRONE,
Plaintiffs in the above-entitled cause, by their attorney, James M. Scanlon & Associates, and
moves this Court to enter a temporary restraining order, without bond, pursuant to Section 11-
101 of the Code of Civil Procedure (735 ILCS 5/11-101) or a preliminary injunction pursuant to
Section 11-102 of the Code of Civil Procedure, notice having been given to the defendants,
restraining and enjoining Defendants HANS BERNHARD, [REDACTED], [REDACTED]
[REDACTED], [REDACTED], [REDACTED] and DOMAIN
BANK, INC., and each them and their agents, employees, and all others acting in concert with
them from using or operating an Internet web site known as "Voteauction.com" or any web site
by any other name in any manner as a forum for conducting an "auction" for the purpose of
encouraging, soliciting and allowing residents of the State of Illinois to sell their votes to be cast

Ilustración 73. Uno de los documento asociados a las demandas sufridas por UBERMORGEN:com por su proyecto [Vote-auction]. En este documento se ve la declaración de asesores jurídicos de la Ompi (WIPO) que declaran en el Caso de la subasta de votos en Chicago. (<http://www.ubermorgen.com/uberNEWSAGENCY/>)

4.2.2. Los pasos de la cultura material a la inmaterial que anticipan la postmodernidad

El paso de la cultura material a la inmaterial se ha visto cimentado por diversas variantes. Dichas variantes han ido de la mano del devenir de la postmodernidad –aun cuando sus raigambres tienen su orígenes en aspectos específicos de la modernidad como se expresa en el devenir de las Vanguardias, por tanto en el futurismo italiano y el ruidismo, en el Cabaret Voltaire, en *dadá* y sus manifestaciones, en Duchamp y sus «*ready-made*», etc.–, la cual Fredric Jameson define claramente en *El posmodernismo o La lógica cultural del capitalismo avanzado* como una dominante caracterizada “por un milenarismo invertido en el que las premoniciones del futuro, catastróficas redentoras, se han sustituido por la sensación del final de este o aquello (de la ideología, del arte o de las clases sociales, la “crisis” del leninismo, de la social democracia o del Estado del bienestar)...” (F. Jameson 1996, 23). Para este autor, dicha

instancia es parte de esta tercera expansión del capitalismo⁵¹ que Michael Hard y Antonio Negri han denominado «*imperio*», ciclo donde comienza a resquebrajarse el desarrollo del sistema de producción fordista y keynesiano y cuya decadencia se expresa hoy en la ciudad de Detroit, centro en su momento de la producción automotriz mundial con Ford a la cabeza, ciudad que a 2013 se declaró en quiebra, y que actualmente se ha reconvertido en una metrópoli dedicada a las nuevas tecnologías. Esta es una etapa que antecede al capitalismo cognitivo (Blondeau, Dyer Whiteford, y otros 2004) que vivimos actualmente y está asociado al avance de las nuevas tecnologías, a la web, los ordenadores, los *software* y *hardware*, los iPad, etc., y a un tipo de economía basada en el desarrollo del conocimiento, que genera cada vez más, un tipo de cultura inmaterial.



Ilustración 74 Portman, J. (1974-1976). Hotel Westin Bonaventure. Los Ángeles, EE.UU.

Las dos fases nombradas del capitalismo son las más grandes expansiones que ha tenido en la historia, que en tanto cualquier sistema social –nos dice Marx–, recorre un ciclo de vida y abandona “*la escena cuando las formas de desarrollo de las fuerzas productivas, (...) se convierten en sus trabas*” (Marlor Sweezy 1975, 23). Sin embargo, el capitalismo cuyo inicio se remonta según Braudel (Braudel 1977, 64-65) a las ciudades-Estado renacentistas, dada su fuerte coyuntura, ha mutado y se ha propagado debido a la expansión continua del mercado capitalista. A lo largo de este proceso –nos dice Giovanni Arrighi– el capital ha mostrado una enorme capacidad de adaptación y de flexibilidad, deslizándose continuamente hacia los espacios más rentables. Y cuando las ganancias disminuyen, porque la “competencia intercapitalista” se intensifica, ya sea porque se hace difícil acceder a ciertos recursos naturales, o porque es imposible hallar mercados para suministrar una salida a las mercancías, el capital inquiera el refugio de la liquidez. En otras palabras, cuando baja la rentabilidad en los sectores reales de la economía, el capital asume preferentemente la forma de capital financiero.

De esta manera, Fredric Jameson, sostiene que en la tercera fase del capitalismo que se desarrolló a fines de los años cincuenta y principios de los sesenta en EE.UU. –cuando la postmodernidad se verá marcada por un tipo de sociedad del consumo–, se producirá un tipo de arquitectura como la de John Portman con su hotel *Westin Bonaventure*, edificio que se alza en el centro urbano de Los Ángeles (F. Jameson 1996). Esta es una edificación transparente y, al mismo

⁵¹ Fredric Jameson, *Teoría de la Postmodernidad* (Madrid: Trotta, 1996).

tiempo, laberíntica y enigmática que apela estructuralmente a ofrecer insólitas experiencias y sensaciones nuevas a consumir, fenómeno cuyas características operan dentro de lo que Jeremy Rifkin ha denominado “*mercantilización de las relaciones humanas*” (Rifkin 2000, 137), y que se expresa con claridad en la siguiente frase escrita en 1975, del sociólogo Christopher Lasch: “(…), *vivir el presente es la pasión dominante: vivir para uno mismo, y no para tus predecesores o tus descendientes*” (Lasch 1999).

4.2.3. Factores que han acentuado la inmaterialidad del arte

La evanescencia del concepto de tiempo histórico, sitúa a la postmodernidad como un proceso marcado por la desmaterialización de la cultura y las artes, de lo cual ya daba cuenta la obra de Richard Hamilton: *¿Qué es lo que hace los hogares de hoy tan diferentes, tan atractivos?* (1956). Esta obra es un *collage* sobre papel, que será la imagen programática del *pop art* inglés⁵², en la cual el artista hace presentes la iconografía de la nueva cultura trivial estadounidense e inglesa: una chica semidesnuda de revista, un televisor blanco y negro, un cartel de cómic, un emblema de la Ford, un cartel de cine, una aspiradora, un retrato de un antepasado centenario y un formidable chupa-chup con un rótulo, “pop”, sostenido por un fisicoculturista a modo de raqueta de tenis, todo esto bajo un techo que no es más ni menos que nuestro planeta. En este *collage* el artista muestra, por una parte, lo seductor de la iconografía postindustrial estadounidense generada en una época de opulencia y, por otra parte, la obra se ve marcada por el fisicoculturista, la chica semidesnuda como mujer-lámpara y el chupa-chup que nos muestra con cierta ironía, pero sin llegar a criticarla, la banalidad de esta iconografía y de la cultura que la posibilita.



Ilustración 76 LeWitt, S.(S.f). *Wall Drawing*.

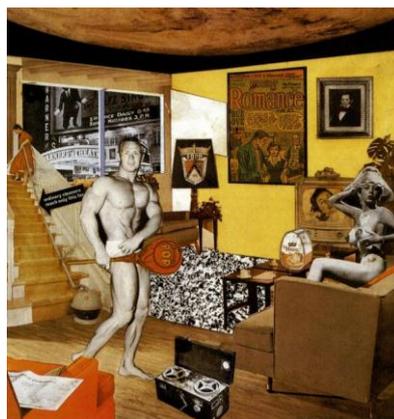


Ilustración 75 Hamilton, R. (1956). *¿Qué es lo que hace los hogares de hoy tan diferentes, tan atractivos?*

⁵² Véase Zambianchi, Claudio. *Arte Contemporanea : dall'Espressionismo Astratto alla Pop art* (Roma: Carocci, 2011).

Este tipo de creaciones tienen su correlato crítico en una línea específica e innovadora de las artes visuales, de la cual es parte el arte minimalista de los sesenta y que, como lo indica Clement Greenberg en un tono más bien negativo, es una expresión que acuña aquello que forma parte de un proceso, aumentando la desmaterialización del arte al preocuparse más del proyecto operativo que de la realización de la obra (Greenberg 1961, 109). Esta es una cuestión que vemos efectivamente en obras como la de Carl André en *La Última escalera* (1959) de la Tate Gallery (Londres), o en Sol LeWitt en *Wall Drawing*, mostrada en mayo de 2012 para la exposición *Wall Drawings from 1968 to 2007*, Sol LeWitt retrospective exhibition en el Centre Pompidou-Metz (Metz, Francia), donde el proceso es determinante en la ejecución y puesta en escena de este tipo de obras. El proceso conlleva en sí mismo una temporalidad efímera.

En esta misma línea de acción en el caso de creaciones como las de Olitski, Noland y Stella, están operando en relación a lo procesual, desde una situación espacio-temporal en el que el espacio circundante y la reacción de los espectadores cobran relevancia. Esto conllevará que a fines de los años sesenta en EE.UU. y Europa, se desarrollarán una serie de obras en «site», que implicarán la renuncia al espacio taller, a la galería, a los museos y centros de arte y, en definitiva, en muchos casos a la ciudad, en privilegio del paisaje natural como soporte de la obra de arte. Esto ocurre con el movimiento Earth Art en EE.UU. con Robert Smithson a la cabeza, quien en instalaciones como *Spiral Jetty* ('*Muelle en espiral*'), Great Salt Lake, Utah, 1970, hará visible sus percepciones de que existe una correlación entre los sedimentos de la mente humana con los de la superficie de la tierra: "El cuerpo entero es atraído hacia el sedimento cerebral en el que las partículas y los fragmentos aparecen bajo forma de conciencia sólida. Un mundo decolorado y fracturado rodea al artista. Organizar esta maraña de corrosión en estructuras, subdivisiones y conjuntos es un proceso estético que apenas se ha vislumbrado. Observa una palabra cualquiera durante algún tiempo y verás que se abre en una serie de fallas, en un terreno de partículas que contiene cada una su propio vacío. Este lenguaje inquietante de fragmentación no ofrece una solución formal fácil. Las certezas del discurso didáctico se sienten atraídas dentro de un discurso poético." (Smithson 1968, 44).



Ilustración 77 Smithson, R. (1970), *Spiral Jetty*.



Ilustración 78 André, C. (1959). *La Última escalera*.

Así, las obras de Smithson como las de Robert Morris y Richard Serra establecerán un

diálogo formal, estético y social con los emplazamientos naturales con los cuales interactuarán en sus creaciones, en unas dinámicas donde la obra de arte dependen del proceso llevado a cabo por el artista, del momento, de los cambios ambientales, de la luz, temperatura, humedad, etc. Todo esto hace que una obra no pueda repetirse con exactitud aunque se quisiese, lo que provoca que el espectador tome verdadera conciencia del tiempo involucrado y las implicaciones de los procesos creativo.

Los sesenta también traerán aparejando —como parte del proceso de desmaterialización del arte— en concordancia con el mayo francés de 1968, el activismo y la colectivización de arte, con el emerger de movimientos como la *Internacional Situacionista (I.S.)* que ingresará en una dinámica de acciones artístico-políticas que conllevaran ataques directos al *establishment* que



Ilustración 79. Grafitis de Mayo del ^68 francés, Paris.

involucrarán a los espectadores en la medida que las obras pidan compromiso social, político y humor. La *Internacional Situacionista (I.S.)* se formó en un encuentro en la ciudad de Cosio d'Arroscia (Italia), el 28 de Julio de 1957 de la fusión de algunos grupos como el Movimiento Internacional por un Bauhaus Imaginista, la Internacional Letrista de Guy Debord, el grupo COBRA y la Asociación Psicogeográfica de Londres. Los grupos se unieron con el objetivo de revivir el potencial político radical que veían en el dadaísmo y en el surrealismo⁵³, frente a lo cual buscaban crear un arte total que incluía el cine, la poesía, la arquitectura, el urbanismo, etc. Para ello utilizaron el *détournement* los métodos de tergiversación que Guy Debord —el principal teórico del situacionismo— y Gil J. Wolman que señalaban debían utilizarse de la siguiente manera: “Las distorsiones introducidas en los elementos tergiversados deben ser tan simples como sea posible, ya que la fuerza principal de una tergiversación está en la afinidad directa con la conciencia o en la vaga recreación de los contextos originales de los elementos. Esto es bien conocido. Permittedme simplemente anotar que si esta dependencia de la memoria implica que uno debe contar con el público antes de idear un desvío, esto es sólo un caso particular de una ley general que no gobierna sólo el desvío, sino cualquier otra forma de acción en el mundo. La idea de expresión pura, absoluta, está muerta; sobrevive sólo temporalmente en forma de parodia tanto como nuestros otros enemigos sobreviven” (G. W. Debord 1956).

Así, el *détournement* fue utilizado por los *situacionistas* como un instrumento para re significar

⁵³ Como órgano de expresión utilizaron la revista *Internationale Situationiste (IS)*. Entre 1958 y 1969 publicaron 12 números.

las expresiones y los objetos creados por el capitalismo y los medios de masas, al girarlos, darles la vuelta y revolverlos para producir una crítica contra el sistema. El *détournement* acogió la estrategia del «*ready-made*», la sátira, la parodia y crítica del *dadá*.

A éste procedimiento, los *situacionistas* agregaron la técnica de la *dérive* que consistió en un modo de comportamiento experimental que consiste en pasar apresuradamente y en vagar en ambientes urbanos variados. En el *Manifiesto* de la *Internacional Situacionista (I.S.)* del 17 de mayo de 1960 se señala:

“Los Situacionistas plantean la deriva como un juego, donde la ciudad se convierte en un gran teatro, y se juega con reglas determinadas. Derivar como el término náutico lo indica es ir con la marea. Parten de la guarida de la IS en París y se pierden en la ciudad. La ciudad está cargada de emociones y hay lugares donde es más o menos fácil entrar o salir sin tomar en cuenta las trazas de la ciudad” (Debord; Jorn; Constant; Wyckaert; Pinot-Galizio; Gruppe SPUR 1960).

La fuerza del discurso situacionista se desplegó en mayo de 1968 en el barrio latino, el Odeón, el Grand Palais, y en distintas facultades de la Universidad de París-Sorbonne y de la Universidad de Nanterre. *Graffitis*, consignas y pintadas que colocan el texto y la imagen en una misma dimensión significante plagaron sus paredes: “*La imaginación toma el poder*”; “*El arte es mierda; creatividad, espontaneidad, vida*”; “*El sueño es realidad*”; “*Dios: sospecho que eres un intelectual de izquierdas*”; “*El derecho a vivir no se mendiga se toma*”; “*Es necesario explorar sistemáticamente el azar*”; “*Abajo el realismo socialista, viva el surrealismo*”, fueron algunas de voces que fueron perfilando un camino al arte contemporáneo cada vez más inmaterial.

Esto fue un fenómeno que tendrá uno de sus bordes más explícitos en el arte conceptual que es el extremo más logrado de la estética procesual. Un arte que se genera a partir de la línea más inflexiva del arte minimal con Sol LeWitt, quien en el verano de 1967 escribe en *Artforum* su “*Paragraphs on conceptual arts*” del que deriva la nominación «arte conceptual» (LeWitt 1967, 69-73). En dicho texto expresa que “*la idea es una máquina que genera arte*”. Y en “*Sentences on Conceptual Art*”, de 1969, reafirmará su postura (Lewitt, Sol 1967).

Como indica Simón Marchán Fíz se dio que: “*las diversas acepciones y prácticas del “conceptual” han supuesto un desplazamiento del objeto (tradicional y «objetual») hacia la idea o, por lo menos, hacia la concepción. Esto implica una atención a la teoría y un desentendimiento de la obra como objeto físico.*” (Marchán Fíz 1986, 249).

Importante es señalar que durante el siglo XX, la visión curiosa de conglomerados como *fluxus* que se interesarán por explorar y trabajarán todo aquello que supone un flujo y circulación de experiencia, provocará -como en este caso, y a diferencia de los *situacionistas*-, una fluida y

beneficiosa relación con las tecnologías y las telecomunicaciones. Varios de los creadores que participaron en *fluxus* entre ellos Joseph Beuys, Wolf Vostell, Yoko Ono, Charlotte Moorman, entre otros, pero sobre todo Nam June Paik⁵⁴, han sido pioneros en la utilización de los aparatos de TV y video y en la transmisión por satélite de proyectos artísticos, como se puede apreciar en la obra de June Paik, *Buenos días Señor Orwell* (1 de enero de 1984), que consistió en un programa de arte televisivo por satélite que se transmitió en directo desde Nueva York y de forma simultánea en París. Este tipo de experiencias han dado inicio a las video *performances*, los video-objetos, las video-instalaciones y al videoarte. En todos los casos se acentuó el carácter inmaterial del arte contemporáneo lo que se afianzará durante la postmodernidad.

La postmodernidad, que Fredric Jameson sitúa como: “... el presunto final de, ..., [un] dilema, al que sustituye por uno nuevo. El fin del ego burgués, o mónada, conlleva sin duda el final de las psicopatologías de este ego (lo que vengo llamando el «ocaso del afecto»). Pero significa el fin de mucho más: por ejemplo, del estilo como algo único y personal, el fin de la pincelada individual y distintiva (simbolizado por la incipiente primacía de la reproducción mecánica). En cuanto a la expresión y los sentimientos o emociones, la liberación que se produce en la sociedad contemporánea de la antigua anomia del sujeto centrado puede significar, asimismo, no sólo una liberación de la angustia sino también de todo tipo de sentimiento, al no estar ya presente un yo que siente. Esto no significa que los productos culturales de la época postmoderna carezcan totalmente de sentimientos, sino que ahora tales sentimientos —que sería más exacto llamar, siguiendo a J.-F. Lyotard, «intensidades»— flotan libremente y son impersonales, y tienden a estar dominados por una peculiar euforia [...]. No obstante, el ocaso del afecto, con frecuencia se ha dicho, sin embargo, que hoy habitamos lo sincrónico más que lo diacrónico, y creo que al menos es empíricamente plausible sostener que nuestra vida cotidiana, nuestra experiencia psíquica, nuestros lenguajes culturales, están hoy dominados por categorías espaciales más que temporales, a diferencia de lo que ocurría en el anterior período modernista.” (F. Jameson 1996, 8-9).

De hecho, durante la postmodernidad se podrá distinguir un vasto número de movimientos culturales, artísticos, literarios y filosóficos, conceptualizados en diversos grados y formas por su contraposición o superación de las tendencias de la modernidad. Unas instancias marcadas por la eventualidad de lo inmaterial sobre todo en el «arte de los nuevos medios», dentro del cual se destaca el net.art, marcado por la «procesualidad», la hipertextualidad y el desarrollo de procesos de virtualidad hasta hace poco desconocidos, cuestión posibilitada por las nuevas tecnologías.

⁵⁴ Véanse una serie de videos y películas *fluxus*: UbuWeb, Fluxfilm Anthology (1962-1970), 2015, <http://www.ubu.com/film/fluxfilm.html> (último acceso: 12 de marzo de 2015).

4.2.4. El capitalismo y la globalización: los grandes relatos postmodernos

Los diferentes signos de la postmodernidad en las artes visuales, marcadas por el rescate de lo procesual, lo conceptual y lo evanescente cristalizaron durante la segunda parte de la última mitad del siglo pasado, dándose que en la década del sesenta es el momento del surgimiento de internet, cuyo desarrollo en el ámbito de las prácticas artísticas y culturales se dio en libertad y plenitud en los años noventa. Este hecho ha acelerado y acentuado la desmaterialización del arte, la cultura y la vida, en un proceso que ha conllevado la noción de que la modernidad es un proyecto fracasado o un *proyecto incompleto* (J. Habermas 2008) en su afán de modificación positiva y renovación radical del pensamiento, la política, la economía, la vida social, la cultura y el arte. Sin embargo, el legado de la modernidad retorna continuamente de diversas maneras, siendo el eje del retorno los complejos significados que trajo aparejado la Revolución Francesa, significados muchos de ellos en plena vigencia hoy, y que coyunturalmente son necesarios como los derechos del hombre, el concepto de libertad y fraternidad, etc. Estas ideas se entraman actualmente en el mundo inmaterial en que vivimos en las luchas por la libertad digital, el derecho a expresión de las ciudadanías digitales, el desarrollo de los colectivos anti propiedad intelectual en la red que reclaman la libre circulación del conocimiento, etc.

Pero hemos de decir que la modernidad en cuanto proyecto tiene su ocaso en la primera mitad del siglo XX, como se comprueba en el campo de concentración de Auschwitz-Birkenau, instancia que marcó para muchos el declive de la modernidad en un sentido irremediamente negativo al tiempo que propicio una nueva forma de mundo: la postmodernidad. Cabe agregar, que para muchos la postmodernidad pondría fin —diremos nosotros, aparentemente— a los grandes relatos, dando paso a las pequeñas historias y a la deslegitimización de la racionalidad totalizadora. Esto ocurre en apariencia, pues los grandes relatos de mediados de los siglos XX y comienzo del XXI, como veremos, son el capitalismo y, su expresión: su expansión globalizadora.

La postmodernidad en cuanto constructo sociocultural y político⁵⁵ puede indicarse como un sustrato que surge en consonancia como lo que ha referido Jameson con el capitalismo, el cual está asociado actualmente —como hemos dicho— a su gran correlato: la globalización. Y la postmodernidad en tanto fenómeno sociocultural complejo, ha dado cabida al desarrollo del

⁵⁵ Dentro de un considerable número de autores que han definido y criticado extensamente la postmodernidad sin evadir sus complejidades, encontramos a Lyotard, un Jürgen Habermas, para quien la postmodernidad, en realidad, se presenta como antimodernidad, a Andreas Huyssen, Jean Baudrillard, Jean Paul Sartre, Gianni Vattimo, Jacques Derrida, Félix Guattari, Gilles Deleuze, Michel Foucault, Peter Sloterdijk, Zygmunt Bauman, Antonio Negri, Michael Hard, Paolo Virno, Maurizio Lazzarato, por nombrar algunos.

pensamiento abstracto en todas sus dimensiones: filosóficas, sociológicas, artísticas, literarias, tecnológicas, etc., como jamás se había contemplado a pesar de todas las contradicciones que conlleva la globalización que van desde la exclusión social, a la posibilidad de circulación como nunca del conocimiento, tanto en sus modos clásicos como por ejemplo la venta de libros, como por lo que proporcionan las nuevas tecnologías entre las que destacan internet y «www».

4.2.5. El «*general intellect*» y su expresión en la cultura y el arte inmaterial en la postmodernidad

La postmodernidad está marcada como coinciden y lo acentúan las corrientes postmarxistas, entre ellos el (pos)operaísmo italiano, el postestructuralismo francés, etc., por lo explicitado en el denominado por algunos como el *segundo Marx* o el *Marx desconocido* (Dussel 1988) que se nos presenta en los *Grundrisse* (K. Marx 1985) y los *Manuscritos económicos de 1861-63* (K. Marx 1968) -ese que también habita en los *Espéctros de Mark* de Derrida (Derrida 1995)-, y, donde Marx define el «*general intellect*», punto de partida palmario para las ideas de diversos pensadores como Paolo Virno, Michael Hardt, Antonio Negri o Maurizio Lazzarato, entre otros, quienes hablan de la primacía contemporánea de la intelectualidad de masas y el trabajo inmaterial. El concepto «*general intellect*» propuesto por Marx, describe y fundamenta el surgimiento de un nuevo tipo de sociedad tamizada por el conocimiento. Pero esta buena nueva que efectivamente se concretiza en la última parte de los últimos cincuenta años del siglo pasado —y se extiende hasta hoy— será peculiarmente uno de los motores y la herramienta pertinente que ha permitido la hegemonía del capitalismo en su fase más madura. Frente a ello emerge, desde la propia sociedad del conocimiento, una serie de mecanismos de resistencia al sistema capitalista.

Pero, ¿qué es lo más importante que Marx escribe en los *Grundrisse* o *Lineamientos para la crítica de la economía política*? Lo que nos dice Marx es lo siguiente: “*El capital es por sí mismo la contradicción en proceso, por el hecho de que tiende a reducir el tiempo de trabajo a un nivel mínimo mientras que, por otro lado, pone el tiempo de trabajo como única medida y fuente de la riqueza. Eso disminuye el tiempo de trabajo en la forma del tiempo de trabajo necesario para agrandararlo en la forma de trabajo superfluo haciendo entonces del tiempo de trabajo superfluo la condición del trabajo necesario. Por un lado, evoca todas las fuerzas de la ciencia y de la naturaleza con el fin de volver independiente la creación de la riqueza, del tiempo de trabajo empleado en ella. Por el otro lado, ello pretende medir las gigantescas fuerzas sociales creadas de la misma manera en que se mide el tiempo de trabajo y sujetarlas entre los límites que son necesarios para conservar*

como valor, el valor ya creado.” (K. Marx 1985, 20).

Y en el capítulo I de la *Contribución*, finalizado antes del 21 de enero de 1859, Marx señala: “Mientras que el trabajo que pone valor de cambio se realiza en la igualdad de las mercancías en cuanto equivalentes generales, el trabajo como actividad productiva útil se realiza en la infinita multiplicidad de sus valores de uso. Mientras que el trabajo que pone valor de cambio es trabajo abstracto, general e igual (“*abstrakt allgemeine, gleiche*”), el trabajo que pone valor de uso es trabajo concreto y particular, el cual, de acuerdo a la forma y la materia, se divide en modos de trabajo infinitamente diversos.” (K. Marx 1985, 60).

Asimismo, debemos tener presente que cuando Karl Marx habla en estos textos del capital como contradicción en transcurso, prefigura lo que sucedió durante el siglo XX, periodo en el cual el capital, en busca de conservar y multiplicar su modelo económico-social, modifica las potencialidades que él ha creado a mediados del siglo XVIII y el XIX en torno la esfera técnica-industrial.

En estos textos, Marx anticipará con lucidez las trayectorias en la que se ha desenvuelto la historia socio-cultural, artística, política y económica de fines del siglo XX y comienzo del XXI. El concepto de trabajo abstracto, basado en el «*general intellect*» que anuncia Marx, es la más adecuada introducción para la creación de la sociedad del conocimiento donde el arte ha cobrado una dimensión muy diferente como se aprecia en los net artistas. Estos están afianzados en la historia del arte, pero desde dinámicas interdisciplinarias y transdisciplinarias y un conocimiento acabado de las nuevas tecnologías; estas dinámicas enfrentan problemáticas nuevas que van desde la transformación de la vida privada y pública por consecuencia de los nuevos medios sociales que acaecen en la red. Esto es analizado por Amalia Ulman en obras como *Excellences & Perfections*, (<http://webenact.rhizome.org/excellences-and-perfections>), *performance* registrada en Instagram —con una duración de cinco meses en 2014— donde la creadora utilizó sus perfiles en redes sociales para emprender una *performance*, cuyo trama se imbuje de la cultura actual, las redes sociales, en la que operan los jóvenes como ella diariamente.

Asimismo, el net.art ha llevado al límite las posibilidades de las nuevas tecnologías en dinámicas que involucran procesos «apropiacionistas» del arte como se revela en Vuck Cosic en obras como *Deep ASII* (<http://www.ljudmila.org/-vud/ascii/film>, [1998]), que es la reconversión de la película pornográfica *Garganta Profunda* a otro formato, mediante la transferencia de los fotogramas de la película a imágenes en los caracteres ASCII, los cuales reemplazarán a los pixeles



Ilustración 80 Radioqualia (2002). Free Radio Linux.

o puntos Bunday. Por otra parte, muchos net artistas han puesto en jaque las leyes de propiedad intelectual que impiden la libre circulación del conocimiento, como se aprecia en obras de Radioqualia, como *Free Radio Linux* (<http://www.radioqualia.va.com.au/freeradiolinux>, [2002]), donde a través de su plataforma web y la radio, entregan la distribución auditiva de Linux, un popular y eficaz *software* libre, que es un sistema operativo de código libre.

En lo que respecta a la desmaterialización del proceso productivo este ha acaecido con intensidad a partir de la década de los sesenta en los países del primer mundo. Esto ha ocurrido de sobremanera con la difusión de las nuevas tecnologías, debemos recordar que ya por entonces existían ordenadores potentes —debemos tener presente que en el año 1936, apareció el primer ordenador, el Z1, el que fue desarrollado Honrad Zuse—, y el avance tecnológico se puede comprobar en la llegada del hombre a la luna en 1969, donde los *hardware* y *software* fueron claves para lograr tal proeza.

Teniendo esto en consideración, podemos decir que la especificidad de los *Grundrisse* y de los *Manuscritos económicos de 1861-63* reside en la capacidad de Marx de delinear la dialéctica del tiempo libre bajo el capitalismo y el socialismo, la tendencia a la transformación de la ciencia en una fuerza productiva directa, y la de la producción mecanizada en automatizada, el análisis de la forma pre capitalista, y la premisa de la crisis de la sobre producción en el capitalismo del siglo XX, entre otras cosas.

4.2.6 Producción inmaterial, trabajo inmaterial y el rol del Estado

En este sentido, Antonio Negri en su libro *Marx más allá de Marx* (Negri 2001) señala que los *Grundrisse* anuncian la sociedad en que vivimos, siempre más caracterizada por la hegemonía del trabajo inmaterial —ya sea este de tipo intelectual, donde se sitúa el arte, los procesos científicos y/o tecnológico, etc.— donde los vínculos que se establecen entre la producción de bienes —que emergen hoy más que nunca, a partir de sistemas informatizados— y su distribución, es decir, las relaciones sociales que se extienden entre la producción y distribución de bienes son eminentemente inmateriales. Esto significa que el trabajo inmediato se encuentra cada vez más en la producción y distribución de proporción secundaria, y que este, a su vez, está organizado por la cooperación tecnológica y la comunicación. Así, el análisis marxista sobre la proyección del desarrollo capitalista del sistema de las máquinas nos conduce, por lo tanto, al corazón de la realidad actual.

Paolo Virno, analizando las ideas vertidas por Marx en los *Grundrisse*, nos dice que estas son fundamentales para la comprensión del «*general intellect*» en la postmodernidad. En su libro *Virtuosismo y revolución, la acción política en la era desencanto* (Virno 2003) señala la importancia que tiene hoy la economía en el sentido más amplio, no sólo para la vida social, la cual está fundamentada en el «*general intellect*»; pero es partir de este mismo que se puede buscar una salida a lo que nos impone dicha economía. El trabajo intelectual, dice Paolo Virno en la actualidad es un aspecto central, sea porque da la capacidad técnico-científica de la colectividad a ella misma, sea porque se ha convertido en indispensable para la gestión y el buen funcionamiento de la máquina capitalista. En Marx, nos dice Virno, encontramos una teoría inédita referida a la plusvalía, donde se distinguen dos tipos de trabajo intelectual: la producción de bienes culturales y la ejecución virtuosa. Esta última, aunque es parte del trabajo asalariado, según Marx es sumamente improductivo para el capital. Pero, según Virno, es el discriminante que siempre ha caracterizado la acción con respecto a la obra, tanto como actuación como también modelo de praxis política. Hoy, sin embargo, el virtuosismo —léase el «*general intellect*» contemporáneo— tendría un significado muy distinto; sería el arquitrabe mismo en que se basa el sistema capitalista postfordista, el de la cooperación social forzada y la calidad total. En otras palabras, todo lo que debe dentro de este escenario estar sometido a los requisitos del trabajo, con un valor de la pérdida de la persona y del sistema mismo.

Paolo Virno, dice también que el «*general intellect*» es el fundamento de una cooperación social más amplia que aquella específicamente abocada al trabajo. Más amplia y, en conjunto, heterogénea por completo. Mientras, las conexiones del proceso productivo se basan en la división técnica y la jerarquía de tareas actuando en conjunto y centrándose en como el «*general intellect*» se mueve hacia la idea de la participación conjunta en la "vida de la mente", es decir, en el intercambio de actitudes comunicativas y cognitivas. Virno piensa que el «*general intellect*» no puede encontrar una voz, su propio modo de expresión, si no es al interior del trabajo donde se encuentra forzada y sujeta.

Pero para Negri y Hardt, “*el riesgo que corre el discurso del «intelecto general» [«general intellect»] es permanecer por entero en el plano del pensamiento, como si los nuevos poderes de los trabajadores fueran sólo intelectuales y no corporales (...), las nuevas fuerzas y las nuevas posiciones de las tareas afectivas son hoy tan características de la fuerza laboral como el trabajo intelectual. El biopoder se refiere a estas capacidades productivas de la vida que son intelectuales y corporales por igual. En realidad, los poderes de la producción son hoy enteramente biopolíticos; es decir, recorren y constituyen directamente no sólo la producción, sino también todo el ámbito de la reproducción. El biopoder llega a ser un agente de producción cuando todo el contexto de reproducción queda incluido bajo el dominio capitalista, es decir, cuando la reproducción y las*

relaciones vitales que lo constituyen se hacen directamente productivas. El biopoder es otro nombre que se le da a la supeditación real de la sociedad bajo el dominio del capital, y ambos son sinónimos del orden productivo globalizado” (Hardt y Negri, Imperio 2002).

Frente a todo esto, se dan casos como el de Maurizio Lazzarato, quien investiga las posibilidades de la inteligencia general o «*general intellect*», como medio para desarrollar mecanismos de resistencia frente al capitalismo. Su pensamiento se centra en cómo desarrollar una propuesta en la que los procesos de colaboración son fundamentales. Hoy sus ideas son un referente para una línea dentro del procomún y para colectivos de net artistas, como Mestizo, I / O / D, García Andújar, 0100101110101101.ORG (Eva and Franco Mattes), etc...

Lazzarato en su texto *Por una Política menor. acontecimiento y política en las sociedades de control* (Lazzarato 2006), postula el desarrollo de una política menor como concepto en el contexto de una sociedad en la que el capitalismo no puede ser explicado por los paradigmas puramente económicos ni por ningún otro gran paradigma. Por ello, enfoca su análisis en la hegemonía de la producción inmaterial, en el actual período, denominado por el propio Lazzarato, por Moulier Boutang, Carlos Vercellone Antonella Corsari –entre otros– como capitalismo cognitivo (Blondeau, Dyer Whiteford, y otros 2004), época donde se ha producido la aparición de nuevas formas de protesta sociopolítica, cultural y artística. Lazzarato piensa que una política menor debe ser construida como voluntad que, en primer lugar, debe superar la metafísica de la sustancia para lo cual se debe apelar al concepto de multitud (subrayando lo singular), y construir otros tejiendo hebras de pensamiento crítico que nos permitan repensar la producción, la subjetividad y su doble enlace hacia el liberalismo-colectivismo. En este sentido, su pensamiento puede ser leído como un diálogo con autores como Virno y Negri, pero la historia intelectual y política de Lazzarato está lejos del proyecto marxista. Su voz es más bien un diálogo con autores del pasado como Spinoza, con los postestructuralistas franceses y Nietzsche, entre otros.

Pero retornando a lo postulado por Marx, su análisis económico instalado en los *Grundrisse* y los *Manuscritos económicos de 1861-63*, se pronostica la importancia para el desarrollo del proceso productivo de las facultades creativas, artísticas y científicas, discerniendo la intelectualización del trabajo, rasgo de la transición postfordista-keynesiana⁵⁶ que lleva aparejado un tipo de régimen económico *de acumulación flexible* (Arrighi 1999) en el funcionamiento del capitalismo, lo cual ha sucedido desde 1970 en adelante (Harvey 1988).

Marx anuncia en sus escritos una variante hasta ahora insalvable que ni siquiera él, al parecer,

⁵⁶ Cabe agregar, que se entiende por «fordismo», la producción en cadena que llevó a la praxis Henry Ford, fabricante de automóviles de EE.UU.

racionalizó a cabalidad y que se visualiza en ese régimen económico *de acumulación flexible* que nos toca aún hoy. Este régimen tiene relación con que, en un instante dado del desarrollo de la inteligencia abstracta aplicada a la producción, el modelo capitalista opera como una jaula paradigmática, reclusando el quehacer y la inteligencia abstracta en las formas del salario, de la disciplina y de la subordinación al sistema en vigencia.

Marx pensaba que la irracionalidad social cada vez mayor que se vivía en su época daría lugar como respuesta social a otra instancia —el comunismo— donde todos podrían acceder en su tiempo libre al aprendizaje creativo y a la experimentación. Esta proyección histórica de Marx no llegó a concretarse como él lo pensó, puesto que, probablemente por relación con su época, Marx no visualizó la capacidad del capitalismo para mutar en la forma que lo ha hecho. Este hecho ha posibilitado incorporar parte del intelecto general o «*general intellect*», más allá de lo científico-técnico del trabajo en sentido estricto, permitiendo la concentración de las energías sociales de este intelecto general ampliado en su propio seno como un motor del desarrollo del capitalismo.

En este sentido, hemos de tener presente las reflexiones de Fernand Braudel, quien nos dice: “*permítaseme subrayar la cualidad que me parece un rasgo esencial de la historia general del capitalismo: su flexibilidad ilimitada, su capacidad de cambio y adaptación. Si existe, como yo creo, una cierta unidad en el capitalismo, desde la Italia del siglo XII al mundo occidental actual, ésta debe localizarse y observarse sobre todo en tal capacidad*” (Braudel 1982).

Esta posición es apoyada por economistas como Giovanni Arrighi, quien en su libro: *Un largo siglo XX*, señala que lo sostenido por Braudel se puede visualizar en la propuesta de Marx: “(…) una reafirmación de la fórmula general del capitalismo pergeñada por Karl Marx: DMD' . Capital-dinero (D) significa liquidez, flexibilidad, libertad de elección. Capital-mercancía (M) significa capital invertido en una combinación particular input-output en función de un beneficio. Por consiguiente, significa concretización, rigidez y reducción o cierre de las opciones. M' significa liquidez, flexibilidad y libertad de elección *expandidas*. (Arrighi 1999, 17).

En su texto, Arrighi efectúa un estudio de las transformaciones que se han producido en el capitalismo en el último cuarto del siglo pasado, a raíz de la crisis de los años sesenta, haciendo un análisis proyectivo de largo plazo que parte del siglo XVI. Esta prospectiva analítica sirve al autor para comprender las implicancias históricas del proceso de la financiarización del capitalismo, que es la instancia más significativa del cambio de una época de la expansión financiera de los años ochenta y noventa del siglo pasado. Arrighi afirma que la referida crisis no sólo nace de las dificultades del liderazgo económico de Estados Unidos, resultado de la Segunda Guerra Mundial y toma cuerpo en el período de transición en el que estamos inmersos; pero, sobre todo, se esboza

un modelo de crisis de hegemonía que ya se ha dado en otros períodos de la historia de Occidente. El autor, sirviéndose de los estudios realizados por Braudel y de una lectura crítica de Marx, se adentra en la historia del capitalismo identificando un modelo de transición del régimen de acumulación del capital, basado en el dominio de las finanzas que se reproduce en todas las etapas de cambio en la economía mundial. Este encuadre de cosas se puede ver en el paso de la hegemonía económica de la ciudad-Estado genovesa y veneciana; e incluso, en la larga transición de la hegemonía británica hasta la afirmación del poder estadounidense como el centro de la economía mundial que comparte estos pasajes de época, pero gira en torno a la caída del comercio mundial de manufacturas y el aumento en paralelo de la «financiarización» del capital.

Dentro de esta perspectiva, la primacía del capital financiero que caracteriza el resultado de la crisis de los años setenta y ochenta del siglo XX, indica el declive de la hegemonía estadounidense y la apertura de una fase de transición en la que se encuentra inmerso el sistema mundial de fines del siglo XX—y nosotros diremos también comienzo del XXI—. Esta cuestión que nos habla de tránsito histórico, por lo tanto, define y caracteriza el presente, no sólo en términos económicos sino también geopolíticos y culturales. De hecho, la construcción de la hegemonía imperial del pasado y la del presente, requiere un papel activo del Estado que implica una estrecha relación entre la política y la economía, es decir, entre el Estado y el capital, en virtud de lo cual, el primero juega un rol indispensable de regulación y de coordinación de la pulsión económica que atraviesa y caracteriza el mercado capitalista.

En este sentido, cabe considerar lo expresado por Braudel, quien sostiene que el capitalismo histórico, en tanto sistema de mundo, es totalmente dependiente del poder del Estado en su desarrollo y expansión. Más aún, nos dice: “*El capitalismo tan sólo triunfa cuando llega a identificarse con el Estado, cuando es el Estado.*” (Braudel 1977, 64-65).

Los pensamientos de Arrighi y Braudel se oponen a las ideas de Michael Hardt y Antonio Negri expresadas en *Imperio* (Hardt y Negri, Imperio 2002) donde sostienen que el capitalismo de hoy es una nueva experiencia sin paragón histórico y que los Estados han perdido relevancia como eje de las decisiones económicas. Sin embargo, hemos de decir que en la actualidad las dos teorías expresadas se superponen, como se aprecia actualmente en la crisis del euro, donde hemos visto aparecer el poder del mercado de manera autónoma a los Estados, en la medida que los Estados lo han permitido. Además, frente a la crisis, se está haciendo necesario repensar la concepción de los Estados como mecanismos reguladores que tienen el deber de beneficiar al cuerpo social, y no de pequeños grupos que concentran la riqueza. De esta revisión depende actualmente el futuro de Europa y Occidente.

Negri y Hardt, en *Imperio* (Hardt y Negri, Imperio 2002), sostienen que a fines del siglo XX se ha suscitado el emerger de un nuevo imperio, como el romano, con un tipo de capitalismo informático donde se produce un declive del Estado-nación y una creciente incapacidad por parte del capitalismo “para regular los intercambios económicos y culturales” (Hardt y Negri, Imperio 2002, 14). Este es un estadio postmoderno que se diferencia del imperialismo –concepto acuñado por Lenin⁵⁷– en que el imperio está descentralizado y desterritorializado en el sentido deleuziano –constructo político donde se produce un tránsito desde una economía industrial a un tipo de economía informática– en el que: “los adelantos en las telecomunicaciones y en las tecnologías de la información hicieron posible una desterritorialización de la producción que dispersó efectivamente las fábricas y evacuó las ciudades-fábrica. La comunicación y el control pueden ejercerse eficientemente a distancia y, en algunos casos, los productos inmateriales pueden transportarse a través del mundo con una demora y un gasto mínimos” (Hardt y Negri 2002, 273-274).

Hardt y Negri sostienen que la “informatización de la producción y la creciente importancia de la producción inmaterial tendieron a liberar al capital de toda limitación territorial y negociación” (Hardt y Negri 2002, 275). Esto es visto como un factor negativo que ha conllevado nos dicen que: “poblaciones laborales completas, que habían gozado de cierta estabilidad y cierta fuerza contractual, se hallaron sumergidas en situaciones de empleo cada vez más precarias. Una vez que se debilita la posición de la fuerza laboral, la producción en red puede volver a aplicar antiguas formas de trabajo no garantizado, tales como el trabajo freelance. El trabajo en casa, la media jornada laboral, y el trabajo a destajo.” (Hardt y Negri 2002, 275). Estas cuestiones que, en la práctica acaecen, generan un nuevo grupo de obreros, los obreros digitales.

4.2.7. El capitalismo cognitivo. La «era del acceso», el procomún, el código abierto y las cortapisas que implican las leyes de propiedad intelectual en las artes y la cultura

Jeremy Rifkin, hacia el 2000, liga a la nueva fase del capitalismo el concepto de *acceso*, como lo plantea en su libro: *La Era del acceso: La revolución de la nueva economía* (Rifkin 2000), donde se nos plantea que dicho acceso provee el pasaje de una economía dominada por el mercado, y por los

⁵⁷Lenin define el «imperialismo» como: “el capitalismo en la fase de desarrollo en la que ha tomado cuerpo la dominación de los monopolios y del capital financiero, ha adquirido señalada importancia la exportación de capitales, ha empezado el reparto del mundo por los «trusts» internacionales y ha terminado el reparto de toda la Tierra entre los países capitalistas más importantes”. Vladimir Il'ich Lenin, *El Imperialismo Fase Superior del Capitalismo* (Madrid: Fundamentos, 1974).

conceptos de bienes y propiedad, frente a una economía dominada por las nuevas tecnologías, donde priman valores como el de cultura e información.

En este nuevo escenario resulta crucial que los hombres tengan acceso a las redes, si no quieren ser excluidos. Rifkin⁵⁸ analiza el comportamiento de algunas de las mayores empresas del mundo en los diversos sectores del mercado y llega a la conclusión de que en esta *era del acceso* las grandes empresas capitalistas tienden a segmentar el mercado y apuntan hacia un control total de los clientes, ofreciendo soluciones innovadoras. El nuevo objetivo del *marketing* es tener éxito en la venta de experiencias, relaciones, cultura y entretenimiento, en una época en que *probar* es más importante que *poseer*. En este punto, el autor introduce los conceptos de «gateways» (‘puertas de acceso’) y de «portero» (‘los guardianes del acceso’), figuras destinadas a adquirir cada vez más poder que son instancias que deciden sobre la exclusión o el acceso a la red. También es importante la reflexión del autor sobre la cada vez más amplia brecha socioeconómica que se creará entre los que tienen acceso y los que todavía tienen que preocuparse por la supervivencia.

Jeremy Rifkin sugiere que es una cuestión de gran importancia y un peligro que conlleva la desmaterialización de la cultura, la consecuente crisis de identidad que el ciberespacio puede causar en los sujetos. Con internet y los espacios virtuales creados el peligro puede ser el abandono por parte de los hombres de la realidad, del espacio de vida y de la cultura de cada individuo. Como lo hacen patente obras como las de Eva and Franco Mattes, tal cual *Synthetic Performances* (<http://0100101110101101.org/synthetic-performances/>, [2009-10]) proyecto en que realizaron una serie de performances online en el video juego *Second Life*, mediante avatares construidos a semejanza de sus cuerpos y caras. La gente que lo desease podía conectarse al juego desde cualquier parte del mundo.

Las definiciones del capitalismo enunciadas aúnan el sentido que han tenido las transformaciones que han afectado al régimen de acumulación que caracteriza a los principales sistemas económicos después de la crisis del taylorismo y posteriormente del fordismo keynesiano y el proceso de globalización.

El objetivo teórico que subyace bajo los diversos prismas enunciados, es la formulación de teorías generales



Ilustración 81 0100101110101101.org. (2009-10). *Synthetic Performances*

⁵⁸ Rifkin plantea que el concepto de «propiedad» se ha modificado sustancialmente cobrando un papel central en las principales economías contemporáneas. Véase Jeremy Rifkin, *La Era Del Acceso: La Revolución De La Nueva Economía* (Barcelona: Paidós, 2000).

sobre la acumulación que se desarrolla en la época capitalista, en pro de entender plenamente la evolución de las relaciones sociales de producción sin limitarse exclusivamente al estudio de las características productivas y tecnológicas.

En este contexto, diremos que la crisis del fordismo y el proceso de globalización han dado como resultado que la producción hoy no esté centralizada al interior de una fábrica, la producción actualmente se lleva a cabo en una red de pequeñas centros de producción distribuidos globalmente. Así, la línea de montaje típica del modelo taylorista-fordista-keynesiano deviene en una cadena de producción en la cual varios pasos pueden ser efectuados en otros lugares geográficamente dispersos. Esto es posible gracias al creciente desarrollo de las tecnologías de la comunicación remota y a la mejora de los sistemas de transporte.

Así, podemos decir hoy que los sistemas de producción en el mundo se están reorganizando, ayudados por los nuevos medios y la combinación de la explotación de los activos locales que luego pueden ser proyectados en el sistema de distribución de las redes globales. Este tipo de producción social global, que se da en muchas áreas, ha propiciado que se produzca que personas se reúnan en torno a grupos auto organizados de actividades productivas. Esto se está volviendo cada vez más popular en todo el mundo acrecentando diversos sectores productivos tales como en el «*Open design*», lo cual ha acentuado la desmaterialización de la cultura y la vida.

De esta manera, el capitalismo contemporáneo a diferencia del capitalismo industrial – donde la fuente principal de la obra es el valor material–, la producción de los objetos mismos, ya no es un diferenciador estratégico. No obstante, hoy los activos intangibles son difíciles de calcular y están “aún” más allá de la lógica de las inversiones capitalistas; estos activos, en los últimos años, han crecido de manera exponencial de la mano del desarrollo del negocio de las patentes y los derechos de propiedad intelectual. Los activos intangibles con una mayor diferencia estratégica en el capitalismo actual son: la innovación, la marca y la flexibilidad. Más debemos tener presente que existen activos inmateriales que no son coherente con el sistema capitalista; un ejemplo de esta posición los *software libres* de código abierto (*Open Source*), en el que los desarrolladores ubicados en diferentes partes del mundo cooperan para producir aplicaciones o sistemas operativos, impulsados por motivos distintos de los monetarios. Antonio Lafuente en *El Carnaval de la tecnociencia*, explicita que desde una mirada del procomún: “La «cultura Open » se presenta como el nuevo paradigma capaz de moderar los excesos de la mundialización y las grandes corporaciones, además de contribuir a que el conocimiento sea algo más que un negocio, otro bien de consumo” (Lafuente 2007, 272). En esta línea han construido sus discursos artistas como Eva and Franco Mattes, Douglas Davies, Paul Garrin, Marcell Mars, ®TMark y Daniel García Andújar, entre otros.

El tipo de operación anunciada crea conocimiento común que deriva de un tipo de producción social donde todas las personas juegan un papel central y pueden expresar sus ideas, la democracia es participativa y la información se produce a nivel social. Esto se debe principalmente a los cambios tecnológicos donde los sistemas tecnológicos como la banda ancha y los computadores personales han visto una reducción en los costos, y un aumento de su adquisición. Estas circunstancias han dado lugar a un aumento de la interconexión entre pares y, por consecuencia, cambios culturales donde el objeto de la producción ha variado, convirtiéndose en cada vez más importante la producción de bienes intangibles o inmateriales que transmiten conocimiento e información, más que de bienes materiales.

Hemos de decir que las redes sociales, si bien enajenan por otro lado, han permitido a las personas expresar su creatividad y sus conocimientos mediante el compartir contenidos libres donde cualquiera puede participar y contribuir de forma gratuita, y esto ha dado lugar a un nuevo modo de producción global. Ejemplo de ello es la utilización del programa Linux, que continuamente se está renovando, gracias a que es un *software libre* de código abierto creado por Linus Torvalds.

Pero, ¿cuál es el contexto específico en que se dan estos fenómenos? El tejido que permite esto es la transición a lo que ya se ha señalado como capitalismo cognitivo, etapa que se ha consolidado con fuerza los últimos 20 años, y que tiene su sustento en el desarrollo de las nuevas tecnologías asociadas a internet y en la crisis del capitalismo industrial debido al nacimiento de una nueva industria dedicada a la producción de las nuevas tecnologías, entre otras, de *software*.

Carlos Vercellone, indica que el concepto de capitalismo cognitivo se puede asociar a: *“el desarrollo de una economía basada en la difusión del saber y en la que la producción de conocimiento pasa a ser la principal apuesta de la valorización del capital. En esta transición, la parte del capital inmaterial e intelectual, definida por la proporción de trabajadores del conocimiento –knowledge workers y de las actividades de alta intensidad de saberes –servicios informáticos, I+D, enseñanza, formación, sanidad, multimedia, software se afirma, en lo sucesivo, como la variable clave del crecimiento y de la competitividad de las naciones.”* (Vercellone 2004, 66).

Las posibilidades de intercomunicación están basadas en procesos de reproducción de la información. La variante técnica que posibilita, en gran medida, esa cultura inmaterial que esta atávicamente unida como explicita Hannah Arendt *“(...) a un mundo cuyo rasgo principal es el cambio; un mundo en el que el cambio mismo ha llegado a ser cosa natural, que corremos el peligro de olvidar eso que ha cambiado por entero.”* (Arendt 2007, 23). Es una cultura contemporánea que da paso de la cultura de masas a la cultura colectiva, donde –como lo sostiene Marx en los *Grundrisse* el capital pasa a ser el *«general intellect»*, en la medida que el saber abstracto cobra un papel vital en la productividad,

pues aquel saber da vida a los productos que emergen de las nuevas tecnologías. El capitalismo inmaterial producido en la sociedad de la información se sostiene en un tipo de economía inmaterial, la economía digital sustenta como lo indica Carlos Vercellone en la producción de conocimiento, y en su enorme potencialidad de difundir el saber a bajo costo, a través de la red, o por medio de la utilización de nuevas tecnologías como los CD, DVD, sistemas P2P, etc. Ahora bien para existir la economía digital se autolimita, falseando o poniendo valores excesivos a los productos, e imponiendo pagos altísimos mediante las leyes de patente y propiedad intelectual a productos nacidos a bajo costo. Así por ejemplo, como no dice Yann Moulier Boutang: *“se hace muy difícil justificar los derechos de propiedad [intelectual y artística] tal y como fueron construidos al comienzo del capitalismo industrial. La reproductibilidad indefinida, con un coste casi nulo del conocimiento, hace prácticamente inoperante, inaplicable, las reglas y las sanciones previstas para los consumidores a pagar”* (Blondeau, Dyer Whiteford, y otros 2004, 110).

El nuevo orden establecido bajo el capitalismo cognitivo, cuya hegemonía es estadounidense, ha traído en las últimas décadas oposiciones del mundo artístico, intelectual y de colectivos diversos, que reclaman que las potencialidades cognitivas en tanto que potencial liberador puedan potenciarse, con obtención de ganancias para los creadores, pero sin que ello implique la limitación de la circulación del conocimiento. Esto es lo que propone parte del net.art, el arte que ha nacido vinculado a las nuevas tecnologías cuyo cariz crítico revisa los nuevos ejes de las implicancias del arte en la era digital y el mundo que esta implica.

4.3. Nuevas expresiones artísticas: el «arte de los nuevos medios» y el net.art

4.3.1. El «arte de los nuevos medios» y sus implicancias

El net.art es una práctica artística que forma parte de lo que se conoce entre otras terminologías como *new media art* o «arte de los nuevos medios»⁵⁹ que Lev Manovich uno de los

⁵⁹Claudia Giannetti en su introducción a *Estética Digital. Sintopía del Arte, la Ciencia y la Tecnología* define esta nueva expresión simplemente como *media art* en los siguientes términos:

«Entendemos el «media art» no como una corriente autónoma, sino como parte integrante del contexto mismo de la creación artística contemporánea. El hecho de emplear el término «media» es un recurso para diferenciarlo (y no apartarlo) de las manifestaciones artísticas que utilizan otras herramientas que no las basadas en las tecnologías electrónicas y/o digitales. A pesar de optar en este ensayo por emplear en general el término «media art», reconocemos que otros términos, como arte electrónico, también logran transmitir este carácter más amplio y global de todas las manifestaciones artísticas que utilizan las llamadas nuevas tecnologías (audiovisuales, computarizadas, telemáticas)». Claudia Giannetti, *Estética Digital: Sintopía del Arte, la Ciencia y la Tecnología* (Barcelona: ACC L'Angelot, 2002), 8.

teóricos más importante sobre el tema, en *The Language of the new media*, define hacia 2001 como “*aquellos objetos culturales que usan las tecnologías digitales para su distribución y exposición*”. Así pues, internet, los sitios web, los elementos multimedia del ordenador, los videojuegos en el ordenador, CD-ROM y DVD, la realidad virtual y efectos especiales generados por software utilizados en el ordenador-cuya matriz es un hardware- pueden ser todos ellos categorizados como «nuevos medios». Por otro lado, otros objetos culturales que hacen uso de las computadoras para la producción y archivo, pero no para la distribución final, como los programas de televisión, revistas, libros y otras publicaciones escritas, no puede ser llamados «nuevos medios» (Manovich 2005)».



Ilustración 82 Napier, M. (1998). Shredder 1.0

Esta es una definición muy útil, pero que se ha ampliado, debido a los avances tecnológicos que se han generado sobre todo los últimos seis años 2010 a 2016, debido la irrupción de nuevos dispositivos digitales y aplicaciones (iPad, WhatsApp, Twitter, móviles y tabletas con internet, entre otros), con lo cual la función del ordenador como instrumento primordial de articulación de la información y de los procesos comunicativos se ha redefinido en la llamada por Steve Jobs “*era post-PC*”⁶⁰, caracterizada por el hecho de que el ordenador continua ocupando un sitio prioritario en la cultura digital, pero ha comenzado a cohabitar y a ser apartado por variados dispositivos móviles: tabletas, teléfonos móviles, relojes digitales, etc., cuyas aplicaciones permiten igualmente el acceso a internet, y a nubes virtuales, etc.

De esta forma, podemos decir que el «arte de los nuevos medios» posee una íntima vinculación con las nuevas tecnologías informáticas en sus más diversas expresiones actuales y futuras.

Y como lo indican Mark Tribe y Reena Jana: “*La proximidad del «arte de los nuevos medios» a internet a supuesto que desde sus inicios este haya sido un movimiento de alcance mundial. Internet ha propiciado la formación de comunidades sin tener en cuenta factores geográficos. El carácter internacional de «arte de los nuevos medios» refleja la creciente globalización del mundo artístico en su conjunto, como quedó de manifiesto en la década de 1990, con la proliferación de exposiciones bienales, incluidas las de Johannesburgo y Gwangju*” (Tribe y Reena 2006, 10).

En este contexto, el término el «arte de los nuevos medios» o *new media art*, hace referencia

⁶⁰ El 2 en marzo de 2011, Steve Jobs utilizó este término en la presentación pública del iPad. Términos como lo «post-digital» aplicados a la estética y al arte hacen hincapié en el mismo fenómeno.

a una serie expresiones artísticas que utilizan para sus procesos creativos, para su presentación pública y su difusión, una cantidad de materiales y tecnologías de desarrollo relativamente recientes. Estas prácticas artísticas han fundamentado su accionar en la historia del arte, de sobremanera en el arte que históricamente ha trabajado con tecnologías de avanzada desarrollando, asimismo, propuestas que trabajan desde una serie de fuentes propias de la contemporaneidad.

Esas fuentes, del propio ámbito de las tecnologías de información, de la comunicación y entretenimiento⁶¹ han generado un nuevo tipo de sociedad, la cual se han encargan de analizar los artistas como se aprecia ya en la década de los noventa en la propuesta del entonces pintor Mark Napier, quien interesado en el fenómeno del color realiza en 1998 una obra de net.art llamada *Shredder 1.0*⁶² un interfaz que, en un gesto «apropiacionista», se alimenta de webs preexistentes, deconstruyendo sus códigos para producir composiciones abstractas de colores originales. Ante esto, se puede indicar que el *new media art* o «arte de los nuevos medios»: “describe un proceso en el que las tecnologías existentes y las nuevas y emergentes son usadas por los artistas para crear obras que exploran modos de expresión artística, desde el arte conceptual al virtual, a través de la performance o la instalación y que integran los nuevos medios tanto en cómo se concibe y crea la obra (o un componente de la obra) como en el modo en que se presenta al público”. (Australia Council 2006, 60)

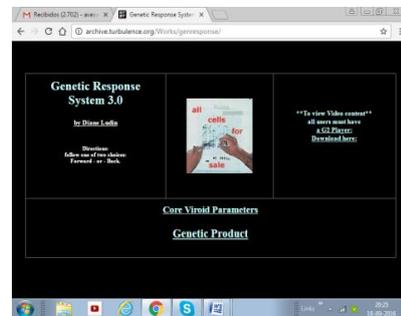


Ilustración 83 Ludin, D. (2001). *Genetic response 3.0*

Se ha de decir que el «arte de los nuevos medios», comprende un número cada vez más creciente de estrategias artísticas, como se aprecia en las *performance* multimedia de Cary Peppermint (<http://furtherfield.org/user/cary-peppermint>), que cita las *performance* realizadas en el Cabaret Voltaire, efectuadas entre otros por Richard Huelsenberck. También hay propuestas como las de Diane Ludin en *Genetic response 3.0*, (<http://archive.turbulence.org/Works/genresponse/>, [2001], que rememoran *collages* como los de Francis Picabia y Raoul Hausmann.

Asimismo, proyectos de net.art como el de Electronic Disturbance Theater han generado nuevas formas de enfrentar el accionar artístico. Este colectivo entre su accionar ha creado un

⁶¹ Véase Lisa Moran, Sophie Byrne, y Meave Connolly, *What is _ (New) Media Art?* (Dublin: Irish Museum of Modern Art, 2010).

⁶² Véase Mark Napier, *About the Shredder. Why Shred the Web?* s.f. <http://www.potatoland.org/shredder/about.html> (último acceso: 25 de Enero de 2014).

programa para posibilitar la desobediencia civil electrónica (Electronic Civil Disobedience-ECD), llamado *FloodNet* que les permitió desarrollar una práctica hacktivista, que los ayudaría a desarrollar entre otras cosas una sentada virtual de protesta a través de Internet, con el propósito de perturbar sitios web como de los opresores de los zapatistas, como se aprecia en su obra *The Zapatista Tactical FloodNet*, (<http://www.thing.net/~rdom/e.cd/ZapTact.html>, [1998]), donde sobrecargaron las redes y servidores de entre otros Bill Clinton. El grupo Electronic Disturbance Theater sostiene que internet no debe ser ocupado estrictamente como un medio para la comunicación y el intercambio de datos, sino como un foro para la acción directa. Programas como *FloodNet*, se sitúan como una estrategia digital dentro del «artivismo», y que tiene como antecedente el arte dadaísta de los berlineses John Heartfield y George Grosz, entre otros, que disiparon las fronteras entre el arte y la política. Y es desde ahí que Electronic Disturbance Theater reactiva el campo de actividad artística problematizando las implicancias del capitalismo cognitivo, los derechos de propiedad intelectual y las nuevas relaciones entre lo público y lo privado, etc.

4.3.2. ¿Qué define al «net.art»?

Vuc Cosik, unos de los pioneros del net.art fue quien acuñó hacia 1995 la denominación de «net.art» (Shulgin 1997), a partir de un ilegible mensaje de correo electrónico que llegó a su *e-mail*, dando con ello nombre a una expresión que por entonces se estaba consolidando. Pronto desapareció de tal denominación “(...) el signo de puntuación [que en la presente tesis se mantiene], pero el término “net art” no tardó en calar entre artistas y personas afines a la floreciente escena artística de los nuevos medios y pasó a definir la actividad artística basada en internet.” (Tribe y Reena 2006, 11).

Los inicios del net.art en la práctica acaecen a finales de 1994, cuando aparecen en la escena artística obras de Muntadas como *The File Room*, (<http://www.thefileroom.org/>). En 1995 en el Prix Ars Electronica, por primera vez se introduce la categoría de «World Wide Web Sites», para acoger los trabajos efectuados en la web, con excepción de aquellas que fueran exclusivamente publicitarios o comerciales. Este año acontece el primer encuentro internacional de net.art denominado Nettime, cuyo propósito era concebir un discurso crítico sobre dicha manifestación.

Desde entonces hasta hoy el net.art en términos generales puede definirse, tal cual lo establecen Laura Baigorri y Lourdes Cilleruelo, como: “obras de arte creadas para internet que explotan al máximo la especificidad del medio: su potencial de comunicación e interacción con el usuario y su

[...] J8~g#^;Net.Art{-^s1 [...]

Ilustración 84 Cosik, V. (1995). Mensaje de donde extrae el concepto net.art.

capacidad para crear contenidos a partir de estructuras complejas que enlazan imágenes, textos y sonidos. Son trabajos que utilizan simultáneamente el potencial de la red como espacio de exposición y como medio de creación. Se caracterizan por su capacidad de riesgo e innovación y por su interés en explorar y a veces traspasar los límites éticos, políticos y tecnológicos de la red. [...] Pero el net.art no es lo mismo que el arte en internet que es una categoría genérica para referirse al arte en la web. Contemplaría a todas aquellas webs que tratan de arte desde un punto de vista documental o expositivo: páginas de museos y centros de arte, colecciones, artistas que muestran su obra escultórica, pictórica o fotográfica...” (Baigorri y Cilleruelo 2006, 7).

Interesante es señalar que el net.art ha operado desde la red en términos de contenido, y se ha extrapolado desde ella a otros formatos y al público o receptores-autores, permitiendo su exhibición en variados lugares y en formato distinto a su particularidad específica.

Por otra parte, tal como ocurre con la terminología «arte de los nuevos medios», al interior del net.art como del arte por internet, nos encontramos con innumerables terminologías que subdividen poco a poco diversas manifestaciones artísticas por los conceptos que manejan y los soportes que utiliza, entre otros factores. Esto continuará ocurriendo en la medida que aparezcan nuevas tecnologías y propuestas artísticas en estos territorios.

Dentro del net.art por ejemplo, se habla de *art hacking*, *media hacking*, etc.

4.3.3. El net.art y su rechazo a las leyes de propiedad intelectual

El net.art comienza a cobrar relevancia a nivel internacional a mediados de los años noventa. Cabe recordar que, en 1996, el Walker Art Center funda de manera excepcional el departamento New Media Initiatives, que dirigirá Steve Dietz, adquiriendo posteriormente, entre otros, un sitio pionero de alojamiento de obras de arte *online* curado por Benjamin Weil y diseñado Vivian Selbo. Nos estamos refiriendo a *ada'web* (Dietz 2005), que posee un archivo de obras que va entre 1994 y 1998, (<http://www.walkerart.org/collections/artworks/ada-web>).

En 1998, el Museo Guggenheim, igualmente de forma excepcional pero también generando precedente, invierte un millón de dólares en obras de net.art, adquiriendo proyectos como la polémica obra *Brandon* de Shu Lea Cheang, (brandon.guggenheim.org), nombre que alude a Brandon-Teena Brandon de Nebraska, (EE.UU.), individuo transgénero que fue violada y asesinada en 1993, después que fue descubierto que poseía anatomía femenina. El proyecto de Shu Lea Cheang despliega a *Brandon* en el ciberespacio por medio de relatos e imágenes, problematizando en el espacio real y virtual las sanciones que este tipo de individuos sufren socialmente. *Brandon* fue

concebido como una intervención pública para la participación de múltiples artistas y escritores de varios autores e instituciones y se desarrolló en 4 interfaces entre 1996-1997:

- 1) *bigdoll interface*; 2) *roadtrip interface*; 3) *mooplay interface*; 4) *panopticon interface*.

Estas interfaces tuvieron una fase posterior entre 1998-1999, donde los curadores invitados seleccionaron a artistas y escritores que complementaron las interfaces anteriores.

Hacia 1999, se produce al interior del net.art una crisis que mostrará la fisura entre estas dos líneas del net.art que continúan hasta hoy; crisis que puso en evidencia el colectivo 0100101110101101.org, quienes hicieron público su rechazo total de las dinámicas habituales de coleccionismo de arte en las instituciones museísticas, reivindicando la libre circulación del arte. Este hecho permitía por primera vez en la historia de la humanidad, de manera llana, las nuevas tecnologías de la información.

En un *e-mail* a modo de manifiesto de 0100101110101101.org -que evoca a los manifiestos de las vanguardias (de Micheli 1967)- dado a conocer por Luther Blissett Project (LBP), los cuáles en un principio lo hicieron pasar por suyo en concordancia con 0100101110101101.org, que eran por esa fecha componentes de LBP-, expresaban:

“(...) *El net.art, nacido hace tan solo unos pocos años, se está convirtiendo en *la* nueva forma artística, y lo más absurdo es que hasta los propios net artistas parecen no esperar nada más. Todo el mundo con su propio «site», con su propio dominio, con su propia galería, se adentra de nuevo en las limitaciones de la tradición artística, ignorando completamente que el net.art podría estar malentendiendo el auténtico potencial de la red*” (Luther Blissett 1999).

En dicho *email* a modo de manifiesto, fundamentaron una línea de acción artística que asumirá el net.art más «artista», cuestión que se ha extendido hasta la actualidad, basado en una autonomía creativa más allá del propio «sistema arte» y de las instituciones consagradas a él y de las reglas colocadas por el capitalismo cognitivo, las leyes de propiedad intelectual y las de patentes.

Ese *e-mail* a modo de manifiesto de 0100101110101101.org surge de la mano del polémico proyecto *Copies* (1999), contra las



Ilustración 85 Shu Lea Chean. (1996-1997).Brandon



Ilustración 86. Jodi. www.jodi.org

plataformas Art.Teleportacia de Olia Lialina, www.HELL.com de Kenneth Aronson, y Jodi.org de Joan Heemskerk y Dirk Paesmans. Así, en el proyecto llamado *Open _source_hell.com*, 0100101110101101.org contraataca la propuesta planteada desde la página www.HELL.com, en los siguientes términos, tal como aparece en el propio *e-mail* a modo de manifiesto: “Al igual que todos los eventos de HELL.com, éste tampoco estaba abierto al público, sólo estaba a disposición de los suscriptores de RHIZOME, exclusivamente. Durante las 48 horas de apertura, 0100101110101101.ORG descargó todos los ficheros del «site»; el clon se ha puesto en línea, esta vez como material sin «copyright», visible, reproducible, de libre difusión y gracias a ciertos dispositivos técnicos, incluso más cómodamente descargable. La convicción de que la información debe de ser libre supone un tributo al modo con el que trabaja un buen ordenador o programa: números binarios que se mueven de acuerdo con la manera más lógica, directa y necesaria que le permita realizar su compleja función. ¿Qué es un ordenador sino algo que beneficia el libre flujo de información?” (Luther Blissett Project 1994).

En lo que concierne al proyecto de 0100101110101101.org, *Hybrids of the heroic period*, fue creado como réplica al de Art.Teleportacia, que había puesto a la venta la colección *Miniaturas del periodo heroico*, con cinco obras de pioneros del net.art de Jodi.org, Vuk Cosic, Irrational, Easylife, y Olia Lialina (dueña del sitio web), todos artistas reconocidos internacionalmente, que ofrecían sus obras a 2000 dólares cada una. Con *Hybrids of the heroic period*, 0100101110101101.org dio consistencia a uno de los momentos más notables de la historia del net.art y de la historia del arte, al evidenciar que el interés de Art.Teleportacia de comercialización del net.art actuaba por la vía clásica de la rentabilización y mercantilización del arte, apelando al concepto de pieza única y original, lo que era absurdo e insostenible como discurso en una obra en red. 0100101110101101.org expresa en su *e-mail* al estilo de un manifiesto que: “*Art.Teleportacia* es la primera galería de net.art que ha aparecido en la red y también el primer intento de venta de obra net.art. [...] 0100101110101101.org clonó la galería [de Art.Teleportacia], manipuló sus contenidos [en un gesto «apropiacionista»] y subió a la red una versión de la misma sin «copyright», obviamente sin pedir permiso a nadie y violando el «copyright del site» original. La exposición aquí fue llamada “Híbridos del periodo heroico” (“*Hybrids of the heroic period*”), y los cinco «originales» fueron reemplazados, como muchos «híbridos», por archivos, resultado de una mezcla de páginas de net.artistas con basura de la red.

Los pilares teóricos que sostiene Art.Teleportacia son fundamentalmente tres:

1. Una obra de net.art puede ser vendida como cualquier otra obra de arte;
2. Cada obra net.art debe de tener un «copyright» y nadie, excepto el artista, puede descargársela o establecer un «link» a ella sin el permiso del autor;
3. La firma de una obra net.art se encuentra en la barra de dirección («location bar»), por tanto el

URL es la única garantía de originalidad.

Clonando Art.Teleportacia, 0100101110101101.org derribó todos los presupuestos de la galería y las contradicciones a las que este modo de pensar conlleva se hicieron evidentes. Técnicamente, cualquiera que visita un «site» automáticamente descarga ya sus archivos en la memoria caché del ordenador. El/la visitante ya los posee de hecho, por tanto es estúpido vender páginas que ya están en los discos duros de millones de personas; resultaría más útil indicar al público el modo más rápido de descargarse todo el «website». Debemos tener en mente que el net.art es algo digital, código binario, reproducible hasta el infinito sin perder calidad... ¡sólo números!; por fin hemos entrado en la "era de la reproductibilidad técnica" y así cada copia es idéntica al original (...)" (Luther Blissett 1999).

Posteriormente, clonaron la página de Jodi.org pero, a diferencia de las acciones anteriores que contenían modificaciones, la página web de Jodi.org se duplicó sin variaciones algunas. Cabe destacar que Jodi.org no se quejó respecto a la clonación de su web.

Con todo ello en escena, se inició un debate con la propia Olia Lialina -creadora de Art.Teleportacia- y con toda la comunidad del net.art (Hamaca s.f.), de la cual al menos la mitad estaba anonadada por los hechos. Con su accionar 0100101110101101.org interpeló irremisiblemente al arte y al «sistema arte», cuyas proyecciones siguen siendo el museo con sus variantes, llámese centros de arte, etc., instancias todas que han evitado asumir de manera sistemática, en general, el «arte de los nuevos medios» y, especialmente, el net.art.

Así, los proyectos de 0100101110101101.org pusieron en mira el método clásico de parte importante de los net artistas de la época, los cuales pretendían ser incluidos en los museos, y que sus obras fueran coleccionadas. Por otra parte, 0100101110101101.org con sus proyectos se opusieron a la mercantilización de las obras de arte y a las leyes de propiedad intelectual -en un gesto que pone en escena una de las problemáticas más contingentes de la actualidad-, en la medida que el colectivo afianzaba una postura donde lo central es la libre circulación del conocimiento.

Cory Doctorow en relación a la importancia que tienen hoy las leyes de propiedad intelectual para la cultura en general explicita con claridad hacia 2001 que, en las últimas dos décadas, las políticas que rigen internet han estado sometidas a la vicisitudes de la guerra de autor (Doctorow, Chaos Computer Congress 2001). Dicho en otras palabras, se sometieron a la defensa de los derechos de propiedad intelectual por parte de los Estados y las empresas con fines económicos, en desmedro de los fines culturales.

Las leyes de propiedad intelectual en la actualidad, son similares (Doctorow y Palmer 2014) y no permiten, entre otras cosas, la cita libre de imágenes sin pago previo e impiden que una obra

de arte pase a ser un bien público hasta pasados 70 años después de la muerte del artista⁶³. En este sentido, lo más contemporáneo es muy difícil de conocer, estudiar, citar y el arte «apropiacionista» y el net.art «apropiacionista» ya no es posible en términos legales, como se comprueba en la ley de propiedad intelectual española de noviembre de 2014.

A este respecto, colectivos de net.art como Negativland, que trabajan dentro del ámbito de arte sonoro, el *sampling*, les ha llegado muchos “cese y desista” y demandas⁶⁴, aunque se hayan acogido en EE.UU. al «*fair use*» y a la licencia libre *creative commons*,⁶⁵—una de las más utilizadas por los artistas—. Cabe destacar que este tipo de licencias como también la de *copyleft*, permiten a estos colectivos mediante un listado de opciones a los cuales pueden acceder, decidir, por ejemplo, si quieren que sus obras sean citadas libremente o no.

Entre los net artistas y *art hacktivistas* —que han desarrollado una lucha sistemática por desarrollar un arte libre alejado de las restrictivas leyes de propiedad intelectual y de patentes, y han explorado sus implicancias actuales para determinar cómo afectan en nuestra vida diaria y cómo han restringido la circulación del conocimiento libre—, que han resistido a los “cese y desista”, demandas, e inclusive algunos interrogatorios por parte del FBI (como le ocurrió a Critical Art Ensemble en 2004, cuando uno de sus fundadores, Steve Kurtz, fue arrestado por sospecha de bioterrorismo, al tener su casa microorganismo que analizaba para una obra de arte), encontramos a: Eva and Franco Mattes (0100101110101101.org), Negativland, Public Netbase, Paolo Cirio, Alessandro Ludovico, UBERMORGEN.ORG, Cornelia Sollfrank, Irrational.org, Critical Art Ensemble, Electronic Disturbe Theatre, ®™ark o Yes Men, entre muchos otros.



Ilustración 87 Irrational.(S,f) Remember language is not free

Estos, en general, desarrollan un nuevo tipo de arte político de carácter como se ha dicho «artista», cuyo sesgo hacer posible que el arte se desarrolle libremente mediante la utilización de

⁶³ Véase BOE. Agencia Estatal. Boletín Oficial del Estado, Ley 21/2014, de 4 de noviembre, por la que se Modifica el Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, Aprobado por Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, y la Ley 1/2000, de 7 de enero, de Enjuiciamiento Civil.

⁶⁴ Negativland, «Negativland,» *Negativland and you Build the Sampling License; Creative Commons Facilitates Matt*, 23 de mayo de 2003, <https://blog.creativecommons.org/2003/05/23/negativlandandyoubuildthesamplinglicensecreativecommonsfacilitates/> (último acceso: 24 de abril de 2014).

⁶⁵ Véase Creative Commons (Organization), *Creative Commons*.

tecnologías que, de base, lo permiten sobre todo los *software* libres de código abierto, manifestando en este tipo de proyectos artísticos una marcada cercanía al procomún en sus implicaciones digitales.

Asimismo muchos de estos creadores apelan a la desobediencia civil electrónica —concepto instalado por Critical Art Ensemble en uno de sus libros de similar nombre *Electronic Civil Disobedience and Other Unpopular Ideas* (Brook, Andrew; What, How & for Whom; y Otros 2015)—, y se inscriben dentro de una reflexión que aborda el problema del derecho a la cultura digital que, en las democracias contemporáneas, se ven afectadas por las limitaciones que impone la economía digital que impide que el conocimiento circule libremente a través de las leyes de propiedad intelectual.

Así, obras como estas nos muestran cómo el net.art tematiza y problematiza los derechos de autor, y como opera interconectado procesos artísticos abiertos con la web 2.0 e internet, los *software* libres y licencias libres, enunciando una nueva estructura colaborativa y de procomún en lo artístico y lo social en el nuevo contexto de la cultura digital a pesar de la fuerte resistencia de los mecanismos propios del capitalismo cognitivo.

En el caso de net artistas como Marcel Mars, a través de obras como *Public Library. Memory of the World*, se hace patente lo indicado por Marshall McLuhan, hacia 1969, en que: “*los nuevos medios no son puentes entre el hombre y la naturaleza: son la naturaleza*” (McLuhan 1969, 14) y que, a pesar de las restricciones que se le ponen al arte por medio de las leyes de propiedad intelectual, en este nuevo contexto, estamos inmersos irremisiblemente. Frente a estos net artistas nos muestran caminos para aprovechar adecuadamente esta nueva naturaleza que, en su estructura base, más allá de los derechos de autor, permiten la libre circulación del conocimiento y el despliegue de un tipo de creatividad crítica alejada de lo complaciente y de las estructuras que hasta ahora conocíamos como arte.

Asimismo el nuevo arte —como ocurre con Critical Art Ensemble, que practica el *táctica media*—, al trabajar las implicancias de la propiedad intelectual y de las patentes, revisan las nuevas estructuras económicas, políticas, socioculturales y artísticas propias del capitalismo cognitivo, proponiendo alternativas al sistema y creando con ello nuevos horizontes de posibles para las personas.

Segunda parte

**Autoría, colectivización de la autoría y muerte del autor en el
net.art**

5. El artista entre la autoría individual y la colectiva

5.1. La disolución de la autoría artística en la creación colectiva y la ayuda mutua

5.1.1. La Baja Edad Media: la ausencia de la autoría artística en la creación colectiva y el «apoyo mutuo»

Durante la Alta Edad Media se generará un tipo de creación estética visual donde los autores en general, con raras excepciones, no tuvieron la importancia como creadores con visibilidad y proyección artística cultural y social, como ocurre hoy en día, debido a que el trabajo se realizó de forma colectiva. Pero con el emerger de las ciudades medievales como nos indica Petr Kropotkin en *La Ayuda mutua*, se dio una creciente“(…) *diversidad de ocupaciones, oficios y artes, y con el aumento del comercio con países lejanos, se requería una forma de unión que no había dado aún la comuna aldeana, y este nuevo elemento necesario fue encontrado en las **gildas**. Muchos volúmenes se han escrito sobre estas uniones que, bajo el nombre de gildas, hermandades, «drúzhestva», «minne», «artiél», en Rusia; «esnaf» en Servia y Turquía, «amkari» en Georgia, etc., adquirieron gran desarrollo (...), la universalidad de esta institución y (...), su verdadero carácter (...), [que se comprueba] en centenares de estatutos de gildas,(...) [tiene] su relación con los **collegia romana** [específicamente con el *navicularii* (Salazar Revuelta 2007)], y también con las uniones aún más antiguas de Grecia e India, podemos afirmar con plena seguridad que estas hermandades son solamente el desarrollo mayor de aquellos mismos principios cuya aparición hemos visto ya en la organización tribal y en la comuna aldeana (Kropotkin 2002, 94). Fueron las logias, las también llamadas «guilda» o artiél que se desarrollaron entre los siglos XII d.C. y XIII d. C. las que agruparon a una serie de artesanos y artistas que, en tanto conjunción de trabajadores libres que no estaban regidos por el régimen feudal, desempeñaron sus labores principalmente en ciudades libres. Las logias fueron las antecesoras de los gremios y coexistieron como organizaciones laborales jerárquicas de asalariados, teniendo como objetivo lograr un equilibrio entre la demanda de obras estéticas y el número de talleres efectivamente activos y garantizando a sus asociados el trabajo, los sistemas de instrucción específicos y el bienestar socioeconómico. Las logias más importantes fueron contratadas para la construcción de grandes iglesias, teniendo suerte aquellas a las que se les encomendó la construcción de una catedral –creación para el goce y elevación espiritual de la comunidad que solicitaba la construcción–, como la catedral de Chartres, la catedral de París, la catedral de Estrasburgo, la catedral de Reims, la iglesia antigua de Bremen (construida en el siglo*

IX d. C.), la catedral de San Marcos en Venecia (terminada en el año 1071 d. C.), la catedral de Pisa (finalizada en el año 1063 d.C.), la catedral de Viena o la catedral de Colonia.

Construir este tipo de edificaciones permitía a los integrantes de las logias quedarse largo tiempo en un solo lugar, sin tener que errar —como era lo habitual— entre aquellas que no acaparaban grandes trabajos. Las logias eran dirigidas por un arquitecto llamado «*magister lapidum*», que era garante de la efectiva colaboración artística, de la repartición de las labores y de la coordinación de las diferentes diligencias. También estaba el maestro de obra o «*magister operis*», que desempeñaba la labor de proveer de mano de obra y materiales. Ambos —en ocasiones sólo una persona asumía las dos labores—, se subordinaban a la dirección administrativa y artística de sujetos encargados para un trabajo por parte de patronos particulares que eran, básicamente, los municipios y las iglesias locales, los cuales eran los que mandaban edificar. En este contexto, el artista no era independiente, cuestión entroncada en su carencia de aspiración para ello, vinculada probablemente a un contexto social que aún es poco demandante de arte para el placer individual.

Ello puede explicarse en el tipo de concepción del trabajo y de las relaciones sociales de la época: “(…), *las gildas medievales (...) brotaban doquiera apareciese un grupo de hombres unidos por alguna actividad común: pescadores, cazadores, comerciantes, viajeros, constructores, o artesanos asentados, etc. Como hemos visto, en la nave ya existía una autoridad, en manos del capitán, pero, para el éxito de la empresa común, todos los reunidos en la nave, ricos y pobres, los amos y la tripulación, el capitán y los marineros, acordaban ser iguales en sus relaciones personales —acordaban ser simplemente hombres obligados a ayudarse mutuamente— y se obligaban a resolver todos los desacuerdos que pudieran surgir entre ellos con la ayuda de los jueces elegidos por todos. Exactamente lo mismo cuando cierto número de artesanos, albañiles, carpinteros, picapedreros, etc., se unían para la construcción, por ejemplo, de una catedral, a pesar de que todos ellos pertenecían a la ciudad, que tenía su organización política, y a pesar de que cada uno de ellos, además, pertenecía a su corporación, sin embargo, al juntarse para una empresa común —para una actividad que conocían mejor que las otras— se unían además en una organización fortalecida por lazos más estrechos, aunque fuesen temporarios: fundaban una gilda, un artiél, para la construcción de la catedral [...] En todos los casos, los miembros precisamente se trataban así y se llamaban mutuamente hermano y hermana. En las gildas, todos eran iguales.*” (Kropotkin 2002, 94-95).



Ilustración 88. Catedral de San Marcos. (Terminada en el año 1071 d. C.). Venecia.

En lo que se refiere a los gremios, estos cobraron fuerza entre los siglos XIII y XIV d.C. cuando las ciudades ya estaban consolidadas y el dinero tenía una circulación mucho más importante que en la Alta Edad Media. Los gremios fueron un conglomerado asociativo igualitario integrado por empresarios independientes —llámese artistas, escultores y pintores— que tienen a cargo talleres individuales, siendo su objetivo nivelar la oferta y la demanda de trabajo por medio de la anulación de la competencia; para ello controlaron el precio y la calidad de los productos. Hay que tener presente que el precio de un producto obedece al volumen de la oferta (el que viene dado por la mano de obra existente y la materia prima utilizada) y por los costos de la producción que dependen de la tecnología utilizada de tal manera que la calidad del objeto producido, estriba en la experticia del artista y del artesano, del material utilizado y de los medio de fabricación.

La democracia interna de los gremios, que al principio era efectiva, se manifestó externamente ya desde el primer momento en forma de proteccionismo. En este contexto: *“en la mayoría de los casos aceptados como obvio, las normas gremiales, aunque limiten la libertad de movimientos del maestro, no le prescribe qué cosa debe hacer o no hacer. La personalidad artística como tal no ha sido ciertamente reconocida todavía; el taller del artista está todavía organizado como cualquier otra industria artesana, y el artista no se siente humillado en lo más mínimo por el hecho de pertenecer al mismo gremio que el guarnicionero; pero el maestro independiente, abandonado a sí mismo y único responsable de toda su obra, de la Baja Edad Media, preludia ya al moderno artista libre.”* (Hauser 1969, 322).

Durante el gótico, como lo indica Wilheem Vöge en *Die Anfänge des monumentalen stiles im Mittelalter* de 1894 (Vöge y Panofsky 1988), se analiza la escultura medieval francesa, atendiendo en términos iconográficos al portal real de Chartres: es la primera vez que la escultura medieval sale de la integridad del edificio, existiendo por sí misma, cuestión que se acentuará en el gótico tardío. Gótico que, como lo señala Wilhelm Worringer, presenta como característica *“una necesidad de expresión”* (Worringer 1957) que podríamos achacar a una necesidad de expresión del artífice ejecutor. Ello probablemente se debe a que en la Baja Edad Media, *“el escultor y el pintor abandonan la fábrica de la iglesia, se retiran a sus propios talleres y en algunas ocasiones ni siquiera llegan a ver las iglesias para las que tienen que ejecutar cuadros y tabernáculos.”* (Hauser 1969, 323).

Interesante se hace señalar que las opciones de configurar logias y gremios y establecer orgánicas internas de colaboración donde no se contempla a cabalidad la autoría del artista —cuestión que sólo cambiará claramente a fines de la Baja Edad Media, con la figura de Giotto—, se

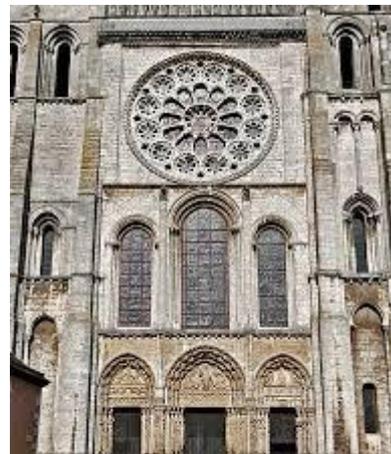


Ilustración 89. Portal real de la catedral de Chartres. (1194-1220. Gótico). Francia.

dieron sobre la base de un mundo informado que optó por tal cosa, pues como lo explicita Panosfky en sus *Estudios sobre iconología*: “La Edad Media no estaba ciega en absoluto a los valores visuales del arte clásico, y se interesaba profundamente por los valores poéticos e intelectuales de la literatura clásica. Pero es significativo que, en la misma cumbre del periodo medieval (siglos XIII y XIV), no se usaban los motivos clásicos para la representación de los temas expresados a través de motivos clásicos. Por ejemplo, en la fachada de San Marcos en Venecia se pueden ver dos grandes relieves del mismo tamaño: uno es una obra romana del siglo III D. C., y el otro fue realizado en Venecia casi exactamente mil años más tarde [...]. Los **motivos** son tan parecidos que nos vemos obligados a suponer que el escultor medieval copió deliberadamente la obra clásica para hacer una réplica. Pero mientras que el relieve romano representa a Hércules llevando el jabalí de Erimanto al Rey Euristeo, el maestro medieval, al sustituir la piel de león por el ropaje ondulado, al rey asustado por un dragón, y al jabalí por un ciervo, transformó la historia mitológica en una alegoría de la salvación.” (Panosfsky 1976, 26-27).

Petr Kropotkin dice que las costumbres de «apoyo mutuo» que vemos en *La guilda –logias y gremios–* transmitidas a través un periodo extraordinariamente largo de desarrollo como fue la Edad Media, recayeron por su riqueza e innovación sobre la sociedad de su tiempo, los comienzos del siglo XX en la Rusia comunista. Diremos nosotros que en la sociedad actual en lo que se refiere a nociones como procomún, está la cual harán suya los net artistas, quienes la asumirán en proyectos como *Public library. Memory of the world* (<http://library.memoryoftheworld/#>, [2012-2016]) de Marcell Mars que es una biblioteca de acceso abierto y libre a la descarga de libros con *copyright* y sin él, donde la noción de colectivización en el trabajo se asume como un bien común.

Interesante es señalar que las organizaciones que Kropotkin denomina de «apoyo mutuo» como los gremios que supervivieron en la Baja Edad Media, debido a dinámicas internas de continua readaptación, autocrítica y que, en su seno, acunaron posiciones distintas: “Cuando las instituciones de ayuda mutua es decir, la organización tribal, la comuna aldeana, las guildas, la ciudad de la Edad Media empezaron a perder en el transcurso del proceso histórico su carácter primitivo, cuando comenzaron a aparecer en ellas las excrecencias parasitarias que les eran extrañas, debido a lo cual estas mismas instituciones se transformaron en obstáculo para el progreso, entonces la rebelión de los individuos en contra de estas instituciones tomaba siempre un carácter doble. Una parte de los rebeldes se empezaba en purificar las viejas instituciones de los elementos extraños a ella, o en elaborar formas superiores de libre convivencia, basadas una vez más en los principios de ayuda mutua; trataron de introducir, por ejemplo, en el derecho penal, el principio de compensación (multa), en lugar de la ley del Talión, y más tarde, proclamaron el "perdón de las ofensas", es decir, un ideal aún más elevado de igualdad ante la conciencia humana, en lugar de la "compensación" que se pagaba según el valor de clase del damnificado. Pero al mismo tiempo, la otra parte de esos individuos, que se rebelaron contra la organización que se había consolidado, intentaban simplemente destruir las instituciones

protectoras de apoyo mutuo a fin de imponer, en lugar de éstas, su propia arbitrariedad, acrecentar de este modo sus riquezas propias y fortificar su propio poder.” (Kropotkin 2002, 21).

En este contexto de continua readaptación y tensión descrito por Kropotkin en cuanto a los gremios durante la Baja Edad Media, se percibe la lucha entre el sentido de la colectivización y la búsqueda de la individualidad autoral, que finalmente prima a fines de la Edad Media dentro del mundo de las artes visuales como se ve en Cimabue (gótico tardío) y Giotto (comienzo del Renacimiento).

Sin embargo, la figura de la colectivización del quehacer artístico y del «apoyo mutuo» propio de los gremios medievales, será un elemento que será recogido positivamente por muchos movimientos a lo largo de la historia del arte, entre los cuales se encuentran el *Arts and Craft*, los *prerrafaelitas* y colectivos dentro del *net.art*.



Ilustración 90. Cimabue. (Entre 1290 y 1300).
Maestà di Santa Trinità. Italia.

5.2. El rescate del trabajo artesanal y de la colectivización del trabajo artístico de la Baja Edad Media. Sus repercusiones en el *Arts and Craft*, los *prerrafaelitas*, *dadá*, *fluxus*, los *situacionistas* y el *net.art*

El «apoyo mutuo» (Kropotkin 2002) entre artesanos y creadores expresado en las logias y gremios artísticos en la Edad Media —que implicó una acción para el goce colectivo como se puede apreciar cuando se visita la catedral de San Marcos en Venecia— ha sido una de las dinámicas más rescatadas a lo largo de la historia del arte, oponiéndose a la teoría de la individualidad del artista y del genio impuesta desde el Renacimiento italiano.

El Romanticismo, así como movimientos artísticos como *Arts and Craft*, los *prerrafaelitas* (Pre-Raphaelite Brotherhood), *dadá*, *fluxus*, los *situacionistas* y el *net.art*, entre otros, han hecho en parte suyo los principios de las logias y/o de los gremios desde la idealización organizativa del fenómeno. Interesante es señalar que las logias y/o de los gremios escenificaron como señala Hauser “el espíritu colectivo [...] una especie de alma popular o de grupo; individualizada, pues, algo fundamentalmente no individual, y hacia que la obra —que era la creación común de una colectividad— naciese de esta alma de grupo concebida como unitaria e individual” (Hauser 1969, 320).

Estos movimientos artísticos buscaron oponer su sentido de trabajo colectivo “al industrialismo y al comercialismo de la época liberal, [tal cual lo hicieron los gremios medievales,

omitiendo)(...) el carácter originariamente monopolista y el predominio de los fines egoístas de los gremios, (...) [para] descubrir en la organización corporativa del trabajo, en los patrones de calidad válidos para todos, y en las medidas públicas de inspección [valores humanistas]” (Hauser 1969, 321). Consumando en esto una mirada que además eleva, como lo indica Otto von Gierke, “la artesanía a la categoría de arte” (Von Gierke 1995, 199 y 226).

Pero como lo señalan Giulio Carlo Argan (G. C. Argan 1984) y Werner Sombart (Sombart 1925), el arte es un tipo de producción específica y la artesanía otro y ninguna necesariamente mejor que la otra. En ambos casos, indiscutiblemente, se expresa y habita un tipo de manifestación estética, que difiere entre sí. Sin embargo, y pese a esta diferenciación de ambos tipos de producción, en las artes visuales se entremezclan ambas categorías y ciertos movimientos artísticos como algunos de los nombrados -*Arts and Craft* y los *prerrafaelitas*- han ensalzado el carácter de lo artesanal en sus obras.

El rescate del trabajo artesanal por el movimiento *Arts and Craft* de la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del siglo XX, tuvo su mentor en William Morris, (McDowall 2011), artesano, impresor, diseñador, escritor, poeta y activista político que acuñó el término y postuló la recuperación de las artes y oficios del medievo, renegando de las nacientes formas de producción industrial de su época.

Morris y los demás miembros del movimiento *Arts and Craft*, Anna Traquair, T. J. Cobden Sanderson, Charles Robert Ashbee, Herbert Tudor Buckland, Walter Crane, Phoebe, Edwin Lutyens, Charles Rennie Mackintosh, Christopher Dresser, Gustav Stickley, Ernest Gimson y también John Ruskin, —preceptor este último de los *prerrafaelitas*⁶⁶—, se rebelaron contra la perlesía estética y los nocivos efectos sociales de la revolución industrial y formularon que el arte es esencialmente una instancia espiritual, cuyo cenit se alcanzó en el gótico, (Ruskin 1900), por su estilo de inspiración religiosa y brío moral, como lo percibe William Morris en Fra Angélico. Tanto este movimiento como el *prerrafaelita*, revalorizaron los oficios medievales en la época victoriana, reivindicando a través de sus creaciones la preeminencia del ser humano sobre la maquinaria. Sin embargo, realizaron diseños innovadores creando una serie de objetos entre ellos sillas más prácticas, más limpias visualmente, por ello más modernas, para lo cual utilizaron de otra manera por ejemplo los metales.

Los postulados del movimiento *Arts and Craft* como de los *prerrafaelitas* se sustentan en el empleo de la tecnología industrial al servicio del hombre, reforzándose la creatividad propia del proceso artístico sobre la producción en serie. Según estas visiones, el artista en el proceso creativo

⁶⁶ Véase John Ruskin, *Las Siete Lámparas de la Arquitectura* (Barcelona: Alta Fulla, 2000).

debe rescatar conceptual y gestualmente las implicaciones del accionar artesanal.

Ahora bien, será sobre todo el sentido de colectivización presentes en la Baja Edad Media, el *Arts and Craft*, los *prerrafaelitas* los que se tornarán importantes para el romanticismo, *dadá*, *fluxus*, los *situacionistas* y el net.art, dándose en este último un sentido de colectivización y ausencia de autoría como se visualiza en Luther Blisset Project, como se aprecia en su obra para la Bienal de Venecia de Artes Contemporáneas, de 1995, donde se expondrían pinturas de Loota, una chimpancé que había sido liberada de un laboratorio farmacéutico por un tropa comando del Frente de Liberación Animal, pues ella era víctima de crueles experimentos. Tras dejar atrás aquello se había transformado en una sesuda artista. Varios periódicos italianos notificaron el acontecimiento, pero la chimpance nunca había existido.

En cuanto a la tematización sobre la relevancia de lo artesanal sobre lo industrial, este será un tema recurrente en el romanticismo, *dadá*, *fluxus*, los *situacionistas* y el net.art que tomarán partido en términos positivos y negativos sobre estos fenómenos, situándose en un valorización importante de lo tecnológico, por parte de *dadá* con Duchamp a la cabeza, *fluxus* y el net.art.

6. Las implicancias de la autoría

6.1. La construcción del «sistema arte» y la individualidad artística

6.1.1. Renacimiento italiano: la individualidad artística como sinónimo de reconocimiento y prestigio

A fines de la Edad Media, se produce un desplazamiento desde el sentido colectivo a la valoración del desarrollo de la individualidad artística. Esto se debió a dos factores íntimamente ligados entre sí:

El primero de estos factores fue el origen y desarrollo de la idea de individualismo que emergió de la religión y que instaló los conceptos de alma individual humana y salvación individual. Estos conceptos afectaron todos los campos del conocimiento durante fines de la Edad Media y fueron, como lo indica John Dewey en *Viejo y nuevo individualismo* (Dewey 2003), la plataforma para el concepto más elaborado de individualismo que conocemos contemporáneamente.

En segundo lugar, como lo indica Hauser, si bien en la Baja Edad Media el gusto cortesano, las costumbres caballerescas y las tradiciones eclesiásticas continúan siendo definitorios para el arte y la cultura burguesa, es precisamente la *“burguesía la auténtica sustentadora de la cultura. La mayoría de los encargos de obras de artes provienen de los ciudadanos particulares, no del rey o de los prelados, como en la Alta Edad Media, o de los cortes o lo municipios, como en el periodo gótico. La nobleza y el clero, ciertamente, no dejan de participar en el arte como fundadores y grandes constructores, pero su influencia no es ya creadora. Los estímulos provienen casi siempre de la burguesía.”* (Hauser 1969, 332).

Ello permitió el surgimiento de figuras como Giotto di Bondone (Colle di Vespignano, 1267-Floencia, 1337), arquitecto y pintor italiano que, según Vasari, se formó con Cimabue (Vasari 2002) como se puede apreciar en obras como el *Crucifijo de Santa María Novella*. Giotto fue el primer artista en alejarse explícitamente de las tendencias bizantinas de la pintura de su época, (Giotto, y otros 1971), y uno de los primeros en firmar su obra, confirmando con dicha impronta

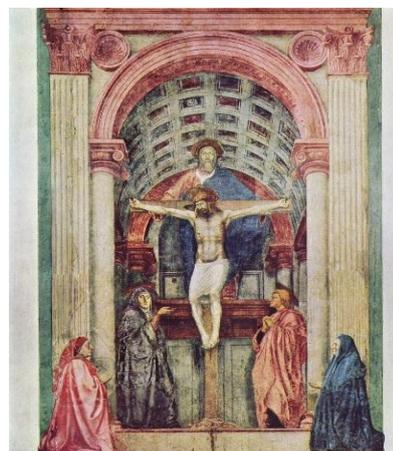


Ilustración 91 Masaccio. (1424). Trinita. Italia

su autoría y la exploración del escorzo y la tridimensionalidad, metodologías que desembocarán en la gran revolución artística del Renacimiento con el desarrollo de la perspectiva. Esta cuestión le fue posible efectuar gracias a encargos como los provenientes de la familia Scrovegni, quienes en 1304, le piden realizar un fresco para la capilla de su propiedad en Padua. Los frescos de esta capilla, llamada de los Scrovegni o de la Arena, contienen un *Juicio final* (muro oeste), una *Anunciación* (arco del presbiterio) y escenas de la *Vida de la Virgen* y de *La Pasión de Cristo* (demás muros), bajo los que vemos aparecer personificaciones de virtudes y vicios matizadas con grisalla para crear efectos de relieve (Pijoán 1979).

Sus trabajos como los *Sucesos de la vida de San Francisco de Asis*, producidas en la capilla Bardi enuncian el ideario pictóricos del *Quattrocento* no sólo en términos puramente artísticos, sino que se produce el encomio de la figura del artista, generándose prestigio artístico y social entre sus pares y el reconocimiento de la aristocracia y de la sociedad burguesa que son los primeros en disfrutar de sus obras. Con ello se hace evidente un trasfondo sociopolítico y cultural del cual dependerán en parte importante las artes modernas y contemporáneas, lo cual tiene relación con que los encargos serán hechos por las clases pudientes —que serán las primeras en disfrutar de las obras— y luego lo podrá hacer el colectivo, cuando las obras se sitúen en lugares públicos.

Cabe agregar, igualmente, que los frescos referidos a *La Vida de San Juan Bautista* en la capilla Peruzzi enuncian ya los logros espaciales que alcanzará Masaccio, (Janson 1999) los cuales se expresarán en todo el arte moderno que aceptará los logros artísticos del Giotto como un bien común. Estos logros serán recién rechazados por posturas artísticas como la de Cézanne, a fines del siglo XIX.

Con posterioridad a los trabajos nombrados, Giotto ejecutará obras para Roberto de Anjou en Nápoles y para los Visconti, en Milán, todos ellos ricos mecenas que, por ese entonces, se convertirán, junto a la Iglesia, en sus benefactores y en su público por excelencia, convirtiendo de paso a Giotto en un prestigioso pintor y en un rico señor (Margariti 2007).

El apoyo de la Iglesia a la labor de Giotto se comprueba en el encargo más relevante de los últimos años de su vida, el cual corresponde al *campanile* de la catedral de Santa María dei Fiori de Florencia, para el cual trazó los planos y emprendió su construcción. Su arte extremadamente innovador no dejó impasibles a sus coetáneos, gozando de una fama extraordinaria. Dante y Boccaccio lo elogiaron en vida y sus discípulos persistieron en resaltar sus logros hasta finales del siglo XIV. Sus legítimos epígonos artísticos fueron Brunelleschi, Masaccio, y Miguel Ángel.

6.1.2. El entramado entre la obra de arte, el autor y la firma: el inicio de los derechos de autor y el mercado del arte

Donald Cardwell, (Cardwell 1996, 113) Giovanni Arrighi, (Arrighi 1999, 135-155) y Vandana Shiva (Shiva 2003), concuerdan en que las ciudades-Estado del norte de Italia en el siglo XV como Génova y Florencia, de boyante desarrollo económico, están en el emerger de las patentes (que son una parte de los derechos de autor contemporáneos). Esto irá en coherencia, nos dicen, con la práctica renacentista de comenzar a firmar las pinturas, tal cual se aprecia en Giotto di Bondone (inicio del Renacimiento) a quien ya por entonces se le considera un genio y que se dará con rigurosidad con Dürero, el cual como *“pintor y grabador [...] convirtió su firma en una marca personal e intransferible, de la que no dudó en servirse como una especie de **copyright**. Potenció los encargos estrechando los vínculos con compradores potenciales y estudió las necesidades del incipiente mercado del arte. E incluso aprovechó la invención de la imprenta para multiplicar la difusión de su obra a lo largo y ancho del continente...”* (Vicente 2013). Este fenómeno en el cual el arte se entremezcla con su afán de mercantilización ha sido tachado por Jack Goody, en *Capitalismo y modernidad, el gran debate* como individualismo temprano (Goody 2005, 134-135). En este sentido Hauser señala: *“La conciencia de la individualidad no comienza hasta el Renacimiento, si bien el Renacimiento no comienza con la individualidad que cobra conciencia de sí misma. La expresión de la personalidad se busca y aprecia en el arte mucho antes de que se tenga conciencia de que el arte está orientado no ya hacia un **qué** objetivo, sino a un subjetivo **cómo**. Se habla todavía de su contenido de verdad objetivo, cuando ya hace tiempo que el arte ha pasado a ser auto confesión y adquiere valor general precisamente en cuanto expresión subjetiva. La fuerza de la personalidad, la energía espiritual y la espontaneidad del individuo es la gran experiencia del Renacimiento.”* (Hauser 1969, 420-421).

Importante es considerar que la firma del autor se ha constituido históricamente en un instrumento verificador de la autenticidad de una pieza artística y, en términos de mercado, es un elemento equiparado al valor de la factura de las obras mismas como la pincelada que puede comprobarse en la actualidad en la propaganda de las casas de subastas de arte líderes a nivel internacional como Christie's y Sotheby's.

Frente a la importancia que se ha dado en la modernidad a la firma del artista para identificar su autoría, artistas y conglomerados artísticos de los siglos XX y XXI se han rebelado poniendo en crisis sus implicancias asociadas al mercado del arte, a la sociedad burguesa y a la aristocracia. Dichos artistas y conglomerados han asociado negativamente a la firma el sentido de mercantilización de las obras de arte, en desmedro del valor más importante del arte, su capacidad de establecer posibilidades de emancipación para el ser humano. En esa línea anti mercantilista de

arte y anti firma se desarrolla la postura de Marcell Duchamp en sus «*ready made*». En este sentido, Peter Bürger nos indica que: “*Cuando en 1913 Duchamp firma productos en serie (un urinario, un escurridor de botellas) y lo expone en una muestra de arte, en ello se ve una fascinación de Duchamp por las nuevas tecnologías de reproducción masiva, del producto contemporáneo, pero por otra parte al ser producida la obra por otro, se pierde el gesto autoral, el sentido del original, su aura, y se niega la categoría de producción individual. La firma, la cual fija lo individual de la obra, señala el hecho de que la obra es del artista. Ese acto de firmar cualquier producto masivo se convierte en guiño burlón frente a las pretensiones de creación individual.*” (Bürger 1987, 74)

La creación individual en el Renacimiento tienen su origen en el quehacer de Leonardo da Vinci, Miguel Ángel Buonarroti, Rafael, Tiziano, etc., siendo Brunelleschi el que exige por primera vez en la historia del Renacimiento ser reconocido como el autor de una obra, en su caso, de la *Cúpula de Santa María del Fiori*, generando con ello el reclamo del gremio de artesanos⁶⁷ al que pertenecía. En este gesto, aparecen ya visibles las tan discutidas, ensalzadas y detestadas teorías del autor y del genio. En este sentido Hauser indica: “*la idea del genio como don divino, como fuerza creadora innata e intransferible; la doctrina de la ley propia y excepcional que puede y debe seguir el genio; la justificación del carácter especial y caprichoso del artista genial: todo este círculo de pensamientos aparece por vez primera en la sociedad renacentista, que, a consecuencia de su esencia dinámica, penetrada de la idea de competencia ofrece al individuo mejores oportunidades que la cultura autoritaria medieval y, a consecuencia de la acreditada necesidad de propaganda de sus potentados, crea mayor demanda en el mercado artístico que la que hasta entonces tenía que satisfacer la oferta.*” (Hauser 1969, 420).

6.1.3. Brunelleschi y la reivindicación de la autoría

El Renacimiento italiano, durante los siglos XV y XVI, se expresará como el resultado de una tendencia sustentada en la exaltación de determinadas figuras artísticas, fenómeno que lo distanciará de la forma de proceder que había en época medieval dentro de este ámbito. El Renacimiento italiano privilegiará una mirada que rescata la antigüedad grecorromana e innovará en el desarrollo de la perspectiva como instrumento artístico en distintos campos, como la pintura, la arquitectura, etc.

El primer gran representante artístico del Renacimiento italiano es Filippo Brunelleschi

⁶⁷ Cúpula, específicamente desde su parte superior, desde la cual y por primera vez en la historia se podía ver una ciudad completa. La cúpula es, por ello, uno de los más grandes símbolos de la Modernidad, al permitir al hombre en una mirada completa del mundo.

(Roma [1377]-Roma [1446]), arquitecto, escultor, orfebre, y propulsor de la perspectiva como instrumento artístico, quien como lo indica Gombrich “*no fue únicamente el creador de la arquitectura renacentista [...] Recordemos que ningún artista clásico habría podido dibujar la famosa avenida bordeada por árboles, que se aleja mientras su tamaño disminuye en la imagen hasta desaparecer en el horizonte. Es Brunelleschi el que ha suministrado a los artistas el medio matemático de resolver este problema, provocando sin duda un entusiasmo inmenso entre sus amigos pintores.*” (Gombrich 2010, 171).



Ilustración 92. Brunelleschi, F. (1296-1418). Santa Maria dei Fiori. Florencia. Italia.

Pero Brunelleschi no sólo realizó aquello sino que instituyó la figura del artista-autor renacentista, al tiempo que la del artista-autor moderno y contemporáneo al enfrentarse en 1434 al gremio de trabajadores de la construcción en Florencia, llamado “*Arte dei mestri di pietra e di legname*”, es decir, ‘maestro de la piedra y la madera’ que agrupaba a albañiles carpinteros y canteros, agrupación que tenía todo un sistema de reglamentación en la Edad Media. Martín Wackernagel, en *El Medio artístico en la Florencia del Renacimiento: Obras y comitentes, talleres y mercado*, señala que Brunelleschi rehusó a trabajar para aquel gremio en la realización de cúpula de Santa Maria dei Fiori y no pagó su cuota de asociado:

“Los «maestros di pietra e legname» también reclamaron para sí al maestro de obras de la catedral, Brunelleschi, por lo que llegan incluso, en 1434, dos años antes del remate de la cúpula de la catedral, a arrestarlo por deudas, ya que rehusó su contribución al gremio. Sin embargo, la administración catedralicia dispuso su inmediata liberación y pena de encarcelamiento al jefe del gremio responsable.” (Wackernagel 1997, 308).

Parece ser que el gremio tenía la razón por la reglamentación vigente en la época (Goldthwaite 1892, 259), pero lo cierto es que la autoridad eclesiástica estuvo del lado de Brunelleschi, quien al finalizar la cúpula reivindicó su autoría, en tanto concreción de una voluntad artística y un afán de protagonismo, cuestión que jamás antes había hecho un arquitecto. Al mismo tiempo, realizó con dicha cúpula una proeza arquitectónica al construirla de acuerdo a un procedimiento nunca utilizado en la Edad Media y que nace de su mirada a la antigüedad grecorromana depositada en los vestigios que se encuentran en Roma, los cuales descubrió en sus visitas a templos y palacios.

La cúpula de Brunelleschi, tiene una estructura isostática, lograda a través de un cuerpo de 114,5 metros de altura exterior y 100 metros de altura interior; 41 metros de diámetro interior y 45,5 metros diámetro exterior. Con dicha estructura isostática, Brunelleschi anuló los empujes

horizontales no transmitiendo al tambor que la sustenta más peso que el correspondiente a sus verticales. (Poza s.f., 32-36).

Gombrich nos dice que la finalidad que tenía Brunelleschi –aparte de personificar su autoría en la cúpula–, era la de “*crear una nueva manera de construir, mediante la cual las formas de la arquitectura clásica fuesen utilizadas libremente para crear nuevos modos de armonía y belleza. Lo más asombroso, a propósito de las realizaciones de Brunelleschi, es el hecho de que haya en efecto conseguido ejecutar su programa. Durante casi cinco siglos, los arquitectos de Europa y América han seguido sus pasos*” (Gombrich 2010, 171).

Interesante es señalar que Brunelleschi tendrá su correlato pictórico en el Masaccio (San Giovanni in Altura, (Arezzo [1401] – Roma [1428]), quien a pesar de la brevedad de su existencia –27 años– dejará la impronta de su autoría en una propuesta artística que ha tenido una relevancia decisiva en la historia del arte hasta hoy.

Se ha de decir que a Masaccio se le considera el primero en aplicar a sus creaciones –pinturas y frescos–, las leyes elaboradas por Brunelleschi sobre la perspectiva científica. Según David Wilkins y Bernard Schultz, fue este autor el que introduce en obras como su *Trinidad*, una “*claridad de la composición [que se hace patente] en figuras macizas y tridimensionales que recuerdan a Giotto*” (Wilkins 1990, 80), siendo él quien hizo “*avanzar las innovaciones de Giotto al combinarlas con el espacio ilusionista y coherente que distingue la pintura del Renacimiento.*” (Wilkins 1990, 230). Esta pintura está caracterizada por la capacidad de representar las relaciones espaciales a través del desarrollo de la perspectiva que implica introducir la tercera dimensión por medio de la representación del espacio mediante volúmenes, masas, sombras, distancias, el horizonte, etc.

Los procedimientos de Giotto, Brunelleschi y de Masaccio, propiciarán la teoría del «autor como genio», entendido esto como una individualidad marcada por una agudeza artística única, cuestión posibilitada, como se ha dicho, gracias al amparo de grandes señores y eclesiásticos. Pero si bien esto es correcto, también debe entenderse la teoría del «autor como genio», en los términos expresados por Edgar Zilsel en *El Genio: génesis de un concepto*, (Zilsel



Ilustración 93. Giotto di Bondone. (1328). Beso de Judas. Italia.



Ilustración 94. Masaccio. (1424-1427). El Tributo. Capilla Brancacci. Italia.

2008), quien sostiene que el término «genio» no describe la calidad de un solo ser humano, sino que es un concepto conformado por la opinión pública y, por lo tanto, debe ser examinado como una estructura social.

En este sentido, válganos como aproximación a la estructura social del Renacimiento las palabras de Gombrich: *“Llegó entonces el periodo de los grandes descubrimientos, cuando los artistas italianos dirigieron su interés hacia las matemáticas para estudiar las leyes de la perspectiva y hacia la anatomía para estudiar la estructura del cuerpo humano. A través de estos descubrimientos, los horizontes del artista se abrieron. No era ya un artesano entre los artesanos, dispuesto a ejecutar un encargo de zapatos, anuncios o pinturas. Era un maestro en su pleno derecho, que no podía alcanzar la celebridad ni la gloria sin explorar los misterios de la naturaleza y sin sondear las leyes secretas del universo. [...] Había ahí un nuevo desafío para los artistas, otro estímulo que los empujaba de nuevo hacia otros logros todavía más grandiosos, que obligaban al mundo en torno suyo a aceptarlos, no solamente en tanto que seres respetables a la cabeza de prósperos talleres, sino también como hombres dotados de talentos únicos y preciosos.”* (Gombrich 2010, 218).

En ese contexto, se instaló la figura del artista como un gran renovador del arte, el cual se inspiró en la realidad e imitó a la naturaleza para hablar de su tiempo y de la preocupación de los hombres de su época.

6.1.4. Los discursos de los especialistas en arte y los procederes de los mecenas en torno a las implicancias del arte y de la autoría

La autonomía del arte que va en paralelo a la consolidación de la figura del artista durante el Renacimiento, no sólo se ocasionará por los parámetros impuestos por las propias artes visuales, sino también a partir de los primeros escritos especializados en arte como el de Cennino Cennini. Este autor escribió *Il libro dell'arte* (Cennini s.f., 1932-3) a fines de la Edad Media, durante el gótico tardío, texto que si bien es un recetario de fórmulas pictóricas, intercala reflexiones sobre el arte y su función. Cennini, en su libro, señala que lo mejor para un artista es retratar la naturaleza y que la manera más adecuada de representar la realidad es observándola y recreándola en el taller a menor escala. Para él, el arte es una actividad intelectual creadora y no un mero trabajo manual. Cennini defendió la libertad del artista, el cual tiene que trabajar *“como le place, según su voluntad.”* (Cennini s.f., 1932-3).

Interesante es indicar que Cennini en su texto introduce la noción de que la obra depende de un impulso creador que embarga al artista: es aquella idea que el artista se fragua mentalmente sobre cómo debe ser la obra; Cennini llamó a esto un *“diseño”* de una obra que se hace antes de

ejecutarla materialmente. Esta concepción de cómo se concibe una obra, tal como lo indica Władysław Tatarkiewicz, ha sido muy relevante para todo el arte moderno (Tatarkiewicz 1991).

En el Renacimiento surgieron los primeros tratados de arte como los de León Battista Alberti en *De Pictura* (1436-14), *De re aedificatoria* (1450) y *De Statua* (1460), o el de Lorenzo Ghiberti en *Los Comentarios* (1447). En el caso de Alberti, hizo suya la influencia aristotélica aportando desde ese lugar una base científica al arte y definiendo la belleza –concepto que pervivirá junto a la «teoría del genio», en toda su magnitud, casi como un inmanente de la obra de arte, hasta fines del siglo XIX– como *concinnitas* (concinidad u ordenación simétrica), señalando que la perfección es la unidad de las partes con el todo. A lo cual agregó el concepto de *decorum* que es el tratamiento que el artista tiene que realizar para adecuar los objetos y temas artísticos, a un sentido prudente, perfeccionista (Beardsley 1990).

En la Academia de Florencia, fundada en 1462, se generará una relevante escuela neoplatónica, siendo uno de sus más importantes representantes Marsilio Ficino, quien asentará los conceptos de belleza y recepción propios de la modernidad, a través de obras como *De Amore* –una glosa al *Banquete* de Platón–, donde caviló sobre la belleza y el arte. Para Ficino, en todo caso, Dios es el más importante y grande artista (*artifex*), y el hombre es el que capta el reflejo de la belleza proveniente de los diseños de Dios, lo que concibe Ficino como un acuerdo entre materia e idea. Ficino distinguió dos tipos de belleza: la procedente de Dios –la *claritas*–, que es reflejo de la luz divina la cual se hace patente en la belleza de la naturaleza y la *concinnitas* que surge del quehacer del hombre, y que se sustenta en la relación de las partes con el todo, generándose, con ello, la armonía. Asimismo, Marsilio Ficino, diferencia dos tipos de belleza: una incorpórea –referida a las virtudes–, y otra corporal –que habla de las formas, supeditándose ambas a una elaboración mental–; para él, la belleza es una imagen de lo espiritual (*simulacrum spirituale*). Este autor distinguió entre las «cosas bellas» (*res pluchrae*) como los cuerpos y –«la belleza en sí misma» que no está sometida a los cambios del tiempo como se vería en las obras de arte –aunque contemporáneamente sabemos que ellas también envejecen–. La belleza sería únicamente inteligible por los sabios (*cognoscentes*) que serían los competentes para juzgarla (*iudicium pulchritudinis*), ya que gozan de una idea esencial de lo bello.

Ficino en su *Theologia platónica* de 1474, acoge tanto la tradición estética agustiniana como la neoplatónica y elabora una nueva teoría fundamentada en el escrito de Platón el *Fedón sobre el alma* que es un diálogo inspirado en las últimas horas de vida de Sócrates, rescatando la idea de contemplación en lo que se produciría una disensión entre cuerpo y alma la cual ascendería hacia el mundo de las ideas: en este proceso el alma puede asir la sensación de la belleza. Esta idea de Ficino sobre la contemplación es la que nos llegará a nosotros como un estadio por el cual atravesamos

cuando nos enfrentamos a la contemplación de las obras artísticas clásicas, algo que expresiones como el «arte de los nuevos medios» no reclama en dichos términos como veremos más adelante.

Interesante es señalar que Ghiberti (Ghiberti 1948-1967) —quien fuera el primero en periodizar la historia del arte estableciendo y distinguiendo la Antigüedad clásica de la Edad Media y del Renacimiento, llamando a esta última el “*renacer de las artes*”—, concibió la pintura como razonamiento y como una instancia que depende de la visión conectada a lo espiritual. Ahora bien, él reconoce que la visión es subjetiva por lo que, necesariamente, el juicio es arbitrario.

En el caso de Nicolás de Cusa en sus textos *De mente*, *De Ludo globi* y *Tota pulchra*, acoge el concepto platónico de belleza como idealidad, siendo para él la idea la que conforma el “*resplandor de la belleza*” (*resplendentia pulchri*). Para De Cusa, el arte es una composición del conjunto de la materia (*congregat omnia*) y concede unidad a la pluralidad (*unitas in pluritate*).⁶⁸

En lo que se refiere a Giorgio Vasari con su libro *Las Vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, inaugurará la historia del arte como un proceso de reflexión sobre la figura de los artistas y sus obras, en su caso por medio del análisis de sus biografías. Con ello, no sólo asentó algunas bases de la historia del arte sino que puso en escena la concepción artística que pervivía en el Renacimiento italiano, dando cuenta del artista como una figura que encarna una genialidad lo que lo hace especial.

En este contexto privilegiado de reflexión sobre la creación artística, el artista logra por primera vez en la historia una posición social alta que tiene relación con la valorización que hacen la repúblicas burguesas —como la veneciana, florentina y genovesa— de los artistas visuales a los que se les da privilegios tales como la toga de patricio a Gentile da Fabriano (Saitschick 1957). La nobleza, asimismo, a raíz de la «teoría del genio» puesta de moda —cuyos máximos representantes serán Leonardo, Tiziano, Miguel Ángel y Rafael, entre otros— se expresa en que la creación artística, en tanto tal, se considera engendro de un autor. Dicha creación se revela como: “*creación de la personalidad autónoma, y que esta personalidad está por encima de la tradición, la doctrina y las reglas e incluso de la obra misma; de que la obra recibe su ley de aquella personalidad; de que, en otras palabras, la personalidad es más rica y profunda que la obra y ni puede llegar a expresarse por completo en ninguna realización objetiva*” (Hauser 1969, 419), esto dará como resultado que emperadores como Carlos V y Felipe II consideren la posibilidad de que los artistas se introduzcan de lleno en el proceso creativo generando obras de gran calidad para hacerles resplandecer con los fulgores de la luz de la cual Ficino nos hablaba y era propiciada en dicho proceso creativo.

Interesante es señalar que Carlos V como Felipe II fueron mecenas y coleccionistas de obras

⁶⁸ Véase Nicolás De Cusa, *Diálogos del Idiota. De Possess. La Cumbre de la Teoría* (Pamplona: Eunsu. Colección de Pensamiento Medieval y Renacentista 19, 2001).

de renombrados artistas, como se aprecia en El Escorial, construcción propiciada por Felipe II que resguarda obras de Tiziano y el Greco, entre muchísimas otras creaciones. Ahora bien, esta mirada de los emperadores irá acompañada del crédito alcanzado socioculturalmente entre la élite social por sabios, investigadores, artistas y científicos en el *Cinquecento*; esta situación pervivirá como una constante hasta la actualidad. Eso sí, se ha de tener presente que el valor otorgado a las innovaciones —como se aprecia en la valorización del pensamiento de Galileo— tendrá un límite situado en el poder que, en ese entonces, era la Iglesia la cual, debido a sus postulados sobre la rotación de la Tierra, lo condenó a cadena perpetua.



Ilustración 95. de Toledo, Juan Bautista (1563 a 1584).
Monasterio de San Lorenzo del Escorial. España.

6.1.5. El autor, la autonomía del arte y el aura como sellos de valía de una obra de arte

El prestigio de los artistas renacentistas irá de la mano del tipo de representación espacial ejecutada que, en tanto mimesis de una impresión óptica, marca una ruta de comprensión del mundo y de su reflejo. Debemos recordar que dicha mimesis consiste en la representación sobre un soporte —como una tela— de un espacio unitario que converge en un centro que demarca la línea del horizonte, instancia que conlleva el trabajo con la perspectiva como instrumento, el cual aplicado a cabalidad da lugar al cuadro-ventana que es en sí representación del mundo. Aquí la mimesis, según Jacques Rancière, es “(...), en efecto, lo que distingue el saber del saber hacer del artista del que hace el artesano o el actor de variedades. La bellas artes son tales porque las leyes de la mimesis definen en ellas una relación reglamentada entre una forma de hacer —una *poesis*— y una forma de hacer —una *aisthesis*— que se ve afectada por ella.” (Rancière 2012, 50).

Cabe agregar que la imitación de la naturaleza se basó en trabajos sobre la perspectiva o de estudios de proporciones como los efectuados por Luca Pacioli sobre la sección áurea, quien en *De Divina Proportione* (1509) estableció el número áureo —simbolizado por la letra griega Φ (fi) — que tiene diversas propiedades, entre ellas la de proporción y relación, las cuales encontramos tanto en la naturaleza como en algunas figuras geométricas. Pacioli atribuyó un perfil estético especial a los objetos naturales, como a los creados que siguen la razón áurea, a los que les otorgó una importancia mística (Tatarkiewicz 1991, 71).

Sin lugar a dudas, en el proceso de representación mimética renacentista —donde se

expresa, instaura y transcurre la autonomía del arte— que define Arnold Hauser como la expresión “(...) en forma objetiva desde el punto de vista de la obra. El mismo pensamiento que expresa el concepto de genio en forma subjetiva —desde el punto de vista del artista—. La autonomía intelectual es el concepto correlativo a la espontaneidad del espíritu. Pero la independencia del arte significa para el Renacimiento en todo caso sólo la independencia frente a la Iglesia y a la metafísica por la Iglesia representada; mas no significa una autonomía incondicionada y total.” (Hauser 1969, 427). En tal autonomía subyace, como nos dice B. Hinz en *Autonomie der Kunst*, “la fase en que se separa al productor de los medios de producción, el artista resulta ser el único al que no le afecta en nada la división social del trabajo [...]. Tras la división histórica del trabajo, la producción artesanal del artista parece ser la causa por la que su producto adquiere valor especial “autónomo” (Hinz 1972, 175). Pero dicho valor únicamente se instituye al otorgar el artista renacentista mayor importancia al concepto que trabaja como ideal que a su labor artesana, como lo hace evidente Brunelleschi en la *cúpula de Santa María dei Fiori*.

En este sentido, Michael Baxandall en *Giotto y los oradores* explicita que es en el siglo XV cuando se produce en la literatura con los humanistas italianos, la defensa de la asimilación de las artes visuales al *ars poética* y *ars rhetorica*, dejando las artes de ser únicamente una producción material para convertirse en un reflejo de los impulsos anímicos y espirituales de los artistas con el designio de ser disfrutada por el público (Baxandall 1996). En ello, diremos acaece la autonomía estética de la obra de arte al constituirse como expresión liberadora, instancia que se sostiene en la idea de que el arte es una producción especial como lo manifiestan mecenas como Lorenzo de Medici. El arte posee más aún un aura —idea que precisa un tipo especial de proceso inusitado de desmaterialización de la cultura y las artes en el transcurrir de la historia de la humanidad, sólo visible antes del Renacimiento, en la Grecia antigua, sobre todo en el siglo V a.C.—. Este fenómeno, que Walter Benjamin precisará como “una manifestación única de su lejanía, por más cerca que pueda estar,” (Benjamin 2012, 49-85) será apartado de la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica durante el siglo XX.

La creencia de que las obras de arte poseen un aura, tendrá su correlato en la mantención histórica de un tipo de arte desacralizado que se desarrolla desde Renacimiento en adelante, inclusive en algunos casos hasta la actualidad. Esto está avalado por la labor artesanal de producción realizada por los artistas que hacen que cada obra sea una pieza única a pesar que inicialmente el grabado lo haya puesto en duda. Pero el mismo grabado contempla ediciones que van desde la copia uno en adelante, teniendo más valor para el público y los compradores de arte la primera obra y así consecutivamente.

En este contexto, el artista está vinculado a ese proceso aureático, en la medida que él posee la capacidad de construir ese aura. Pero dicho proceso como Vasari lo establece en *Las Vidas de los*

más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos, sólo lo pueden lograr a cabalidad los artistas-genios (Vasari 2002).

Por otra parte se ha de decir que consolidación de la autonomía artística, sustentada en la «teoría del genio», se logra en el siglo XVIII, al alcanzar la sociedad burguesa el poder político y una notable expansión social. Ello posibilitó una línea de pensamiento filosófico dedicado específicamente a las artes: la estética, término que procede de las voces griegas ‘sensación, percepción’ (αἰθητική [aisthetikê]), de ‘sensación, sensibilidad’ (αἴσθησις [aisthesis]), y de ‘relativo a’ (ε-ικᾶ [ica]). El concepto de estética fue introducido por el filósofo alemán Alexander en su obra *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía* (1735) y, más tarde, en su *Aesthetica* (1750), donde se aboca a una serie de problemas referidos al valor que contiene el arte, lo que dará lugar a un modo de análisis, comprensión y proyección de la obra de arte, influenciando el quehacer de los artistas.

Alexander Gottlien Baumgarten en *Aesthetica* (Baumgarten 1961) fue el primero a través de una metodología propia de la “estética”, en delimitar la reflexión sobre lo bello y el arte, la genialidad y el gusto, estableciendo características fundamentales del arte moderno. Pero la sistematización de esta disciplina la realizará Immanuel Kant quien en su *Crítica del Juicio* (1790), indagará sobre el juicio de gusto, el juicio estético —análisis donde resuenan los estudios sobre el tema efectuados en el Renacimiento por Ghiberti, Ficino, De Cusa, Alberti y muchos otros anteriores y posteriores a ellos—, señalando que: “no puede haber ninguna regla de gusto objetiva que determine por conceptos lo que sea bello, puesto que todo juicio de esta fuente es estético, es decir, que su motivo determinante es el sentimiento del sujeto y no un concepto del objeto” (Kant 1961, 90) y agrega, “la satisfacción que determina el juicio de gusto carece de todo interés” (Kant 1961, 280) y “...el interés se define por medio de la relación con la facultad de desear” (Kant 1961, 280) siendo esta, nos dice desde su sesgo, la subjetividad, desde la cual una sociedad sustenta su máximo beneficio.

Hay que tener claro que para Immanuel Kant la generalidad del juicio estético se sustenta en la aceptación de un concepto que proporciona las condiciones subjetivas efectivas, en general, para el uso de la facultad de juzgar (Kant 1961, 380) que se produce específicamente en la reciprocidad entre imaginación y entendimiento. En ello, el fundamento kantiano reconoce la libertad de arte, su carencia de funcionalidad, desligándolo de las presiones de la sociedad burguesa de su época y, por tanto de la vida cotidiana. Lo que implicó como lo indica H. Kuhn que las artes fueran “liberadas de sus ataduras a la vida cotidiana, pensadas como un todo [...]; y ese todo se opuso como dominio de la creación libre y del desinterés por el buen gusto a la vida de la sociedad, que parecía tener un futuro ordenado racionalmente hacia fines determinados” (Kuhn 1965, 52-3). Así, Kant impulsado por un espíritu de época que envuelve a la Europa de ese entonces, sella definitivamente la autonomía del arte al tiempo que la estética como disciplina termina por “perfilar” el concepto de arte

moderno, que primará con fuerza en las artes visuales, la música, el teatro, la poesía y la arquitectura, hasta comienzo del siglo XX y que dará preeminencia a la figura del artista en tanto autor, como eje visible de aquel proceso donde el arte, expresado en obras, conllevará como norma la firma del autor sobre dichos cuerpos y afianzándose en dicho proceso un tipo de conformación histórica de la «institución arte».

Interesante es señalar, como lo establece Graham Hough, en *The Last romantic* de 1949, que la palabra «artista» empieza a alcanzar su significado actual hacia 1853, momento en que se le asocia a un proceso de inspiración, creatividad y genialidad, dejando de ser considerado artista un artesano, un poeta o un científico (Hough 1949).

De este modo, el artista es concebido como un ser creativo, de sensibilidad y gusto refinado, que ya no se reivindica a sí mismo por pertenecer a un gremio de artesanos o por ejercer una profesión como la de científico. Egún Shiner, en *The Invention of art. A cultural history*, por ese entonces el artista alcanza una aura de honda espiritualidad (Shiner 2010, 197). De este modo, se constituye el arte de forma definitiva en “*un mundo aparte, sujeto a sus propias leyes.*” (Bourdieu 1992, 79).

Como señala Jürgen Habermas, dicha autonomía del arte se define como “*la independencia de la obra de arte ante las pretensiones de aplicación externas al arte*” (J. Habermas 1972, 190), que “*(...) sólo se establece como tal cuando, con la aparición de la sociedad burguesa, los sistemas económicos y políticos se separan de lo cultural y la concepción de mundo tradicionalista, influenciada ya por la ideología de la justa reciprocidad, le quita a lo artístico su ritualidad.*” (J. Habermas 1972, 190). Dicha autonomía tendrá para las artes una importancia radical, por cuanto le permitirá, entre otras instancias, una independencia respecto a lo real, por tanto, una posibilidad interpretativa del real libre de referencias concretas de él; una independencia respecto de otras disciplinas que le posibilitará al arte ensimismarse, atendiendo a procesos formales y conceptuales propios del «sistema arte».

Cabe agregar, sin embargo, que en todas aquellas posibilidades que se ha dado a sí mismo el arte, jamás ha abandonado por su sesgo emancipador, una reflexión sobre el cuerpo social y sobre la imaginación humana; esto ocurre desde el arte realista con Courbet hasta el arte abstracto con Mondrian.

Y, desde el siglo XVIII hasta la actualidad, mediante diversas vías el artista, en tanto autor, se configurará como un eje importante de referencia para la comprensión de las obras mismas, del movimiento o tendencia a la que pertenece, o del proceso colaborativo en que está inmerso.

6.2. La autoría como sesgo emancipador

6.2.1. David: el autor como “el genio de la historia”

Será en la producción de Jacques Louis David, donde se dejará ver con nitidez al artista, en tanto autor, como eje de referencia para la comprensión de las creaciones artísticas.

David, fue becario de la Academia de Francia en Roma de la cual, pese a sus deseos y dados los criterios conservadores de la organización, jamás fue su director. Este artista fue el máximo exponente de la pintura neoclásica que posibilitará al arte referir opciones políticas –entendiendo lo «político» en el arte, como lo que va más allá de la política contingente–, desde la historia. David, enérgico participante de la Revolución Francesa, amigo y férreo aliado de Maximilien de Robespierre y miembro del club jacobino; luego de que este fuera encarcelado y guillotinado, David se alineó en otro régimen político, el de Napoleón Bonaparte, quien lo admiraba. Al servicio de Napoleón desarrollará el «estilo imperio», en el cual se hace evidente un intenso y fructífero desarrollo de la relación arte y política que se extenderá al desarrollo general de su quehacer y que se enraizará al devenir de sus opciones políticas-militantes. Interesante es agregar, que al retornar los Borbones al poder, David se halló en la lista de relegados por revolucionarios y bonapartistas por haber votado a favor de la ejecución de Luis XVI y por tener que ver en algo con la muerte de Luis XVII. Luis XVIII, el nuevo rey Borbón, amnistió a David por su talento e incluso le ofreció un cargo como pintor de corte. David rechazó la oferta, prefiriendo exiliarse en Bruselas.



Ilustración 16. David, J. L. *El Juramento de los Horacios*. (. 1784). Francia.

David, aquel complejo sujeto, conformará una obra de autor que marcó todo el arte de fines del XVIII y comienzo del XIX al alero de una producción impregnada por fuertes concepciones filosóficas y artísticas respecto de las implicaciones del arte. David se consideró a sí mismo un “filósofo” del arte por ejecutar un arte inspirado en el ideal artístico de los modelos escultóricos y mitológicos griegos de la época clásica (siglo V a. C.), y en el arte romano, basando sus creaciones en el dejo de rigor y austeridad presentes en dichas producciones artísticas. Esto se aprecia en *El Juramento de los Horacios* (1784), un cuadro en el que se exalta la importancia del sacrificio masculino por la patria. Para alcanzar esta idea, David acude a figuras que aluden por sus vestimentas a la época romana, primando simbólicamente el color rojo sangre en la vestimenta de los varones, los

cuales presentan en su rostro un dejo de resignación respecto de sus destinos. La figuras se sitúan sobre un fondo donde predominan tres arcos sobriamente pintados; la obra se mueve temáticamente entre lo sublime y lo trágico presentando reminiscencias que provienen de la ética presente en Plutarco y Tácito. Su obra también es un reflejo del clasismo moral de Paussin o de Philleppe de Champaige y de los trágicos franceses Corneille y Racine (G. C. Argan 1984, 37) y es coherente con el clima ético y moral de los últimos años del Antiguo Régimen.



Ilustración 97. David, J.L. (1793). (*La Muerte de Marat*, (detalle). Francia.

La concepción artística, ética y política de David se aprecia con claridad en la imagen simple y poderosa de *La Muerte de Marat*, cuyo contexto tiene su sustento en la realidad, y emerge del compromiso político del artista respecto de la Revolución Francesa. Marat, amigo de David, periodista y parlamentario revolucionario, fue uno de los más importantes impulsores y ejecutores del periodo que denominarán los historiadores como «terror», porque, entre otras cosas, se guillotiné a María Antonieta. Marat fue asesinado el día 13 de julio de 1793 por Carlota Corday quien pretendió ser su aliada y, finalmente, lo apuñaló mientras estaba en la bañera por sus dolorosas afecciones en la piel (se presume, actualmente, que sus dolencias se debían a que era celiaco).

Interesante es señalar que David no sólo realizó una pintura en honor a Marat sino que organizó su espectacular funeral donde el político fue expuesto a los ciudadanos quienes pudieron contemplar sus llagas, para ser luego despedido y sepultado en el Panteón. Al tiempo de realizar esto, David trabajó con una rapidez insólita para presentar la pintura a la Convención. El cuadro llega a un borde máximo de la relación entre arte y compromiso político, desbordando y trascendiendo la acción testimonial respecto del representado y de lo que lo representa. La figura de un artista se revela en la obra que dialoga continuamente con la historia del arte.

David en *La Muerte de Marat*, utiliza prioritariamente técnicas que nos remiten a Caravaggio, específicamente a su obra *El Entierro de Cristo* (1603-1604) de la Pinacoteca del Vaticano o a Hogarth, y nos otorga un esquema compositivo donde se evitan los detalles no fundamentales para lograr el efecto esencial de la obra que es mostrar el momento justo en que Marat ha expirado, dejando como herencia al mundo sus ideales republicanos.

La obra es visualmente limpia y se nos presenta con un fondo sin adorno alguno que da paso a un primer plano que, desde la mitad hacia abajo, se remite a horizontales y verticales que serán quebradas por una gran diagonal, que tensiona la representación. El punto más alto de la representación se da en el lado izquierdo del cuadro donde se deposita la cabeza inclinada de Marat que se desploma sutilmente sobre su brazo derecho musculado y donde se presiente aún una leve

circulación sanguínea; en la mano mantiene una pluma que identifica el oficio del difunto. El otro extremo de la diagonal cae en la parte inferior derecha del cuadro.

Los ojos y la boca de Marat enuncian el último suspiro de su tenue y calma agonía, como también lo hacen las sutiles gotas de sangre que se ven en la sábana blanca. Sus muecas muestran como el revolucionario asume con resignación su destino. El personaje ha denunciado a su asesina a través de un escrito que porta en la mano izquierda que reposa sobre una mesa de madera ajustada sobre la bañera y que está tamizada por una manta verde que denota a un trabajador que, más allá de su enfermedad, ha luchado por la causa revolucionaria. La dignidad de la escena remece por su simpleza y sinceridad por la casi carencia de relato y la ausencia de drama y angustia. Con ello David, en tanto “filósofo” del arte, en esta obra nos muestra lo que Heidegger considera fundamental: “*el ser a la muerte*” (Heidegger 1960), y con ello la consolidación de la figura del artista autónomo, independiente, con visión propia.



Ilustración 98. David, J.L. (1793. Neoclásico). *La Muerte de Marat (detalle)*. Francia.

6.2.2. Ingres. Un arte ensimismado en sus propios códigos

Ahora bien, la relación autor –en tanto singularidad– y las posibilidades otorgadas por la autonomía del arte cuya proyección es la «teoría del genio», se desarrollaron desde el siglo XIX, bajo diversos tamices que afectarían el despliegue de las artes hasta nuestros días. Siendo expresión de aquello Jean Auguste Dominique Ingres –alumno de David– que le rindió homenaje al “*genio de la historia*” (G. C. Argan 1984, 43) en obras como *Napoleón I en su trono imperial* (1806) en el Musée de l’Armée (París) y ejecutó una galería de retratos que componen un testimonio valiosísimo de la sociedad burguesa de su tiempo, del espíritu y las costumbres de la clase social a la que pertenecía, entre ellos, *Madame Moitessier* (1856) de la National Gallery de Londres, en el que se manifiestan los límites y virtudes de dicha sociedad.

Se hace importante conocer la trayectoria de Ingres que en 1806 se instaló en Roma, donde permanecerá dieciocho años, descubriendo a Rafael y el *Quattrocento* italiano. Ambas influencias imprimirán en su estilo un carácter indiscutible. Ingres a pesar de su maestro, no se reconocía en el neoclasicismo revolucionario daviniano, ni en la tendencia canoviana más moderada y, sin embargo, no rechazó la estética de Canova de lo “bello ideal”. A diferencia de David, no manifestó nunca ninguna tendencia política específica muy clara, más lo que hizo fue ahondar en los propios límites

formales y conceptuales del arte por medio del dibujo que él señala: “*es la honradez del arte*”, de tal manera que para él el arte “*no tiene funciones cognitivas o morales, no sirve al estado o a la Iglesia, ni a la revolución o a la reacción. Lleva su propia razón intelectual y su propia moral. No depende siquiera de un ideal estético determinado, sino que, en todo caso, es el arte el que da lugar a la estética, porque revela el significado que la forma tiene como forma, y no como explicitación de un contenido.*” (G. C. Argan 1984, 43).



Ilustración 99. Ingres. (1814). Gran Odalisca . Francia.

Ingres tanto en *La Bañista de Valpinçon* (1808) como en la *Gran Odalisca* (1814) conjuga dos gestos. Por una parte, da importancia cabal a las relaciones entre las partes del cuadro, generando una síntesis formal en busca de lo bello como armonía que consigue cuando los componentes de la forma —llámese la línea en tanto dibujo, la luz, el claroscuro, y color conforman un todo unitario—. Pero en Ingres, por otra parte, la belleza no depende necesariamente de una vinculación directa entre lo representado y su referente real, sino de las relaciones internas de las partes que componen los cuerpos al interior del cuadro. Debido a ello, la *Gran Odalisca* tiene una vértebra más que un cuerpo real y *La Bañista de Valpinçon*, una espalda mayor a lo normal y a esto se agregan unas piernas carentes de musculatura. En ambas obras, cuya escenografía es exigua como en *La Muerte de Marat* de David, el arte interroga al arte y se desarrolla a través de sus propias posibilidades, teniendo presente siempre la figura imponente de su hacedor, el genio de Ingres.



Ilustración 100 Picasso, P. (1907). La Gran Odalisca a partir de Ingres

La producción de Ingres, será objeto de gran interés y estudio por parte de impresionistas y posimpresionistas como Degas, Renoir, Seurat, Cézanne y posteriormente Picasso. Este último tomó referencias de la obra de Ingres para alguna de sus creaciones como la obra *La Gran Odalisca a partir de Ingres*, pintada en 1907. De diferente manera Man Ray retomará el tema de los torsos desnudos de Ingres en su *Violón de Ingres* de 1920, una fotografía de una modelo desnuda sobre la que perfilaron las líneas del instrumento musical.

6.2.3. La autonomía del arte y la rebelión de los artistas contra las normas del arte. De Gustave Courbet en adelante

Courbet, socialista y revolucionario, se autoexilió después de participar del Gobierno de la

comuna de París, un movimiento social que se opone al capitalismo liberal y que trajo aparejada la Revolución Industrial. El autor ejecutó una obra que no se coloca al servicio de ninguna ideología pero que, sin embargo, absorbe la realidad como materia prima que se tiene que afrontar en la obra. Esto no se produce de manera imitativa, ni con grandilocuencia, ni con prejuicio estético, religioso o moral y sin el sentido histórico de los grandes acontecimientos que otorgó David a sus creaciones.



Ilustración 101 Courbet. (1866). *El Origen del mundo*

Courbet no pinta los grandes temas de la historia sino que se encargó de temas más cotidianos y mundanos y, sin embargo, fueron de gran importancia como se aprecia en *El Origen del mundo* de 1866 —que perteneció a Foucault que la mantuvo oculta hasta su muerte—, el *Entierro en Ornans* (1850) o *El Taller del pintor, alegoría real, determinante de una fase de siete años de mi vida artística (y moral)* [1855].

Cézanne fue un artista cuya vida privada estará marcada por su espíritu conservador y burgués (como los revela su correspondencia (Cézanne 1991)). Este desarrollará, como muchos otros artistas, posibilidades dentro de la referida autonomía del arte y, en su caso, será considerado un genio de la pintura posteriormente a su muerte. En su obra se solicita un espectador siempre contemplativo frente a la obra pero, a diferencia de lo que las obras creadas en su época, sus creaciones —que llegan casi a la abstracción— requieren diversas y divergentes miradas sobre la tela, por la configuración de un espacio relativo creado por el artista de la Provenza. De esta manera, el espectador requiere un esfuerzo superior y diverso que lo interroga sobre su relación como sujeto en el mundo.

Cézanne,⁶⁹ despliega en sus obras figuras geométricas que conforman estructuralmente los cuerpos presentes en unas creaciones que aluden a manzanas, árboles, hombres, mujeres, la montaña de Sainte-Victoire, etc. que, en general, se nos entregan en gran parte como figuras planas carentes de tridimensionalidad. Estos cuerpos se ubican en un formato de cuadro generando perceptivas diversas que se entremezclan entre sí de manera armónica de tal forma que a primera vista no



Ilustración 102 Cézanne. (1890-1894). *Naturaleza muerta con botella y cesta de manzanas*

⁶⁹ Véase Marcel Brion, *Cézanne* (London: Thames and Hudson, 1974); Pavel Machotka, *Cézanne: Landscape into Art* (New Haven: Yale University Press, 1996).

se ven sus cuadros diferentes a cualquier otro. Pero Cézanne quebrará como se ve con claridad en su *Naturaleza muerta con botella y cesta de manzanas* (1890-1894) el código del cuadro-ventana renacentista donde tan sólo prima una perspectiva y una línea del horizonte casi en la parte media, por medio de la introducción de múltiples variantes de la línea del horizonte.

Podemos decir que Cézanne, puede ser considerado el más realista de los artistas al ser capaz de dar cuenta de que el espacio es relativo, de que existen múltiples miradas sobre una cosa o fenómeno y que, por tanto, no existe una única realidad, una sola verdad. Así, su obra nos abre a un universo no unívoco, cuestión que rescatarán los cubistas como Picasso. Su sentido de abstracción será el modelo a seguir por parte de artistas como Mondrian, como se aprecia en su obra *Victory Boogie Woogie* (1942-1944) del Gemeente Museum (La Haya). Posteriormente será desarrollado por los artistas conceptuales y minimalistas estadounidenses como Sol Lewit como se aprecia en su obra *Black Form-Dedicated to the Missing Jews* (1987), en Altona City Hall (Altona) y Hamburgo (Alemania).



Ilustración 103 Sol Lewit. (1987). *Black Form-Dedicated to the Missing Jews*

6.3. «la teoría del arte por el arte» y la idealización del autor

Durante comienzos del siglo XIX se instaura «la teoría del arte por el arte», que asienta la figura del artista como un pequeño dios. Esta teoría será determinante para comprender las implicaciones del artista durante los siglos XX y XXI, entre ellas las posiciones tomadas por los artistas del «arte de los nuevos medios», muchos de los cuales, rechazan «la teoría del arte por el arte» que se instala desde posiciones como la de Clement Greenberg, garante de la escuela de Nueva York cuyo discurso gravitaba en la defensa de un arte puro basado en la fe y en el valor intrínseco de la obra de arte, una idea inspirada en la poética romántica de lo sublime. Ante este tipo de posiciones, por ejemplo, grupos de net artistas como [®]ark, diluirán el concepto de autoría en privilegio del trabajo colectivo y el tratamiento artístico de temas contingentes como se aprecia en obras como *Another Austrian Travelogue (Viaje de Invierno)* [<http://www.rtmark.com/arseaftersp.html>, [7 de septiembre de 1998], (Linz)].

Asimismo aparecerán las posiciones de filósofos como Walter Benjamin y Michel Foucault que renegarán de la «teoría del arte por el arte» en cuanto que aísla al arte y al artista de la realidad, dándole importancia a lo bello por sí mismo. En consecuencia, dichos autores imprecarán de

conceptos que la «teoría del arte por el arte» había absorbido, como la «teoría del genio», que conlleva asociados los conceptos de inspiración, creación, etc. Ambos filósofos formulan discursos que apelan a la muerte del autor y el quiebre de la teoría del aura, entre otros, conceptos que se observan aún en manifestaciones artísticas propias del siglo XX.

Sin embargo, más allá de los postulados de Benjamin y Foucault, la «teoría del arte por el arte», quedará como una estela pregnante en los discursos artísticos del siglo XX y XXI, sobre todo en lo que se refiere al valor otorgado por dicha teoría, al arte como entidad autónoma en relación a otras disciplinas y su rechazo a la burguesía.

«La teoría del arte por el arte» —cuya ambigüedad en su conceptualización y en utilización discursiva será permanente a lo largo de su tiempo—, tiene su matriz en la concepción radicalizada de la “*invención de la estética pura*” (Bourdieu 1992, 163), realizada por Baumgarten, Kant y el idealismo alemán que, de Schiller a Schlegel a través de Hegel, Schelling, Goethe o Herder, se opuso al racionalismo fundamentado en la exaltación de la razón y la ciencia. Esta teoría se compondrá, por una parte, de un rechazo al proceso económico burgués propiciado por la industrialización descarnada de la época y, por otra, a una reivindicación radical de la autonomía del arte.

La «teoría del arte por el arte» tendrá dos vertientes. La primera es la acuñada por literatos, la más visible y de la cual tomarán prestado conceptos las artes visuales y diversos pensadores como Baudelaire, quien no sólo se dedicará a las letras sino también a referir las artes visuales. Por otro lado no es muy nítida la aplicación de esta teoría al quehacer de las artes visuales pero, a pesar de ello, el término se impondrá con claridad a mediados del siglo XIX, y se utilizará para definir la propuesta entre otros de los prerrafaelitas, Seurat, Signac —que son los inventores del concepto de «invariante» en un sentido distinto a Cézanne—, Bonnard, y Vuillard, entre otros.

Así, dicha teoría pervivirá como un concepto de época susceptible de ser aplicados a determinadas obras impregnadas por las mencionadas características y por muchas otras que nombraremos más adelante. Esta teorización, por su desligamiento respecto de la realidad, será rechazada por las vanguardias y, como hemos dicho, por filósofos como Walter Benjamin.

Ahora bien, en Francia la expresión «arte por el arte» fue acunada por Benjamin Constant de Rebecque en una nota de su diario personal fechada en febrero de 1804 (Constant 1895). Unos años más tarde, Madame de Staël referirá a la estética como “*teoría de la belleza*”, (Wilcox 1953, 363), asociando a este término el de “*noble inutilité y désintéressement absolut*” (Wilcox 1953, 363-4). Ahora bien, el concepto del «arte por el arte» no se divulgó masivamente hasta 1830 debido a una polémica avivada por la publicación de un apartado de Desiré Nisard en la *Revue de Paris* (1833) (Wilcox 1953, 372). En este texto, Nisard actúa contra lo que llama la “literatura fácil”,

atribuyendo a la nueva generación de escritores que hablan en nombre de la libertad de modo imprudente. Un año más tarde, Jules Janin le responde con un *Manifiesto de la Nueva Literatura*. Desde entonces y durante todo el siglo XIX, serán muchos los escritores que se referirán al «arte por el arte» en términos ambivalentes (positivos y negativos), entre ellos Flaubert, Víctor Hugo, Baudelaire, Whistler, Mallarmé, Oscar Wilde y Edgar Allan Poe.

Pero serán dos autores los que, de forma nítida, resumirán el significado de esta teoría: Théophile Gautier y Victor Cousin. Este último, profesor de la Sorbona, quien en un curso impartido en la Facultad de Letras en 1818 —del cual se guardaron los apuntes— al tratar sobre las implicaciones absolutas de lo "lo bello", "verdadero" y del "bien", sienta los principios de esta teoría, señalando en dichos apuntes que: *“Es necesaria la religión por la religión, la moral por la moral, el arte por el arte.”* (Cousin 1836, 222); *“El verdadero artista no tiene otro objetivo que excitar el sentimiento de belleza.* (Cousin 1836, 222). Años después, Théophile Gautier publica en *La Revue des deux mondes* un artículo titulado *"Du Beau dans l'ett"* donde reivindica diversas ideas de Cousin: *"El arte difiere de la ciencia en esto [...] no hay progreso en el arte [...] El arte por el arte significa un trabajo liberado de toda preocupación que no sea la belleza en sí misma [...] Hay que admitir que la idea de belleza no es totalmente subjetiva [...] en su absoluta esencia, la belleza es Dios.* (Gautier 1847, 887-908).

Es dificultoso precisar la repercusión masiva de esta teoría en la época —pero lo cierto es que aún hoy las reminiscencias de su eco tienen vigencia en algunos sectores artísticos— y, más aún, sintetiza las características primordiales de una teoría que ha merecido cuantiosos análisis a través del tiempo destacando entre ellos los de A. Cassagne (1906)⁷⁰, R. F. Egan⁷¹, L. Rosenblatt (1931)⁷² Wilcox⁷³, I. Singer (1954)⁷⁴, G. H. Bell-Villada (1996)⁷⁵, E. Prettejohn (ed.) (1999)⁷⁶ que son estudios que han situado una noción de artista idealizado, o que han trabajado desde un punto de vista histórico el concepto, reconociendo un afán de autonomía del arte a través de él. Pero su sentido más común asociado a un rechazo a la relación arte- contexto histórico, ha sido impugnado

⁷⁰A. Cassagne, *La Théorie De L'Art Pour L'Art En France Chez Les Derniers Romantiques Et Les Premiers Realists* (Génova: Slatkine Reprints, 1979).

⁷¹R.F. Egan, *The Genesis Of The Theory Of Art For Art'S Sake In Germany And In England* (Northampton: Smith College, 1921).

⁷²L. Rosenblatt, *L 'Idée De L'art Pour L'art Dans La Littérature Anglaise Pendant La Période Victorienne* (Paris: H. Champion, 1931).

⁷³J. Wilcox, «The Beginnings of l'Art pour l'Art.» *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 11, n° 4 (1953): 360-377.

⁷⁴I. Singer, «The Aesthetics of Art for Art's Sake.» *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 12, n° 3 (1954): 343- 359.

⁷⁵G.H. Bell-Villada, *Art For Art'S Sake & Literary Life: How Politics And Markets Helped Shape The Ideology & Culture Of Aestheticism* (Lincoln: University Of Nebraska Press, 1996).

⁷⁶E. Prettejohn, (Ed.). *After The Pre- Raphaelites: Art And Aestheticism In Victorian England* (New Brunswick: Rutgers University Press, 1999).

por los movimientos artísticos y literarios más progresistas del siglo XX y XXI.

A modo de síntesis, podemos decir que la «teoría del arte por el arte» se puede compendiar en cuatro nociones cardinales:

1. *La finalidad del arte es la belleza.* Este precepto lo postularon con claridad Cousin y Gautier, quienes plantearon que el arte tenía que liberarse de toda aspiración que no fuera lo bello. Para Cousin, el auténtico artista no debía tener otro objetivo que vivificar el sentimiento de belleza (Cousin 1836, 222). De ahí que el afán por la belleza fuese, para esta teoría, incompatible con la idea y acciones como el "interés" o la "utilidad". De hecho, Gautier sostiene que *"sólo las cosas totalmente inútiles puede ser verdaderamente bellas, todo lo que es útil es feo"*. (Gautier 1847, 22).

2. *La afirmación de la noción de artista.* Como lo indica la etimología de la palabra «arte», que deriva del latín *ars* y del griego *techne*, dicha nominación se utilizó inclusive hasta el Renacimiento para asignar actividades tan diversas como el arte mismo, la escritura, la ciencia o la guerra, entre otros; sin embargo, hacia fines del siglo XVII dicha acepción empezó a asociarse a las bellas artes e implicó inspiración, genialidad, y placer refinado. A partir del XIX con la «teoría del arte por el arte» se trocó en una exacerbación de la figura del "artista" ante otras profesiones como la de artesano o la de científico. Como lo señala A. Beco, los artistas asociados a la «teoría del arte por el arte»: *"Preocupados de no ser confundidos con simples artesanos, pintores y escultores intentaron proclamar su dignidad de artista, afirmando la primacía de las operaciones intelectuales sobre la práctica"*. (Beco 1994).

3. *La disociación del mundo del arte, respecto del mundo de la práctica.* El «arte por el arte» se erigió sobre una íntima asociación entre la idea de «belleza» y la de «placer». Mas el placer concreto de la experiencia artística fue deslindándose de los placeres vinculados con el deseo y el interés. Así, la «teoría del arte por el arte» implantó una distinción esencial entre la experiencia práctica —ajustada a científicos y artesanos— y de la experiencia estética —exclusiva de los artistas y ligada a la inspiración y a la individualidad—. Esta última concepción tiene su correlato, como nos dice Bourdieu, en que *"la emergencia de la teoría del arte que, rechazando la concepción clásica de la producción artística como simple ejecución de un modelo preexistente, hace de la "creación" artística una suerte de surgimiento imprevisible para el propio creador"*. (Bourdieu 1992, 126).

4. *La reafirmación de la independencia del arte respecto a los poderes económicos y políticos vigentes.* Durante el siglo XIX, el universo artístico se configura como un reino independiente (Shiner 2001, 189). Esto está vinculado con el emerger de la nueva clase dominante, la burguesía industrial y comercial, cuyos valores esenciales fueron la exacerbación del valor del dinero y el menosprecio por la cultura. Este desprecio por la cultura intelectual, ocasionó el resquemor de los artistas ante los nuevos ricos, constituyéndose que *"el campo literario y artístico [...] como tal en y por oposición a un mundo "burgués" que jamás hasta entonces había afirmado de un modo tan brutal sus valores y su pretensión"*

de controlar los instrumentos de legitimación, en el ámbito del arte como en el ámbito de la literatura, y que, a través de la prensa y sus plumíferos, trata de imponer una definición degradada y degradante de la producción cultural. (Bourdieu 1992, 29).

En este sentido podemos afirmar que la «teoría del arte por el arte» fue, al mismo tiempo, un clamor como un postulado que demandó ante el rechazo social y las penurias económicas de los artistas, una independencia del arte ante el poder económico y político burgués.

6.4. El artista en tanto autor en los inicios del arte moderno

6.4.1. El artista y el inicio de la construcción del arte moderno

A fines del siglo XIX, con la revolución industrial ya consolidada, la Academia y las instituciones oficiales eran los mecanismos que la alta burguesía sustentaba y en las cuales operaba para proteger el buen arte que, desde la mitad del siglo, era amenazado por visiones distintas a él. Estos postulados venían de la mano de diversos grupos como los prerrafaelitas, y por artistas como Courbet, Millet o Doumier, entre otros,



Ilustración 104. Monet, Claude. (1872). Impresión: Sol Naciente.

y posteriormente por los impresionistas que renegarán de la belleza por la belleza, más no de la autonomía del arte, y serán uno de los primeros conglomerados artísticos que se situarán en lo que se ha dado a llamar el arte moderno. Ahora bien, la innovadora propuesta de los impresionistas sufrirá en un comienzo un rechazo por parte de la crítica como Louis Leroy. Leroy, a propósito de la pequeña obra de Claude Monet, *Impresión: Sol Naciente* (1872), —exhibida en el estudio del fotógrafo Nadal en el segundo piso del 35 Boulevard des Capucines en París— expresará en un artículo denominado "*Exhibición de los impresionistas*", publicado en el periódico *Le Charivari* el 25 de abril de 1874: "*¡Debí suponerlo! Acabo de decirme a mí mismo que cuando estoy impresionado, tiene que haber una impresión. ¡Y qué libertad, qué ligereza de pincel! Un tapiz en estado original está más elaborado que esta marina*" (Heinrich 2004, 45). Esta hostil crítica a la obra, de manera impensada, dará el nombre al movimiento impresionista.

Ese rechazo de la alta burguesía frente al arte más experimental de la época se expresará con toda libertad en la posición asumida por parte del Salón de París—llamado también Salón Anual o Salón Oficial—. El salón consistía en la exposición del arte oficial de la Academia de Bellas Artes

de París (Francia); y a este salón envió su obra Manet, *Almuerzo en la Hierba* (1863), donde podemos ver la conjunción de un desnudo femenino con caballeros completamente vestidos, siendo considerada la tela “más irritante y controvertida” (Von Lengerke 2005) de la serie de obras rechazadas y entre las cuales se encontraban piezas de Fantin-Latour, Cézanne, Pissarro y Whistler. El rechazo a la obra pasó por el



Ilustración 105. Manet. (1863), *Almuerzo en la Hierba*.

hecho de que, aparte de ser razonado el vulgar hecho de que la mujer apareciera desnuda junto a jóvenes con trajes, muchos críticos refutaron la modernidad del estilo pictórico de Manet desde el punto de vista compositivo y cromático, destacando en la obra la desigualdad entre las luces y las sombras.

Se ha de decir, no obstante, que debido a una serie de presiones de los propios artistas rechazados del Salón Oficial, que se manifestaron de manera individual, las instituciones oficiales permitieron ese año (1863) que se organizara el Salón de los Rechazados. Esto nos lo dicen Joan Sureda y Anna María Guasch: “no sabemos a ciencia cierta si para mostrar su justeza en su rigor selectivo o para evidenciar la elasticidad de un sistema que admitía en su propio seno a aquéllos que intentaban –relativamente– socavarlo” (Sureda y Guasch 1987, 13).

Lo cierto es que para señalar que los salones eran democráticos, Napoleón III estableció aquel *Salon des Refusés* (‘Salón de los Rechazados’) que estaba conformado por obras que habían sido rechazadas ese año. El salón se inauguró el 17 de mayo de 1863, sellando la posibilidad del surgimiento de la Vanguardia durante el siglo XX. Se ha de decir que la exposición fue un fracaso en cuanto al número de público que podía adquirir obras. Frente a ello y posteriormente, los *impresionistas* efectuaron sus propias exposiciones impresionistas, en 1874, 1876, 1877, 1879, 1880, 1881, 1882 y 1886. Sin embargo, el artista Édouard Manet nunca expuso con los impresionistas sino que continuó mostrándose en el Salón Oficial.⁷⁷

En 1881, el gobierno francés suprimió su patrocinio oficial al Salón Anual; en ese contexto un grupo de artistas creó la *Société des Artistes Français* para que forjara la muestra. En diciembre de 1890, William-Adolphe Bouguereau, cabecilla de la *Société des Artistes Français*, lanzó la idea de que el salón debía ser una exhibición dedicada a artistas jóvenes, aún no premiados. Auguste Rodin, Puvis de Chavannes y Ernest Meissonier, entre otros, refutaron su propuesta y se separaron de

⁷⁷ Véase Thomas Crow, *Painters and Public Life in 18th-Century Paris* (New Haven; London: Yale University Press, 1987).

aquella sociedad, fundando la *Société Nationale des Beaux-Arts*, creando en 1899, el *Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts*. En 1903 como resultado a lo que diversos artistas de ese entonces sentían que era una organización antigua, conservadora y burocrática, un conjunto de pintores y escultores encabezados por Auguste Rodin y Pierre-Auguste Renoir crearon el *Salon d'Automne*.

Como podemos ver en este contexto de fines del siglo XIX, la figura del artista en tanto autor, tanto en el ámbito oficial como en el extraoficial, ya está configurada en plenitud, y reclama su derecho de total autonomía y recobra un reconocimiento social nunca antes tenido y visto. En este sentido, valgan las palabras vertidas por Émile Zola (1867) respecto a Manet: “*Los pintores, y especialmente Édouard Manet, que es un pintor analítico, no comparten la obsesión de las masas por el tema: para ellos, el tema es solo un pretexto para pintar, mientras que para las masas solo existe el tema.*”

Así, nos dicen Joan Sureda y Anna María Guasch: “*el pintor [de fines del XIX] va abandonando progresivamente el encargo para ser, en sentido estricto, el autor de su obra y no sólo el individuo que pone al servicio de otro su habilidad manual. El cuadro de historia y el de altar, el mitológico y el de vanagloria personal o colectiva se abandonan ante obras que, utilizando una terminología extraída de otros campos de creación, llamaríamos de autor. El origen de la casuística del cambio es difícil resumirla en pocas líneas; piénsese sin embargo que la actitud impresionista no es un hecho aislado; la segunda mitad del siglo XIX supone en todos los ámbitos sociales una verdadera transformación y, especialmente, un nuevo tiempo de transformación.*” (Sureda y Guasch 1987, 13).

6.4.2.- El artista como autor en el origen del arte moderno

A fines del siglo XIX, los *impresionistas* y *postimpresionistas* van configurando un tipo de artista como autor, instancia que se expresa en el cambio del tema de su creación, pasando de lo retórico a lo íntimo expresivo (Van Gogh, Gauguin), y/o a lo analítico (Seurat, Signac) o a lo abstracto (Cézanne), en un gesto continuo de innovación, rompiendo con la tradición académica. Esta innovación va acompañada por medio de nuevas formas de expresión plástico-visual que pasan por reformadoras maneras de utilización del color o de elementos plásticos mínimos fundamentales como la línea y el punto (Signac), quebrándose con ello la idea clásica de la belleza.

En este contexto, Cézanne llevará al extremo la fractura con el concepto renacentista del cuadro-ventana al romper la perspectiva única y, con ello, la línea del horizonte en la zona media y la obligación de sostener la mirada enfocada a un solo lugar de la tela. Junto a ello, aparece la personalidad del autor y su individualización, como una invariable determinante, para la comprensión de la obra, en cuyo extremo más visible hallamos la figura de Vincent Van Gogh, quien

generó una relación difícil y singular con otros artistas como Gauguin, y tuvo grandes dificultades para vender su obra, de hecho solo vendió una sola obra en su vida.

La complejidad de las obras propias del arte moderno y de los propios artistas hizo en muchos casos ineludible la presencia de intermediarios, de marchantes como Teo Van Gogh y, con el tiempo, de galeristas, cuestión que no necesariamente ha sido buena para el artista. Ahora bien, la mencionada individualización no significó en ningún caso, que no se produjesen —a lo largo del siglo XX— grupos organizados de artistas bajo intereses plásticos e inclusive ideológicos en común como ocurrió en el caso de *dadá* o los surrealistas, pero estos tuvieron en su seno a reconocidas y disimiles personalidades, como fueron Duchamp y Bretón, respectivamente.

Paralelamente a la conformación de la individualización y la proliferación de diversos diques artísticos, se va conformando también un tipo de público específico adepto al nuevo arte. Esta cuestión pasa por la realización de exposiciones más abiertas a distinto tipo de público, y por el impulso de teóricos, filósofos, historiadores del arte, galeristas y marchantes, entre otros. Paralelamente a esto, se empezará a establecer de manera más rigurosa la historia del arte como disciplina que, debido a las posibilidades de la imprenta y de la fotografía, se fue consolidando con la inclusión de múltiples reproducciones de las obras, dándose con todo ello un escenario más propicio para el desarrollo de las artes visuales.

6.5. La muerte autor y el público como masa social: sus implicancias para el proceso creativo

6.5.1. Hippolyte Taine: la relación entre obra de arte, autor y la presencia del público y la multitud para completar el proceso creativo

Hippolyte Taine fue profesor de la Escuela de Bellas Artes de París. Lionello Venturi⁷⁸ y René Huyghe⁷⁹, entre otros, le reconocen su notable influencia en el surgimiento de la disciplina de la historia del arte como disciplina moderna, al desarrollar una estética de tipo histórico, sustentada en una visión naturalista propia de su tiempo y tomada de las ciencias naturales más específicamente del “Curso de filosofía positiva” de Augusto Comte (Venturi 1982, 218-9). Hippolyte Taine entreverá cuestiones de vital importancia para el arte, estableciendo en su *Filosofía del arte* (Hippolyte 1960) que el público del arte del último cuarto del siglo XIX no era cuantioso, y no

⁷⁸ Lionello Venturi, *Historia de la Crítica de Arte* (Barcelona: Gustavo Gili, 1982).

⁷⁹ René Huyghe, *El Arte y el Hombre*. Vol. tomo I (Barcelona: Planeta, 1977).

existía un número importante de compradores –en esencia, la aristocracia y la burguesía– y cuyos gustos no tenían que ver con el arte *impresionista* o *postimpresionista*. En este contexto de análisis, Taine establece el germen de un asunto que será de suma importancia durante los siglos XX y XXI para la relación entre obra de arte, autor y público, que es el surgimiento de un tipo de arte que exigirá la presencia del público o de la multitud para completar el proceso creativo. Esta cuestión será referida de esta manera posteriormente por algunos movimientos artísticos de la Vanguardia, entre ellos, los constructivistas y suprematistas rusos y los teóricos y filósofos del arte de las décadas del treinta y cuarenta del siglo XX como Benjamin, y Brecht. Lo establecido por Taine tiene su asidero en el valor otorgado al público por parte de los artistas, ya desde fines del siglo XIX. En este sentido, Cézanne en una carta remitida en 1863 al superintendente de Bellas Artes señala: “*no puedo aceptar el juicio ilegítimo de colegas, a quienes no encargué yo mismo que me apreciaran, deseo invocar al público, deseo ardientemente que la multitud sepa al menos que no quiero que me confundan con esos señores del jurado que no parecen interesados en ser confundidos conmigo.*”⁸⁰

6.5.2. El inicio del concepto y de la muerte del autor

A fines del siglo XIX nos encontramos con la figura de Stéphane Mallarmé⁸¹, poeta y crítico francés, que reconoció como sus maestros a Théodore de Banville, Théophile Gautier, y, sobre todo, a Charles Baudelaire, y que representa el culmen y la superación del simbolismo francés al hacer una renovación de la poesía cuya influencia se mantiene hasta hoy. En Mallarmé encontramos una estética que está asociada a cierto impresionismo y al orfismo de tal manera que su obra es una expresión intelectual-cerebral enunciada con una musicalidad que está lejos de cualquier manifestación de tipo realista. En este sentido, sus poesías provienen de resonancias lingüísticas, instancias que perpetuarán discípulos suyos como Paul Valéry y Rainer María Rilke.

En este modo de proceder de Mallarmé reconocemos una de las primeras reflexiones modernas sobre el lenguaje en la literatura, dándose que el poeta señala que es el lenguaje el que habla y no el autor. Para él escribir es llegar a un punto en el cual únicamente la lengua actúa y el escrito resultante se concluye mediante la lectura-creación del lector. En ello aparece por primera vez la muerte del creador como autor. Estas ideas se trasladaron a otras disciplinas siendo determinantes para las Vanguardias históricas, especialmente para Duchamp, quien reconoce en Mallarmé a uno de sus referentes.

⁸⁰ Citado en Joan Sureda y Anna María Guasch, *La Trama de lo Moderno* (Madrid: Akal, 1987), 12.

⁸¹ Véase Pilar Gómez Bedate, *Mallarmé*, (Gijón: Júcar, 1985).

Ahora bien, en la praxis el mecanismo de reproducción técnica que colaboró a teorizar sobre la muerte del arte, fue la fotografía que, nacida a fines del siglo XIX, tuvo una rápida popularización no sólo entre el público sino también entre los artistas; de hecho se piensa que su influencia fue fundamental para se produjese otro tipo de arte dado que, en gran medida, reemplazó la pintura retratística y de paisaje como podemos ver en los retratos fotográficos de Felix Nadar como el que sacó de Sarah Bernhardt (aprox. 1864). Así, la fotografía durante la segunda mitad del siglo XIX, cambió rotundamente y por completo el universo de la cultura visual al perderse de manera más clara, que en el caso del grabado, la idea de pieza única. La fotografía a cuyo valor se le agregó ser un sistema más mecanizado y menos subjetivo para otorgarnos imágenes del mundo externo por sus características tales como su facilidad de manejo, la relativa rapidez con que emergían las secuencias fotográficas y las tomas, la economía de sus medios, y sus resultados, imágenes de diverso tipo, ya sea realistas, bucólicas, etc. Así, la fotografía se tornará una herramienta funcional y fundamental para los artistas de la Vanguardia quienes afrontarán su labor utilizando al máximo las posibilidades otorgadas por dicho instrumento, entre ellas, la de reproductibilidad de sus propios trabajos como se aprecia en el constructivismo en los fotomontajes de Ródchenko o Maiakovsky como los que realizaron en 1923. Esta instancia dejará atrás el concepto de obra original y, con ello, se comenzará a hablar de la muerte del arte.

En lo que se refiere a los beneficios que conllevó la fotografía como proceso de reproductibilidad a las publicaciones de historia del arte y de arte, como lo indica Juan Antonio Ramírez: *“La última década del siglo XIX inauguró la era de las publicaciones de arte ilustradas con fotografías cuyo número y mejora cualitativa ha aumentado espectacularmente desde entonces hasta nuestros días. Hablamos ahora de revistas especializadas y de libros en los que la integración entre texto e imagen ha tendido a ser cada vez más estrecha, una circunstancia que se ha visto favorecida por el*



Ilustración 106 Nadar, F. (aprox. 1864). Sarah Bernhardt.



Ilustración 107. Ródchenko, A. (1923). Pro Eto.

abaratamiento progresivo de todos los procesos tradicionales de la producción editorial y, muy en especial, de los que implican el empleo de grabados fotomecánicos. Pero cuenta mucho también la extensión de los modos de pensamiento icónico-verbales característicos de las modernas sociedades de masas, de modo que, si nuestra hipótesis es correcta, la vertiente impresa de la historia del arte se habría beneficiado de



Ilustración 108 Ródchenko, A. (1923), Portadas de la revista L'ÉF. Números 1 y 2.

la creciente familiaridad del público lector con los nuevos lenguajes híbridos como el cómic, el cartel y el reportaje ilustrado” (Ramírez 2005, 26-41) que de manera innovadora y prolija realizarán, por ejemplo, los constructivistas soviéticos a través de revistas como L'ÉF. Esta revista se instituye como uno de los intentos más significativos por parte de los artistas por adentrarse en la producción en masa. Se ha de decir que L'ÉF surge como respuesta a los debates que se propiciaron hacia 1921 en el interior del movimiento constructivista y de una de sus ramas: el productivismo. Estos debates hicieron hincapié en el trabajo de laboratorio y en la inclusión de las nuevas tecnologías de reproducibilidad de la época, y de la ingeniería industrial en beneficio de las masas. Con ello, se dejó atrás la idea del arte como un proceso que da como resultado una obra única e irrepetible.

A modo de acotación, es importante recordar que en lo que se refiere al desarrollo de nuevas tecnologías, hacia 1885 se inicia la realización de grabaciones sonoras análogas, y en 1895, se efectúa la primera proyección cinematográfica en París. En 1899, Marconi manda el primer mensaje hertziano (por ondas).

Es debido a los descubrimientos tecnológicos de finales del siglo XIX, que el 9 de septiembre de 1886, se firma el Convenio de Berna que protege obras artísticas y literarias, universalizándose los derechos de propiedad intelectual (Sábada 2008, 55). Este convenio amplió el de 1883, correspondiente al Convenio de París que fue formado por 14 países y que respondía a la protección del mundo industrial en ebullición, con la normalización de patentes y propiedad industrial.

6.5.3. El quiebre de la autoría como concepto teleológico: las Vanguardias

Desde el punto de vista historiográfico, la primera parte del siglo XX estuvo determinada por grandes tesis y pugnas entre las potencias europeas. En ese contexto, ocurre la Primera Guerra Mundial, entre 1914 y 1918 y la Revolución de Octubre en la Rusia de 1917 la cual, fomentó la esperanza en un régimen político, económico, social, cultural y artístico diferente para

el proletariado.

Tras los años veinte, época de gran desarrollo y prosperidad económica en EE. UU. llamada «los años locos», se producirá el gran desastre de la bolsa de Wall Street (Nueva York, 1929), y con ello una época de recesión que, unida a las espinosas condiciones impuestas a los vencidos de la Primera Guerra Mundial en Europa, avivarán la germinación de sistemas totalitarios como el fascismo y el nazismo, que acarrearán la Segunda Guerra Mundial.

Desde lo propiamente artístico, cultural y tecnológico, la primera parte del siglo XX, fue una época de transformaciones sociales y de experimentaciones artísticas generadas por la Vanguardia. Una época de progresos científicos y tecnológicos, que irán de la mano de la aparición del gramófono, de la radio, del teléfono, del automóvil, del avión y el cinematógrafo, entre otros. La modernidad se expresó mediante la sustitución de lo viejo y caduco por lo nuevo y original, conceptos muy cercanos al emerger de las nuevas tecnologías.

Danto en *Después del fin del arte*, explica que, en este periodo, las Vanguardias, expresan el fin del arte, su muerte, en tanto idea de una narración histórica lineal que ya no puede sostenerse a flote, debido a la diversidad de expresiones que rompen con el arte previo.

Para explicar esto, Danto, apelando a Hegel, señala como este fin del arte acaece en un sentido histórico. Para este historiador del arte aquello respondería a una superación de la noción del “*deber ser*” (Danto 2002, 51) para la creación artística: un «deber ser» que tiene relación como nos señala Szondi (Szondi, y otros 1992) —para quien la idea de arte hasta las Vanguardias corresponde a una expresión del absoluto— con que el arte tiene que responder a ciertos parámetros para ser contemplado como tal. Szondi invoca para afirmar esta idea a Hegel en sus *Lecciones de Estética*, (Hegel 2007) el cual en dichos escritos señala: “*el después del arte consiste en el hecho de que el espíritu alberga la necesidad de satisfacerse sólo en lo interno propio suyo en cuanto verdadera forma de las verdades. En sus inicios el arte conserva todavía algo de misterioso, un presentimiento secreto y un anhelo, pues sus productos todavía no le han presentado su pleno contenido a intuición figurativa completamente. Pero si el contenido perfecto se revela perfectamente en las figuras artísticas, entonces el espíritu de más amplias miras retorna a esta objetividad a los suyo interno y rechaza aquella. La nuestra es una de tales épocas. Puede sin duda esperarse que el arte cada vez ascienda y se perfecciona más; pero su forma ha dejado de ser la suprema necesidad del espíritu. Por más eximias que encontremos todavía las imágenes divinas griegas, y por más digna y perfectamente representados que veamos a Dios Padre, a Cristo y a María, en nada contribuye esto ya a nuestra genuflexión*” (Hegel 2007, 79).

Estas reflexiones posibilitan reconocer que en el arte de las Vanguardias, el carácter del arte clásico ha muerto para el hombre de la modernidad. Ha muerto si lo leemos en clave hegeliana, en la medida de que ha dejado de constituirse en una necesidad vital en la construcción social del

hombre en concordancia con el Estado. Recordemos que la unidad entre lo universal y lo sensible, la forma y el contenido, entre otros, fue precisamente la invención estética del mundo griego. Y fue la unidad entre la sociedad cuya figura representa el Estado y la individualidad del artista la que expresaba la relación de armonía.

En lo que se refiere a las Vanguardias históricas, Danto las define como “*la era de los manifiestos*” —cuestión que ya había hecho patente en su libro *Las Vanguardias artísticas del siglo XX*, Mario de Micheli (de Micheli 1967)—, período en el que se produce una continua contienda entre los diversos conglomerados artísticos de la época para dar cuenta de su propuestas artísticas y enaltecerlas. Esto ya puede ser por parte del fauvismo, del cubismo, del futurismo italiano, los surrealistas, etc. Tras una constante lucha de imposición artística, acaece un cambio que, gracias a un proceso histórico de perpetua variación y modificación en el arte, aviva, en palabras de Danto: “*la sensación de que no tenemos un estilo identificable, que no hay nada que no se adapte a él. Pero eso es lo que caracteriza a las artes visuales desde el fin del modernismo, como un período que es definido por un a suerte de unidad estilística, o al menos un tipo de unidad estilística que puede ser elevada a criterio y usada como base para desarrollar una capacidad de reconocimiento, y no hay en consecuencia una posible directriz. Por ello es que prefiero llamarlo simplemente arte posthistórico*” (Danto 2002, 34).

Ahora bien, serán las Vanguardias históricas las que efectivamente llevarán al quiebre definitivo la tradición renacentista del arte y del artista y de la concepción de autonomía del arte que pervive de una manera históricamente particular en la sociedad burguesa que se desarrolla hasta comienzo del siglo XX. Debemos tener presente como nos lo señala Jürgen Habermas que “*el arte autónomo sólo se establece como tal cuando, con la aparición de la sociedad burguesa, los sistemas económicos y políticos se separan del cultural y la concepción de mundo tradicionalista, influenciada ya por la ideología de la justa reciprocidad, y le quita a lo artístico su ritualidad,*” (J. Habermas 1972, 190) que refiere a la idea de que la creación artística es generada por un genio que, inspirado, produce belleza y cuyas obras poseen un aura específica que apela a un espectador pasivo para la contemplación de las obras.

Con ello vemos que las Vanguardias tendrán como sesgo un signo negativo que apunta a la quiebra con todo lo anterior, en cuyo empeño fracasará, aunque su influencia constructiva hacia la creación de miradas críticas pervivirá hasta hoy apostando —en algunos casos, como acaece con el futurismo italiano y *dadá*— por hacer tabula rasa para crear un nuevo arte y con ello una nueva sociedad. Así, las Vanguardias propondrán un nuevo artista y un nuevo tipo de espectador, apelando a la participación de las masas —como en el caso de los constructivistas— en el proceso creativo de recepción de la obra para lo cual interpeló a los colectivos y, en gran medida, los hizo parte en el proceso creativo, modificando con ello la noción de artista como autor y la relación obra-receptor contemplativo para pasar a la de obra-recepción colectiva tomando al artista como productor.

E inclusive las Vanguardias, en muchos casos, incluyeron en un solo proceso la construcción de la obra y su recepción como los vemos en la producción del Cabaret Voltaire en Zúrich, en *dadá* y en algunas obras de Duchamp. Con esto se llegó a parte importante del arte de los siglos XX y XXI a una línea donde autor y receptor se entremezclaran. De dicha línea serán parte el constructivismo, el situacionismo, *fluxus*, y las prácticas artísticas en redes, entre otros. Muchas de estas instancias se propiciarán en forma de amalgama dentro de posiciones políticas marxistas, progresistas, procomún, radicales o anarquistas.

Ahora bien, las Vanguardias históricas —fauvismo, cubismo, futurismo, la Vanguardia rusa, el dadaísmo y surrealismo, entre otros— desde proyectos divergentes emprendieron la transformación del arte, apelando al análisis y utilización de las estructuras más propias del arte, sus formas, colores, etc. Con ello formularon una de las preguntas más inquietantes que persisten aún hoy: ¿cuál es la función del arte? Al tiempo, su quehacer se situó en una autocrítica hacia la «institución arte» y en una revisión crítica de la dimensión contextual del mundo en la que le tocó participar. En muchos casos, asumió analíticamente la relación arte-sociedad, para lo cual, movimientos como *dadá* —en este caso desde un sesgo irónico—, o el futurismo italiano convocaron sus ideas en la exploración de nuevos desempeños del arte en el constructo social y en las relaciones de poder.

Se ha de decir que las Vanguardias históricas, apelando a la libertad de expresión, mostraron un profundo desapego a las tradiciones artísticas, propiciando la emancipación individual como la audacia artística y la innovación fundamentada en procesos continuos de experimentación. Todo ello dio como resultado nuevos tipos de obras jamás vistas, como ocurrió en el caso de Duchamp y su *Escurreidor de Botellas o Porta botellas (Egouttoir, Porte-bouteilles, Hérisson, [1914])*. En este sentido, se abordaron temas tabú como ocurrió con Picasso y sus desnudos de prostitutas en *Las Señoritas de Avignon (1907)* donde se rompe con las formas, la perspectiva renacentista y se introducen máscaras africanas. Además, en el caso de los cubistas y el constructivismo ruso, se incluyeron en las obras tipografías como un elemento de igual importancia que el resto de las formas.

Los surrealistas anclaron la literatura, la poesía y el cine como parte de su quehacer. Con todo ello, los movimientos de Vanguardia ingresaron en un proceso de crítica al concepto decimonónico de arte, lo que procuró un nuevo procedimiento de autonomía del arte que Habermas define como: “*la independencia de la obra de arte ante las pretensiones de aplicación externa* (J. Habermas 1972, 190). Estas pretensiones de aplicación externa por entonces provenían de la burguesía que, mediante diversos



Ilustración 108. Picasso, P. *Las Srtas. De Avignon*, 1907

aparatos como los salones oficiales, los museos, los marchantes, etc., definían en notable medida el quehacer de los artistas. Estos aparatos en relación al arte de la Vanguardia, quedarán en múltiples casos relegados a un segundo plano, por la imposición de gestos contestatarios que se rebelarán ante la concepción del artista como genio productor de una obra original.

En este sentido, Peter Bürger, en relación con la protesta vanguardista, ante la concepción clásica del artista y las implicancias del arte tradicional nos dice que en *“manifestación más extrema, la vanguardia no le opone lo colectivo como sujeto de creación sino la negación radical de la categoría de producción individual. Cuando en 1913 Duchamp firma productos en serie (un urinario, un escurridor de botellas) y lo expone en una muestra de arte, en ello se ve la fascinación de Duchamp por las nuevas tecnologías de reproducción masiva, del producto contemporáneo pero, por otra parte, al ser producida la obra por otro, se pierde el gesto autoral, el sentido del original, su aura, y se niega la categoría de producción individual. La firma, la cual fija lo individual de la obra, señala el hecho de que la obra es del artista. Ese acto de firmar cualquier producto masivo se convierte en guiño burlón frente a las pretensiones de creación individual. Con la provocación de Duchamp, no sólo se pierde el tema como un “gran relato”, sino que se vuelve cuestionable el mercado del arte como institución, en la que la firma vale más que la calidad de la obra, sino también el principio del arte en la sociedad burguesa, el cual valida al individuo como creador de la obra. Los «ready-made» de Duchamp no son obras de arte, sino manifestaciones (Bürger 1987, 74).* Estas son manifestaciones de un tipo de arte que tiene como fin devolver el arte a la vida, a la vida cotidiana del hombre, concebida esta vida de una manera distinta y alejada de la trivialidad que la consume.

6.5.5. Marcel Duchamp y su resta de su condición autoral

La producción de Duchamp, como en general la de las Vanguardias históricas, ha fracasado a lo largo del tiempo en su intención de superar el arte, unirlo a la vida y denunciar al mercado del arte. De ahí, el fracaso de la utopía vanguardista, pero esto no quita el espesor conceptual de las obras de las vanguardias.

Quizás, previendo el fracaso del proyecto de las Vanguardias, Duchamp mantuvo ese largo y perturbador silencio, que duró años, en los que no dio a conocer ninguna obra, pese a estar creando. Con ello se restó de su condición autoral.

La condición autoral es un tema que Barthes problematizará en el ámbito de la literatura y cuyos



Ilustración 109. Duchamp, *M.* (14 de octubre de 1963). *Fui un peón desnudo.*

resultados, por abiertos, son susceptibles de ser aplicados a las artes visuales. Barthes dirá que el autor de un texto no es un sujeto individual sino que la cultura, pues un texto es un compendio de ideas existentes que interactúan entre sí y que alimentan a ese autor. Con ello, Barthes pondrá en crisis la noción de originalidad de una obra. En el caso de Duchamp acaece en su silencio o inactividad, un “cortar el diálogo con el público y [...] emanciparse de la sujeción servil del mundo, tanto en su versión como mecenas, cliente, consumidor, antagonista o árbitro, decisión que fue origen de controversias e incomprensiones [...]” (Guasch 2014, 74).

Podemos señalar que la inactividad de Duchamp es uno de los gestos más subversivos respecto de la autoría. Su aparente inactividad se expresará en la finalización del *Gran Vidrio* y en sus obras *Inframince* —término acuñado en 1930 por Duchamp en 46 notas, que posteriormente serán completadas por Paul Matisse quien publicará con ellas un facsímil en 1980 (Duchamp y Matisse 1980). En estas obras, Duchamp pone continuamente en escena la pérdida de la noción decimonónica de autoría reemplazándola por la figura de un autor frágil y versátil que continuamente renuncia a la autoría.

Ese autor difuminado no sólo está en su *Gran vidrio* o en sus *Inframince* —el término *inframince* es imposible de definir con claridad y alude a sus manifestaciones frágiles materialmente y visualmente leves, transparentes, con carácter olfativo y táctil y, por tanto, casi inasibles—, sino en obras como su *Rotative demi-sphère (Semiesfera giratoria [1924])*, su *Coin de chasteté (1954)* o su *Feuille de vigne femelle (1950 a 1961)*, y en sus obras procesuales como la *Tonsura* que se hizo hacer por Georges de Zayas en su cráneo (1921), que dejó como resultado una estrella. O en su *Fui un peón desnudo* del 14 de octubre de 1963, acción donde el artista aparece vestido jugando ajedrez frente al *Gran vidrio*, junto a la en ese entonces modelo Eve Babitz (Karlstrom 2000). Dicha imagen fue captada por el fotógrafo Julian Wasse en Pasadena Art Museum (California) que, por entonces, celebraba una retrospectiva de la obra de Duchamp luego de su largo silencio. Es interesante señalar, que *Fui un peón desnudo*, nos devuelve a la obra de Manet, *Le Déjeuner sur l'herbe* (“Almuerzo sobre la hierba”), 1863.

En su experimentación visual-musical llamada *Reunión* (1968), realizada en el Ryerson Theatre, Duchamp juega ajedrez con John Cage en un tablero conectado a receptores que representan los movimientos como notas musicales. *Reunión* fue una acción artística que se estableció en un ambiente informal en el que se imitaba el decorado de la segunda planta del apartamento unifamiliar de Nora y Marcell Duchamp en Nueva York —que Cage había observado con detención en sus visitas semanales (una o



Ilustración 110 Duchamp, M.; Cage, J. (1968). Reunión.

dos veces por semana) para las "lecciones" de ajedrez que le daba Duchamp, que más bien actuó como observador—; en este ambiente se rodeó de artistas y músicos amigos que fumaban cigarros y bebían vino mientras miraban la partida de ajedrez que era grabada por camarógrafos expertos.

En operaciones como esta Duchamp acaba con el sistema del arte impuesto hasta finales del siglo XIX, al eliminar la tradicional, significativa y simbólica oposición autor-objeto de arte, en un proceso de arte-vida donde el concepto de autoría se diluye y en la que los espectadores serán decisivos para la comprensión de las obras. Al mismo tiempo, Duchamp supera el trabajo con la materia sensible en privilegio del concepto.

Tales nociones llevan aparejada la pregunta —que sigue aún viva— por la función del arte. En este sentido, hemos de afirmar que la obra duchampiana —como las propuestas de las Vanguardias históricas expresadas no sólo en sus obras, sino también en sus manifiestos, como el *Manifiesto futurista* escrito por Marinetti (1909) —, renegaron de cualquier compromiso con las formas de estetización mercantil, negándose las obras a ser bellas, agradables y disponibles para la mirada ávida y deseante de objetos de consumo. De esta forma las prácticas del disenso se entregan como reflexiones por medio de las cuales, y no por el tercio a una causa, las obras de arte contienen una cualidad específica que las vincula a un bien exterior: la emancipación. En este sentido como se aprecia en la obra de Duchamp, el fin del arte no son las obras sino la libertad.

6.5.4. La Vanguardia rusa: el autor como productor

La Vanguardia rusa, entre los que se cuentan los rayonistas, los constructivistas, productivistas y suprematistas rusos entre otros, niega con su praxis de manera radical los conceptos artísticos que se decantan con precisión a mediados del siglo XIX. Dichos conceptos ya están presentes en el arte renacentista del siglo XVI y se asientan, como hemos dicho, en el sistema histórico teleológico de ordenación artística moderna, donde priman los conceptos de genialidad, autenticidad, originalidad, presencia, belleza, conceptos de los cuales derivan de manera entrelazada la ideas de la autoría individual y recepción individual contemplativa, además de un análisis interpretativo de las obras desde la noción de aura. Así, la Vanguardia rusa desmonta y rompe con la pintura ilusionista renacentista, como la noción de arte por el arte y, con ello, la obra de arte deja de ser una muestra del mundo para pasar a constituirse en un objeto en el mundo, como lo apreciamos en la propuesta de Malévich, como en *Círculo negro sobre fondo blanco* (1915), Museo Estatal Ruso, San Petersburgo, donde por medio de la pintura deja de reflejar la realidad sensible e ingresa en la abstracción a través de la utilización de elementos básicos estructurales como formas

geométricas, cuadrado, círculo y los colores primarios como el blanco y el negro.

Asimismo, los artistas de la Vanguardia rusa generan un arte otro, que mira a la realidad de su tiempo pero se opone, por ejemplo, a los postulados políticos-conceptuales últimos de los futuristas italianos de los cuales tenían un conocimiento acabado como se aprecia en el hecho de que a dos semanas de ser publicado en el diario *Le Figaro* el *Manifiesto futurista* (20 de febrero de 1909), fue publicado en un diario ruso. Así, a pesar del peso de la influencia del futurismo italiano en el arte soviético, los artistas rusos rechazaron la exacerbación del belicismo y el nacionalismo pequeño-burgués de este movimiento en la medida que la Vanguardia rusa se identificaba, en términos generales, con los postulados revolucionarios marxistas. Cabe agregar que de la obra de Marx y Engels se desgaja en que el arte es una superestructura cultural mediada por las condiciones socioeconómicas del hombre de su tiempo, siendo el arte reflejo de la realidad social en que está inmersa. Pero, como bien lo explicitan ellos en sus escritos no existe una clara correspondencia entre el arte que se produce en una época y la sociedad que lo ayuda a producirse (Marx y Karl 1969).

Interesante es señalar que la Vanguardia rusa defiende la democratización del arte mediante un proceso que involucra la ejecución de un tipo de arte específico cuya característica fundamental debía ser la de ser revolucionario y, por tanto, donde el trabajo del artista en las fábricas, en las calles, en los medios de propaganda y agitación política (en definitiva, en la sociedad), lo que generará la disolución del arte en la vida en la nueva sociedad comunista. En este sentido, Maiakovsky dirá hacia 1923: “nuestros pinceles son las calles y nuestras paletas las plazas públicas” (Mayakovski 2000). Relevante se torna señalar que, para ello, la Vanguardia rusa decide estratégicamente hacer un arte totalmente nuevo, revolucionario, donde la experimentación será uno de los ejes fundamental. En este sentido, puede entenderse, por ejemplo, la producción de Liubov Popova vinculada al constructivismo, quien realiza una serie de *Pictorales arquitectónicos* (1916-1921), donde se

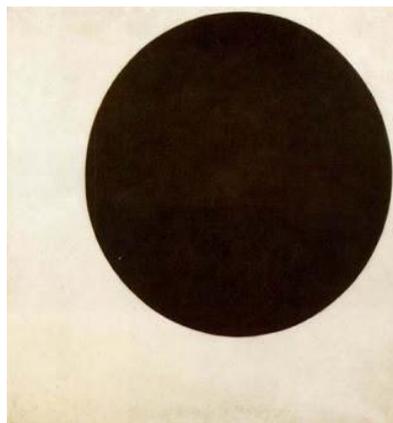


Ilustración 111. Malévich, K. (1915). *Círculo negro sobre fondo blanco*.



Ilustración 112. Popova, Liubov. (1921). *Construcción Espacio-y-Fuerza*.



Ilustración 113. Mólnikov. K. (1927.1929). *Club obrer Kauchuk*.

entremezclan líneas, colores y volúmenes que van generando formas geométricas que son una organización de elementos que se solapan unos en otros sin dejar de ser construcciones autónomas, tal como se aprecia en su obra *Construcción Espacio-y-Fuerza* de 1921.

Será en 1921 cuando Popova firme un manifiesto para que se deje de efectuar pintura de caballete, donde se indica que *"la organización de los elementos de la producción artística debe volver a la puesta en forma de los elementos materiales de la vida, es decir, hacia la industria, hacia lo que llamamos la producción"* (Lista 1980, 457). Bajo estos preceptos participa en septiembre de 1921 junto a Varvara Stepanova, Aleksandr Ródchenko, Aleksandra Ekster y Aleksandr Vesninuna en la exposición «5x5=25» en Moscú, donde se pone en escena los dichos del artista Nikolai Tarabukin: *"Las circunstancias sociales actuales dictan nuevas formas en el arte"*⁸². Esta postura es propia del Productivismo (1920) que era una plataforma del constructivismo que postula la desaparición del artista en su concepción clásica. En este sentido, el teórico constructivista Ósip Brik en un breve artículo intitulado «¡A la producción!» (1924), escrito para el n° 1 de la revista Lef (Brik 1924) pone como modelo de artista a Aleksandr Ródchenko e indica: *"Ródchenko era un artista abstracto. Se ha convertido en un artista constructivista y productivista. No solo de nombre, sino en la práctica"*; y se extendía en su argumentación: *"Ródchenko sabe que no se logra nada quedándose uno sentado en su estudio, que se debe salir al mundo real, llevar el talento organizativo que se posee a donde se necesita: a la producción"*.

Cabe indicar que los constructivistas participarán de la idea de que todo obrero debe ser un productor no alienado por su trabajo y para ello los artistas y arquitectos colocarán sus ideas al servicio de dicho postulado y realizarán complejas construcciones como los seis clubes para obreros proyectados hacia 1927 por el arquitecto constructivista Konstantin Mélnikov. El club más famoso de todos fue el *Club obrero Rusakov* que era capaz de acoger a más de 1000 personas. Mélnikov experimentó en dichos clubes con formas puras para armar distintos ambientes dedicados al ocio y el esparcimiento, realizando salas para proyecciones cinematográficas, juegos de mesa, etc. Dichas formas iban desde lo circular como en el *Club Kauchuk* hasta la cuña como se observa en los Clubes Pravda y Rusakov.

Konstantin Mélnikov entendía los clubes obreros, como se puede observar en sus distribuciones espaciales, como un serpentín social. El Lissitzky, por su parte, percibía los clubes obreros como un taller para la evolución del hombre.

Así, la experiencia artístico-política realizada por la Vanguardia rusa—especialmente por parte del constructivismo y los productivistas— plantea una función nueva para el arte: una función

⁸² Véase Nikolai Tarabukin, *El Último Cuadro: del Caballete a la Máquina por una Teoría de la Pintura* (Barcelona: Gustavo Gili, 1977).

abiertamente político-social del arte. Mediante operaciones que involucran y actúan sobre actividades cotidianas, imponen una nueva relación donde emerge el concepto de artista-productor —que Benjamin paralelamente al desarrollo de las experiencias soviéticas, sobre todo del cine, trabajará en libros como *El Autor como productor* (Benjamin 2004)—, y de receptores colectivos, «las multitudes», en definitiva a



Ilustración 114. Tatlin, V.. (Comienzo del siglo XX). Maqueta de la Torre de Tatlin alzada en una manifestación de partido comunista en Moscú.

las «masas» a las cuales reclamaba su presencia Cézanne para la contemplación de sus obras⁸³. Esta nueva estructura del arte, propiciará otro ámbito de interpretación de las obras, como lo requerirá, en sus momentos, el «arte de los nuevos medios» durante fines del siglo XX y en el XXI.

Así, la vanguardia rusa, en particular como ha dicho el constructivismo, dará un salto a un tipo de arte que apela al bien común y a lo colectivo, en la vuelta a un arte que cumple un rol sociocultural como en la Baja Edad Media en la época de los gremios o logias, o en el arte de Ruskin o Morris y el movimiento *art and craft*. Con ello, el constructivismo quiebra sistemáticamente las categorías artísticas de la sociedad burguesa, sobre todo en lo que tiene relación con la estetización del arte, la fechitización de las obras y su mercantilización.

Debemos recordar que la Vanguardia rusa contempló dentro de su programa la inclusión de las masas en los siguientes términos, las obras debían ser objetos contruidos para el pueblo y para el mundo como lo podemos apreciar en la maqueta para el *Monumento para la*



Ilustración 115. (9 de abril de 1919). El Monumento a la tercera Internacional de fondo en el último evento Dada en Zúrich, en la Sala de conciertos Kaufleuten.

III Internacional realizado por Tatlin —que fue estructurada mediante el procedimiento de ensamblaje-, modelo a escala que es entregado al pueblo para su conocimiento, y para la difusión del arte y la cultura, como se aprecia en varias fotografías de la época, entre ellas la sacada el 1 de mayo de 1920 en la que la torre toma parte de una formidable manifestación proletaria —una muchedumbre que se siente y protagoniza la historia—, como ejemplo de consolidación de la búsqueda de un ideal de sociedad.

⁸³ De ella habla Cézanne en una carta remitida en 1863 al superintendente de Bellas Artes. Citado en Joan Sureda y Anna María Guasch, *La Trama de lo Moderno* (Madrid: Akal, 1987), 12.

6.5.6. «Maiakovsky-Ródchenko, constructores de anuncios»: autores dedicados a producir para las masas

La búsqueda de un ideal de sociedad se puede apreciar en la producción de la sociedad «Maiakovsky-Ródchenko, constructores de anuncios», que llevará el proceso de concepción del diseño publicitario a una preocupación por pequeños temas, muchos de ellos cotidianos, creando ciento cincuenta obras publicitarias, diseños y *packaging*. En este caso, la noción de autoría —como lo entendía la burguesía en ese entonces— se suprime a cabalidad en pro de la masificación de las obras y en beneficio de las masas obreras que serán incluidas bajo una mirada positiva en muchas obras, sobre todo como forma de promocionar ideales sociales. En general, la Vanguardia rusa incluirá imágenes de obreros y obreras en carteles, revistas, diarios, pinturas, filmografías, etc.

Es destacable que entre Maiakovsky y Ródchenko se producirá una complementariedad, con una división del trabajo respetada la mayoría de las veces: Ródchenko ilustrará los anuncios y Maiakovsky, el poeta, redacta de manera concisa y directa las características principales de los diferentes productos que publicitan, como se aprecia en un cartel constructivista dedicado a la venta de chupetes (1923), ejecutado para Rezinotrest, la industria estatal de resinas y caucho. Dicho cartel dice: “*Verdaderamente de caucho; Se venden por todos lados; No han existido mejores chupetes, buenos para chupar hasta la ancianidad.*”

Ródchenko y Maiakovsky en otro cartel publicitario, en este caso para Gosizdat, la editorial literaria estatal de la sección de Leningrado, ejecutan un fotomontaje para fomentar la lectura de libros. El cartel es un retrato fotográfico tomado desde un ángulo poco usual para la época —como era habitual en Ródchenko—, donde aparece una mujer del pueblo que grita proyectando su voz a partir de una forma gráfica triangular que remite a un megáfono, y de su boca brota la palabra «Libros», cuyas letras se sitúan *in crescendo*.

Ambos artistas, en 1923, efectuaron en conjunto un anuncio de zapatos, donde aparece un camello con un enorme zapato sobre sus jorobas y el spot: “*Pueblo de oriente, los mejores zapatos de goma los lleva el camello.*”

En 1924, Maiakovsky diseña los envoltorios para los llamados «caramelos proletarios». En



Ilustración 116 «Maiakovsky-Ródchenko, constructores de anuncios». (1923). Cartel promocional para chupetes.

1925, realizaron el cartel para la película dirigida por Sergei M. Eisenstein, *El Acorazado Potemkin*. También efectuaron un cartel para una fábrica de cerveza cuya marca, era *ТРЕХТОПHE* y el cartel simplemente anunciaba *ПИВО* (cerveza).

Ródchenko dirá respecto de la producción de la sociedad «Maiakovsky-Ródchenko, constructores de anuncios», que con sus obras habían dejado atrás el estilo burgués, el zarista y occidental de publicidad y triunfaron en Moscú, donde sus carteles poblaron los kioscos de dicha ciudad con sus diarios y revistas. (Mayakovsky 2004).

El trabajo de arte-política realizado en conjunto por Maiakovsky y Ródchenko reflejará un relegamiento de la autoría a un rango secundario en razón de unos intereses principales de la propuesta de los artistas, intereses marcados por una clara preocupación por innovar y crear un nuevo lenguaje artístico.

Es importante destacar el sentido de anonimato dado a sus carteles, donde lo importante es la promoción de un producto no los autores de los diseños artísticos publicitarios.

6.5.7. Constructivismo ruso: la utilización de un nuevo lenguaje artístico, nuevos materiales y nuevas tecnologías para la alfabetización de las masas

Tanto Gustav Klucis como Ródchenko y Anton Lavinsky realizarán diseños de Kioscos callejeros que poblarán Moscú, proyectos cuyo fin era la difusión del nuevo mundo socialista. Los kioscos estaban destinados a las masas –por entonces semianalfabetas, herencia de la política zarista–, e incluían nuevos contenidos basados en conocimientos culturales acabados y en el desarrollo de un arte nuevo. Dicho arte tendrá como soporte el nuevo lenguaje artístico creado por los constructivistas y productivistas, la utilización de nuevos materiales (como el polímero), la inclusión de las nuevas técnicas de producción artística (como el fotomontaje), asociadas al desarrollo de las nuevas tecnologías de la época: la radio, los altoparlantes, la fotografía, que darán como resultado productos masivos de diseño contemporáneo y de buena calidad.

Mediante todo aquello se buscaba consolidar uno de los preceptos más importantes de la vanguardia rusa: la alfabetización de las masas. Este fue un proceso que para los constructivistas se tornó vital tal cual lo indica El Lissitzky en alusión a la importancia de los carteles: *“Durante el período de la Revolución, nuestra generación de artistas jóvenes fue acumulando una energía en estado de latencia que solo esperaba el mandato del pueblo para empezar a propagarse. El auditorio era ahora la gran masa, la masa semianalfabeta. La Revolución cumplió en Rusia una ingente labor de propaganda y de educación. El libro tradicional fue desmembrado en páginas sueltas, se aumentó su tamaño cien veces, fueron reforzadas mediante*

el color y expuestas en la calle en forma de carteles. Contrariamente al cartel americano, nuestro cartel no estaba pensado para ser cazado al vuelo y con una fugaz mirada desde un automóvil a toda velocidad, sino para ser leído y explorado en la distancia corta (Lissitzky 2003, 228).

En todo ello vemos la supremacía de un tipo de autor activista, políticamente comprometido, con un programa artístico-político definido, que trabaja de manera afiatada con sus pares, es decir, colectivamente.

El constructivismo innovó en todos los campos de la creación artística visual, creando un lenguaje visual nuevo a través de la continua experimentación, lo que modificará radicalmente la concepción del arte, su función y la implicancia de la autoría que, en este caso, se subsume a la primacía de intereses superiores como es llevar un nuevo tipo de arte al pueblo. Esta situación modificará la recepción del arte por parte del público, por las masas, por el colectivo social, para los cuales trabajaban los creadores, de tal manera que dicha recepción será absolutamente distinta a lo conocido por ese entonces. Esto puede apreciarse en los kioscos de Klucis, Lavinsky y de Ródchenko, instancias que quiebran con los sitios donde se consumaba tradicionalmente la recepción de las obras: museos y galerías de arte.

Con esto se consolida la noción de autor como productor —la de receptores colectivos— que interactuarán activamente con las obras que se constituyen, en muchos casos, en dispositivos de dinámica relacional, como ocurre precisamente con las pequeñas torres, o artefactos de Gustav Klucis (inventor del fotoromaje y cartelista) que, en 1922, creó para la celebración del quinto aniversario de la Revolución Bolchevique. Esas pequeñas torres o artefactos correspondían a una serie de kioscos semiportátiles y multimedia que se instalaron en las calles de Moscú, a modo de una intervención urbana, con fines artísticos y propagandísticos sobre la revolución. Estos kioscos se constituyen en dinámicas comunicacionales que estaban integradas por radios, altavoces, pantallas de cine y una muestra de carteles de tal manera que el público interactuaba con las obras y dejaba espacio en sus carteles —marcados por el fotoromaje donde los obreros y los logros y avances de la revolución eran su centro— a la subjetivación de las masas.

Es reseñable indicar que el sentido abstracto de la mayoría de las obras de vanguardia rusa, como se aprecia en las tres series de *Construcciones Espaciales* de Ródchenko, obras realizadas en 1921 y expuestas ese mismo año en la exposición *Obmokhu*. Esta obras están compuestas por seis

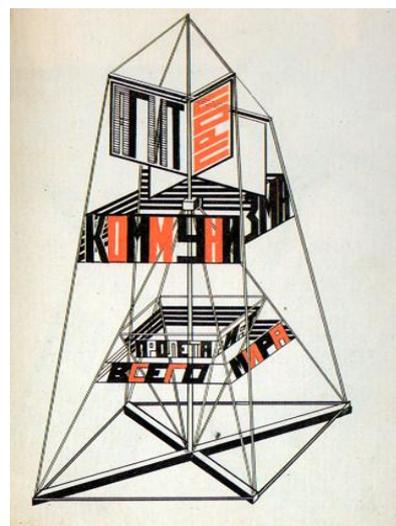


Ilustración 118 Klucis, G. (1922). Ilustración de un kioscos portátil.

trabajos cada una de ellas, entre las cuales destacan *Triángulo dentro de un triángulo* y *Círculo dentro de un círculo*, donde el artista transmuta sus experimentos bidimensionales (véase su *Negro sobre negro*) a la tridimensionalidad generando mediante armazones y varillas, algunas de los cuales corresponden a un metal ligero y brillante —tal cual huinchas de latón—, que se sujetan desde el techo y crean con ellas estructuras móviles que anteceden a las experiencias de Calder.

Las obras colgadas de Ródchenko se despliegan como cuerpos mutantes que, en sus disímiles recorridos, componen formas que varían tanto en sus proyecciones en las paredes como el suelo provocando sombras que se entremezclan con el reflejo de la vida, la del público que se proyecta en las varillas que se fraguan en otras zonas de las obras que también destilan pequeños haces de luz.

Aquí, el público participa activamente con las obras, tanto en el recorrido visual, como en sus desplazamientos físico-espaciales en torno a estas. Así, el público en dicha experiencia se conforma en autores colectivos de las obras mismas, dejando atrás su rol de meros receptores o contempladores de ellas.

En todo esto vemos que, en las creaciones de Ródchenko como en las demás obras de la Vanguardia rusa reseñadas, habita la idea de deconstrucción conceptual de la noción decimonónica de la pieza artística *única e irrepetible*.

Cabe agregar que, en 1917, Duchamp —mediante otra vía— ya había postulado lo mismo al comprar en la Quinta Avenida en Nueva York un producto de facturación industrial: un urinario común de porcelana que expondrá posteriormente firmado bajo la rúbrica de *R. Mutt*, en 1917 y que presentará en una exposición donde él era jurado. El urinario será presentado boca abajo con el título de *Fuente*. Con esta provocación instauró un nuevo concepto de arte, lejano al gesto pictórico, escultórico, etc., que conformaba la noción de artista y de obra como original. En Duchamp, tal cual se aprecia en *Fuente*, lo conceptual se antepone y determina la obra, quebrando con ello la noción clásica de artista y aura.

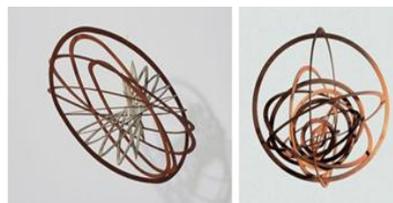


Ilustración 119. Ródchenko, A. (1920). *Construccioni ovaladas*.

Se ha de destacar que los constructivistas fueron prolíferos en la realización de reflexiones que nos llegan en forma de manifiestos como el *Manifiesto Productivista* de 1921, desde donde instalaron un programa artístico que promueve un acercamiento a las nuevas tecnologías en ebullición por entonces. Estos artistas dieron a conocer en particular una cantidad extensa de reflexiones en revistas como LEF o quedaron plasmadas en apuntes personales como los de Ródchenko. En el caso de este último dio cuenta de sus renuncias a determinadas visiones artísticas de un período específico. Ródchenko desestimó en un momento determinado la importancia de sus

obras más abstractas, entre ellas sus *Composiciones Espaciales*.

Sin embargo, estas reflexiones —como las obras mismas de los constructivistas y productivistas— quedarán por largo tiempo descartadas y omitidas de la historia del arte, debido a la imposición del *realismo socialista* en la URSS cuando se consolida el régimen estalinista. Esta relegación se acentuó, por otra parte, por la preeminencia de la visión de los artistas rusos que llegaron a trabajar en occidente en proyectos tan emblemáticos como la Bauhaus —como es el caso de Kandinsky que, junto a Malevich, habían formado parte del suprematismo que influyó potentemente en un primer momento a los constructivistas, pero estos se alejaron de él por no compartir su visión espiritual y mística—. Se puede decir que dentro de la Vanguardia rusa, tanto Malevich, Kandinsky como Naum Gabo y Pevsner, desarrollaron una postura idealista y espiritual asociada a un tipo de producción abstracta, de lo cual dan cuenta libros tan notables como *De lo Espiritual en el arte* y *Punto y línea sobre el plano*, ambos de Kandinsky.

Debemos tener presente que durante la Guerra Fría, se relegará y tipificará el arte constructivista como arte meramente propagandístico. Cuando de la mano de Alfred Barr —fundador del Museum of Modern Art (MOMA) de Nueva York que, en 1927, había visitado Moscú—, se llevó a EE.UU. el legado de la vanguardia soviética, esta se entregó al público bajo un cariz conceptual sesgado, donde las obras carecían del contexto sociopolítico que las motivó. A partir de 1980 desde la mirada del historiador germano-estadounidense Benjamin H.D. Buchloh (Buchloh 2004), las historiadoras del arte Christina Lodder (Lodder 1983), Margarita Tupitsyn (M. Tupitsyn 1996), y María Gough (Gough 2005), entre otros, se empezó a contemplar en plenitud unas de las experiencias artísticas más complejas y subversivas de la historia del arte universal que trastocaron irremediamente la noción de arte y autoría, ello de la mano de las nuevas tecnologías.

7. Nuevas autorías y la muerte del autor y su resurgir con las leyes de propiedad intelectual

7.1. Posicionamientos sobre el autor como productor en la época de las obras de arte reproducibles

7.1.1. Bertolt Brecht y Walter Benjamin: el autor como productor desde una visión materialista dialéctica

Durante los años treinta del siglo pasado, desde la reflexión estética sustentada en la dialéctica materialista se produce una profusa y profunda reflexión sobre la noción de autor y la función social del arte en la época de su reproductividad técnica. Dicha reflexión tiene sus antecedentes en las experiencias, sobre todo, de los constructivistas soviéticos y el surgimiento de nuevas tecnologías como la radio. Brecht, en su famoso ensayo “*La Radio como medio de comunicación*” (1932), realiza el primer análisis de la noción de «nuevo medio», indicando que, para esa fecha, la radio ya podía ser un elemento autónomo capaz de poseer una lógica interna susceptible de ser utilizada como un soporte tecnológico para el teatro, la novela y otros diversos géneros culturales existentes (Brecht 1981).

Brecht vio en la radio un motor para llegar a muchos hogares a través de una dinámica distinta a la que por entonces se conocía y que aún pervive en algunas zonas del mundo. Él consideraba prioritario un nuevo modelo comunicativo donde la radio dejase de ser un mero transmisor unidireccional: del emisor frente a unos receptores casi pasivos, para pasar a una dinámica horizontal y bidireccional donde los colectivos participantes pudiesen ser receptores y emisores al mismo tiempo.

Las reflexiones que Brecht efectuó en “*La Radio como medio de comunicación*” no se hicieron realidad en su época debido al desinterés de las radios y al descubrimiento por parte de las grandes cadenas comerciales de la necesidad de estandarizar los procedimientos radiofónicos para conseguir sus objetivos propagandísticos, cuestión por la cual posteriormente se hizo eco el fascismo. Pero si, efectivamente, como proponía Brecht, la radio hubiese sido un soporte tecnológico para las artes y la cultura, la noción de «autor» a la que apela el director de teatro alemán, se hubiese desarrollado en una línea similar a la propuesta por los constructivistas rusos. El artista sería un motor —un productor— capaz de propiciar una obra mediante la cual la noción de autoría decimonónica quedaría en jaque, como identificadora de una individualidad, dando paso a una multitud de

creadores-receptores que, al mismo tiempo, compondrían una cadena sin posible fin: una obra posible de ser sin fin.

Las reflexiones de Brecht, en su época, como su nuevo teatro con perfil artístico-político estimularon profundamente a su amigo y posteriormente colaborador, Walter Benjamin. Debemos recordar que Brecht poseía un conocimiento acabado de su disciplina que era el teatro y fue capaz como director de teatro de innovar y concretar artísticamente los postulados del materialismo dialéctico, en busca de un tipo de expresión para el activismo social como lo podemos ver en su *Opera de los 3 centavos*.

La colaboración intelectual entre Benjamin y Brecht, fue fuertemente criticada desde la Escuela de Frankfurt por Adorno y Scholem quienes sostenían una relación personal e intelectual fructífera con Benjamin que estaba vinculado a dicha escuela de manera colateral. Adorno y Scholem criticaban el tosco manejo del marxismo de Brecht y que este involucrara a Benjamin en proyectos improductivos con fines pedagógicos del mismo modo que Brecht pretendía hacer en su teatro épico (Wizisla 2007).

Brecht y Benjamin desarrollaron entre 1930-31 el proyecto de creación de la revista «Krise und Kritik» ('Crisis y crítica') que finalmente no pudo efectuarse, instancia que tenía como fin intervenir en la lucha ideológica de manera propagandística contra la inteligencia burguesa aplicando —como indicó Benjamín— el materialismo dialéctico (Wizisla 2007, 138). Con ello, se pretendía analizar la crisis social, teórica y artística que por entonces se caracterizaba por la consolidación del fascismo, el estalinismo y se anunciaba la ascensión del nazismo. Los problemas comunes que abordaron y discutieron tenían relación con el papel que cumplían y debían tener los intelectuales en los ámbitos descritos y los problemas y dificultades del método de la crítica marxista. En esta dinámica, ambos intelectuales tomaron posicionamientos ante la utilización de nuevas tecnologías por parte de los artistas, sobre todo por parte de las vanguardias artísticas —occidentales y rusas—, en boga entre los círculos eruditos de esos años. Benjamín y Brecht, no tuvieron reparos en dar a conocer sus opiniones, contrarias a las instituciones artísticas clásicas, y su apoyo a prácticas artísticas que utilizaban técnicas experimentales como el cine.

7.1.2. Walter Benjamin y el artista como productor en la época de las obras de arte reproducibles

Walter Benjamin consagró a las nuevas prácticas artísticas experimentales, algunos de sus más conocidos textos. Es importante señalar que sus conocimientos sobre la Vanguardia rusa se

materializaron cuando él, intencionadamente, visitó Moscú para conocer dichas experiencias. Este viaje fue motivado por su amante y pareja Asja Lacis quien lo acompañó y por el conocimiento de la obra de Sergei Tetriakov quien había visitado Berlín en 1931, para dar cuenta de su propuesta y de las nuevas experiencias artísticas rusas, dejando una huella imborrable entre los intelectuales berlineses. Dichas instancias se dejarán ver en el escrito de Benjamin, *El Autor como productor* (1934), donde hace referencias a Sergei Tetriakov y, más específicamente, a su obra cinematográfica *Kolhoj* ('*El Faro comunista*'), citando simultáneamente las obras de teatro de Brecht, cuya producción consideraba como parte de las nuevas fuerzas en el arte (Benjamin 2004). Para Benjamín, las propuestas de ambos artistas estaban marcadas por lo disruptivo y por un pensamiento creativo crítico que propiciaba desafíos a las concepciones tradicionales de autoría, producción y recepción de las obras artísticas. Esto se dio, entre otras cosas, porque en dichas propuestas habitaba la pretensión de la unión arte y vida, lo que Benjamin situó como parte de un enfoque analítico crítico por parte de las obras, un enfoque que se oponía a la sociedad capitalista burguesa de entonces.

En *El Autor como productor*, Benjamin precisará que el artista debía trabajar con los nuevos medios, prioritariamente con el cine, la fotografía, la radio. El artista podía y tenía que ser un agente transformador del aparato productivo existente, eliminando los procedimientos propios del aparato productivo y de explotación capitalista que instauraba las divisiones entre contenido y técnica, en autor-emisor y receptor. Benjamin señalaba que utilizar los nuevos medios sólo como transmisores de mensajes, por radicales que fuesen, únicamente provocaba un nuevo aporte al aparato productivo capitalista, como lo habían hecho según él, la mayoría de la vanguardia, exceptuando la rusa. Al tiempo, advertía una de las problemáticas más complejas para el arte y la cultura –cuestión que efectivamente acaece aún hoy–, la capacidad de la cultura burguesa capitalista, como ente hegemónico, de neutralizar y absorber todo tipo de ideas revolucionarias.

En el ensayo *La Obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, 1936 (Benjamin 2012), Benjamin reafirmó sus postulados más trascendentales que habían aparecido en su libro *El autor como productor*, estableciendo la modificación definitiva y radical del concepto de arte decimonónico debido, nos indica, al cambio experimentado por las imágenes artísticas que han abandonado el valor de culto para pasar a poseer un valor de exposición, situación apreciable en el cine y la fotografía, donde aparecen nuevas formas de producción, y reproducción de las imágenes, instalando un nuevo tipo de experiencia del arte y del mundo.

Para Benjamin la capacidad de reproductibilidad de la obra de arte es lo que atacaría la noción clásica de «autoría de la obra», en la medida en que, debido a dicho proceso de reproductibilidad, se elimina la noción de original, lo que disiparía el sentido normado hasta entonces de autenticidad de la obra. Todo ello daría como resultado la pérdida del aura de las obras

artísticas en el sentido que lo conocíamos en las obras clásicas, cuestión a la que Benjamin le otorga un valor positivo.

Asimismo, Benjamin en *La Obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, opone a la experiencia estética que imponen las artes tradicionales —entre ellas la pintura y escultura— a la dimensión óptica instalada por la fotografía y el cine, donde se eliminaría la distancia contemplativa que exigían al espectador «vivenciar» las artes decimonónicas. Por otra parte, las nuevas manifestaciones artísticas de carácter reproducible, como el cine, le otorgarían a los espectadores la posibilidad de ingresar en su interconexión con las narraciones de las obras a detalle de la propia existencia personal y de las experiencias cotidianas que, hasta entonces, le habían sido imposibles de vislumbrar.

Para Benjamín, los nuevos medios tecnológicos, tanto el cine, la fotografía y la radio, proporcionarían una manera más fácil de auto representación para las masas y los sujetos proletarios, cuestión que el filósofo señala que ya se había comenzado a propiciar durante el trascurso del siglo XIX con la prensa escrita. Si la prensa escrita había hecho posible que con mayor frecuencia el lector pudiera asumir —diremos por empatía y complicidad— las funciones del periodista-escritor-autor, los nuevos medios bien utilizados permitirían a los receptores de las películas sentirse identificados con la trama y los actores. Como Benjamin nos decía en su ensayo *El Autor como productor*, ello ocurría cuando se presenciaba la película *Kolhoj* ('*El Faro comunista*') del artista productivista Sergei Tretiakov.

Benjamin contrapuso al cine experimental ruso, a la «estetización» de la política del cine nazi, en la que no se da cabida a la espontaneidad y a la actuación. En el cine nazi, la organización de los actores en el espacio está subordinada al fin del registro filmico como se aprecia —podemos decir nosotros— en las filmaciones de Leni Riefenstahl como en su *Trilogía de Núremberg*, documentales realizados a petición de Hitler. Estos tres documentales fueron considerados como uno de más efectivos jamás filmados en la categoría de documentales político-propagandísticos. La trilogía está formada por: *Der Sieg des Glaubens* ('*La victoria de la fe*', 1933); *Triumph des Willens* ('*El triunfo de la voluntad*', 1934) y *Tag der Freiheit: Unsere Wehrmacht* ('*Día de libertad: nuestras Fuerzas Armadas*', 1935).

7.1.3. La praxis del autor como productor: El Lissitzky y los *proun*

Como vemos en los textos referidos de Benjamin, tanto en *El Autor como productor* y *La Obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, este sustenta su discurso en razones de índoles

epistemológicas situando, diremos, la pregunta: «¿En dónde reside lo revolucionario de la obra de arte?» Esto pasa, como vemos en su discurso y en las obras por él citadas, en el desplazamiento del autor a un espacio político que implica para el artista que lo más importante para abordar de buenas a primeras la ejecución de una obra de arte, la forma y su contenido, es la preocupación por la técnica con que será configurada la obra. Esto implica que la obra de arte tiene que construirse mediante un procedimiento tectónico, donde la técnica de producción sea intrínsecamente reproducible y adaptable a otros espacios y circunstancias. Hay que poner atención e hincapié en renovar el aparato de producción de ella, colocando a este aparato en relación con otros aparatos de producción y en contraste con los aparatos de producción de la industria cultural capitalista.

Aquí, la obra de arte se instituye como un proceso artístico capaz de ser un dispensador de un procedimiento que se constituye en un dispositivo de comunicación. Por tal cosa, se instituye un nuevo tipo de autor, el «autor como productor», que se conecta de manera activa con los autores-receptores por medio de las obras que se entregan como un proceso que instaura relaciones perceptivas, fenomenológicas, cognitivas de acercamiento y que se activan en el proceso de interacción de las partes. Esta cuestión al constituirse conlleva una nueva dimensión de la «concepción arte», donde la obra de arte se aleja del proceso aureático, al no participar como parte de un ritual y al ser parte de un proceso de reproducción. Este es el caso de la fotografía y el cine donde se pierde, como se ha dicho, el concepto de originalidad de la pieza única (como una pintura ilusionista) que nos permite «vivenciar» un gesto original, único e irrepetible en cuya experiencia se da un proceso contemplativo.

Cabe agregar que Benjamin como se desprende de sus propios libros y lo dan a conocer especialistas en su obra —como Erdmut Wizisla (Wizisla 2007)— ignoraba a cabalidad hacia 1936, que el proyecto cinematográfico de la Vanguardia rusa se sometía a serias dificultades contextuales que, finalmente, lo llevarían a su extinción, y tenían relación con las imposiciones estéticas y políticas del estalinismo que instaura como arte oficial el llamado *realismo socialista*.

Probablemente, Benjamín desconocía la totalidad de la experiencia de los constructivistas rusos pese a su estadía en Moscú, entre otras cosas porque no hablaba ruso (en Moscú fue Asja Lacia, su amante de entonces, quien ejerció como traductora). Pese a ello, sus escritos son coherentes con la propuesta general del constructivismo de incorporar nuevas tecnologías a micro y macro escala y, a partir de ello, y de la creación de un nuevo lenguaje artístico, se puede generar un arte nuevo como lo podemos contrastar atendiendo a la propuesta de El Lissitzky. Sobre todo a sus instalaciones en tres dimensiones que constituyeron parte de sus series de trabajos que denominó

*proun*⁸⁴.

Los *proun* de El Lissitzky en sus inicios fueron cuadros geométricos y abstractos como lo demuestra su *Proun* de 1923 que fue base de sus trabajos experimentales posteriores, dentro de los cuales encontramos obras como diseños de exposiciones y estructuras arquitectónicas. Su *Proun* de 1923

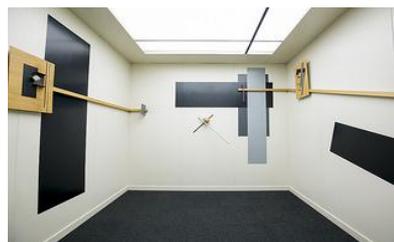


Ilustración 120. El Lissitzky. (1923). *Proun*.

corresponde a una instalación donde el artista sitúa diversos cuerpos geométricos poseedores de volúmenes, masas, colores, espacios y ritmos diversos sobre muros blancos. Esto se dio a partir de la planificación de ejes y perspectivas, con los cuales interactuará el autor-espectador de una manera particular, pues es llamado a ser consciente de los diversos elementos dispuestos y del espacio mismo. Este espacio aquí solicita múltiples miradas que van conformando una obra nunca posible de ser repetida de manera exacta, pues las miradas realizadas sobre los elementos que componen los *proun* interactúan con estos siempre de manera desigual, lo que establece una percepción completamente diferente a la que tenemos frente a una pintura ilusionista.

El tipo de registro conceptual que establece en los *proun*, El Lissitzky será multiplicado en la realización del *Pabellón de Rusia* para la exposición internacional en Colonia de 1928. El pabellón no posee comienzo ni final, y se compuso mediante módulos autónomos donde prima la introducción de un nuevo aparato de producción artística marcada por la utilización de nuevas técnicas mediante las cuales construyó un dispositivo de comunicación artístico y político. Cada elemento realista dispuesto es fuertemente alterado mediante procedimientos de fotomontaje, y disposiciones espaciales no previsibles que generan nuevas relaciones conceptuales y fenomenológicas que activan al espectador. Aquí al espectador se le solicita la reconfiguración de subjetividades nuevas, percepciones cognitivas, sensibles y sensoriales disimiles a las vividas cotidianamente en la medida que el pabellón es un constructo de dinámica relacional, marcado por el desbordamiento activista del artista.



Ilustración 121. El Lissitzky. (1923). *Proun*.

⁸⁴ La implicancia de la palabra *proun* jamás fue totalmente esclarecida. Algunos autores señalan que es una contracción de «*proekt utverzhdania novoga*», es decir, «diseño para la confirmación de lo nuevo» o «*proekt unovsia*» o «diseño arquitectónico para UNOVIS».

Interesante es señalar que El Lissitzky, estuvo encargado no sólo de la construcción de *Pabellón ruso* de 1928, sino posteriormente de varios otros.

7.2. Posiciones sobre las nuevas tecnologías y sus incidencias en las nociones de arte y autoría

7.2.1. El legado de Bertolt Brecht y Walter Benjamin en las artes visuales: las posibilidades de las nuevas tecnologías

Los pensamientos de Benjamin y Brecht sobre las potencialidades para el arte que conlleva la utilización de las nuevas tecnologías de reproducción y difusión masiva se constituirán en claves teóricas fundamentales, durante los siglos XX y XXI. Así, los tipos de análisis que efectuaron conllevan la idea de que determinadas propuestas de los artistas que trabajan con nuevos medios son capaces de interpelar y modificar el aparato productivo y el significado del arte, contribuyendo con ello al cuerpo social de manera creativa. Se da cuenta de las posibilidades que tienen las prácticas artísticas de instaurar, entre otros, una noción diversa de autor capaz de ser al mismo tiempo receptor y de convertir a los receptores en autores mediante la utilización de los nuevos medios tecnológicos.

Los pensamientos de Brecht y Benjamin son, por todo lo enunciado, conceptualmente definitorios para las experiencias artísticas del arte asociadas a las nuevas tecnologías como nos los hizo ver Nam June Paik en obras como *Good Morning Mr. Orwell* (1984). Desde los años noventa en adelante muchos grupos vinculados al «arte de los nuevos medios» contemplarán el legado de Benjamin en términos «aportativos». Así, la obra de Benjamin y Brecht marcarán una pauta para los trabajos más subversivos como los de los *art-hacktivistas* [®]TMark (<http://www.rtmart.com/>), cuyo denominación deriva de «marca registrada», conglomerado artístico que ha colaborado con otros colectivos artísticos como Etoy, Negativland o Critical Art Ensemble para generar propuestas alejadas de cualquier convencionalidad, operando irónicamente desde los recursos que proporciona el propio sistema capitalista. Por esta razón, ellos son oficialmente una corporación legalizada y utilizan un escudo corporativo⁸⁵.

⁸⁵ Véase Tilman Baumgätel, *Net.art 2.0: Neue Materialien zur Netzkunst = New materials towards Net art* (Nürnberg: Institut für Moderne Kunst, 2001).

Dentro de las obras de ®TMark, todas selladas por la utilización de la «www» e internet, se encuentra *Deconstructing Beck* (illegalart@detritus.net; <http://www.detritus.net/illegalart>), [17 de febrero de 1998]) que consistió en el lanzamiento de un nuevo CD *Deconstructing Beck*, producido por Illegal Art con la ayuda de 5.000 dólares obtenidos por ®TMark por parte de donantes anónimos. El disco estaba disponible sólo desde Illegal Art (illegalart@detritus.net) y costaba 5 dólares, incluyendo el franqueo dentro de EE.UU.



Ilustración 122. ®TMark. (1998). Propaganda del CD *Deconstructing Beck*.

Deconstructing Beck es una colección de *resamplings* de música innovadora e ilegal basada en la música del artista llamado Beck. Hay que tener presente que desde la década de los noventa en adelante, el sentido «apropiacionista» en las artes visuales y la música, entre otras manifestaciones, es ilegal en el contexto de las leyes propiedad intelectual a nivel general y en particular en EE.UU.

El disco tenía como objetivos crear música experimental y al mismo tiempo sabotear a una de las grandes corporaciones musicales. En este sentido ®TMark señaló por entonces respecto de esta obra que: “*Haciendo trabajos de arte de manera ilegal ayudamos a combatir el dominio absoluto que tienen las empresas sobre nuestras vidas (...)*” (®TMark 1998) y el portavoz del colectivo agregaba: “*No estábamos seguros al principio acerca de este proyecto, ya que ®TMark generalmente aborda el grueso de los artículos producidos en masa. Pero mientras Beck puede ser un artista excelente, su personaje lucrativo sigue siendo un producto más, a partir del cual otros se enriquecen, y uno de nosotros necesitaba subvertir esto.*” (®TMark 1998).

Con el correr de los años ®TMark a través de la utilización de los nuevos medios se ha convertido en el mayor colectivo *art-hacking* anti corporación, mediante sus propias obras, o por medio de la canalización de fondos provenientes de donantes anónimos que destina a otros grupos para sus procesos creativos.

Ahora bien, volviendo a las reflexiones de Brecht y Benjamin, se ha de decir que quedaron largo tiempo constreñidas al común de los intelectuales y al público en general debido a la utilización por parte del fascismo, del nazismo y del estalinismo de los medios de comunicación de masas, mediante los cuales se omitieron las obras de dichos intelectuales. Luego la Guerra Fría se encargó de relegar sus pensamientos a una mínima expresión a nivel del colectivo social. Sin embargo, dichas reflexiones serán rescatadas desde la década de los sesenta en adelante por los artistas e intelectuales europeos y estadounidenses, quienes recurrirán a ellos para entender la nueva realidad mediada por los medios tecnológicos que ya por entonces se empezaba a vivir, como bien lo señala Marshall McLuhan en 1969 cuando dice que los medios son nuestra nueva “*naturaleza.*” (McLuhan

1969, 14).

7.2.2. Theodor Adorno y Max Horkheimer: la perversa utilización de los medios de comunicación masivos por parte de la maquinaria capitalista

Max Horkheimer y Theodor Adorno miembros —al igual que Benjamin— de la Escuela de Frankfurt —y coetáneos de él—, editarán la obra de aquel después de su suicidio en Portbou cuando huía del nazismo debido a su origen judío. Ambos enunciarán una teoría sobre los nuevos medios tecnológicos distinta y distante, en muchos sentidos, a los postulados de Benjamin y Brecht.

Para Horkheimer y Adorno si ya las maquinarias de los totalitarismos hacia mitad del siglo XX, habían demostrado ser capaces de apropiarse por completo de los medios de comunicación masivos, la maquinaria capitalista propiciada por EE.UU. no había quedado atrás. Durante y después de la Segunda Guerra Mundial, los EE.UU. se posicionaron en una dimensión igual de preocupante, peligrosa y enajenante como las propias de las maquinarias de los totalitarismos.

Adorno y Horkheimer llamarán a la proyección de la maquinaria capitalista la «industria cultural o economía cultural», conceptos que aparecerán por primera vez en uno de sus artículos llamado *La Industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas*, desarrollado por los autores entre 1944 y 1947 y que, posteriormente, será publicado en el texto *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos*" (Adorno y Horkheimer 1988), también conocido en español como *Dialéctica del Iluminismo*. En el referido artículo se instala una visión pesimista y crítica sobre la función de los medios de comunicación masivos —llámese la fotografía, la radio, el cine— fenómenos que se estaban consolidando a través de la industria del entretenimiento —ellos analizan prioritariamente la maquinaria capitalista en EE.UU. donde se encontraban exiliados debido al nazismo—, en las sociedades desarrolladas después de la Primera Guerra Mundial. En dicho texto Adorno y Horkheimer sostienen, entre otras cosas, que: "*La industria cultural puede jactarse de haber actuado con energía y de haber erigido como principio la transposición —a menudo torpe— del arte a la esfera del consumo, de haber liberado al «amusement» [que es la palabra que usan para definir 'industria del entretenimiento'] de sus ingenuidades más molestas y de haber mejorado la confección de las mercancías. Cuanto más total ha llegado a ser, cuanto más despiadadamente ha obligado a todo «outsider» a quebrar o a entrar en la corporación, tanto más fina se ha vuelto, hasta terminar en una síntesis de Beethoven con el Casino de París.* (Adorno y Horkheimer 1988, 46).

En ello vemos entre otras cosas, el destemple de Adorno y Horkheimer frente a banalización y mercantilización de la cultura por parte de la industria del entretenimiento. Detectaron, además,

en el caso de una de las manifestaciones artísticas culturales contemporáneas más emblemáticas como son los dibujos animados la manipulación de las mentes a través de mensajes subliminales emitidos desde el humor y en este sentido en el referido artículo, señalan:

"Los dibujos animados eran en una época exponentes de la fantasía contra el racionalismo. Hacían justicia a los animales y a las cosas electrizadas por su técnica, pues pese a mutilarlos les conferían una segunda vida. Ahora no hacen más que confirmar la victoria de la razón tecnológica sobre la verdad [...] De tal forma, la cantidad de la diversión organizada se transfiere a la calidad de la ferocidad organizada. Los censores autodesignados de la industria cinematográfica, unidos a ésta por una afinidad electiva vigilan la duración del delito prolongado como espectáculo divertido. La hilaridad quiebra el placer que podría proporcionar, en apariencia, la visión del abrazo, y remite la satisfacción al día del «pogrom». Si los dibujos animados tienen otro efecto fuera del de acostumbrar los sentidos al nuevo ritmos es el de martillar en todos los cerebros la antigua verdad de que el maltrato continuo, el quebrantamiento de toda resistencia individual es la condición de vida en esta sociedad. El Pato Donald en los dibujos animados como los desdichados en la realidad reciben sus puntapiés a fin de que los espectadores se habitúen a los suyos" (Adorno y Horkheimer 1988, 48).

Si bien, en gran medida, las palabras de los filósofos de la escuela de Frankfurt acertaron en torno al desarrollo negativo de la industria cultural y sus alianza con el capitalismo, sus visiones, y las anteriormente mencionadas utilidades de los medios de comunicación de masas por parte del nazismo y el fascismo, entre otros, sembraron dentro de los círculos intelectuales y la población en general una visión poco comprensiva de la utilización de dichos medios para otros fines que no fueran los enunciados por estos discursos a lo largo del siglo XX. El legado de dichos discursos provocó ya desde la masificación de internet hacia 1994, grandes detractores a la utilización de este tipo de nuevo medio tecnológico como instrumentos propulsores de un arte y una cultura más emancipada. Entre los autores contrarios a la utilización de los nuevos medios en el arte y la cultura encontramos a Paul Virilio quien en libros como *Speed and politics: an essay on dromology* (Virilio 1986), *The Information bomb* (Virilio 2000) y *War and cinema: the logistics of perception* (Virilio 1989) argumenta, entre múltiples cosas, que los proyectos militares y tecnológicos guían el devenir de la historia. Asimismo, sostiene que la tecnología no se constituye como tal sin la eventualidad de accidentes y sitúa a estos como un factor negativo propio de la herencia del positivismo social y el progreso científico. Él cree, entre otras muchas cosas, que los avances de la tecnología expresados, por ejemplo, en la televisión, nos distancian claramente de los acontecimientos del tiempo y el espacio real.

Cabe señalar que, frente a esta postura catastrófica sobre los nuevos medios, surgirán hacia el año 2000 otras miradas como la de Pierre Lévy, que concibe al ciberespacio como *"una continuidad de la hominización"* (Lévy 1999, 13).

7.2.3. Marshall MacLuhan y el impacto positivo de las nuevas tecnologías en la sociedad de masas y en el arte

Indiscutiblemente, las nefastas utilizaciones por parte del poder de los medios de reproducción y de comunicación masivos han contraído al mundo artístico por períodos, como nos señala Greenberg (Lévy 1999). En la década de los años treinta ocurrió que el empleo propagandístico de los medios de comunicación, sobre todo de la radio, provocó que dicho medio —como otras innovaciones— se dejaran de usar para crear. Pero el arte, impulsado por la curiosidad y el afán de experimentación luego de dichos periodos de *shock*, ha vuelto nuevamente a centrar su mirada hacia el desarrollo tecnológico. Así ocurrió pasada la década de los cincuenta, donde se pudo superar el retraimiento respecto del arte de vanguardia, que había derivado en un retorno hacia la pintura y la escultura. Esto fue posible gracias a textos como los del canadiense Marshall MacLuhan quien retomará el tema del impacto de las nuevas tecnologías en la sociedad de masas en un tono positivo, señalado que las nuevas tecnologías eran extensiones del hombre.

MacLuhan emitirá una serie de conceptos clave para entender de una manera clara las implicaciones de la sociedad de la información, conceptos que hoy son muy conocidos y que nos acerca a las implicaciones de los medios de difusión masivos. Algunos de dichos conceptos se asocian a los nombres de los títulos de sus libros como son *El Medio es el mensaje* (McLuhan y Fiore 1967), *La Galaxia de Gutenberg: génesis del homo typographicus* (McLuhan 1998), *La Aldea global: transformaciones en la vida y los medios de comunicación mundiales en el siglo XXI* (McLuhan 1996), *La Galaxia Marconi* o *La Aldea cósmica*. En sus textos, MacLuhan diferenciará entre medios calientes y fríos, y entre múltiples ideas describirá los medios de comunicación como extensiones del ser humano; medios de comunicación a los cuales llamó «servomecanismos». Sus escritos, hacia las décadas de los sesenta y setenta, relegarán a un segundo plano los revolucionarios textos de Benjamin y Brecht, pensamientos que nuevamente se volverán a poner en escena desde los noventa en adelante con el desarrollo de internet y la «www», en la época de expansión del capitalismo cognitivo. Recordemos que en esta época es cuando el «*general intellect*» del cual hablaba Marx en sus *Grundrisse*, toman una importancia vital para la comprensión de nuestra cultura durante el último cuarto del siglo XX y comienzo del siglo XXI.

7.2.4. El arte de los años sesenta en adelante en EE.UU. e Inglaterra: una mirada positiva asociada al despliegue de las nuevas tecnologías

Cabe destacar que los textos de MacLuhan serán asumidos positivamente sobre todo por la intelectualidad artística estadounidense e inglesa, y sus postulados emergerán en paralelo al desarrollo de importantes fenómenos artísticos como la realización de la exposición *This is Tomorrow* (“Este es el mañana”), Londres, 1956, que



Ilustración 123 Hamilton, R. (1956). *Fun House*.

organizó Richard Hamilton para la Whitechapel Art Gallery. Aquí se exhibirá una de sus obras más famosas, su *collage*, *Just What is it that Makes today's homes so different, do appealing?* (‘¿Pero qué es lo que hace a los hogares de hoy día tan diferentes, tan atractivos?’), que alude al entorno sociocultural que se estaba configurando en torno a los medios tecnológicos de comunicación masivos. Esta misma reflexión aparece en su instalación expositiva *pop*, *Fun House* (1956) donde introduce la proyección de imágenes *blown-up* de las películas de Hollywood, una máquina de tocadiscos, imágenes de ciencia ficción y de publicidad. Esta instalación permitió la participación activa del público, quien interactúa con cada parte de la puesta en escena.

Las obras nombradas de Richard Hamilton desde su exhibición se tornarán en referentes de enorme importancia para el *pop art* y sobre manera para entender el legado de la cultura popular que desde fines de los sesenta ha plagado nuestras vidas y miradas. Los nuevos medios tecnológicos –la música envasada, la televisión, el cine, la fotografía–, y los estilos de vida contemporáneos canalizarán los deseos, las fantasías, las energías vitales y la producción de la sociedad burguesa de la segunda mitad del siglo XX hasta el despliegue de internet en la sociedad global. Hamilton fue probablemente el integrante del *pop art* que de forma más lúcida asumió las contradicciones emanadas de ocuparse y trabajar sobre y desde el imaginario, los lenguajes de la cultura, los medios de consumo y comunicación masivos y la articulación de sus obras hacia posiciones analíticas y festivas mediante los mismos y siempre desde una visión crítica.

Cabe agregar que, en general, las tendencias artísticas que surgen en EE.UU. y Europa desde mediados de los cincuenta en adelante entre ellos el movimiento abstracto norteamericano, los informalistas, el *art brut*, así como las tendencias que reaccionaron contra la abstracción, el arte cinético, el *pop art* de Lichtenstein y Andy Warhol, el nuevo realismo de Tinguely y Arman, el neodadaísmo de Robert Rauschenberg y Jasper Johns, el arte *povera* y los postulados de Piero Manzoni, entre otros, si bien dialogaron con los nuevos medios tecnológicos, haciéndolos en algunos casos parte de su estética, e instrumentos definitorios de sus obras como ocurre con

Tinguely, dichas tendencias y propuestas no modificaron radicalmente la noción de autor y de receptores activos impuestos por las Vanguardias y manifestados en los postulados de Brecht y Benjamin. Tampoco lo hicieron experiencias como la de los *situacionistas* y Guy Debord, el *happening*, las *performances* y el arte conceptual que se dieron a finales de la década de los sesenta, ni tampoco el *fluxus* de Maciunas. Sin embargo se ha de destacar que *fluxus* a través de artistas como Nam June Paik, uno de los máximos representantes del movimiento, por medio del asumir los medios de comunicación masivos y las nuevas tecnologías con fines trasgresores tanto artística, social y políticamente, multiplicaron la cantidad de receptores de las obras y lo hicieron participes activos de ellas como se aprecia en la obra June Paik, *Good morning Mr.Orwell* (<https://www.youtube.com/watch?v=SIQLhyDIjtI>, [1984]).

7.3. La autoría colectiva del net.art en el contexto de la cultura inmaterial propia del capitalismo cognitivo

7.3.1. El anuncio de la cultural inmaterial

Hacia la década de los setenta del siglo XX empieza aparecer una serie de reflexiones sobre la transformación de la sociedad capitalista que, hasta hace poco, se desarrollaba íntegramente mediante procesos económicos fordistas, keynesianos y/o tayloristas. En este nuevo contexto será recuperado el texto de Karl Marx, los *Grundrisse* o *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política* —que es una recopilación de anotaciones acabada entre 1857-1858—, por parte de Paolo Virno y el operaismo —del cual Virno era parte—, un movimiento teórico, filosófico y político italiano conformado en los sesenta por Antonio Negri, Mario Tronti, Romano Alquati, Raniero Panzieri, entre otros⁸⁶. Entre ellos se instaló un debate en torno al concepto de «*general intellect*» —que trabaja Mark en el mencionado ensayo— y el sujeto político propicio para el horizonte contemporáneo de socialización de las nuevas fuerzas productivas, la llamada «*intelectualidad de masas*».

Paolo Virno en *Virtuosismo y Revolución*⁸⁷ se adentra en los *Grundrisse* atendiendo a los

⁸⁶ El operaísmo dio cuentas de sus investigaciones por medio de revistas como *Potere Operaio* (VV.AA., *Revista Potere Operaio* (Roma: s.n., 1969-1972)); *Luogo Comune* (VV.AA., *Revista Luogo Comune* (nº 4. Roma: Associazione General Intellec, 1993)); o *Classe Operaia* (VV.AA., *Revista Classe Operaia* (Padova: Nuovi editori, 1974)).

⁸⁷ Que se publicó por primera vez en el nº 4 de la revista del operaismo *Luogo Comune*, en 1993. (VV.AA., *Revista Luogo Comune*. nº 4).

«Fragmento de las Máquinas» donde recupera el concepto de «*general intellect*» para determinar cómo se vuelve a reconfigurar el modo de producción capitalista en el contexto del desarrollo de las nuevas formas de producción tecnológicas. Virno constata que el «*general intellect*», en tanto tal, es una potencia materializada del saber, señalando que la actividad intelectual, del saber abstracto, deviene el auténtico mecanismo que impulsa la generación y producción de riqueza, en la medida que es una inteligencia social que acumula saberes, conocimientos y técnicas colectivas.

Antonio Negri, en su libro *Marx más a allá de Marx*, indica con razón que la obra de Marx es una anticipación intelectual extraordinaria que anuncia lo que será el capitalismo maduro (Negri 2001, 8); y agrega Negri, que en los *Grundrisse*, Marx especifica “*que el desarrollo capitalista conduce a una sociedad en la cual el trabajo obrero industrial (en cuanto trabajo inmediato) es a partir de cierto momento únicamente un elemento secundario en la organización del capitalismo: es decir, que cuando el capital subsume a la sociedad organizada su imagen y semejanza, el trabajo productivo deviene trabajo intelectual, cooperativo, inmaterial. [...] Se desprende de ello que la liberación del trabajo intelectual, como «mise en forme» de los procesos de producción subjetiva (fuente y matriz de valor y de riqueza) [...]»* (Negri 2001, 17). En este mismo sentido, Maurizio Lazzarato señala: “*Para este Marx visionario ya no es “el trabajo en su forma inmediata” lo que constituye el nuevo fundamento de la riqueza, sino el desarrollo de la ciencia, el progreso tecnológico y la “cooperación y la circulación social”, en una palabra, el “desarrollo de individuo social”; de tal manera que “se desplome la producción basada sobre el valor de cambio”*” (Lazzarato 2006, 126). Esto en la actualidad se ha vuelto real por la hegemonía del trabajo inmaterial, intelectual, científico y tecnológico, por tanto la producción de mercancías inmateriales (software, hardware, etc.), su distribución online que son fenómenos asociados a un sólido proceso capitalista que está propiciando el crecimiento acelerado de la transacción de dichas mercancías inmateriales y una rentabilidad permanente por derechos de propiedad intelectual y de patentes asociadas a dichos productos por parte de los grandes capitales.

Hay que tener presente que actualmente EE.UU. si bien sustenta la mayor parte de su economía en el sector servicios, posee un importante y competitivo sector industrial, especializado en alta tecnología que encarna un 20 % de la producción mundial (Vargo 2011). De las 500 empresas más importantes y grandes del mundo, 133 tienen sede en EE.UU. (Gunther 2010), entre ellas Facebook, Apple y Google, las cuales salvaguardan sus intereses a través de las patentes y los derechos de propiedad intelectual, instancias por las cuales recaudan muchas ganancias. Se hace interesante señalar que las últimas décadas los gobiernos estadounidenses han sido los mayores propulsores de la necesidad de pago por patentes y derechos de autor, lo que ha desarrollado a través de la firma de tratados internacionales. Algunos de estos tratados han sido promovidos por la OMPI y a través de los tratados de libre comercio que ha promovido directamente EE.UU. como

el Nafta, el TLC con Latinoamérica o el tratado –TTIP– que, entre 2015-2016, se discute sobre Libre Comercio entre Estados Unidos y la Unión Europea.

7.3.2. Posturas ante el capitalismo cognitivo

La fase económica-sociocultural que estamos viviendo en el contexto de la postmodernidad que, como nos indica Fredric Jameson, “*no es algo que podamos establecer de una vez y para siempre y emplearlo luego con plena conciencia*” (F. Jameson 1996), ha sido denominada por Maurizio Lazzarato, Carlo Vercellone o Yaan Moulier Boutang, entre otros, como capitalismo cognitivo que: “*como concepto político señala menos la ineludible transformación de un modelo técnico, como la “puesta a trabajar” –en ese sentido que indica la coacción y el sometimiento a una relación salarial– de una nueva constelación expansiva de saberes y conocimientos. Este “capitalismo cognitivo” es así hermano gemelo de un “capitalismo relacional” y de un “capitalismo de los afectos” que pone sobre la nueva cadena productiva al indeterminado conjunto de mediaciones sociales, que lleva inaugurando y ampliando ciclos de negocio directo desde hace al menos treinta años: desde el cuidado de ancianos a la atención telefónica, desde la vieja industria cultural a la nueva industria del diseño*” (Blondeau, Dyer Whiteford, y otros 2004, 14). Capitalismo cognitivo, cuyo eje es la producción de nuevas tecnologías y su aplicación al nuevo contexto mediatizado por ellas. Ahora bien, dentro del capitalismo postmoderno, como lo refieren Antonio Negri y Michael Hardt, en *Imperio*, se producen alternativas al sistema. En este sentido estos autores dirán que “*La aproximación crítica [ante el capitalismo postmoderno] pretende, por ello, traer a la luz las contradicciones, ciclos y crisis del proceso porque en cada uno de estos momentos la necesidad imaginada del desarrollo histórico puede abrirse hacia posibilidades alternativas. En otras palabras, la deconstrucción de la historia «rerum gestarum», del reino espectral del capitalismo globalizado, revela la posibilidad de organizaciones sociales alternativas. Tal vez esto sea lo más lejos que podamos llegar con el andamiaje metodológico de un deconstruccionismo crítico y materialista ¡pero esto ya es una enorme contribución!*” (Hardt y Negri 2002, 332).

En esta misma línea de la necesidad de abordar el capitalismo y buscar alternativas dentro de él, se diseñarán las posturas –muchas disimiles entre sí–, de Paolo Virno y el operaiísmo, Maurizio Lazzarato, Carlo Vercellone, Félix Guattari (Guattari 1996), entre muchos más, lo que será clave para la producción del arte contemporáneo. Y, por otra parte, el arte contemporáneo informado, ha demostrado ser capaz de indicar aspectos propios del desarrollo del capitalismo cognitivo y, al tiempo desde su territorio, mostrar alternativas al desarrollo a este capitalismo postmoderno. Hay que indicar, en este sentido y como lo explicita Pierre Lévy –quien es uno de

los intelectuales que ha desarrollado un importante cantidad de reflexiones en torno a los aspectos positivos que nos puede traer las nuevas tecnologías— que en el tercer milenio no se ha producido un apocalipsis cultural, y que en *“las evoluciones culturales en marcha [...] —y a pesar de sus innegables aspectos sombríos o terribles—, se expresa una “continuación de la hominización”* (Lévy 1999, 13). Este comentario de Lévy se distancia de las posturas de Jean Baudrillard y, de sobre manera, de las de Paul Virilio (Virilio 1997), quien nos habla en su obra *“del paisaje de los acontecimientos”* que, en la actualidad, es una espacialidad del tiempo que se somete a una escalonada contracción y congelación de la sincronía de los procesos diacrónicos, de las perspectivas y duraciones, imposibilitando el acto de comunicación (Virilio 1997). Los postulados de Lévy también son distantes respecto de los de Manuel Castells, quien nos indica de manera casi apocalíptica que en la sociedad informacional el acontecimiento se da colgado a un estadio de irresolución perpetúa, a orillas de la eternidad y, por tanto, descolgado del espacio y tiempo actual⁸⁸. En Virilio y Castells, la era de la información ha terminado por atomizar los medios y multiplicar sus intenciones respecto a sus propósitos finales. De esta manera se ha generado un ser humano enajenado donde la subjetividad no podría resolverse sino en el individualismo, con lo cual se perdería los grandes valores de occidente: el hombre, la razón, el espacio y el tiempo, la comunicación interpersonal, la democracia, etc.

En contraposición a estas apocalípticas posturas, las visiones de, entre otros, Lazaratto, Vercellone, Virno o Negri han considerado que en la disgregación «rizomática» de los medios existiría la posibilidad de estructurar nuevas estrategias de lucha contra del poder del capitalismo. En este sentido, Pierre Lévy propone *“considerar las operaciones de la economía virtual como acontecimientos en el interior de una especie de megasiquismo social, el sujeto de una inteligencia colectiva en estado naciente”* (Lévy 1999, 36). Y Negri y Virno afirman que *“no aceptan la interpretación de que el capital por sí mismo haya generado la sociedad informacional, reivindicando el papel de la multitud productiva en la intensificación de la comunicación y en la configuración del nuevo entono global. Rechazando la demonización absoluta de la así llamada “industria cultural” por el marxismo frankfurtiano [-Adorno y Horkheimer-], estos autores reconocen en los nuevos modos de producción y circulación del conocimiento los ingredientes necesarios para la generación de una inteligencia colectiva capaz de apropiarse y de subvertir los parámetros y mecanismos de control impuestos para el poder hegemónico (...). El cambio de paradigma supone, a su vez, la correlativa redefinición del régimen de trabajo, el que se ha venido a denominar “trabajo inmaterial”, cuyo fin es la producción y diseminación de la información y del conocimiento”* (Carrillo 2004, 52).

En este sentido, nos dice Virno que el trabajo inmaterial es *“En la organización productiva*

⁸⁸ Véase Manuel Castells, *The Rise of the Network Society* (Oxford: Blackwell, 1996); Manuel Castells, *La Ciudad Internacional: Tecnologías de la Información, Reestructuración Económica y el Proceso Urbano-Regional* (Madrid: Alianza Editorial, 1999).

posfordista, la actividad sin obra deviene, del caso particular y problemático que es, el prototipo del trabajo asalariado en general.” (Virno 2003, 94). Es frente a esta nueva realidad que quienes consideran las nuevas tecnologías vinculadas a un desarrollo libre en beneficio sociocultural y artístico como una posibilidad dentro el capitalismo cognitivo, han reaccionado y siguen haciéndolo, como en el caso de un grupo importante de net artistas, entre ellos Negativland, ®TMark, Eva and Franco Mattes, Paolo Cirio, Daniel García Andújar. Estos artistas se han apartado de una lógica que busca el dominio total sobre la mercancía inmaterial, buscando anular las expresiones que desean redefinir el conocimiento en la contemporaneidad apelando a lógicas de cooperación reticular en las que la movilización y la cooperación colectiva de las inteligencias, la cooperación entre cerebros como lo explicita Gabriel Tarde, opera de tal modo que: “*cada individuo tiene “una pequeña invención consciente o inconsciente” que agrega a la memoria social y tiene también su “radio imitativo”, más o menos extendido, “que basta para prolongar su hallazgo más allá de su existencia efímera e incorporada a la mónada”* (Tarde, Alliez y Joseph 1999, 127). Las inteligencias colectivas desplazan los ejes de gravedad de las relaciones sociales y de producción capitalista que expresan relaciones tradicionales de dominación, hacia un terreno de prácticas colaborativas y abiertas. Esto como ocurre con claridad en el caso de las primeras comunidades de programadores de software libre, de lo cual son ejemplo GNU/Linux y los proyectos de nuevo manejo de propiedad intelectual para la circulación libre del conocimiento, creative commons y copyleft, entre otros.

7.3.3. Precedentes del arte colectivo desarrollado por el net.art:

7.3.3.1. *Dadá* y la reivindicación del proceso colectivo y el «apoyo mutuo» para crear arte

La dinámica colectivista del movimiento *dadá* —como la inclusión de diversas expresiones artísticas no propiamente del campo de las artes visuales: música, danza, acciones «performáticas», entre otras— serán uno de los tópicos más radicales de la historia del arte del siglo XX.

Dadá es una nominación que no alude a ningún término contingente de la época, sino que “*Tristan Tzara encontró la palabra «dadá» el 8 de febrero de 1916 a las seis de la tarde*” (de Micheli 1967, 54) en un diccionario por azar. El movimiento utilizó técnicas revolucionarias en sus creaciones y fue más allá de sus postulados negativistas (Waldberg 2004) que impugnaban toda norma y cuyo accionar presenta reminiscencias a una honda creencia resultante de la tradición romántica de que la humanidad es básicamente bondadosa cuando no ha sido extraviada por los códigos sociales. Por otra parte, *dadá* se afianzó por medio del trabajo colectivo y el «apoyo mutuo», conceptos presentes

en la configuración de trabajo de las logias y gremios de la Baja Edad Media, y que pervive en movimientos como *art and craft*, los prerrafaelitas, etc. Sin embargo, *dadá* no dejará de exaltar las personalidades individuales como se expresa en los orígenes mismos de este conglomerado artístico-cultural del Cabaret Voltaire.

Después de varios encuentros informales en diversos cafés, Hugo Ball y otros artistas comenzaron a idear la manera de crear un cabaret artístico y político internacional. El primer encuentro se llevó a cabo el 5 de febrero de 1916 en el Cabaret Voltaire que consistió en un espectáculo de variedades con artistas que cantaron canciones alemanas y francesas e interpretaron música rusa y negra y exhibieron su arte. Para dicho encuentro el litógrafo Marcel Slodki realizó un poster. El mismo año se publicó un panfleto llamado Cabaret Voltaire con aportaciones de Guillaume Apollinaire, Pablo Picasso, Amedeo Modigliani, Filippo Tommaso Marinetti y Vasili Kandinsky. La portada venía ilustrada con un dibujo de Jean Arp (de Micheli 1967, 84).

La fuerza colectiva de *dadá* hizo que utilizara dichos mecanismos artísticos como rechazo a los valores sociales y estéticos de su época y de todo tipo de codificación. Así, su rigor negativista —sustentado en las instancias nombradas— se expresará en su rechazo del modernismo, y se mostrará disonante respecto de los demás movimientos de vanguardias, como el expresionismo, el futurismo, el cubismo y el abstraccionismo. Igualmente se contrapuso con su estética lúdica de la sinrazón y el sin sentido, a la construcción normada del consciente personal y social, instancia que anuncia el surgimiento del movimiento surrealista que, en tanto tal, será un colectivo más afiatado conceptualmente que *dadá* por las imposiciones mismas de Bretón.

Los postulados de *dadá* se evidenciarán en sus manifiestos como el de 1918, donde indican: “*Dadá no significa nada. Si alguien lo considera inútil, si alguien no quiere perder su tiempo con una palabra que no significa nada [...] Por los periódicos sabemos que los negros kru llaman dadá al rabo de la vaca sagrada. El cubo y la madre en cierta comarca de Italia reciben el nombre de dadá. Un caballo de madera en francés, la nodriza, la doble afirmación en ruso y en rumano: dadá*” (de Micheli 1967, 86).

En lo concerniente a las formas expresivas y colectivas de *dadá*, se evidenciarán en sus gestos de provocación y en la apelación continua al escándalo. Esto fue exacerbado en sus veladas efectuadas en galerías de arte y en cabarés donde realizaron lecturas espontáneas con frases aisladas,



Ilustración 2 Slodki, Marcel. (1916). Cartel propagandístico para el Cabaret Voltaire.

emitieron gritos, aullidos, sacaron a escena pancartas, leyeron poesía, tocaron música africana, presentaron fotomontajes, entre otros, horrorizando al público habituado a un arte normalizado y generalmente circunscrito a una sala de arte de un museo o galería. Para *dadá*, como un arte conglomerado, se manifiesta en la acción y, por ello, los lindes entre arte y vida deben ser y son abolidos por ellos y sus creaciones.

En este sentido va la proposición de Tzara para efectuar un poema dadaísta:

“Coja un periódico

Coja unas tijeras

Escoja en el periódico un artículo de la longitud que cuenta darle a su poema

Recorte el artículo

Recorte en seguida con cuidado cada una de las palabras que forman el artículo y métalas en una bolsa

Agítela suavemente

Ahora saque cada recorte uno tras otro

Copie concienzudamente

en el orden en que hayan salido de la bolsa

El poema se parecerá a usted

Y es usted un escritor infinitamente original y de una sensibilidad hechizante, aunque incomprendido del vulgo”.

«*Dadá* manifiesto sobre el amor débil y el amor amargo». En: Tristan Tzara, *Siete Manifiestos Dadá*. Barcelona: Tusquets, 1972.

En estas obras planteadas como juegos, vemos como la autoría intencionalmente es diluida por los dadaístas otorgándole al público la capacidad de convertirse en autores de obras que nunca se pueden volver a repetir exactamente.

7.3.3.2. *Fluxus*: su vertiente más tecnologizada como referencia del trabajo colectivo del net.art

En lo que se refiere a *fluxus* —movimiento artístico que tuvo expresiones en Europa, Estados Unidos, Japón y México— fue informalmente instaurado en 1962 por George Maciunas (1931-1978), el cual se promulgó a sí mismo y a *fluxus* como un movimiento anti arte que se instituyó en contra del objeto artístico tradicional como mera mercancía (Fluxus 2014).

Fluxus, para expresarse, utilizó canales diferentes a los oficiales del mundo del arte como el trabajo en la ciudad misma con participación del cuerpo social separándose, con ello, de todo lenguaje específico al interior del arte, llámese, pintura, escultura, etc. Esta cuestión determinó un

tipo de autoría diferente a la clásica al adoptar como procedimiento la interdisciplinariedad que hizo dialogar a las artes plásticas y visuales, con la música, la literatura y la acción «performática», y se desarrolló por medio de materiales y medios procedentes de distintos campos, incluidos los tecnológicos como se aprecia en los trabajos de Charlotte Moorman, Nam June Paik, Yoko Ono, John Cage, Wolf Vostell, etc. Estas son circunstancias que lo diferenciaron respecto del situacionismo —movimiento reacio a la introducción de las nueva tecnologías— como lo hará saber con claridad Guy Debord en libros como *La Sociedad del espectáculo* (G. Debord 2002).

Con todo ello, *fluxus* buscaba lograr “*un arte total*” (Fluxus 2014). Dándose que su forma de proceder, se vuelve “*antes que todo un estado del espíritu, un modo de vida impregnado de una soberbia libertad de pensar, de expresar y de elegir*” (Fluxus 2014).

El accionar de *fluxus* como se ve con nitidez en las propuestas de George Maciunas, Yoko Ono, Wolf Vostell, Joseph Beuys, Charlotte Moorman y Nam June Paik, Alan Kaprow, Dick Higgins, Benjamin Patterson, Emmett Williams, John Cavanaugh, Robert Watts o Paul Sharits, entre otros, desembocó en visiones inconformistas de la vida a través de su referencia inmediata, perentoria y directa de la realidad habitual (Vásquez Rocca 2009). Dicha referencia se distorsiona a través de dejes de humor, ironía y experimentalidad, disolviendo el arte en lo cotidiano en una abierta alusión a las propuestas lúdicas de los dadaístas, y de Marcel Duchamp. Como se ha dicho este autor enclavó lo usual en el arte por medio de la utilización de diversos mecanismos, entre ellos la introducción como obras de arte de objetos industriales de *objet trouvé* o *ready-made*. Por todo ello, *fluxus* se tornará un antecedente para muchos movimientos colectivos simultáneos y posteriores a él.



Ilustración 125. Corner, P. (01 de septiembre de 1962). *Piano Activities*

La consecución de los trabajos artísticos «transdisciplinares» de *fluxus* se aprecia en la *performance* guiada por Philip Corner, *Piano Activities* que se efectuó el 01 de septiembre de 1962 para el *fluxus Internationale Festspiele Neuester Musik de Wiesbaden*, en la cual participaron George Maciunas, Emmett Williams, Wolf Vostell, Dick Higgins y Benjamin Patterson. Aquí, los «performistas» cortaron un piano con una sierra manual; apelaron, para que se complete su realización, a las expresiones del público, a sus comentarios y opiniones. Este fue un público cercano y cómplice en la realización de la obra.

Esto último se acentuará en movimientos más recientes, como el net.art donde los cibernautas y los colectivos sociales en tanto integrantes del espacio público son incluidos en las

obras, al acogerse su sentir, su pensamiento crítico y su sentido lúdico, como se aprecia en obras del colectivo [®]TMark tal cual *The Archimedes Project* (2001) realizado para la cumbre del G8 en Génova ([®]TMark 2001). En la cumbre la gente fue incitada por el grupo a protestar en las calles, y en dirección a donde se estaba realizando un acto del G8 mediante los reflejos de los espejos que cada uno de ellos portaba. La protesta fue un éxito (pero la represión policial fue dura).



Ilustración 126 [®]TMark (2001). *The Archimedes Project*.

Para lograr este proceso los net artistas comprenderán cuál es la función crítica que pueden llegar a alcanzar los nuevos medios bien utilizados para llegar al cuerpo social e incluirlos en las obras ya sea como autores, receptores-autores de las obras o como receptores activos de las obras. Pero dicha función crítica que se puede lograr no dependería, como nos indica Juan Martín Prada: “(...) tanto [de] la experimentación crítica del nuevo medio sino, más bien, la de nosotros mismos en él. Su experiencia apunta a la conciencia crítica del propio medio, y en este hecho radicaría su verdadero alcance político. Se trata de un proceso de conversión en tema de trabajo del proceso mediático mismo, de ayudarnos a romper momentáneamente los ensamblajes que nos une a él, haciéndonos pensar poéticamente acerca de algo que es mucho más que un medio de transmisión, a través precisamente, de constituirlo como actividad” (Martín Prada 2012, 64-5).

7.3.3.3. Arte en la red: arte «transdisciplinar» y colectivo

El arte en red ha propiciado, desde sus orígenes, diversos tipos de manifestaciones marcadas por su «transdisciplinariedad» y la inclusión activa de los espectadores en la obra, como se aprecia en la propuesta de Antoni Muntadas *The File Room* que presentó en 1994 y se instituyó como un archivo en la red sobre casos referidos a la censura. Dicho archivo se puede consultar en línea y los usuarios disfrutaban de la posibilidad de agregar nuevos casos pudiéndose convertir en autores de la obra. La idea era producir un registro colectivo de casos y procesos de censura que han ocurrido desde siempre y en muchas culturas, para recapacitar acerca de cuáles son las vicisitudes que pueden ser expresadas y expuestas y cuáles no, en los diversos períodos de la historia. Este sitio-obra de arte esta forjado como un área abierta,



Ilustración 127. Muntadas, Antoni. (1994). *The File Room*.

crítica y en proceso.

En esta misma dirección encontramos experiencias como la de Heath Bunting –cofundador junto a Rachel Baker, Minerva Cuevas y Daniel García Andújar de la plataforma *Irational.org*–, en el proyecto de arte «performativo» dentro del ámbito de la *tactical media net*, *King's Cross Phone-In* (<http://www.irational.org>), ejecutado el viernes 5 de agosto de 1994, donde propició un esquema del cual dio cuenta en su web de entonces, *Cybercafe.org*, fundada en 1992, para que muchas personas participaran en su proyecto recibiendo llamadas en los teléfonos públicos ubicados dentro y en los alrededores de la estación de trenes más importante de Londres, la de King's Cross. En su web, el artista había publicado los números de todos los teléfonos públicos en torno a la referida estación de trenes. El artista animó a los cibernautas de todo el planeta a hacer una llamada de acuerdo a una serie de coordenadas, entre las cuales se contaba la de llamar a una hora determinada para que hablaran con un extraño o aparecer y recepcionar una llamada en un teléfono en King's Cross (Bookchin y Shulgin, Heath Bunting s.f.). Al final, su obra tuvo una activa participación, que implicó, entre otras cosas, la efectiva participación de personas de distintas zonas del planeta. Bunting informó a los participantes y seguidores de su trabajo de los resultados de la experiencia en su sitio web, y animó a otros a hacer este tipo de experiencias comunicativas de carácter colectivo (Greene 2004).



Ilustración 127. Muntadas, Antoni. (1994). *The File Room*.

Este tipo de obras como indica Juan Martín Prada son parte de: *“la cibercultura, [que está] fundamentada en la participación en comunidades de debate y argumentación [donde, diremos, el «apoyo mutuo» es un elemento fundamental y necesario. Cibercultura, la cual,] podría así ser considerada como una heredera legítima (aunque lejana) del proyecto progresista de los filósofos de la ilustración. Indudablemente, en este argumento subyacería la premisa de que en el contexto de la cibercultura sería factible abogar por la presencia “virtual” propia de la Humanidad (lo universal) si la distinguimos de la tradicionalmente operada por medio de la identidad del sentido (la totalidad) [...]. El ciberespacio podría definirse así como expresión de diversidad, en ningún caso una “desrealidad” del mundo, sino más bien una extensión de las potencias de lo humano. Cada conexión suplementaria añadiría a la heterogeneidad de sus tejidos nuevas líneas de fuga, con lo que cualquier pretensión de instauración de un sentido global, totalizador, se haría cada vez menos probable. El ciberespacio nos brindaría de esta manera la posibilidad de participar de forma cada vez más intensa en “la humanidad viva”⁸⁹”* (Martín Prada 2012, 68).

⁸⁹ El concepto de «humanidad viva» se desprende de Pierre Lévy. Véase Pierre Lévy, *Cibercultura. La Cultura de la Sociedad Digital* (Barcelona: Anthropos; Universidad Autónoma Metropolitana (México), 2007).

7.3.3.4. La creación colectiva por parte de ingenieros-científicos de tecnologías de «código abierto» para la sociedad

Los proyectos de desarrollo de *software* e internet en las universidades estadounidenses como ArpaNet y DARPA, fueron parte de la política de desarrollo militar de los gobiernos norteamericanos desde la década de los sesenta hasta 1991, en que se crea la ley High Performance Computing and Communications Act, conocida comúnmente como «The Gore Bill – ‘la ley Gore’» (America 1991), la cual se genera luego de que el Gobierno estadounidense lograra implantar internet en todo el país y privatizar con ello la utilización de este instrumento tecnológico, con lo cual arranca de manera clara el desarrollo de la economía digital.

Antes de dicha ley, y claramente desde los sesenta, los gobiernos de EE.UU. durante ese largo periodo sufragaron las investigaciones en tecnologías pero, en ese contexto, se dieron instancias alejadas de los proyectos militares mismos, como la creación de un microsistema al interior de las universidades donde se compartía libremente *software* e internet con el fin de intercambiar conocimientos que las diversas unidades de las universidades estaban generando.

En ese contexto, el emerger de los *software* e internet a principio de los setenta, estuvo íntimamente ligado a la comunidad de desarrolladores del *software* libre estadounidense que eran parte principalmente de las universidades norteamericanas –entre ellos el MIT y University of California, Berkeley– los cuales mantenían como política que, en la creación de dispositivos tecnológicos, los usuarios (entre los cuales se contaban profesores e investigadores) podían sanear los errores de los *software*, para lo cual se mantenía de forma permanente el código fuente abierto. La relevancia de BSDi Unix, de University of California, Berkeley, donde académicos y alumnos trabajaban para el desarrollo de *software* de código abierto⁹⁰, proporcionó en los ochenta el más popular de los protocolos TCP/IP, y generó un nuevo tipo de sociedad en diversos aspectos, la que continúa hasta hoy, pese a la preeminencia del capitalismo cognitivo que como se ha dicho: “*designa el desarrollo de una economía basada en la difusión del saber y en la que la producción del conocimiento pasa a ser la principal apuesta de la valorización del capital*” (Vercellone 2004, 66). La costumbre y funcionamiento de desarrolladores de *software* libre –principalmente ingenieros y programadores–, era retroalimentarse entre ellos mismos y entablar conexiones paritarias con comunidades lejanas de similar tipo a la de ellos, como ocurrió con los desarrolladores del Computer Systems Research Group (CSRG) de University of California, Berkeley en relación a los que estructuraban la National

⁹⁰ Véase [Opensource.org.](https://opensource.org/), *Open Source Initiative*. 2013. <https://opensource.org/docs/osd> (último acceso: 08 de diciembre de 2013).

Science Foundation's Network (NSFNet) del gobierno de EE.UU., y luego con la Organización Europea para la Investigación Nuclear (CERN) en Suiza, centro donde se programó la “web” para su utilización masiva.

En este tejido de relaciones nos encontramos que, por ejemplo, las aplicaciones básicas Bind (implementación de servicios de nombres) y Sendmail (servidor de correos) —que fueron utilizadas en los inicios de Internet— eran libres y derivaron de la colaboración de las comunidades anteriormente mencionadas. A partir de este tipo de experiencias posteriormente se crearon comunidades como la del *software libre*, que es un concepto que puso en práctica a escala universal Richard Stallman (Stallman 2012) con la creación de GNU/Linux a comienzo de la década de los noventa —cuya finalidad ha estado regida por la idea de mantener el espíritu que primó antes de la ley «The Gore Bill — ‘la ley Gore’» (America 1991) en la universidades estadounidenses y que como se ha dicho consistía en compartir conocimiento de manera libre⁹¹—, la que fue una de las instancias iniciales que posibilitó la exploración de manera libre de las potencialidades que ofrecían las nuevas tecnologías e internet para la colaboración entre diversos grupos geográficamente lejanos y dispersos entre sí. Dicha colaboración en la praxis fue viable debido a la existencia de comunidades como *Free Software Foundation* (FSF) de Richard Stallman o *Berkeley Software Distribution* (BSD) de University of California, Berkeley y al desarrollo y propagación de GNU/Linux entre esas comunidades y, luego, a nivel universalmente masivo.

Cabe decir como lo menciona Lazzarato que “*La fuerza de cooperación del software libre debe menos a la naturaleza cognitiva de la actividad de sus “colaboradores” que a la capacidad de abrir espacio-tiempo de la invención, donde la posición de los problemas y la creación de las soluciones se hacen independientemente de las lógicas de la empresa y del Estado, ya que implican una multiplicidad de sujetos*” (Lazzarato 2006, 121).

Dicho contexto de cooperación entre desarrolladores de *software* libre generó un terreno emancipado donde —y, sobre todo, antes de la ley propuesta por Al Gore en 1991— quienes giraban en torno a las nuevas tecnologías disponían de todas las especificaciones y claves para aportar al *software* existente o podían desarrollar un nuevo diseño de *software*. Incluso se entregaban las normas que definen los protocolos, lo que ha sido un elemento fundamental y revolucionario para el desarrollo de estas nuevas tecnologías y de la sociedad contemporánea lo que provocó, en ese entonces, un ambiente científico cultural y artístico inusual. Esto se puede comprobar en el quehacer de Muntadas ya que los elementos tecnológicos estaban a mano casi de manera gratuita.

⁹¹ Esta fue la forma de oponerse a la remisión de la utilización y creación de tecnologías sólo con fines militares y comerciales. Muchas tecnologías aún hoy se basan en su estructura matriz en la creación de software libres como lo hacían en las universidades ya citadas, en el periodo antes referido.

En ese contexto inicial la regulación sobre el manejo de internet, la propiedad intelectual y las patentes en el ámbito las nuevas tecnologías comenzaban recién a aparecer, y no se insinuaba aún la capital importancia que tienen hoy a nivel cotidiano y comercial dichos instrumentos. La demanda de 1992 que interpuso USL (Unix System Laboratories), creador de *software* propietarios contra BSDi de University of California, Berkeley, creadores de *software libres*, sobre la propiedad intelectual sentó un nefasto antecedente por varias razones. Entre estas razones está el temor de los usuarios de *software libre* de BSDi a ser demandados en el caso que perdiera la universidad el juicio (Groklaw 2004) y, por otra parte, porque el juicio sentaba precedente —como efectivamente lo hizo— en lo que hoy es «pan de cada día»: las continuas demandas por derechos de propiedad intelectual y de patentes. Debemos recordar que los derechos de propiedad intelectual y de patentes desde 1992 en adelante han puesto cortapisas a la utilización libre de las nuevas tecnologías y, con ello sobre todo pero no exclusivamente, el mundo de las artes en la red ya no puede trabajar libremente utilizando las nuevas tecnologías.

Cabe mencionar que el juicio entre USL y BSDi de la Universidad de California, Berkeley se resolvió en 1993 mediante un acuerdo extrajudicial que fue desclasificado en 2003 y donde se indica que se le dio la razón a BSDi (Groklaw 2004).

7.3.4. Net.art: autoría expandida, difuminada y colectiva

Las experiencias del net.art, nos situarán frente al desarrollo de prácticas artísticas que trabajan directamente con nuevas tecnologías, prácticas que en general se definen respecto de la autoría artística y la recepción de las obras. Todo ello está en coherencia con el quehacer de las vanguardias históricas y en resonancia con los escritos de Brecht y Benjamin sobre el papel positivo que podrían tener las nuevas tecnologías en el quehacer artístico. También está en coherencia con los postulados de Lévy, Lazaratto o Virno, entre otros, que sitúan al arte dentro del capitalismo cognitivo como una alternativa emancipatoria capaz de entregar visiones nuevas e innovadoras de mundo, como se aprecia en la producción de colectivos como Electronic Disturbance Theater (EDT), Etoy, Critical Art Ensemble o [®]TMark, entre otros. En estos trabajos, el concepto de aura a que se refiere Benjamin asociado a las obras decimonónicas se pierde definitivamente. Así, en las obras de net.art la hipertextualidad de internet posibilita que el original nunca sea estático, cuestión que se hace más evidente cuando los trabajos poseen un carácter procesual por definición y aprovechan las posibilidades dadas por las nuevas tecnologías. Interesantes son las numerosas obras que acentúan el carácter efímero de ella, al desarrollarse mediante la reproducción continua de

ellas, cada vez que un cibernauta interactúa con ellas modificándolas. El proceso de intervención convierte a los cibernautas en receptores-autores de las obras.

En este proceso, no es posible recrear ningún aura del original porque no existe un original como unidad irreductible. De esta manera en el net.art cada original nace «hipertextuado», cubista y rizomático. Si pervive algún tipo de aura, no será otra que un aura metafórica, en este caso, en continua mutación como la obra misma.

Ejemplo de ello, son las propuestas de Electronic Disturbance Theater o EDT, colectivo *art-hacktivista* formado por Brett Stalbaum, Carmin Karasic, Ricardo Domínguez (ex integrante de Critical Art Ensemble), y Stefan Stray, quienes nunca ocultaron sus identidades y la autoría de sus obras, como se aprecia en su página web, <http://www.thing.net/~rdom/ecd.html>, que posee un diseño limpio, colorido que apela a la utilización de fotografías de los protagonistas en diversas obras.

En 1998, EDT decidió efectuar una obra que llamaron *Zapatista Tactical Floodnet*, que operó *online* y consistió en una serie de acciones de desobediencia civil electrónica en apoyo al movimiento revolucionario zapatista que, por entonces, luchaba para salvaguardar los derechos de la población civil indígena de Chiapas en México en contra de la opresión gubernamental de su propio país.

El trabajo de arte-política de EDT —de carácter anticapitalista— utilizó como medio, tal cual se ha señalado, la red y como estructuras visibles el sistema HTML y el correo electrónico, para dar cuenta de su proyecto a activistas de diversos lugares del planeta. A quienes les interesó apoyar la causa, se les pidió que descargasen y activasen una *applet* —una mini aplicación— de Java llamado Floodnet, que fue diseñada para intentar abrir continuamente subsecciones no existentes en las páginas web. Mediante esa *applet*, EDT planificó y efectuó con los activistas una manifestación masiva disruptiva, mediante el ataque a páginas web como las de Ernesto Cedillo (ex presidente de México), Bill Clinton (ex presidente de EE.UU.), el Chase Manhattan Bank y la Bolsa de Comercio de México. Mediante el *applet* se enviaba errores al servidor, que como respuesta entregaba a las páginas atacadas, los nombres de ciudadanos de Chiapas desaparecidos y muertos en la represión gubernamental. Con ello, lograron poner en el centro de la atención mundial el drama de la opresión a una comunidad históricamente relegada. Esto fue mediante una plataforma web que continuamente se fue modificando por las acciones realizadas de acuerdo a una planificación macro de EDT y el accionar de los participantes en ella.

La utilización de la web y del *e-mail* y la aplicación computacional como medios de comunicación masivos para fines tácticos —como es movilizar a ciudadanos comprometidos para protestar contra gobiernos, grandes entidades financieras y personajes de renombre, de un modo más amplio y de manera lo más efectiva posible, en pro de una causa política o humanitaria— ha

sido parte de una praxis no sólo de EDT, sino también de otros colectivos que han trabajado con la red como por ejemplo, Luther Blissett Project (LBP), 0100101110101101.org, ®™ark, Critical Art Ensemble, entre muchos otros. Este último ha producido libros sobre los medios de comunicación y la política, como *Electronic civil disobedience and Other unpopular ideas* (Critical Art Ensemble 1996).

En este tipo de acciones pervive la noción de autor, pero los receptores-autores generan una transformación real de la obra, que muta continuamente, a una velocidad tan rápida que en muchos casos no se puede medir.



Ilustración 129. *ElectronicDisturbanceTheater* (1998). *Zapatista Tactical Floodnet*.

7.3.5. Net artistas y artistas *amateurs*: una sola autoría

En el net.art, la inclusión de *amateurs* como autores de las obras, se dará en distintas dimensiones y de manera coherente con las posibilidades que otorgan los propios sistemas tecnológicos, donde los cibernautas no son meros receptores. Basta sólo con ver las posibilidades de interactividad que otorgan las páginas web, software como Twitter, WhatsApp, Messenger, etc.

El proceder de los conglomerados de net.art para incluir a los receptores de las obras como artistas *amateurs* —considerado lo de *amateurs* como valor—, queda claramente evidenciado en el accionar y la formulación artística de emblemáticos grupos como Critical Art Ensemble (CAE, [http://www.critical-art.net/home.html]), cuyo proceder no esconde la autoría colectiva del grupo conformado por Steve Kurtz, Steve Barnes, Dorian Burr, Beverly Schlee y, hasta su repentina muerte, por Hope Kurtz. Este conglomerado artístico ha llamado abiertamente al público a ser activo en la configuración de las obras a través, no sólo de su participación, sino de su visión crítica.

El CAE, desde 1994, trabaja la idea, el concepto y el modelo de «desobediencia civil electrónica» (DCE) —Electronic civil disobedience (ECD)—, pensada por ellos como una alternativa dentro de la resistencia digital⁹² al sistema capitalista, lo cual han expuesto en sus obras y han teorizado en sus libros⁹³. Su quehacer consiste en enfrentar al poder no solamente en las

⁹² Los libros del CAE, pueden descargarse gratis en <http://mailer.fsu.edu/~sbarnes>.

⁹³ Critical Art Ensemble, *The Electronic Disturbance* (Brooklyn; NY: Autonomedia, 1994); Critical Art Ensemble, *Electronic Civil Disobedience and Other Unpopular Ideas* (Brooklyn; NY: Autonomedia & Critical Art Ensemble, 1996).

calles, sino en las redes y flujos de información (Perini 2010) y de circulación artística y política. Entre sus axiomas, como se puede apreciar en sus obras, está el ejecutar como ellos mismos señalan: “una actividad no violenta por su naturaleza misma, puesto que las fuerzas de oposición nunca se enfrentan físicamente unas a otras. Como en la desobediencia civil, las tácticas básicas son la infiltración y el bloqueo. Sin salidas, entradas, conductos y otros espacios clave deben ser ocupados por la fuerza contestataria para así presionar a las instituciones implicadas en acciones criminales o no-éticas.” (Critical Art Ensemble 1996).

El CAE es uno de los colectivos de net artistas que se han consagrado a explorar las intersecciones entre arte, tecnología, teoría crítica y política radical a través de sus proyectos enfocados a la biotecnología y que duraron hasta 2006, momento en que su crítica artística pasa a enfocarse hacia lo que está haciendo EE.UU. en política de defensa y en cómo se expresa el capitalismo en términos socioeconómicos, culturales y artísticos.

Dentro de sus proyectos enfocados a la biotecnología, encontramos su *performance* junto a Beatriz da Costa, llamada *GenTerra* (<http://www.critical-art.net/Biotech.html>, [2001-2003]), que fue una exploración en directo de la diversidad de discursos existentes sobre los transgénicos, en relación con los verdaderos riesgos ambientales y la carencia de una política clara sobre la salud humana respecto al tema. Aquí, los integrantes del CAE junto a los representantes de las instituciones donde se hizo el proyecto como el Museo de Arte Contemporáneo de Grenoble y los participantes o visitantes de la muestra, debatieron y expresaron sus opiniones respecto al tema, y pudieron manipular bacterias transgénicas para ver en la praxis de que se trataba la biotecnología.



Ilustración 130. Critical Art Ensemble. (2001-2003) *Gen tierra*.

El Critical Art Ensemble, en *Keep Hope Alive Block Party (KHABP)* (<http://www.critical-art.net/TacticalMedia.html>, [2013], [Portland (EE.UU.)]), como lo llevaba haciendo ya desde 2006 se adentró en la distribución desigual de los recursos, resaltando los logros de diversas oligarquías y plutocracias. Expusieron estos temas pero de una forma lúdica, sarcástica y festiva haciendo para ello una fiesta pública de homenaje a los más vulnerables del sistema que sufren injusticia en diversos ámbitos, incluso en ámbitos inusitados.

El Critical Art Ensemble (CAE) ya había realizado una fiesta de este tipo en Sheffield, (Reino Unido), llamada *A Public misery message: a temporary monument to global inequality* (<http://www.critical-art.net/misery.html>, [2012]), donde destacaron la tasa de desempleo del 20 % en la ciudad. En otra fiesta que se desarrolló en Kioto, la *Concerned Citizens of Kyoto* (<http://www.critical-art.net/TacticalMedia.html>, [2010]), habían puesto en escena el fracaso de las instituciones culturales para funcionar como instituciones públicas en beneficio de la población

local.

Keep Hope Alive Block Party (KHABP) fue el tercer evento de este tipo, constituyéndose en una fiesta que irónicamente otorgó reconocimiento a una mala distribución de la riqueza que recuerda a la época de los barones ladrones. El evento recordó que la gran mayoría de la riqueza puede estar en manos de muy pocos, pero muchos de nosotros tenemos la capacidad de permanecer activos y darnos cuenta de los hechos y también de proporcionar placer a quienes lo necesitan. En *KHABP*, el Critical Arte Ensemble se propuso trabajar tres conceptos en torno al tema central de su trabajo: sustento, delirio y esperanza. Para ello, organizó un evento en que disfrutó e hizo disfrutar a la gente dándole *sustento* alimenticio a quien lo quisiera y lo necesitara, para lo que dejó abierto por las tardes, mientras duró la acción artística, un comedor de beneficencia provisto de muchas comidas. Para hacer más *delirante* el evento se puso a disposición de la gente mayor botellas de Miller High Life y grandes tragos de Mountain Dew; y para otorgar *esperanza* a los participantes se vendió a un dólar boletos de la rifa, ofreciendo grandes premios en efectivo.

El sentido de fiesta pública *donde se debaten temas contingentes* realizada por CAE nos recuerda los festejos de Gordon Matta Clark, como el realizado en el que fuera el distrito tradicional de mercado de abastos de Paris (Les Halles), el cual estaba siendo derribado hacia 1975 con el propósito de que se convirtiera en un centro comercial y cultural, el en ese entonces controvertido Centro George Pompidou. Matta Clark luego de realizar su trabajo de anarquitectura (Pincus-Witten, Corbeira y al 2000), *Conical intersect* —su *building cut* o corte de edificio—, en el que problematizó la transformación del sector; fue un proyecto realizado para la IX bienal de Paris para el que se realizó una fiesta-comida a los pies del Pompidou, en plena calle. Matta Clark entabló conversación con ciudadanos comunes que pasaban por ahí, sobre su obra y las transformaciones que estaba sufriendo Les Halles. Hay que recordar que dentro de los proyectos desarrollados por Matta Clark, se destacan muchos en torno a la fiesta-comida que conocemos bajo la categoría de *Food* y que también nos



Ilustración 131. Critical Arte Ensemble. (2010). *la Concerned Citizens of Kyoto*.



Ilustración 132. Critical Arte Ensemble. (2013). *KHABP*.



Ilustración 133. Matta Clark, G. (1972). Frente a su restaurante Food. Nueva York.

habla de su restaurante dedicado a los artistas y al arte experimental, fundado en el Soho.

Se hace interesante señalar que tal como se aprecia en las obras de CAE, los *amateurs* —muchos de los cuales son profesionales y científicos—, cobran una dimensión de autores que reflexionan y participan activamente en las obras. En este sentido CAE rescatará el trabajo *amateurs* y lo instalará como una variante importante para el mundo del net.art por considerar que estos son capaces de trabajar desde sus experiencias de vida cotidiana y no se encuentran tan contaminados por las estructuras de producción de conocimiento (G. Sholette 2005, 52).

En lo referente a ®TMark es uno de los grupos *artivistas* anticorporativo más subversivos y que lleva más de veinte años trabajando en un sentido artístico marcado por un afán filantrópico, desde el mismo año de su conformación, 1991 (EE.UU). Ese año, creó su prestigiosa corporación llamada The Intellectual Property Fund, con la cual ha financiado sus proyectos de sabotaje a imperios corporativos realizando complejas obras *anticopyright* y/o antisistema. Ello se puede apreciar en 1999 cuando actuaron dando cuenta del historial político y personal del candidato presidencial, George W. Bush a través de su obra *GWBush* (gwbush.com), lo que les costó varias amenazas de demanda de parte de los responsables de la campaña de Bush que les decían: “*cese y desista*”. Mediante su fundación han otorgado financiamiento a reconocidos grupos de net.art a nivel internacional como Etoy, Negativland y también a artistas jóvenes y a *amateurs*; en este último caso ha financiado proyectos de gente creativa más allá de la profesión que tengan.

La táctica que tiene ®TMark para financiar sus proyectos, el de los demás artistas consagrados, el de jóvenes artistas y el de los artistas *amateurs* es recabar fondos a través su portal, por medio del cual solicitan donaciones para subvencionar proyecto específicos, como en el caso de la obra *Deconstructing Beck*, producida bajo el sello Illegal Art (un sello inventado por ellos mismos) que fue posible de ser realizada con la ayuda de 5.000 dólares recabados por ®TMark de donantes anónimos (®TMark 1998).

El trabajo artístico de ®TMark y su corporación operan, en esa medida, enraizados en sus habilidades de crear tácticas para la insubordinación cultural y política. Su éxito es poco usual dentro del mundo de las artes y sus estrategias les han otorgado grandes dividendos artísticos y culturales como se comprueba en la red artística por ellos lograda que incluye a muchos de los más connotados net artistas. Esto es un asunto que ellos han ido labrando conscientemente.

Ahora bien, las claves de ®TMark para incluir los proyectos de los artistas *amateurs* es permitir, desde el corazón mismo del sistema de control de los proyectos de ®TMark, que en su base de datos se pueda incorporar las propuestas de los artistas *amateurs*, quienes pueden proponer proyectos desde el anonimato. Es relevante señalar que la base de datos de ®TMark, hasta hace corto tiempo, estaba alojada en un servidor anónimo, como en la mayoría de los casos de los grupos de

net artistas que contraatacan el sistema —generalmente los portales se encuentran alojados en países cuyas leyes sobre el arte y sobre la propiedad intelectual son proclives a la experimentalidad artística de manera más libre—, y con el propósito de no ser vigilados y sancionados —como los demás artistas y participantes de las obras— por los sistemas de seguridad de los países donde viven, en el caso de ®TMark por el FBI o la CIA en EE.UU.

®TMark, después de la incorporación de las propuestas de los artistas *amateurs* a las bases de datos, procede a la revisión de los proyectos formulados por parte, no solo de ellos, sino de net artistas o de colectivos de net artistas que participan en la corporación, entre ellos Negativland. Este conglomerado es el actual encargado de la recaudación y asignación de los fondos a los proyectos.

Los proyectos de artistas *amateurs* seleccionados por ®TMark, han tenido un impacto artístico tan relevante como los formulados por los propios integrantes de dicho colectivo, y han repercutido positivamente en el «arte de los nuevos medios» por la visión crítica de sus ejecutores, así como también en el sistema social mismo. Entre muchos los proyectos de artistas *amateurs* financiados por ®TMark, cabe mencionar:

“Un grupo de veteranos de guerra opuestos a los juguetes bélicos y demás propusieron dar el cambiazco en las voces de Barbie y de GI Joe (una especie de Madelman, pero a lo gringo, es decir de mandíbula más cuadrada, más cachas y más matón) de modo que cuando se comprase uno de estos muñecos se encontrase uno con papeles inesperados; Barbies nacidas para matar y Rambos deseando ser madres de familia numerosa. También ofrecieron un dinero a los trabajadores que pudieran llevar a cabo el proyecto.



Ilustración 134. ®TMark.; The Barbie Liberation Organization (1993). Barbie Liberation Organization-

Varios grupos de trabajadores de la empresa que hacen Barbies y GI Joes se interesaron pero la cosa estaba difícil de coordinar.

Ahí fue cuando salió el grupo que asumiendo la identidad del Frente para la Liberación de las Barbies, se ofreció para comprar, intervenir y devolver a las tiendas varios cientos de muñecos y muñecas.

El grupo de veteranos estuvo de acuerdo con el modo de realizar el proyecto y también financió un vídeo sobre el trabajo que circuló ampliamente por universidades y medios de comunicación. [...]

El resultado se publicitó en los media abundantemente (...) (®TMark 2015).

Este tipo de obras de artistas *amateurs* van en la línea de un tipo de accionar artístico de ®TMark similar al de los dadaístas como Tzará, y que los ®TMark definen en los siguientes términos: *“Pues bien, así como las corporaciones son entera y únicamente máquinas de incrementar la opulencia de sus accionistas (a menudo en detrimento de la cultura y la vida), ®TMark es una máquina de mejorar la cultura y la vida de sus accionistas (a menudo escala en detrimento de las opulencias) [...]*” (®TMark 1998).

La incorporación de artistas *amateurs*, también se da en proyectos internacionales como el de Marcell Mars, *Public library, Memory of the word*, una propuesta que nació en 2012 y sigue vigente y que mantiene una página en inglés y otra en español, (<http://library.memoryoftheworld/#>). Este es un proyecto artístico, social, democrático y solidario cuya filosofía es: “*¡Hagamos unos catálogos de todos los libros que ya hemos descargado y compartámoslos!*” (Mars y otros 2015). El proyecto consiste en la creación de una biblioteca virtual que se desarrolla mediante las posibilidades que ofrecen las nuevas tecnologías, llámese *software libre*, el código abierto, la web 2.0 e internet, etc., a través de diversas plataformas manejadas por *art hacktivistas*, y bibliotecarios *amateur*.

Su obra presenta como característica ser una plataforma abierta, donde los textos son colocados a disposición de los usuarios de manera libre y gratuita. Los textos tienen en más de una ocasión *copyright*, por lo cual esta plataforma abiertamente viola las leyes de propiedad intelectual.

En lo que se refiere a Raqs Media Collective, este colectivo a través de su plataforma *Opus* -Open Platform for Unlimited Signification- ha creado una comunidad digital *online* en la que los artistas, expertos mediáticos, escritores y público internacional, pueden presentar sus proyectos y favorecer a la generación de una especie de obra conjunta

(Raqs Media Collective s.f.). *Opus*, mantiene al igual que el proyecto de Marcell Mars —*Public library. Memory of the world*—, unas reglas similares a las que tienen las comunidades propulsoras del *software libre*. Entre las reglas con que se maneja Raqs Media Collective, está la libertad de visualizar, descargar, modificar y redistribuir

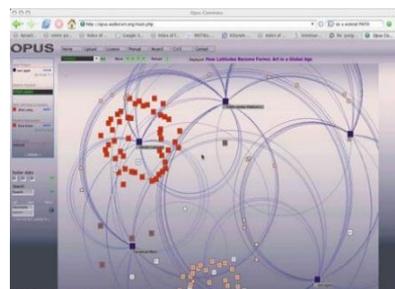


Ilustración 135. Raqs Media Collective. (2001). *Opus*.

libremente el material configurado, dejando que los códigos fuente de imágenes, sonidos, textos y vídeos sean de uso libre para que puedan ser modificados y redistribuidos libremente entre los usuarios. Por otra parte se fomentan los foros abiertos de discusión que posibilitan el intercambio de posturas sobre las obras. “*Opus anima a los artistas y autores a incorporar sus propios originales a los objetos mediáticos apropiados que encuentren en el sistema (y que pueden ser imágenes, vídeo, audio, texto y código informático). Los participantes crean entonces lo que Raqs Media Collective ha dado de llamar “rescensions”, y que consiste en remezclar o modificar las fuentes halladas [en una abierta acción «apropiacionista»] e introducir la nueva obra de nuevo en el sistema Opus*” (Tribe y Reena 2006, 76).

Como vemos en este tipo de obras, sobre todo en la última enunciada, se incluye la idea de la progresiva configuración de obras, dándose en cada momento una nueva obra, un nuevo original, una multiplicación de originales y de autores. La mayoría de estos son *amateurs*, cuestión posibilitada por las nuevas tecnologías del *software libre* e internet, que operan en general a una velocidad apabullante, debido a la participación *online* de los artistas *amateurs* que son de distintas partes del

mundo y que actúan en múltiples ocasiones en paralelo, difuminándose intencionalmente, con ello la figura del autor que impulsó la «teoría del genio renacentista».

Un ejemplo de la participación masiva de artistas *amateurs* que, al tiempo son receptores de las obras, es el juego *online* que Etoy puso a disposición de sus simpatizantes, frente al duro juicio por derechos de propiedad intelectual que la empresa de juguetería *online* eToys interpuso contra ellos de tal manera que el juego-obra artística denominada *etoy.share* del año 2000 (Etoy 2015), se dispuso como un campo de batalla contra la juguetería *online*. La comunidad que conformó Etoy para este proyecto se transformó en un grupo de soldaditos, cada uno de los cuales atacó, según sus posibilidades técnicas, a la página *online* de la compañía de juguetes, ganando puntos. El éxito de la operación de Etoy y los soldaditos ayudaron a depreciar las acciones de dicha compañía. Por efecto del juego y de factores que se desconocen, la compañía perdió varios millones de dólares y finalmente retiró su demanda contra Etoy.

7.3.6. La «experimentalidad» artística *amateur* en la web

Dentro de las expresiones más recientes del net.art, la «experimentalidad» artística *amateur* de los usuarios de la web cobra una dimensión artístico-conceptual nunca vista, tanto en la conceptualización de las obras como en su recepción y distribución. Esto se puede ver en la realización de obras de tipo colaborativo que apelan al *remake* como ocurre con la creación de Perry Bard, *Man with a movie camera: the global remake* (<http://driza.perrybard.net/>, [2008]), quien levanta una web que se convierte en un enorme repositorio colectivo y abierto donde colocan múltiples interpretaciones del guion original, de una pieza fundamental de la cinematografía soviética: la cinta *Man with a movie camera* de 1929 de Dziga Vertov.

Aquí la web nos estimula a visualizar una actualización colaborativa de la película, refilmada por voluntarios convertidos en artistas *amateurs*, al no ser necesariamente profesionales de la disciplina del cine, los cuales trabajan en la construcción de secuencia a secuencia en escenarios y entornos contemporáneos.

En el caso de Paul Slocum para *Turbulence*, (<http://transition.turbulence.org/Works/notmyfather/>, [2007]), se invitó mediante internet a participar a artistas *amateurs* de todo el planeta en la construcción de una obra para lo cual se les entregó unas indicaciones mínimas. La obra consistía en que los artistas mandaran recreaciones de diez segundos de alguna secuencia de la serie televisiva *Full house*, lo cual hicieron. La propuesta tuvo un éxito rotundo y muchísima gente participó como lo atestigua el vídeo *You're not my father*

cuya estructura se comporta de manera serial y reiterativa, con el solapamiento del fragmento de la serie y que comporta la banda sonora original de esta misma, junto a la secuencia sonorizada realizada por los autores *amateurs*.

En el plano de lo propiamente *amateur*, en términos de procesos creativos de la cultura popular posmoderna, se han dado fenómenos como los vinculados al desarrollo de la plataforma Youtube, como el vídeo musical Numa, (www.youtube.com/watch?v=0HR4hp_-kSI, [2006]) que fue visionados por miles de internautas del mundo que, a modo de respuesta, generaron de manera multitudinaria otros videos.



Ilustración 136. Youtube. (2006). Star wars kids.

Interesante es lo sucedido a propósito de la película *Star wars*, la cual dio paso a una serie de expresiones visuales realizadas por preadolescentes, cuyas grabaciones se han denominado *Star wars kids*. Destaca dentro de ella la realizada por Jim Love, un estudiante de un colegio de Quebec (Canadá), la que se tornó viral. Jim Love editó en 2003 un vídeo con efectos especiales, que colocó en YouTube (<https://www.youtube.com/watch?v=HPPj6vilBmU>, [2016]) y ese año tuvo hasta veinte millones de reproducciones, y según The Viral Factory hasta 900 millones de reproducciones en 2006 (BBC News 2006).

En este tipo de creaciones vemos como los artistas *amateurs* toman efectivamente el papel de autores de las obras al configurar sus partes neurálgicas.

En este tipo de prácticas de net.art que involucran a artistas *amateurs*, en general, se realizan operaciones de carácter «apropiacionista», que sitúan la virtualidad de lo digital hacia una “práctica apropiacionista [cargada] de positividad entendiendo lo “virtual” como lo que puede ser o como una dimensión de lo que es factible, descubriendo posibilidades nuevas respecto de las obras, gestos y comportamientos artísticos apropiados, retomando lo planteado en ellos para ampliarlo en otros sentidos. La obra raptada así no se distorsiona o se desplaza, sino que, por ejemplo [...], se hace más participativa se cambian sus reglas de juego o se alteran las relaciones procesuales dadas. Frente a lo que era prioritario en los gestos del apropiacionismo crítico de los setenta y ochenta, una radical crítica a la función-autor, la web permite abrir la obra apropiada de forma efectiva a una agencia colectiva, a una autoría abierta, incluso a su feliz reelaboración colaborativa” (Martín Prada 2001, 10).

Este tipo de operaciones que en el net.art se puede apreciar y que diversos autores atienden bajo la figura del *remix* o del *sampling* —conceptos utilizados prioritariamente en la música— configuran un tipo de autoría en general, no sólo en el ámbito del artista *amateur*, manifiestamente espectral en el que lo que subyace al quehacer del autor-artista es comprender la cultura como un cúmulo de lenguajes y formas que se superponen. Entendemos aquí lo «espectral» como aquel

fenómeno que le es propio a la cultura, en la acepción derridiana del término, entendido este como: “Esa Cosa que no es una cosa, esa Cosa invisible entre sus apariciones, tampoco es vista en carne y hueso cuando reaparece. Esa Cosa, sin embargo, nos mira y nos ve [...]. Una espectral disimetría interrumpe aquí toda espectacularidad. Desincroniza, nos remite a la anacronía. Llamaremos a esto el efecto visera: no vemos a quien nos mira. Aunque en su fantasma el rey se parece a sí mismo “como a ti mismo tú te pareces” (“as thou art to thy selfe”), dice Horacio, esto no impide que mire sin ser visto: su aparición le hace aparecer también invisible bajo su armadura (“such was the very armour he had on [...]). De este efecto viserano volveremos a hablar, al menos directamente y bajo este nombre, pero se dará supuesto en todo lo que exponamos en lo sucesivo a propósito del espectro en general (...)” (Derrida 1995, 56).

El nuevo tipo de autoría abierta, democrática, participativa, difuminada y espectral —que incluye la autoría artística *amateur*—, de las artes y de cultura, traerá aparejada por la impronta que posee como lo indica Bill Gates que: “Uno de los aspectos maravillosos de la autopista de la información es que la equidad virtual es mucho más fácil de lograr que la equidad del mundo real [...]. En el mundo virtual todos somos criaturas iguales” (Hardt y Negri 2002, 105).

Y ese mundo virtual se constituye en una dimensión donde nuevas preguntas requerirán nuevas respuestas a las cuales atenderá el net.art. Dentro de su línea encaja una preocupación sistemática por la cultura libre, la creación de tecnologías abiertas, y un sistemático trabajo por el procomún.

Este tipo de autoría conllevará una lucha contra las políticas de propiedad intelectual marcadas por la posición político-económica de EE.UU., en cuyas matrices el afán «apropiacionista» está vedado y se han dado amenazas de “cese y desista” a artistas como a Paolo Cirio y Alessandro Ludovico por su obra *Face to Facebook* (2011), y se ha enjuiciado a colectivos como UBERMORGEN.COM por *[V]ote-auction* (2000).

7.4. La muerte de la autoría en la literatura y en las artes visuales

7.4.1. Reflexiones en torno a la muerte del autor: Roland Barthes, Jacques Derrida, Michel Foucault y Wolfgang Iser

A diferencia de lo que ha ocurrido en literatura —donde aún hoy podemos ver experiencias literarias, sobre todo por internet— de ausencia de una autoría explícita, en el ámbito de las artes visuales tan sólo algunas experiencias artísticas inéditas del net.art de fines de los años ochenta anunciaron el emerger este fenómeno. Llegando algunas de estas experiencias a la disolución de la

autoría o muerte del autor. Pero, ¿qué implica y qué importancia tiene «la muerte del autor»?

A finales de los sesenta, Jacques Derrida, Roland Barthes y Michel Foucault, pregonaron la crisis de la autoría, ligada a la crisis del «yo» occidental. Esta fue una situación que detectaron, sobre todo, en el campo de la literatura. Dándose que sus pensamientos se tornaron vitales para comprender lo que estaba pasando en otros campos culturales. De ahí que sea necesario resituar sus pensamientos para ver a qué nos referiremos cuando hablemos de la muerte del autor en las artes visuales.

Las reflexiones de Derrida, Barthes y Foucault emergen en una época donde existían ya experiencias dislocadoras en literatura respecto del quiebre de la unicidad de la autoría, entendida esta básicamente como la referencia a una idea única emitida por un autor específico. Entre las experiencias dislocadoras encontramos las de Mallarmé y Blanchot, quienes sostienen que el lenguaje es el que habla y no el autor. En dicha cuestión, coincidirán los tres pensadores enunciados, pues para ellos un texto escrito no pertenece tan sólo a su autor, sino que cada obra remite a la cultura literaria, a la cultura en general y al lector. Todo texto refiere, siempre e ineludiblemente, a otros escritos o a una tendencia literaria, por lo tanto se apoya en ideas que se entrecruzan y entremezclan y que son parte de un pasado cultural histórico común.

Teniendo presente aquello, Derrida desmantela la noción de autor, como se aprecia en textos como *Márgenes de la filosofía* (Derrida 1989), acusando a Platón de «falocentrismo», al instalar la necesidad de la noción de autoría. Para Derrida el «falocentrismo» es un ansia propia de la metafísica de la presencia que, en la pretensión de la filosofía y la cultura occidental, se expresa en la búsqueda de verdades objetivas de las que hacer posesión y que tengan su correspondencia en la realidad. El término «falocentrismo», nos dice Derrida, dentro de la metafísica de la presencia implica el deseo de establecer un origen para todo, un creador visible que es retratado en la figura padre y cuya valía se asienta en cuanto figura masculina de mayor jerarquía. Con este argumento, Derrida desvela y denuncia y pone en tela de juicio a la metafísica tradicional como estructura que impone una mirada que aspira a una presencia objetiva: la figura de un creador como «autor».

En tanto, Michael Foucault en *¿Qué es un autor?* (Foucault 1968) sustenta que el autor debe ser despojado del rol que históricamente se le ha sido estableciendo como artífice para, discursivamente, poder ser examinado en su ámbito variable y complejo. Para Foucault, el concepto de «autor» proviene de la exégesis católica según la cual se daba autenticidad a los escritos y de cierta forma se restringía la plurisignificación irreductible de esto. Pero la noción de autor, nos dice Foucault, ha variado en el tiempo y no todo texto posee autor, pues existen muchos escritos como contratos, borradores de obras, cartas o declaraciones, entre otros que, aun estando firmadas, no se pueden considerar obras de autor. Y más aún: en los escritos considerados obras, el autor

puede ser anónimo –como ocurre en la Edad Media– o puede acaecer que su nombre nos hable de una propiedad –como ocurre desde el Renacimiento en adelante– donde la propiedad de la autoría y, al mismo tiempo, de la exaltación de la propiedad es un anhelo de una nueva clase social: la burguesía.

Para Roland Barthes en *La Muerte del autor* (Barthes 1987), el acto de escribir implica un reescrito, donde el texto es una urdimbre de referencias y citas imposibles de numerar. El autor es aquí únicamente un focalizador donde las repeticiones, ecos e intertextualidades del lenguaje se cruzan continuamente. Barthes –como Nietzsche cuando habla de la muerte de Dios–, reprocha la intervención de la metafísica de la presencia en el plano de la concepción de la noción de «autoría» clásica, desvinculando al texto de una única autoría-autoridad que presumiblemente controla el significado. Mediante esto, Barthes desmantela la noción de autor que, a lo largo de siglos, había tutelado un porte sagrado en el que un iniciado apto moldea una materia que ningún otro más puede formar.

Asimismo, para Barthes, la obra literaria se transforma a partir de la lectura de los lectores, que hacen vinculaciones de sentido. Lectores cuya presencia real sería posible cuando la voz del autor se obnubila hasta extinguirse. En Barthes el discurso escrito no es una categoría fija y cada lector da siempre una interpretación a dicho texto. Por tanto, Barthes explica que el texto es una reescritura, es un tejido de citas donde se mezclan todas las culturas, se reescribe y se reactualiza, dejando de ser una categoría fija. Por esto, tiene que desaparecer la noción de «autor», para que pueda existir el «lector», como un agente reconstructor. En definitiva, para Barthes un escrito es una reconstrucción múltiple, un entretejido de citas y referencias que proceden de diferentes tipos de ámbitos culturales, lo cual le posibilita a un escrito interactuar con todos los demás textos, pues todos ellos tienen sólo un propietario: la cultura.

Como correlato de los pensamientos de Barthes, Derrida y Foucault, surge la «teoría de la recepción» y, desde este lugar, Wolfgang Iser se ocupará de la función del lector en la literatura. Wolfgang Iser sostendrá que la obra literaria se maneja en dos planos: el artístico, que es propio del autor, y el estético, que refiere al lector. El receptor de la obra es quien completa de significado los vanos del escrito mediante un proceso complejo y pragmático de lectura que constantemente actualiza el significado de la obra, en la medida en que va leyendo⁹⁴.

La resonancia de los pensamientos de estos autores se puede constatar en las continuas reflexiones sobre el tema del autor, más allá del campo propiamente literario. En literatura no sólo

⁹⁴ Véase Iser Wolfgang, «El Proceso de Lectura: Enfoque Fenomenológico,» en *Estética de la Recepción. Compilación de Textos y Bibliografía*, Iser Wolfgang, Peter Bürger y otros (Madrid: Arco-Libros, 1987), 215-243; Iser Wolfgang, *El Acto de Lectura. Teoría del Efecto Estético* (Madrid: Taurus, 1976), 175-177.

se abordan y analizan las categorías de autor y receptor, sino que también se problematiza lo señalado por Barthes, en cuanto a que los textos se construyen a partir de citas de otras obras y que muchas veces no se citan de manera formal. El procedimiento de citación como se la indicado anteriormente no es exclusivo de la literatura sino de las artes visuales y la cultura en general. La cuestión es que, en el campo de las artes visuales, se puede observar con claridad en el manierismo y el neoclásico. También en el arte «apropiacionista» de los ochenta como ocurre en el trabajo de Sherrie Levine, y en el net.art con Eva and Franco Mattes, entre múltiples artistas y colectivos artísticos.

7.4.2. Arte «apropiacionista» y la disolución de la autoría en los años ochenta

El proceso llevado a cabo por el arte «apropiacionista» de los años ochenta en EE.UU. hizo explícito que la cultura y las artes –en palabras actuales– son un gran plagio, un gran acumulado de citas sobre citas y que ello no podría ser de otra manera, pues rara vez se crea sin un antecedente previo.

Los «apropiacionistas», Sherrie Levine, Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Robert Longo, Philip Smith, Cindy Sherman, Bárbara Kruger, Louis Lawler o Yasumasa Morimura, entre muchos otros, desarrollarán obras desde inquietudes y posturas individuales ya que por entonces no compartían un medio artístico en común. Ellos utilizarán para sus procesos creativos indistintamente y de acuerdo a sus intereses y curiosidades, el dibujo, la fotografía, la *performance*, el cine y los medios de comunicación a partir de operaciones conceptuales y/o *pop*, desde donde hacen visible tanto una postura crítica como mordaz en tanto búsqueda de un nuevo sentido de la representación. Rosalind Krauss dice que la representación «apropiacionista» se nos entrega “*como “imagen”, es decir, un palimpsesto de representaciones, a menudo encontradas o “apropiadas”, rara vez originales o únicas, que complicaban, incluso contradecían, las reivindicaciones de autoría y autenticidad tan importantes para la estética más moderna*” (Krauss 2006, 580).

Así, dentro del conglomerado de artistas «apropiacionistas» es común –como se aprecia con claridad en Yasumasa Morimura (Japón), y en Sherrie Levine (EE.UU.)–, el acto de apropiarse de obras de arte de otros autores como tema central de los nuevos trabajos artísticos (Martín Prada 2001, 18). Morimura analiza los complejos intercambios artísticos y culturales entre Oriente y Occidente y, para ello, ingresa en el arte occidental a través del análisis compositivo y conceptual de “grandes obras de arte” que reelabora a partir de procesos fotográficos en color sobre telas u otros soportes (Koetzle 2011, 281). De ahí su reapropiación de la *Olimpia* de Manet (1865) que

reconvierte en *Portrait* (Futago, Type C print transparent médium, 225x315 cm. [1988]). En estos procesos, reinterpreta y recrea las obras desde la propia inclusión de su imagen en un trabajo actoral desarrollado a través de un esmerado maquillaje con el que se transforma en los personajes de los grandes clásicos y de obras contemporáneas a él, dándoles una nueva y peculiar identidad a las consideradas grandes obras canónicas de nuestros tiempos.

En sus creaciones, Morimura pone en escena la labor desarrollada por grandes artistas como Duchamp retratado fotográficamente como *Rose Sélavy* por Man Ray en 1923, (gelatin silver print, blanco y negro, 22.1 x 17.6 cm), que es reinterpretado por Morimura



Ilustración 137. Morimura. (1988). *A Little doublonnage (Marcel)*.

en *A Little doublonnage (Marcel)* (instant film color, 13x10 cm. [1988]). En esta imagen y, en general, todas sus obras «apropiacionistas» Morimura interroga el quehacer autoral del artista que cita y su entorno artístico y cultural, como su propia autoría en el contexto de una postmodernidad cultural y artística ecléctica.

En el caso de Levine, vemos como cita e interviene obras de autores conocidos poniendo en escena las diversas relaciones existentes entre el poder, la creatividad, las fuentes, y funciones sociales de las artes visuales, el consumismo y las problemáticas de género al interior del arte mismo.

En la producción de Levine queda claro que lo «autorial» es un tema que maneja de modo analítico, quebrando la noción de autoría única en un juego lúdico, donde irrumpe con imágenes como las que aluden a la serie fotográfica de Edgard Weston (*Untitled, Alter Edgard Weston*, [1925]), donde vemos a su hijo Neil posando. Levine rescata el torso desnudo del niño y lo funde con imágenes creadas por ella. En este proceso funde “su propio estatus como autora con el de Weston (...) [tornándose su] apropiación como una extensión de la misma reivindicación de originalidad por parte de Weston, en tanto que origen de sus imágenes. Al enmarcar el cuerpo de su hijo en una serie de gráciles torsos desnudos, podía argüirse que Weston estaba, de hecho, sumándose a uno de los tropos visuales más difundidos en la cultura occidental: remontándose al desnudo masculino del alto clasicismo griego, él



Ilustración 138. Weston, E. (1925), *Six nudes of Neil*.

mismo modelo de infinitas copias romanas, pero filtrado por la forma en que estas obras antiguas se habían recibido en el mundo pos renacentista, es decir, como fragmentos sin cabeza o brazos, el torso había llegado a simbolizar la totalidad rítmica del cuerpo. El “autor” de esta imagen es, por consiguiente, extraordinariamente múltiple: desde los anónimos escultores antiguos que traficaban con las copias, hasta los publicistas modernos que emplean versiones de dichas imágenes para promover sus productos, pasando por los equipos de arqueólogos que excavaron las ruinas y los comisarios de los museos que expusieron estos cuerpos. La violación de la “autoría” de Weston por parte de Levine abre esta perspectiva sobre la obra del primero, inaugurando una larga lista de pretendientes a este privilegio y haciendo una burla de a idea misma de Weston como origen de la imagen” (Krauss 2006, 580).

El legado «apropiacionista» de los años ochenta en EE.UU. y sus reflexiones sobre la autoría estarán presente en lo que algunos autores han llamado la segunda fase del «apropiacionismo», denominándola «postapropiacionista» o «sustitucionista» (Guasch 2000, 342). Entre cuyos representantes encontramos a Richard Atrschwagwe, el cual toma como referencia para sus creaciones objetos industriales de consumo cotidiano. En el caso de Jeff Koons, su sentido «apropiacionista» lo llevará a varios juicios derivados de reclamos por derecho de propiedad intelectual. Esto ocurrió con su obra *String of puppies* que es una paródica escultura que surge a partir de una fotografía en blanco y negro que ilustraba una tarjeta de felicitación que había comprado en un aeropuerto. El artista, que admitió que había utilizado intencionalmente la imagen y alegó un uso legítimo de la parodia, perdió el caso y tuvo que indemnizar al fotógrafo que había sacado la fotografía.

Cabe indicar que en todos estos casos la autoría se diluye, pero no muere. Sigue perviviendo la noción de «autoría», a través de su autor final, aunque este reconoce las autorías anteriores y el legado de las artes y la cultura en su trabajo haciendo visible las superposiciones culturales, visuales, intelectuales que hacen posible a una idea, un concepto, una estética, un objeto, en un momento determinado y de esto le habla a los receptores de las obras.

7.5. El net.art y la muerte de la autoría

Durante la modernidad, la muerte del autor en la literatura se hace explícita, más en la postmodernidad acaecerá dicho fenómeno en las artes visuales. Dicha cuestión ocurrirá en el periodo de mayor libertad de la utilización de internet como medio: nos referimos a la década de los noventa. Sin embargo, se debe tener presente que este fenómeno en las artes visuales se dio de manera acotada, presentándose tan sólo algunos casos en que esto se concretó en su magnitud.

Pues, entre otras cosas, para los artistas o colectivos artísticos constituye un riesgo no desarrollar una clara y explícita autoría, ya que de su autoría depende que se les conceda financiamiento. El anonimato de los artistas o colectivos siembra siempre sospechas entre los organismos de financiación —sean estos públicos o privados— y actualmente las leyes de seguridad que rigen, sobre todo internet, criminalizan el quehacer de aquellos que utilizan un alias para enmascararse, para camuflarse, ya sea personas o grupos que interpelan al sistema. Este hecho se hace evidente en que muchas obras de net.art contemporáneas, están enmascaradas bajo el anonimato, como ocurre con parte de quienes colaboran con el colectivo artístico ®TMark, cuyo “núcleo duro”, como ellos mismos lo definen, por mucho tiempo estuvo en el anonimato. Se ha de decir que este colectivo convoca habitualmente a colaborar ejecutando obras a artistas *amateurs* de los cuales se preserva su anonimato si lo desean, como lo expresan ellos mismos en su web, en el apartado «un sistema para el cambio»:

“La reciente difusión del "Premio Kelly" para la mejor creación subversiva nos ha empujado a la gente del ®TMark a tener que plantearnos la cuestión de la visibilidad que ofrecemos.

Durante unos cinco años hemos estado financiando actos de sabotaje con propósitos estéticos o de activismo, de modo que no se prestaban a una participación amplia. Hemos tenido éxito en nuestro trabajo y generado diecisiete actuaciones de sabotaje, actuaciones lucidas a nuestro entender, pero quizá eso no sea suficiente.

A causa de la creciente demanda hacia el tipo de financiación que ofrecemos y la insuficiencia para ello de cualquier cantidad concreta (como la del Premio Kelly), hemos decidido arriesgarnos y que nuestro trabajo sea más accesible y nuestra ayuda esté más al alcance, para el público en general. Así hemos dispuesto una suerte de "interfaz" que medie entre nuestro trabajo y el público, lo vemos en la sección III. El acceso a nuestras tecnologías ha ido variando, como veremos en la sección II.

También para poder mostrar el alcance y miras de nuestro trabajo, hemos decidido permitir a los participantes de algunos de nuestros proyectos previos comentarlos públicamente si así lo desean.

Hemos indicado a la gente que trabajó en estos proyectos que eran libres de hacer referencia a las fuentes de su financiación así como a detalles de su trabajo, aunque sin entrar en demasiados detalles sobre nuestra organización.

Por nuestra parte no revelaremos ningún nombre, sólo confirmaremos la veracidad de la información aportada por aquellos trabajadores o donantes que decidan hacer público su papel en los proyectos realizados” (®TMark 1998).

Por otra parte, las leyes de seguridad en internet afectan a otros tipos de colectivos como a los *hacktivistas* como Anonymus, que está demandado en varios países y cuyos miembros, muchos

de ellos *hackers*, han sufrido arresto y juicios donde piden penas de cárcel para ellos⁹⁵.

Entre los artistas y colectivos artísticos dentro del ámbito del net.art que han incluido dentro de su proceso creativo el anonimato, en periodos específicos y en acciones acotadas, para producir una efectiva la «muerte del autor», nos encontramos con Luther Blissett Project LBP, 0100101110101101.org y ®TMark.

7.5.1. Luther Blissett Project (LBP) o la muerte de la autoría en las artes visuales

En 1994 en Italia, surge el colectivo artístico Luther Blissett Project (LBP), cuyos integrantes durante largo tiempo vivieron en el anonimato hasta la muerte oficial de grupo. A día de hoy se desconoce el nombre de todos sus integrantes y el total de ellos, entre otras cosas, por la participación de muchos artistas *amateurs*. El proyecto de LBP se desarrollará dentro de la noción arte-vida, entrando su accionar en una dinámica de arte-política cargada de humor sarcástico.

LBP es el nombre que dará vida a una serie de obras a partir de un sistema de «guerrilla de la comunicación» —término acuñado por el Grupo autónomo a.f.r.i.k.a. grupe (Republicart.net; a.f.r.i.k.a. grupe s.f.)—, donde el análisis crítico de los medios de comunicación masivos dieron pie al sabotaje informativo a partir de propuestas lúdicas y el desarrollo de manifiestos. Cabe agregar que la «guerrilla de la comunicación» incluye una cantidad importante de prácticas de subversión artístico-políticas satíricas y sarcásticas que pretenden visibilizar y contraatacar las posturas sociales de dominio del capitalismo contemporáneo, tales como la propiedad intelectual, el sexismo, el patriarcado, el racismo, las nuevas formas de producción y explotación capitalista, etc.

Se ha de señalar que, en el año 2000, LBP, Grupo autónomo a.f.r.i.k.a. grupe, y Sonja Brünzel, publicaron su *Manual de guerrilla de la comunicación. Consultor práctico para el tratado de dolores locales y generales. Tonificante. Relajante. Anti estrés* (a.f.r.i.k.a. grupe, Blissett y Brünzels 2000), donde proponen acciones que “deconstruyan los momentos estéticos del poder y que alteren las reglas de la

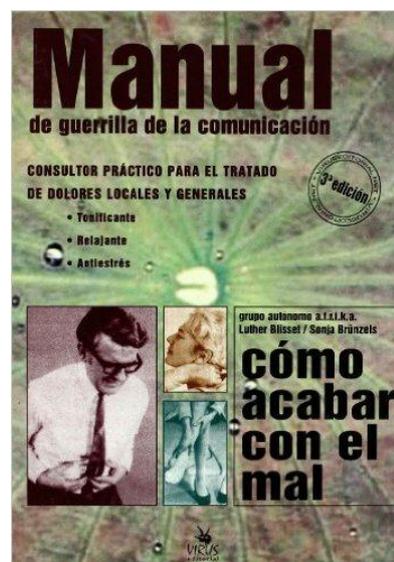


Ilustración 139. LBP; a.f.r.i.k.a. grupe; Sonja Brünzel. (2000). *Manual de guerrilla de la comunicación*.

⁹⁵ Véase Joseba Elola, *Piratería en España. EE UU Ejecutó un Plan para Conseguir una Ley Antidescargas*. 3 de diciembre de 2010. http://elpais.com/elpais/2010/12/03/actualidad/1291367868_850215.html (último acceso: 3 de diciembre de 2010).

gramática cultural” (a.f.r.i.k.a. grupe, Blissett y Brünzels 2000, 28) que ellos entienden como el sistema de reglas que organiza y rige las vinculaciones e interacciones sociales en el que se incluyen los códigos estéticos. En el manual se proponen como tácticas subversivas para atacar al sistema, el camuflaje, la invención de hechos para crear acontecimientos como si fueran verdaderos, la afirmación subversiva, los montajes y collages, la reinterpretación y la tergiversación, entre otros. Cabe agregar que, en la praxis, LBP ejecutó muchas de esas acciones en diferentes obras como en su serie *Huelga de arte* (2000-2001).

En lo que se refiere a su conformación «autorial», LBP —que es un grupo numerosamente referido aún hoy— desde su origen creó confusiones no sólo al interior del arte sino también en la comunidad en general, pues no se sabía si Luther Blissett Project era una persona en concreto o un colectivo. Su figura podía corresponder a la de un futbolista de origen jamaicano, portador de dicho nombre, quien en los noventa fue delantero centro del equipo de fútbol del Milán. Fue un deportista cuyo desempeño en el terreno de juego concitó la molestia de la afición, por lo cual un grupo xenófobo hizo alarde del color negro de la piel de Blissett,

insultándolo. Dilucidar la identidad LBP —autor de múltiples y diversas obras realizadas en Europa (Italia, España, Alemania), EE.UU. Argentina y México— no fue fácil y, aún hoy, no es posible saber a ciencia cierta quienes participaron como autores de las obras, porque el interés de los involucrados en el proyecto nunca fue aparecer como autores de las mismas. De hecho, para afianzar la idea de trabajo colectivo anónimo, LBP a modo de juego



Ilustración 138.LBP. (1997).Retrato de Luther Blissett Project.

publicó una fotografía de Luther Blissett o, mejor dicho, un retrato de estilo pop como los que realizaba Warhol de grandes actrices como Marilyn Monroe. La fotografía no se correspondía con el jugador jamaicano, más bien era la representación de una persona común, lo que generó aún más incertidumbre sobre quién podía ser el autor de obras tan polémicas de sabotaje informático a través de la guerrilla de la comunicación que ellos mismos contribuyeron a definir.

En la praxis, LBP estuvo conformado por artistas, *performances*, activistas, artistas *amateurs* y ciudadanos comunes de Italia, Europa y EE.UU. que decidieron participar en una o varias obras. Todos ellos fueron de formación e inspiraciones diversas, aunque principalmente marxistas y altermundista, pero también post *situacionistas*, libre pensadores o simplemente ciudadanos comprometidos o lúdicamente dispuestos a participar de las obras. De cualquier modo, todos ellos eran contestatarios al sistema y se hicieron parte de un proyecto que conceptualmente aludía a los postulados de Brecht y Benjamin. LBP hizo visibles sus trabajos, muchos de ellos desarrollados

inicialmente en la ciudad, y por internet mediante informes por *e-mail*. La exposición fotográfica de los registros de sus trabajos se llevó a cabo por medio de textos y manifiestos que se distribuyeron por la web a lo largo del tiempo, ya sea, en italiano, inglés, alemán, castellano, o en las cuatro lenguas. También ocuparon medios de comunicación masivos como la TV, como cuando efectuó en 1995 una conocida operación caracterizada por la burla al programa televisivo italiano “*Chi l’ha visto?*” para lo cual, integrantes del colectivo participaron en el propio programa denunciando la desaparición de una persona en un contexto donde se hablaba de una manera ligera y, al mismo tiempo, de forma dramática sobre hechos trágicos de desaparición de personas, sin siquiera verificar si efectivamente había una denuncia formal en policía sobre la desaparición de la supuesta persona que se buscaba. Finalmente, LBP se burló del programa cuando este estaba en el aire, señalando que la persona que ellos daban por desaparecida no existía.

LBP, también apeló a las potencialidades de la imprenta para sacar libros como *Q o 54*. También se hizo uso de la radio para generar emisiones radiofónicas del programa Radio Blissett, tanto en Roma y Bolonia, donde se transmitían las “*derivas psicogeográficas*” colectivas, una actividad que aludía a las prácticas situacionistas. Y, por otra parte, sacó discos musicales como *Mind Invaders* junto a la banda punk *Klasse Kriminale*, el disco salió como *Klasse Kriminale & Luther Blissett* (1999), es disco es una vinyl 7", 33 RPM, sacado por la discográfica Mad Butcher Records (Bergfeldstrasse 3, 34289 Zierenberg, Germany), que se podía solicitar por la página web de la discográfica: <http://www.pader-online.de/madbutcher> o por los contactos proporcionado por la banda punk: kkconnection@angelfire.com, <http://www.angelfire.com/ok/klassekriminale/>, la música fue distribuida en el soporte más moderno de la época: los casetes.

En ello LBP, mediante sus numerosas obras, como *El Asalto a Mondadori*, (6 marzo de 1996) y su serie llamada *Huelga de arte* (2000-2001), entró en debates religiosos y a opinar e intervenir en política contingente, siempre desde el factor sorpresa y a partir de un humor sarcástico tamizado por una seriedad que daba pie a la credibilidad de sus discursos entre la gente, entre las audiencias masivas, con lo cual atacaron a la categoría arte, desde un claro sesgo artístico-político (Luther Blissett 2012).

7.5.2. Luther Blissett Project (LBP) o la enmascaración en la web

El «artivismo» de LBP en Italia fue muy bien recibido en el ámbito ciudadano, donde su presencia se tornó en un hecho visible, reconocido, valorado y difundido hasta convertirse en una leyenda por su crítica radical al sistema. Esta cuestión era parte de su estratagema hasta el punto de

que el colectivo se transformó en nuevo tipo de héroe popular contemporáneo en la era informacional.

La trama de personas que compartía la identidad Luther Blissett, era un poco más organizada que las habituales que conformaban las comunidades abiertas de ese entonces, por lo cual, sus proyectos internacionales pudieron presentarse adecuadamente. Por otro lado, las obras y la utilización de la red como instrumento para lograr configurar los proyectos se enmarcaban en una dinámica de aprovechamiento del azar para alcanzar los objetivos que se habían planteado. En las palabras de unos de los artífices de Luther Blissett Project fue un proyecto que tenía un “*único comité central cuyo propósito es perder el control del partido*” (Wu Ming Foundation 1999).

Interesante se hace señalar que, el 7 de noviembre de 1994, aparece por primera vez una referencia en Usenet sobre LBP y corresponde a un falso informe sobre las acciones y utilización del nombre en diversos países. El informe estaba redactado en un inglés no propicio y firmado por un tal Luther Blissett, perteneciente a la Universidad de Missouri-Columbia. El *e-mail* o informe estaba firmado de la siguiente manera: “L.B.P. W04BOJ31%ICINECA.BITNET@MIZZOU1.missouri.edu, y su data era del 07 de noviembre de 1994. El *e-mail* señalaba entre otras cosas:

*“The name of Luther Blissett came out in a release which claimed responsibility for some ludicrous sabotages in Norway and in Finland. In July, the 24th and 25th, the ancient Kauppatori Square of Turku (Finland) gave hospitality to the XVI the Art Festival dedicated to the national poet Elias Lonnrot (1802-1884). The day before, unknown persons had delivered false complementary tickets to the local youth ad to the russian and ukrainian immigrants; the tickets announced "FREE BOOZE AND STRIPPERS". Thousands of persons thronged at the barriers and overcame the cops when the promoters refused to accept the tickets; directly they invaded the square the Lonnrot Festival turned into a free concert. The responsibility has been claimed by Luther Blissett.”*⁹⁶

Este *e-mail* o informe daba cuenta de un grupo que operaba bajo una máscara, un alias o un camuflaje que posibilitaba su anonimato encubierto en su nombre artístico: Luther Blisset Project. Dicha acción nos remite a los seudónimos que utilizó Duchamp para no dar a conocer su identidad y poder hacer algunas obras de manera más libre: R. Mutt y Rrose Sélavy⁹⁷. Asimismo, LBP actuó en una dinámica similar a la que mantiene en la actualidad el colectivo sociopolítico, cultural y *hacktivista* Anonymus que reclama, entre otras cosas, por los derechos ciudadanos a la libre

⁹⁶ LutherBlissett, «0100101110101101.ORG--Art.Hactivism.» 1999, (<http://aleph.arts.org/pens/01001.html> (último acceso: 21 de noviembre de 2014.)). Véase el *e-mail* completo en el anexo, doc. 3.

⁹⁷ Véase Juan Antonio Ramírez, *Duchamp: el Amor y la Muerte, Incluso* (Madrid: Siruela, 1993).

información. Anonymus está integrado mayoritariamente por *hackers* que, entre cosas, han *hackeado* documentos de grandes empresas, de políticos y Estados como el estadounidense y el español, denunciando que estos habitan tras el sistema político capitalista. También, en noviembre de 2015, luego de los ataques suicidas de París por parte de integrantes del ISIS que se cobraron la vida de más de 150 personas, atacaron las páginas de dicho grupo terrorista, bloqueándolas.

Hay que señalar que LBP actuó como una guerrilla de la comunicación con internet y la «www» como medio y territorio de combate contra la estandarizada industria cultural, y en contra del sistema político más conservador. LBP creó obras basadas en campañas de solidaridad poco convencionales, en ayuda a víctimas de la represión y de la censura, como se aprecia en su obra *Primer informe sobre los fundamentos de la esquizoderiva*, acción que se sitúa dentro de su serie *La Huelga de arte* (4 mayo de 2000). A estas obras se les fue dando cuenta, consecutivamente, en internet y en la «www» donde se daban detalles de los fallos de su accionar artístico, los cuales ellos lo tomaban positivamente pues los convertían en un engranaje que posibilitaba la ejecución de las obras misma, y donde la autoría de personas en específico era totalmente difusa. La actitud o el hacer de estas obras tienen sus referentes en el situacionismo. Entre sus obras teóricas en el plano de los medios destaca *El Xyz del activismo en la red* del 3 de marzo de 1999.

La carencia de interés por parte de LBP de configurar una figura de autor más allá de su alias se puede comprobar en innumerable hechos como en la carencia de reivindicación por parte de algún artista en particular de las obras de LBP. Este hecho se comprueba en lo acaecido en el programa de televisión de deportes británico Fantasy Football League -Euro 2004-, emitido por ITV el 30 de junio de 2004, al cual fue invitado el jugador de fútbol llamado Luther Blissett, quien desde los inicios estaba al tanto de que un grupo estaba usando su nombre pero no se sabía si le disgustaba o no. Blissett en dicha ocasión: *“bromeó e hizo comentarios sobre su (presunta) implicación en el Luther Blissett Project. Cuando el anfitrión Frank Skinner leyó una línea del prólogo de la novela Q (“La moneda del reino de los locos se bambolea en mi pecho para recordarme el eterno movimiento pendular de la humana fortuna”), Blissett sacó de su chaqueta un ejemplar del libro Totò, Peppino e la guerra psichica (AAA Edizioni, 1996) y citó en el italiano original: “Chiunque può essere Luther Blissett, semplicemente adottando il nome Luther Blissett” (“Cualquiera puede ser Luther Blissett sencillamente adoptando el nombre de Luther Blissett’). Al final del programa, cada uno de los anfitriones y huéspedes exclamaron: “I’m Luther Blissett!” (“Yo soy Luther Blissett’). Dos años más tarde, algunos fragmentos del programa fueron publicados en YouTube”* (Wikipedia 2013).

La excepcional producción de LBP con su disolución de la noción de autoría, no se verá afectada al proceso de finalización del proyecto LBP, que comenzó en diciembre de 1999. En ese momento se señaló el fin de su plan quinquenal, pero la muerte de LBP no significó el fin de la

utilización del seudónimo colectivo que sigue siendo firma de obras que aparecen en la web. Así, su figura reaparece permanentemente en el debate cultural.

Cabe mencionar que la muerte de LBP consistió según afirmó el mismo grupo, en un suicidio realizado de forma colectiva y simbólica mediante un ritual japonés llamado *seppuku* -que ellos diferenciaron del «*harakiri*»-, práctica común entre los samuráis, que estimaban su vida como una entrega al honor de morir gloriosamente, rechazando la muerte natural. La muerte de LBP, fue anunciada por ellos el 26 de diciembre de 1999 en su página web, http://www.lutherblissett.net/archive/479_it.html, bajo del título de: **ULTIMO!**, en él, se indica que no sólo se harán el *seppuku*, los cuatro autores de la novela *Q*, quienes señalaron que eran parte de LBP, sino todos aquellos que en Italia han usado el nombre de LBP, y que este nombre seguirá perviviendo en proyectos futuros a pesar del *seppuku*.

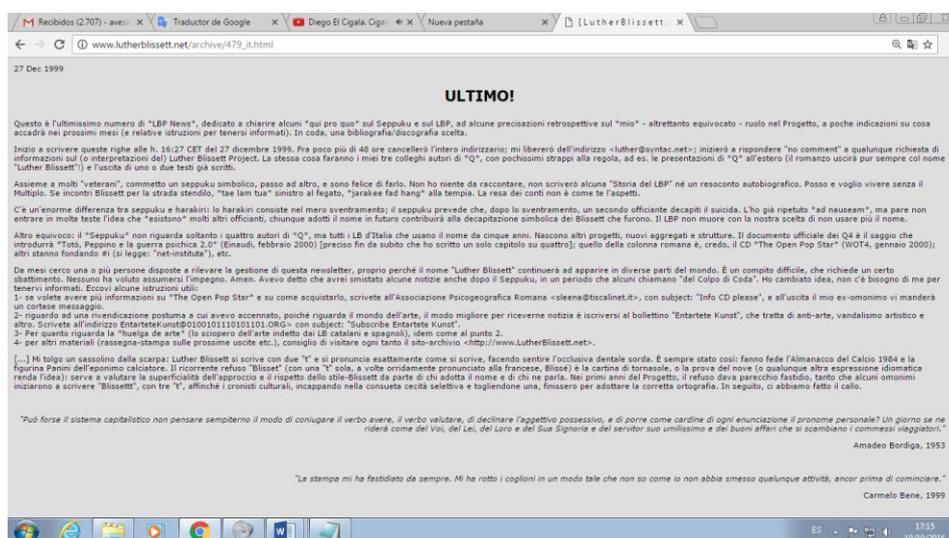


Ilustración 139. Mediante este informativo en su web, Luther Blissett Project dio cuenta de porque decidía suicidarse el 20 de diciembre de 1999.

La muerte simbólica de LBP se puede leer como una cita a la muerte el 25 de noviembre de 1970, de Yukio Mishima quien se dirigió junto con los integrantes de su grupo Tatenokai ('sociedad del escudo') a un cuartel del ejército japonés, ocupándolo. Después de un discurso a su tropa, él y su compañero samurái Masakatsu Morita, realizaron un ritual (fallido) propio de *seppuku* y se quitaron la vida (siendo decapitados finalmente, por otro de sus compañeros).

Es relevante señalar que la muerte de LBP dio paso al surgimiento de manera pública del colectivo Wu Ming, cuyos integrantes como se ha dicho declararon ser los autores de *Q*, y dijeron que dicho libro fue escrito a cuatro manos. Wu Ming que en chino quiere decir «sin nombre», se tornó un colectivo multiuso pero, sobre todo, dedicado a la literatura como se puede ver en la

página de Wu Ming Foundation (Wu Ming 2013), siendo un alias de cuatro escritores italianos: Giovanni Cattabriga, Roberto Bui, Luca Di Meo y Federico Guglielmi, a los cuales se unió en el año 2000 Riccardo Pedrini. En sus declaraciones sobre su participación en Luther Blissett señalaron que tan sólo eran el 0,4% del grupo, y que jamás se podrá conocer el total de los autores que participaron en LBP (Lipperini 1999, 1).

El colectivo Wu Ming se ha caracterizado —como pasó con LBP— por dar importancia del trabajo colectivo, la negación de la autoría individual, la promoción del libre acceso a la cultura y su oposición a las restrictivas leyes de propiedad intelectual, para lo cual sus trabajos siempre han sido susceptibles de ser descargados gratuitamente, como en el caso de *Q y 54*.

7.5.3. 0100101110101101.org. La reafirmación de la muerte del autor en el net.art

La muerte del autor en el trabajo colectivo artístico para grandes audiencias, como el de LBP, da cuenta de una práctica donde los autores anónimos operan —tal cual Brecht y Benjamin habían determinado que era un axioma necesario— como productores, que trabajan en primera instancia sobre las implicancias de las tecnologías contemporáneas adentrándose en sus posibilidades de producción y reproducción de material de manera masiva, como lo comprendió el cine. Sus trabajos se constituyeron en críticas que permiten revisar y dar alternativas a nuestra realidad.

En esta línea de comprensión del trabajo artístico y de la pérdida de la autoría encontramos a múltiples conglomerados de net.art, muchos de los cuales desarrollan su trabajo como *artistas* o *art-hactivistas* —entre otros—, entendiéndose este último concepto como la unión de las palabras *hacker* y *activismo* y que conlleva: "*la utilización no-violenta de herramientas digitales ilegales o legalmente ambiguas persiguiendo fines políticos. Estas herramientas incluyen desfiguraciones de webs, redirecciones, ataques de denegación de servicio, robo de información, parodias de sitios web, sustituciones virtuales, sabotajes virtuales y desarrollo de software*" (Alexandra 2004). Estos conglomerados de net.art han desarrollado una experiencia con autoría reconocible en personas específicas, o en alias, como LBP, de acuerdo a los objetivos conceptuales que se ha propuesto cada grupo.

La pérdida de la autoría en el net.art ya había sido teorizada en 1989 por el artista italiano Tommaso Tozzi, quien mediante su trabajo en la web 2.0 y su pensamiento —como se puede apreciar en un texto publicado por él bajo el pseudónimo de Gerard Blain (Blain 2000)— en e-zine Noema, puso en jaque el concepto de autoría como rango que categoriza una individualidad ideal. Con ello se desvirtuó la genialidad, destacando que más importante que la autoría como una entidad reconocible en el arte, hoy lo importante es explorar el papel que juega en la cultura y en las artes,

las nuevas tecnologías de distribución de conocimiento. De esta manera se destaca el valor que posee la reproductividad de material en los procesos creativos en la época de la red, dando importancia a la manipulación que se pueden hacer de las imágenes y lo accesibles que pueden ser para todos nosotros. Tommaso Tozzi destaca que la nueva realidad de la web puede ser positiva tanto para los hacedores de obras —que puede ser gente anónima— como para el público, reivindicando en todo ello, su posición *anticopyright*, y su contraposición al modelo económico que operaba al interior del «sistema arte» antes del surgimiento de internet.

Hay que señalar que luego de LBP aparece en la escena del net.art y de las artes visuales en general, la labor *art-hacktivista* de unos de los grupos más subversivos —en la acepción de la crítica barthiana, como símbolo de audacia creadora (Barthes 2001)— de los últimos 25 años. Nos referimos a 0100101110101101.org que, como LBP, en un comienzo reivindicó la autoría anónima, donde se expresa la muerte del autor tras la máscara de su nombre, generando obras marcadas por ello y con la cuáles se interpeló al mundo del arte.

En un *e-mail* o manifiesto de 0100101110101101.org, fechado en 1999 evocó los manifiestos de las vanguardias históricas. Este *e-mail* fue dado a conocer por Luther Blissett Project-LBP que, en un principio, lo hicieron pasar por suyo en concordancia con 0100101110101101.org. (integrantes por esa fecha de LBP). Aquí se expresaba:

*“(...) El net.art, nacido hace tan solo unos pocos años, se está convirtiendo en *la* nueva forma artística, y lo más absurdo es que hasta los propios net.artistas parecen no esperar nada más. Todo el mundo con su propio «site», con su propio dominio, con su propia galería, se adentra de nuevo en las limitaciones de la tradición artística, ignorando completamente que el net.art podría estar malentendiendo el auténtico potencial de la red” (Luther Blissett 1999).*

En dicho manifiesto, la autoría se diluía tras la máscara de un nombre complejo como 0100101110101101.org. Este grupo fundamentó una línea de acción artística que asumirá el net.art más *artista*. Esta es una cuestión que se ha extendido hasta hoy, basada en una autonomía creativa más allá del propio «sistema arte», de las instituciones consagradas a él, y de las regulaciones impuestas por el capitalismo cognitivo, entre las que cabe mencionar una de las más importantes: las leyes de propiedad intelectual y de patentes.

El manifiesto de 0100101110101101.org surgió de la mano de sus polémicos proyectos contra las plataformas HELL.com y Art.Teleportacia. Así, en el proyecto *Open _source_hell.com*, 0100101110101101.org contraataca la propuesta planteada desde la página www.HELL.com, de la siguiente manera, en su propio manifiesto:

“Durante las 48 de apertura, 0100101110101101.org descargó todos los ficheros del «site» de

[www.HELL.com]; el clon se ha puesto en línea, esta vez como material sin copyright, visible, reproducible, de libre difusión y gracias a ciertos dispositivos técnicos, incluso más cómodamente descargable. La convicción de que la información debe de ser libre supone un tributo al modo con el que trabaja un buen ordenador o programa: números binarios que se mueven de acuerdo con la manera más lógica, directa y necesaria que le permita realizar su compleja función. ¿Qué es un ordenador sino algo que beneficia el libre flujo de información?" (Luther Blissett 1999).

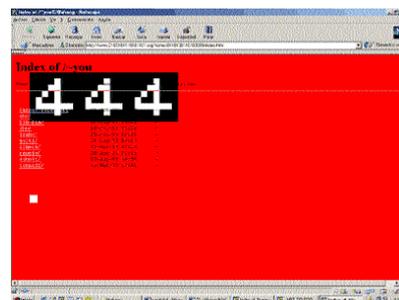


Ilustración 140. 0100101110101101.org. (1999). *Hybrids of the heroic period*.

En lo que se refiere al proyecto 0100101110101101.org, *Hybrids of the heroic period* fue realizado como réplica al de Art.Teleportacia.org, que había puesto a la venta la colección Miniaturas del periodo heroico con cinco obras de pioneros del net art como Vuk Cosic, Easylife, Jodi, Irrational, y Olia Lialina (dueña del sitio web); todos net artistas reconocidos, que ofrecían sus creaciones a 2000 dólares cada una. Con *Hybrids of the heroic period*, 0100101110101101.org dio consistencia a uno de los momentos más álgidos de la historia del net.art y de la historia del arte. Esto ocurrió al evidenciar que el interés de Art.Teleportacia de utilizar las figuras de los autores a la manera clásica como si se tratase de genios del arte (en este caso de genios del net.art), y mediante ello comercializar sus obras, por medio de una vía tradicional y conservadora de mercantilización del arte. Apelando con ello al concepto de pieza única y original, cuestión que era y es absurdo e insostenible como discurso en la era de Internet. 0100101110101101.org expresa en su manifiesto que: "Art.Teleportacia es la primera galería de net.art que ha aparecido en la red y también el primer intento de venta de obra net.art. [Frente a esto último, y dado lo absurdo del procedimiento,] 0100101110101101.org clonó la galería [de Art.Teleportacia], manipuló sus contenidos [en un gesto «apropiacionista»] y subió a la red una versión de la misma sin copyright, obviamente sin pedir permiso a nadie y violando el copyright de la «site» original. La exposición aquí fue llamada *Híbridos del periodo heroico* ('Hybrids of the heroic period'), y los cinco "originales" fueron reemplazados, como muchos "híbridos", por archivos, resultado de una mezcla de páginas de net.artistas con basura de la red.

Los pilares teóricos que sostiene Art.Teleportacia son fundamentalmente tres:

- 1. Una obra de net.art puede ser vendida como cualquier otra obra de arte.
- 2. Cada obra net.art debe de tener un copyright y nadie, excepto el artista, puede descargársela o establecer un «link» a ella sin el permiso del autor
- 3. La firma de una obra net.art se encuentra en la "barra de dirección" ('location bar'), por tanto el URL es la única garantía de originalidad.

Clonando Art.Teleportacia, 0100101110101101.org derribó todos los presupuestos de la galería y

las contradicciones a las que este modo de pensar conlleva se hicieron evidentes. Técnicamente, cualquiera que visita una «site» automáticamente descarga ya sus archivos en la memoria caché del ordenador. El/la visitante ya los posee de hecho, por tanto es estúpido vender páginas que ya están en los discos duros de millones de personas resultaría más útil indicar al público el modo más rápido de descargarse todo el «website». Debemos tener en mente que el net.art es algo digital, código binario, reproducible hasta el infinito sin perder calidad... ¡sólo números! —por fin hemos entrado en la "era de la reproductibilidad técnica"— y así cada copia es idéntica al original (...)” (Luther Blissett 1999).

Con ello, se inició un debate con la propia Olia Lialina, dueña y creadora del portal de Art.Teleportacia, y con toda la comunidad de net artistas (Hamaca s.f.), de la cual a lo menos la mitad de ella estaba impresionada y otro tanto descontento con lo sucedido.

Lo realizado por 0100101110101101.org interpeló irremisiblemente al sistema de autoría, y en general al «sistema arte», cuyas proyecciones clásicas —como se ha indicado—siguen siendo el artista como genio, la obra única y original y los museos con sus variantes institucionales —llámese los centros de arte, galerías, etc.— como instrumentos de proyección del arte. Instancias estas últimas que han evitado en general, asumir a cabalidad el «arte de los nuevos medios» y, especialmente, el net.art.

Estos proyectos de 0100101110101101.org pusieron en la mira el proceder clásico de parte importante de los net artistas de los noventa (cuestión que se extenderá del 2000 en adelante), los cuales pretendían (y algunos pretenden) ser reconocidos como en la época renacentista e incluidos de la misma manera en las instituciones museísticas, y que sus obras fueran (sean) coleccionadas.

Por otra parte 0100101110101101.org —tanto en su manifiesto, como en los proyectos referidos—, se opone desde la muerte del autor a la mercantilización de las obras de arte, y a las leyes de propiedad intelectual que, históricamente, avalaban el sentido de la obra única, del original.

Todo esto pone en evidencia una de las problemáticas más atinentes de la actualidad, y que Cory Doctorow explicita con claridad. Ello tiene relación, nos dice, con que las últimas dos décadas de política sobre internet, han estado selladas por la guerra de autor (Doctorow 2001), es decir, a la defensa de los derechos de propiedad intelectual por parte de los Estados con fines económicos, en desmedro de los fines culturales. Sin considerar, diremos nosotros, la importancia de la libre circulación del conocimiento, menos aún los nuevos tipos de autoría y la muerte del autor.

Así pues, las leyes actuales de propiedad intelectual mantienen como eje de su discurso la figura del autor decimonónico, que no se corresponde a los perfiles de autoría de los artistas o colectivos de net.art que mantienen una autoría lejana a esa figura, mucho más aún aquellos colectivos como 0100101110101101.org que actuaban hacia 1999 desde el anonimato. Y menos

vinculación aún mantienen las autorías artísticas de los *amateurs*, respecto de la figura del autor decimonónico.

Más bien, la autoría de los net artistas más subversivos como LBP y 0100101110101101.org, ®TMark y ciertas autorías de los *amateurs*, se sitúan como elementos que rechazan y persiguen las leyes de propiedad intelectual que buscan recaudar dinero para unos pocos.

Ahora bien, 0100101110101101.org al poco tiempo de aparecer (1999), deja de actuar desde el anonimato. Eva and Franco Mattes hacia el 2000 dirán ser 0100101110101101.org y, más aún, expresarán que fueron miembros de Luther Blissett Project. Este gesto de reconocimiento de su autoría es coherente con la necesidad del colectivo de dialogar con los demás net artistas desde una postura visible.

7.6. El resurgir de la autoría en el net.art propiciado por las leyes de propiedad intelectual

Como hemos visto, la muerte del autor en las artes visuales, y más específicamente en el net.art, tuvo un tiempo acotado, sintomático que acabó hacia el 2000 con el reconocimiento de Eva and Franco Mattes de que ellos eran 0100101110101101.org.

El resurgir de la autoría en el net.art se debe, en parte, a la necesidad de visibilidad de los artistas para poder así acceder a fondos concretos para crear arte, tanto por parte de instituciones públicas como los museos, o privadas que, históricamente, han solicitado tener un interlocutor identificable para ofrecerles, otorgarles o donarles dinero para una creación.

Excepción a la búsqueda de recursos por esa vía para crear han sido los mecanismos creados por ®TMark quien, por mucho tiempo, mantuvo a la mayoría de sus integrantes en el anonimato. Tanto ®TMark como Critical Art Ensemble, han apelado en muchas ocasiones a donantes anónimos para crear obras.

Por otra parte, las leyes de propiedad intelectual, hacia el 2000, se tornaban cada vez más duras para quienes trabajaban en la web, lo que conllevó en EE.UU., unas amenazas a los artistas «apropiacionistas» dentro de los que caben muchos net artistas, lo que se agravaba si no se sabía quiénes eran los creadores de las obras.

Martha Wilson, fundadora y directora ejecutiva de Franklin Furnace, señalaba hacia 2002: *“Nos instalamos en el ciberespacio para aprovechar el potencial democrático que ofrece [...]. Transfiriéndonos al mundo virtual, hemos tratado de recuperar la libertad que disfrutamos en los años setenta. Ahora lo que crea problemas, no son tanto las organizaciones online sino la nueva legislación. El FBI anunció que va a hacer legal la vigilancia de personas de una manera mucho más agresiva. En general, creo que internet se convertirá en*

cada vez menos en un espacio de libre intercambio de información. Por el momento usamos la libertad que el ciberespacio nos ofrece, el mayor tiempo posible. No creemos que será así para siempre, pero lo usaremos siempre y cuando podamos” (Rossi 2003, 127).

Lo cierto es que desde el 2000 en adelante los diversos estados a través de sus leyes de propiedad intelectual y los sistemas de vigilancia de lo que se hace en la web, se han permitido atacar legalmente a muchos net artistas que interpelan al sistema, y creen en la circulación libre del conocimiento. Algunos net artistas mantienen identidades anónimas de sus colaborados, como ocurre en el caso referido de [®]TMark y de Marcell Mars, con su proyecto *Public library. Memory of the world*, (memoryoftheworld.org, [desde 2012 en adelante]) donde a quienes suben a esta biblioteca pública *online*, libros con y sin *copyright*, se les mantiene en el anonimato.

Por otra parte, los “*cese y desista*” y las demandas son los instrumentos más típicos de las leyes de propiedad intelectual a nivel internacional para evitar el quehacer de estos artistas y colectivos de net.art transgresores. Frente a esto, artistas como Marcell Mars (<http://library.memoryoftheworld/#>, [2012-2016]) o el grupo UBERMORGEN.ORG, (<http://ubermorgen.com/>), mantienen los dominios de sus webs ubicados en sitios que les permiten desarrollar arte sin tantas restricciones. En el caso de UBERMORGEN.ORG este tuvo en Suiza su sede por mucho tiempo -cuyas leyes protegen el libre desarrollo del arte-, para no sufrir demandas que los lleven a la cárcel.

Este contexto marca la diferencia respecto a lo que ha ocurrido con el desarrollo de la literatura en la red, donde muchas obras no tienen autor. Así, en las artes visuales, la muerte del autor como hemos visto sólo ocurrió con propiedad en los inicios del net.art hacia los años noventa. Actualmente en el net.art la autoría se hace visible en procesos mixturados como acaece con [®]TMark, donde existen autores visibles que se entremezclan con autores *amateurs*, muchos de los cuales son autores anónimos. Sus trabajos son viables a través de donativos.

Cabe señalar que durante la primera parte del siglo XXI, muchos artistas visuales han apelado a práctica del *crowdfunding*, lo que les ha permitido recibir fondos de muchos mecenas anónimos o no anónimos para desarrollar proyectos impensados de ser financiados por instituciones públicas y privadas. Dentro de las plataformas artísticas dedicadas a solicitar financiamiento mediante *crowdfunding*, encontramos a Patreon (<https://www.patreon.com/>).

Se ha de decir que, en otros ámbitos de las artes visuales, durante la última parte del siglo XX y en la primera parte del siglo XXI, la muerte del autor puede verse de manera aún más limitada que en el quehacer del net.art. Cabe destacar la labor de Banksy, que es un seudónimo que un artista utiliza para un proyecto artístico grafitero, enmarcado dentro de lo que se denomina *street art* (‘arte callejero’), artista que se ha negado a entrar de lleno al «sistema arte» al no recibir entre

otras cosas dinero para la creación de los grafitis que hace en las calles. Las obras de Banksy se transan en el mercado a altísimos precios (sólo va por debajo de las ventas de Damien Hirst) pero él no recibe el dinero, pues sus obras son extraídas del espacio público por diferentes personas para ser vendidas. Y, aún hoy, no sabe aún con certeza



Ilustración 141. (Banksy. 2015). *Dismaland*.

quién es con claridad el autor de las obras atribuidas a Banksy, cuyas creaciones emergen en puntos diversos, barrios ricos, de clase media o barrios marginales de ciudades generalmente inglesas; las calles de Bristol fueron por mucho tiempo escenario de sus obras. También ha elegido lugares incómodos, como vemos en las obras realizadas en 2015 en Gaza, donde creó una galería al aire libre cuyo soporte fueron las ruinas que asolan la ciudad después del bombardeo del estado israelí a la zona. A fines del 2015 intervino en un muro cualquiera del paso de Calais por donde, a fecha de septiembre de 2016, siguen circulando refugiados sirios en dirección a Europa.

También, durante 2015, ha presentado *Dismaland*, un alternativo parque de atracciones, donde ubicó dieciocho atracciones entre las cuales nos encontramos con un estanque para cazar patos de plástico amarillo, con barcos teledirigidos. En este caso, los barcos portan dos pateras con decenas de inmigrantes, como se ve últimamente con intensidad en el Mediterráneo, y una patrullera marítima intenta hundirlas. Los patitos de plásticos amarillos aquí están revestidos de unas manchas negras que figuran ser petróleo y, con ello, Banksy establece una dinámica de juego y denuncia.

Pero el anonimato de Banksy es un juego que sólo se ha permitido él, o mejor dicho se lo permitió él a sí mismo, pues la mayoría de los artistas aún se maneja con el criterio común en las artes visuales de visibilizar y hacer reconocible su autoría no sólo en términos artísticos, sino en la figura identificable carnalmente del creador.

Tercera parte

El desarrollo del “arte de los nuevos medios” y el net.art y su vertiente anticopyright

8. El acaecer de los nuevos medios y la cultura “informativa”

8.1. El entorno de la postguerra favorecedor de un arte comprometido y del *pop art*

Para entender de una manera definitiva como se configuró el origen de los nuevos medios y sus implicaciones en las artes y la cultura, debemos situarnos en los contextos políticos económicos que primaron a mediados del siglo XX. Como sostiene Arístides Zolberg, los efectos disfuncionales de la economía de mercado desregularizada que primó durante la primera parte del siglo XX en las economías del primer mundo, generaron una gama de desastres pero al mismo tiempo, intensos movimientos de autoprotección por parte prioritariamente de los movimientos obreros. Estos hechos se dieron, sobre todo, al finalizar la Segunda Guerra Mundial, cuando los trabajadores adquirieron en los países de occidente —principalmente en Europa occidental, EE.UU. y parte de Latinoamérica (Argentina, Chile y México, entre otros)—, un poder social sin precedentes que se expresó, diremos nosotros, en una ciudadanía activa.

Esto fue la génesis, por la fuerza organizativa y reivindicativa de los trabajadores entre otras cosas, de las leyes que rigen los derechos de los trabajadores. Los cabecillas del orden mundial de posguerra generaron una serie de instituciones internacionales, a decir de Arístides Zolberg, destinadas “*deliberadamente a mostrarse favorables a los trabajadores*”, generando un “*entorno excepcionalmente benevolente*” (Zolberg 1995, 35) hacia ellos y a escala global. Este hecho dio como resultado que las políticas de los Estados democráticos de entonces, apuntarán entre 1950 a 1970 —pese a la Guerra Fría y a las férreas políticas de control de la información y de la utilización la propaganda como arma política, tanto por parte de Rusia como de EE.UU.—, a la promoción en términos generales del bienestar y de la seguridad de los ciudadanos.

Pero dicho estado de bienestar respaldado por los Estados, iba aparejado de una serie de medidas, propiciadas principalmente por EE.UU., gran vencedor de la Segunda Guerra Mundial y por esos años con la economía más fuerte del mundo. Su fortaleza se debía, entre otras cosas, a que no sufrió ninguna destrucción grave de su infraestructura durante dicha guerra —a excepción de Pearl Harbor que era un sitio apartado de las grandes ciudades estadounidenses, pues este sitio es un puerto natural en el interior de un lago de la isla de Oahu (Hawái), y se encuentra al oeste de Honolulu—, lo que le permitió un rápido crecimiento industrial y armamentístico. EE.UU. fue el proveedor de gran parte de las armas vendidas a Europa, lo que le permitió una fuerte acumulación de capital. Debemos recordar que hacia 1945, EE.UU. concentraba aproximadamente el 50% del

PIB del mundo, con tal sólo un 7% de la población a escala global⁹⁸. Bajo esta perspectiva, EE.UU consideraba, como se comprueba en los acuerdos de Bretton Woods, que para mantener la paz tenía que suscitarse una política librecambista regulada por la cual se establecerían con claridad las relaciones entre los países occidentales del primer mundo.

En la Conferencia Monetaria y Financiera de las Naciones Unidas (efectuado entre el 1 y el 22 de julio de 1944) se tomaron los acuerdos de Bretton Woods⁹⁹, llamados así por la localidad donde se celebró el encuentro, en New Hampshire, (EE.UU.). Se constituyeron los reglamentos para las relaciones financieras y comerciales entre los países más industrializados del planeta. De esta manera, se resolvió la creación del Fondo Monetario Internacional y del Banco Mundial, y la utilización del dólar como divisa de referencia y por tanto, de moneda de cambio a nivel internacional. Estas son instancias que siguen siendo relevantes aún hoy. Dichos organismos comenzaron su puesta en escena hacia 1946, asentando una trama propicia para la globalización de la economía.

En dicho contexto, en la década de los cincuenta se produjeron fenómenos tan excepcionales como que mientras Jean Paul Sartre desarrolla el pensamiento filosófico existencialista, se produce la aparición de discursos fuertes en el ámbito del feminismo. Simone de Beauvoir llegó con sus postulados a millones de mujeres de la época, en libros como *El Segundo sexo* que inspirará al movimiento feminista de los años setenta cuyas secuelas llegan hasta hoy. En dicho libro De Beauvoir dirá, entre otras cosas, que: “*No se nace mujer: llega una a serlo. Ningún destino biológico, físico o económico define la figura que reviste en el seno de la sociedad la hembra humana; la civilización en conjunto es quien elabora ese producto intermedio entre el macho y el castrado al que se califica como femenino*” (De Beauvoir 1994, 15-16).

El movimiento feminista de los setenta hará suyo el lema “*lo personal es político*”, a partir del libro de Kate Millet, *Política sexual* (Millet 2010), con lo que se abrió un intenso debate en la sociedad occidental —de sobremana en el primer mundo y en Latinoamérica— sobre asuntos hasta entonces considerados propios del ámbito privado, y en algunos casos tabú, como el papel de ama de casa, la maternidad, la sexualidad femenina y la violencia contra las mujeres, entre otros. Y el arte estuvo atento a esas nuevas formas de entender la vida y lo problematizó en sus obras de manera crítica, sarcástica, etc.

⁹⁸ Véase Eliot A. Cohen, *History and the Hyperpower*. The Magazine Foreign Affairs. 1 de julio-agosto de 2004. <https://www.foreignaffairs.com/articles/united-states/2004-07-01/history-and-hyperpower> (último acceso: 24 de junio de 2014).

⁹⁹ Véase Harold James, *International Monetary Cooperation since Bretton Woods* (Washington, D.C.; New York: International Monetary Fund ; Oxford University Press, 1996).

8.1.1. La creación de consumidores por parte del libre mercado: El *pop art* y sus referencias al contexto sociocultural capitalista

Durante el inicio de la postguerra EE.UU., en concordancia con diversos gobiernos europeos, se formula e implementa el Plan Marshall (1948), que es la culmine de la necesidad de EE.UU. —primera potencia del planeta por entonces, que como se ha dicho concentraba el mayor PIB mundial—, de tener a corto, mediano y largo plazo, socios políticos, comerciales y consumidores de sus productos¹⁰⁰.

El Plan Marshall, como señala Cheryl Payer, consistió en reactivar la economía de Europa, con el propósito de que la economía norteamericana no se derrumbara (Payer 1991). De ahí, que el programa masivo de ayuda económica norteamericana a Europa alcanzará una cifra de 13.000 millones de dólares de la época para la reconstrucción de los países europeos devastados tras la Segunda Guerra Mundial. El plan estuvo en funcionamiento cuatro años, desde abril de 1948 y su fin último, como hemos dicho, era obtener a largo plazo socios comerciales leales, que consumieran los productos generados por EE.UU. que, por entonces, tenía una profusión de capacidad productiva forjada durante la guerra (Carew 1987).

Como indica George Bataille, desde una posición crítica a los fundamentos últimos del Plan Marshall, este era “*la única forma de transferir a Europa los productos sin los cuales le aumentaría la fiebre al mundo*” (Bataille 1991, 175), cuestión que, en definitiva, ha extendido el capitalismo desde EE.UU. y Europa a Japón, y con el correr del tiempo también a Corea del Sur, China, India y Latinoamérica, entre otros. Ahora bien, para Bataille ello propiciará que “*la conciencia dejará de ser conciencia de algo, en otras palabras, de ser conocimiento del significado decisivo de un instante en el cual el incremento (la adquisición de algo) se solucionará con el gasto; esto sería precisamente la propia conciencia, esto es, una conciencia que en adelante tiene nada como su objeto*” (Bataille 1991, 190). Las palabras de Bataille, revelan la postura anticapitalista que muchos intelectuales y artistas europeos presentarán en la década de los cincuenta y los sesenta, una postura aunada a un cierto rechazo a las tecnologías, nefastamente utilizadas en Europa por el fascismo y el nazismo. Pero vendrán otros autores que utilizarán las tecnologías para denunciar al capitalismo.

Interesante se hace indicar que entre el 22 y 29 de noviembre de 1947, Antonin Artaud grabó, en un gesto brechtiano, por encargo de la Oficina de Radiodifusión y Televisión Francesa (ORTF) para el Studios de la Radio Française, su obra *Pour en finir avec le jugement de dieu* (‘para terminar con el juicio de dios’) que, entre otras cosas, atacaba al plan Marshall. Los textos fueron

¹⁰⁰ Véase Cohen, *History and the Hyperpower*.

leídos por Roger Blin, Maria Casarès, Paule Thévenin y el propio Artaud. El acompañamiento lo componen gritos alarmantes en medio de evocaciones a dioses paganos mexicanos, la alusión a temáticas escatológicas recurriendo para esto a chillidos, onomatopeyas de todo tipo, redobles de tambor y de xilófonos grabados por el creador.

Pero por injerencia del director de la de radiodifusión francesa, la creación radiofónica fue censurada en la víspera de su primera difusión —el 1 de febrero de 1948—; así el programa no salió al aire, en un hábito arraigado de censura por parte de las radios en la etapa de postguerra (R. J. Gray 2006, 176). El programa completo se puede escuchar en <https://www.youtube.com/watch?v=EXy7lsGNZ5A>.

A pesar de las críticas, el Plan Marshall fue exitoso en sus propósitos. El impulso dado a la economía de consumo por parte del capitalismo estadounidense y los países europeos, generó en la década de los sesenta la necesidad, por parte del propio libre mercado, de exaltar el mundo del consumo, como se aprecia en la propaganda de la época. Aquí se ensalza un modo vida asociado a lo moderno, de lo cual da cuenta Richard Hamilton quien, en 1956, organizó la exposición «This is Tomorrow» ('Este es el mañana') en Londres, para la Whitechapel Art Gallery, donde exhibirá una de sus creaciones más emblemáticas: su *collage*, *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* ('¿Pero qué es lo que hace a los hogares de hoy día tan diferentes, tan atractivos?'). La obra alude al entorno sociocultural en que estaba configurando el libre mercado y los medios tecnológicos de comunicación masivos como la TV que eran las extensiones del mercado. Esta misma inflexión reaparece en su instalación expositiva *pop*, *Fun house* (1956) en la que se encuadra en una misma escena, una máquina de tocadiscos, la proyección de imágenes *blown-up* de las películas de Hollywood, diseños publicitarios y de ciencia ficción. Dicha instalación expositiva solicita la participación activa del espectador que para disfrutar y comprender la obra tiene que interactuar con cada parte de la puesta en exhibición.

Hamilton en su obra, *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?*, en que aparece una casa moderna, bajo un cielo estrellado, las figuras de un culturista con un «pop» gigante comestible y una mujer desnuda representada como una lámpara al lado una televisión, se considera el origen del *pop art* inglés y del pop en general.

Será en el contexto sociocultural y capitalista de EE.UU. de las décadas de los sesenta y setenta, donde se desplegará intensamente el *pop art* de la mano de Warhol, Rivers, Lichtenstein, etc., quienes alabarán y simultáneamente criticarán las posibilidades de la sociedad de libre consumo. La sociedad será mostrada en el despliegue de la cultura popular estadounidense, mediante juegos satíricos donde dejan emerger objetos cotidianos e imágenes como latas de sopa, botellas de Coca-Cola o tiras cómicas. Robert Indiana hizo rótulos gigantes que interpelarán al

espectador al tiempo que lo amonestarán.

De esa época es la famosa frase de Warhol: “*Lo maravilloso de este gran país es que Estados Unidos comenzó una tradición en la que los consumidores más ricos compran esencialmente las mismas cosas que los más pobres. Puedes estar mirando televisión y ver una Coca-Cola, y saber que el presidente bebe Coca-Cola, Liz Taylor bebe Coca-Cola, y piénsalo, tú también puedes beber Coca-Cola. (...) Ninguna cantidad de dinero puede brindarte una Coca-Cola mejor que la que está bebiendo el mendigo de la esquina. Todas las Coca-Colas son iguales y todas son buenas. Liz Taylor lo sabe, el presidente lo sabe, lo sabe el vago y lo sabes tú.*” (Warhol 1975, 100-101).



Ilustración 142. Robert Indiana. (1964). NY.

8.1.2. Nuevas experiencias sociopolíticas para el mundo

El *pop art* que se desplegó estimativamente entre 1955 y 1970 como una corriente en contra del expresionismo abstracto, se desarrolló en paralelo a nuevas experiencias sociopolíticas para el mundo. Un ejemplo de estas experiencias fue lo ocurrido en junio de 1961, cuando Nikita Khrushchev amenazó con usar armas nucleares —sólo posibles a partir de conocimientos avanzados en ciencia y tecnología—, si no se resolvía con presteza la situación de Berlín. En la madrugada del 13 de agosto se dividió Berlín en dos ciudades (Kuzdas y Nungesse 1990), por medio de un muro de concreto, alambrado con púas, mallas electrificadas, minas, atalayas con soldados fuertemente armados y con perros adiestrados, en una extensión de 48 kilómetros. El muro de Berlín se constituyó en la línea fronteriza entre dos mundos, el del occidente estadounidense y el llamado «la cortina de hierro» y cuyo referente era Moscú. El muro se derribará el 9 de noviembre de 1989.

Entre 1960 y 1964 acaecerá la masacre de Sharpeville, que mostró al mundo la crueldad del *apartheid* sudafricano. Al tiempo, estalla la guerra en el Congo y, entre otras muchísimas instancias importantes, en Latinoamérica se desarrollaran las guerrillas de izquierda que serán combatidas por EE.UU. de manera feroz, sobre todo bajo el gobierno de Nixon. A partir de las guerrillas se suscitarán gobiernos comunistas como el Fidel Castro y el Che Guevara en Cuba, que poblarán los discursos políticos y la imaginaria revolucionaria del siglo XX y XXI. Por entonces, China consolidará el pensamiento maoísta en su política de estado.

En 1962 se desató la crisis de los misiles cubanos, y se estuvo cerca de una guerra nuclear, cuando un avión espía norteamericano, un U-2, visualizó misiles nucleares soviéticos con un alcance de 1.800 kilómetros en territorio cubano, a sólo 14 kilómetros de Florida. Kennedy, Fidel Castro

y Nikita Khrushchev acordarán no actuar. En el caso de este último decidió no emprender acciones, a cambio de que los Estados Unidos retirará sus misiles de Turquía¹⁰¹.

Se hace interesante recordar que la década de los sesenta también estuvo marcada por la lucha por los derechos civiles, siendo emblemática la que se impulsó en EE.UU por la comunidad negra con Martin Luther King a la cabeza del movimiento por los derechos civiles. King pronunciará en la multitudinaria manifestación de 1963, realizada en Washington frente al Lincoln Memorial, su famoso discurso, "Yo tengo un sueño": "(...) *Tengo un sueño: que un día esta nación se pondrá en pie y realizará el verdadero significado de su credo:*

*"Sostenemos que estas verdades son evidentes por sí mismas: que todos los hombres han sido creados iguales"*¹⁰².

Después del asesinato del Presidente John F. Kennedy, Lyndon Johnson, llevará adelante una serie de leyes que Kennedy pensaba promulgar, entre ellas, la Ley de Derechos Civiles que se firmó en 1964 y en la que se prohíbe la aplicación heterogénea de los requisitos de registro de votantes y la segregación racial en establecimientos educacionales, en sitios de trabajo, y dependencias públicas que sirvan a los ciudadanos en general. En 1965, EE.UU. promulgará la Ley de Derecho de Voto para la comunidad negra.

En Europa, durante la década de los sesenta se permitirá, por primera vez el uso de anticonceptivos; y en África se producirá la independencia de dieciocho naciones.

Todo ello sucedió como parte de nuevas sensibilidades, que se harán patente a través de diversas luchas. Unas sensibilidades que pretendían modificar la vida de las personas, mejorar los derechos sociales, transformar los conceptos de familia, ampliar la mirada más allá de lo religioso, utilizar la política como un arma de transformación efectiva y transformar las nociones sobre amor, el sexo y los valores.

8.1.3. Un nuevo arte comprometido: la utilización de los medios de comunicación y las nuevas tecnologías para problematizar la contemporaneidad

Desde la década del sesenta, parte de la escena artística de EE.UU., Inglaterra, Europa y Latinoamericana buscará intencionadamente crear estructuras artísticas internacionales como se aprecia en la *Internacional Situacionista (I.S.)* y posteriormente con *fluxus*.

¹⁰¹ Véase Carlos Lechuga Hevia, *En el Ojo de la Tormenta: F. Castro, N. Jruschov, J.F. Kennedy y la Crisis de los Misiles* (Ciudad de La Habana, Cuba; Melbourne, Victoria, Australia : SI-MAR; Ocean Press, 1995).

¹⁰² Martin Luther King, Jr., «I Have a Dream,» en *Miradas al Discurso 50 años Después. We still Have a Dream*, de Antoni Gutiérrez-Rubí y otros (Ibukstrup, 2013), 8.

En 1968, se da el Mayo del 68 francés y se desplegará el activismo artístico de la *Internacional Situacionista (I.S.)* con Guy Debord a la cabeza —que rechazó el uso de las nuevas tecnologías, aunque las usaron experimentalmente como en el film anticine de Debord, *Hurléments en faveur de Sade* ('Alaridos en favor de Sade', [1952])—, en distintas facultades de la Universidad de París - La Sorbona y de la Universidad de Nanterre, y en el barrio Latino, el Odeón, y el Grand Palais. Grafitis de la *I.S.*, pintadas y consignas que situaron el texto y la imagen en una dimensión significativa igualitaria cubrieron las paredes de dichos lugares. En dichas consignas se leía: “*El arte es mierda; creatividad, espontaneidad, vida*”; “*La imaginación toma el poder*”; “*El derecho a vivir no se mendiga, se toma*”; “*Dios: sospecho que eres un intelectual de izquierdas*”; “*Abajo el realismo socialista, viva el surrealismo*”; “*Es necesario explorar sistemáticamente el azar*”. Estos gestos efímeros se constituyeron en hechos definitorios para un arte contemporáneo progresivamente más inmaterial.

En EE.UU, entre 1964 y 1973, acaecieron intensas protestas contra la guerra de Vietnam y la ciudadanía de muchas partes del mundo pidió el cese de la guerra. Por esas fechas, se genera un tipo de arte comprometido y de avanzada en diferentes áreas de las artes visuales, como se aprecia en la obra de Gina Pane, quien se vinculará al *body art*, como también lo hicieron Chris Burden, Vito Acconci, Bruce Nauman, Marina Abramovic o Dennis Oppenheim, entre otros. Pane, de clara visión feminista, en 1970 realiza *Escalade non anesthésiée*, donde asciende lentamente con las manos y los pies descubiertos por una escalera metálica cuyos escalones estaban recubiertos de acedados dientes. Al posar sus manos y sus pies, estos se desangran. Cuanto más intenso el esfuerzo por ascender, más se hunden las puntas de acero en su piel y más hondo es el dolor. Dicha *performance*, nos dice la artista, la denominó *Escalade non anesthésiée*, “para protestar contra un mundo en el que todo está anestesiado. La guerra de Vietnam continuaba y mi obra tuvo una clara dimensión política” (Echeverri Correa y López Farjeat 2003, 75).



Ilustración 143 Pane, G., (1970). *Escalade non anesthésiée* (detalle).

Dicho ambiente permitió la «experimentalidad» artística con las nuevas tecnologías, sobre todo, en el primer mundo pero no exclusivamente en él como se aprecia en las creaciones de pioneros de videoarte como Juan Downey (Chile), quien en obras como *Guatemala* (27 min., [1973]), *Chile* (28 min, [1974]), o *Guahibos* (25:10 min., [1976]), realiza con su cámara portátil una obra ecléctica en la que el sentido del viaje marcará sus indagaciones sobre los discursos políticos contemporáneos y sobre la idea de identidad, e ingresará en dinámicas fílmicas abocadas a la autorreflexión y el autoconocimiento. Todo ello, está basado en una mirada a la historia del arte y

el abortamiento de esta hacia esas problemáticas¹⁰³.

En el caso de los artistas *fluxus*, con Maciunas a la cabeza, estos no tuvieron mayores problemas en incorporar en sus acciones a las nuevas tecnologías, como se aprecia en las obras en conjunto o por separado de Nam June Paik, y Charlotte Moorman. También se ve en la *performance* de June Paik, *TV bra for living sculpture* (1969), donde Moorman aparece desnuda con dos receptores de televisión pequeños unidos a sus pechos, mientras ella toca el violonchelo. O la obra de June Paik, *Concerto for TV Cello and Videotapes* (1971), en la que June Paik construye para Moorman un violonchelo conformado por tres pantallas de televisión de distintos tamaños, con una sola cuerda que estaba conectada a varios pedales de efectos, lo que provocaba sonidos electrónicos hasta ese momento extraños. Con estas obras los artistas intentaban humanizar la tecnología y acercarla de manera innovadora y lúdica al público.



Ilustración 144. June Paik, N. (1969) *TV bra for living sculpture*.

8.2. El origen de los nuevos medios y la creación de una cultura “informativa”

8.2.1 La creación de una cultura colaborativa y el origen de los nuevos medios tecnológicos en el capitalismo cognitivo

Hacia fines de los años cincuenta, el precursor de la informática moderna Alan (Mathinson) Turing, había realizado numerosos experimentos de éxito (Gray y Turing 1999, 2). Turing, inglés, matemático, criptógrafo, filósofo británico, padre de la ciencia de la computación y de la inteligencia artificial fue quien, durante la Segunda Guerra Mundial, descifró los códigos nazis de comunicación, por medio de su máquina Enigma, logrando con ello colaborar de manera decisiva al fin de la guerra (Leavitt 2006).

Turing, desarrolló en Inglaterra en el Laboratorio Nacional de Física, entre 1945 a 1948, el diseño del ACE (Automatic Computer Engine o Motor de Computación Automática), uno de los primeros ordenadores electrónicos programables digitales, presentando en 1946 un estudio sobre el tema. Posteriormente en la Universidad de Mánchester, en 1948, trabajará en la creación del *software* de uno de los primeros ordenadores, la Manchester Mark I (Leavitt 2006).

¹⁰³ Véase Nuria Enguita Mayo, y Juan Guardiola Roman, *Juan Downey: With Energy Beyond These Walls* (Valencia: Institut Valencia d'Art Modern, 1998)

La posibilidad que tuvo Turing de elaborar su trabajo se enmarca en una preocupación de época por parte de EE.UU., Inglaterra y Rusia —potencias que ya atisbaban la importancia que tales descubrimientos tendrían para el desarrollo de la humanidad, en un amplio sentido— por la utilización de los nuevos medios para la guerra como para el desarrollo científico-humanístico.

Cabe señalar que en 1957 los rusos, como lo señala Hannah Arendt en *La Condición humana* (1958), lanzaron: “(…), *al espacio un objeto fabricado por el hombre [un satélite artificial, el Sputnik, con la perrita Laika adentro] y durante varias semanas circundó la Tierra según las mismas leyes de gravitación que hacen girar y mantienen en movimiento a los cuerpos celestes: Sol, Luna y estrellas*” (Arendt 1993, 13). A Arendt le sorprendió la reacción de las personas frente a aquel hecho, quienes desde su punto de vista expresaron un sentimiento alejado del temor más bien, dice ella, fue como un deseo cumplido de escapar a la prisión terrena, sentimiento que dejó a un lado el orgullo por los logros de la ciencia y la tecnología (Arendt 1993).

Hacia 1960 existían ordenadores de grandes dimensiones que ocupaban salas enteras, distribuidos por distintos lugares del mundo, los cuales aún no eran capaces de distribuir los mensajes por paquetes, es decir, no existía la posibilidad de enviar attached un archivo. Tampoco se podían mandar un *e-mail*.

En 1959, ARPA —Defense Advanced Research Projects Agency, posteriormente conocida como DARPA—, que fue un organismo del Gobierno estadounidense cuyo fin era recabar conocimiento para el área de defensa de EE.UU. (Microservos.com 2005), empezó a financiar y colaborar con prestigiosas universidades como el MIT - Massachusetts Institute of Technology para mejorar los ordenadores de la época. Las instituciones universitarias veían en ello una gran oportunidad para obtener sus propias computadoras para fines científicos, tecnológicos y académicos. Aquellas computadoras, por entonces, eran muy caras y el mantenimiento también era costoso. Lo que pretendían dichas universidades era tener computadoras potentes que permitiesen una comunicación fluida con más de un experto. Con ello, el Gobierno norteamericano mostraba su interés por el desarrollo de la ciencia y la tecnología, pero al mismo tiempo, se interesaron en la generación de equipos operativos más económicos, que rentabilizarían mejor el desarrollo de la investigación en todo orden de cosas como el militar cuestión que, en definitiva, se logrará.

La alianza entre un organismo dedicado a la defensa, como ARPA, con prestigiosas universidades no puede considerarse algo extraño, teniendo presente el ambiente de la Guerra Fría existente en la época y el compromiso de parte importante de la intelectualidad estadounidense concentrada en las universidades, respecto a la importancia de la defensa de su país.

Debemos tener presente que la lucha por la hegemonía mundial pasaba, entre otras cosas,

por el dominio de las nuevas tecnologías. De ahí que la carrera espacial se hacía evidente en series televisivas que veía cotidianamente la clase media norteamericana, como *I Dream of Jeannie* (1965-70), que duró cinco temporadas y tuvo 139 episodios, y que luego se convertiría en una película, donde como en la serie el protagonista masculino era un astronauta de la NASA. Cabe recordar que por aquel entonces la Unión Soviética de Nikita Jruschov, iba ganando la batalla en el dominio del espacio, con el lanzamiento, como hemos dicho, en 1957 del primer satélite artificial, el Sputnik.

Como reacción, bajo el Gobierno estadounidense de Dwight D. Eisenhower, el Organismo de Proyectos de Investigación Avanzada para la Defensa (ARPA), correspondiente a la administración militar norteamericana, comienza, como hemos dicho en 1959, la colaboración con diversos centros de investigación universitarios de EE.UU. El fin militar último de ARPA, partía de los resultados de las investigaciones en las universidades, para crear un sistema de comunicación complejo, susceptible de pervivir a posibles ataques nucleares.

ARPA deseaba construir una red de comunicaciones con nodos unidos por nexos continuos y múltiples que fuesen susceptibles de ser activados rápido y de manera flexible. Se preveía que ningún nodo fuese imprescindible y que, en caso de que alguno fuese destruido, la comunicación debía seguir funcionando por otro camino, de manera segura. Los mensajes tendrían que ser divididos en paquetes o conjuntos de bits, y se distribuirían por diversos canales.

Para entonces, ARPA tenía conocimiento de que el MIT- Massachusetts Institute of Technology, ya realizaba investigaciones teóricas en esa dirección. C.R. Läcklider, matemático y psicólogo miembro del MIT –quien será el primer director de investigación de ARPA–, tenía a cargo dichas investigaciones, cuyos resultados facilitaron con gusto a ARPA.

En dicho contexto, Leonard Kleinrock, publicó en el MIT en 1961, la primera teoría de conmutación por paquetes. Y, Kleinrock, junto a Lawrence Roberts por entonces comprobaron la viabilidad teórica de substituir circuitos para hacer comunicaciones por medio de paquetes, lo que fue un enorme avance para la labor informática en red. En el año 1965, se produce la primera red de ordenadores de área amplia jamás construida, debido a que Lawrence Roberts interconectó un ordenador Q-32 ubicado en California con su ordenador TX2 en Massachusetts, por medio de una línea telefónica conmutada de baja velocidad.

Por otra parte, Paul Baran de la RAND Corporation, estaba realizando una investigación acotada a la transmisión de flujos de información mediante redes y sobre la segmentación de aquella en conjuntos de bits, lo que permitía una más cómoda y fácil transmisión (RAND s.f.), de ello se hicieron eco ARPA y el MIT.

La combinatoria de intereses académicos y militares dará como resultado que, en 1965, DARPA (que como hemos dicho tiene como matriz a ARPA) organizara y patrocinara la red

experimental que telefónicamente conectó los ordenadores de tres instituciones: el MIT, DARPA y la System Development Corporation de los Ángeles.

Robert W. Taylor, en una entrevista, definirá con claridad de que trataba el proyecto que llevaban a cabo por entonces: *“Para cada una de estas tres terminales, tenía tres diferentes juegos de comandos de usuario. Por tanto, si estaba hablando en red con alguien en la S.D.C. y quería hablar con alguien que conocía en Berkeley o en el M.I.T. sobre esto, tenía que irme de la terminal de la S.C.D., pasar y registrarme en la otra terminal para contactar con él. Dije, es obvio lo que hay que hacer: si tienes esas tres terminales, debería haber una terminal que fuese a donde sea que quisieras ir y en donde tengas interactividad. Esa idea es el ArpaNet”* (R. W. Taylor 1999, 10).

En 1967, en EE.UU. recién se logra segmentar la información en paquetes, generándose la primera red de transmisión que realiza tal operación. Sus creadores, fueron científicos e ingenieros de la RAND Corporation además de Lawrence G. Roberts del MIT. En Inglaterra, ese mismo año, el Laboratorio Nacional de Física (LNF), realiza la misma operación experimental.

En 1969, el Gobierno norteamericano crea ArpaNet (Advanced Research Projects Agency Network o Red de la Agencia para los Proyectos de Investigación Avanzada de los Estados Unidos), que se podrá en funcionamiento en la University of California, Berkeley, cuando se consigue emplazar el primer nodo en el laboratorio de Leonard Kleinrock.

A partir de los estudios que se realizaron en ArpaNet, el 21 de noviembre de 1969 se genera la primera red interconectada a una escala mayor. El primer enlace se dio entre las universidades de Stanford y UCLA y el medio utilizado fue internet, generado mediante una línea telefónica conmutada (Microsiervos.com 2005).

8.2.2. La toma de postura de los científicos frente a la creación de nuevos medios tecnológicos

La aparente peculiar relación de cohabitación normal entre procesos de investigación armamentísticos y científicos tecnológicos universitarios en EE.UU. con el propósito de crear computadores e internet como se ha dicho fueron propiciados por el Gobierno norteamericano a través de su organismo de Defensa, quien creó DARPA. También participó el organismo de proyectos de investigación avanzada para la defensa, que se encargó de administrar los proyectos desde la década de los sesenta hasta los noventa. Esto sólo fue posible en el contexto de posguerra, con la Guerra Fría de por medio, la amenaza continua del estallido de bombas nucleares y el patriotismo exacerbado de la época.

Por otra parte, hubiera sido imposible realizar las investigaciones para crear computadores

e internet y lograr hacerlos si no hubiera existido un presupuesto enorme de por medio como el otorgado por DARPA para la investigación científico-tecnológica. Y ello fue viable porque EE.UU. por entonces tal cual se ha señalado concentraba la mayor cantidad de PIB del mundo¹⁰⁴.

En este contexto, los científicos (dentro de los que caben los ingenieros con cariz de científicos) recobrarán un papel clave para el desarrollo de las nuevas tecnologías, produciéndose así una situación interesante para el mundo de la ciencia y para la comprensión de las nuevas relaciones entre ciencia, tecnología y ciudadanía. Esta cuestión tendrá repercusiones en otros campos del conocimiento como el arte que se ha vinculado históricamente a la ciencia como se constata en parte de los proyectos del colectivo net.art, Critical Art Ensemble y, como se aprecia con claridad en su proyecto, *Cult of the New Eve* (<http://critical-art.net/Original/cone/coneWeb/welcome/bg1.html>, [1999]). Este trabajo llama a la atención sobre las formas que rodean los discursos científicos sobre las biotecnologías; discursos que se basan en muchos casos en una retórica religiosa promisoría. De ahí el título del proyecto *Culto de la nueva Eva*, que alude a la primera donante de sexo femenino para el proyecto Genoma Humano, a la cual se le tomó una muestra de sangre. El nombre del proyecto en inglés, en su abreviatura, CoNE, alude a «comunión». CAE, en esta obra entrelazó la parte de un genoma y lo insertó en levadura, que luego fue utilizada para realizar obleas y cerveza y fueron entregadas a los miembros del público que estaban dispuestos



Ilustración 145. Critical Art Ensemble. (1999). *Cult of the new Eve*.

a participar en el proyecto. El genoma del donante, en este caso, estaba predestinado a representar mediante dichos alimentos —como la hostia en la misa de la religión de católica—, una “*nueva Eva...una Mesías sacro santa*” (Critical Art Ensemble 2000, 167-173). Como parte del proyecto se realizó una predicación pública y otra online con bautizos y comuniones. También se efectuaron textos lógicos sagrados y teológicos y se lanzaron profecías (Critical Art Ensemble 2000, 167-173).

Lo sucedido con los científicos en relación al proyecto DARPA en los sesenta, tiene relación con que se quiebra la tradición de neutralidad impuesta desde el siglo XVII por los poderes fácticos, respecto a que los científicos no podían opinar sobre los temas del mundo. Tal criterio caló de manera tan profunda durante siglos, como lo hace manifiesto en uno de sus escritos Hannah Arendt: “*Hasta qué punto la acción y el pensar pueden sostenerse desde la actividad científica es ciertamente una cuestión de matices, porque si bien es cierto que los científicos y su actuar han resultado ser de gran resonancia pública y de gran significación política, sin embargo, carecen —en su propia actividad como científicos no como*

¹⁰⁴ Véase Cohen, *History and the Hyperpower*.

ciudadanos— de la posibilidad de proporcionar significado a la acción. Ello se debe a que actúan en la naturaleza desde el “punto de vista del universo” y no “en la trama de las relaciones humanas” (Arendt 1993, 348).

Estos pensamientos tienen sus antecedentes en la represión por parte del Santo Oficio que fue un instrumento jurídico de la Iglesia Católica y de importantes señores de la época durante el siglo XVII, a científicos como Galileo Galilei.

Galileo Galilei, científico y humanista por excelencia, mostró interés no solo por las ciencias, sino también por las artes —colaborando con artistas como Pietro Taca, Velázquez y Juan Martínez Montañés en la creación del caballo que eleva sus patas delanteras, y que es parte del monumento a Felipe IV o *Fuente de Felipe IV* que ocupa el centro de la Plaza de Oriente, situada frente al Palacio Real en Madrid— y la cultura en general. Galileo, después de rigurosas investigaciones, afirmó que la Tierra era redonda y giraba en torno al Sol y, por ello y por sus opiniones en general sobre el universo, fue condenado por la Iglesia en 1633 a prisión. Pero al abjurar, el papa le permitió cumplir arresto domiciliario de por vida (White 2009, 286-301). Hay que señalar que Galileo no desistió de su pensamiento, de hecho continuó investigando a pesar de estar casi ciego. Al momento de la sentencia o al poco tiempo de ella sostuvo que a pesar de la condena, la Tierra “*Eppur si mouve*” (‘sin embargo, se mueve’).

La desposesión del derecho a opinión ciudadana de los científicos frente a sus investigaciones —aún hoy percibida como normal en muchos ámbitos del conocimiento, incluido en parte del mundo científico, y en un segmento importante de la sociedad— se ve fracturada con lo ocurrido en EE.UU. en el ámbito científico tecnológico desde la década de los sesenta en adelante en universidades como el MIT o University of California, Berkeley, que realizan sus proyectos en el ámbito de las nuevas tecnologías, con apoyo del proyecto DARPA. Lo ocurrido ahí no es un tema menor, puesto que en dicho contexto los científicos tomaron opciones políticas ciudadanas respecto a lo que estaban investigando o inventando y respecto de las proyecciones sociales que dichas invenciones tendrían.

Por una parte, como hemos dicho, notables científicos como Leonard Keirrock, “en plena democracia”, investigará y creará, teniendo presente que su labor estaba destinada no sólo a fines científicos universitarios propiamente dichos, sino también al desarrollo armamentístico de su país, lo cual le parecía adecuado. Pero, simultáneamente, la mayoría de los científicos que estaban investigando en universidades de forma paralela a Keirrock, incluyéndolo a él mismo, compartían de manera consciente en el seno de las universidades su conocimiento de manera libre dejando por ejemplo, el código abierto de los *software* para que otros pudieran mejorarlo, en la convicción de la importancia que tendrían las tecnologías para el desarrollo del conocimiento y para la humanidad misma.

El compartir dichos avances tecnológicos que se iban dando, no solo acaeció en el interior de las universidades, sino que se compartió con la intelectualidad en general, no sólo en EE.UU., sino en otros países como Suiza o Inglaterra, donde se estaba investigando como crear la «www». Cabe recordar que la web se desarrolló entre marzo de 1989 y diciembre de 1990 en el CERN en Ginebra (Suiza) por Tim Berners-Lee y Robert Cailliau, y por el equipo de trabajo que dirigían en dicha institución pública y que gracias a la gestión, sobre todo del primero de ellos, es un sistema abierto, no propietario y libre (Quittner 1999) para ser utilizado por la población interesada. Este hecho, en definitiva, permitió un acumulado de conocimientos que fueron aprovechados soberanamente por los interesados en el tema, y que son las bases de todo el desarrollo tecnológico que hoy vivimos.

8.2.3. La conformación inicial de una contracultura desde la generación de tecnologías libres ante el capitalismo cognitivo

Hacia la década de los ochenta, comenzó a privatizarse el sistema de creación de *software* en EE.UU. y, hacia los noventa, las universidades estadounidenses empezaron a tener problemas económicos para investigar en razón de la desaparición en 1990 del proyecto ArpaNet, cuando el sistema de defensa estadounidense logró crear su propio sistema de investigación autónomo, precisamente de las universidades.

Este peculiar contexto dará como resultado que, hacia 1992, la liberalización completa del mercado informático norteamericano, debido a la implementación de la Ley High Performance Computing and Communications Act, conocida popularmente como «The Gore Bill – ‘la ley Gore’» (America 1991). A partir de esta ley se generó la economía digital, después de que el Gobierno estadounidense lograra implantar internet en todo el país. Frente a esta situación muchos científicos e ingenieros del MIT o de University of California, Berkeley o de University of California, Los Angeles (UCLA), reaccionarán dado que desde ahí en adelante los *software* serán mayoritariamente propietarios (con autoría determinada y, por tanto, protegida por los derechos de autor) y muchos *software* que nacieron libres se volverían propietarios; esta cuestión no beneficiaba el desarrollo libre del conocimiento y es, frente a esto, que un grupo importante de científicos asumieron una postura crítica ante la mercantilización de las nuevas tecnologías. Esta postura crítica de los científicos e ingenieros rescataba el trabajo colaborativo, desinteresado y sistemático que desde los años sesenta se desarrollaba en las mismas universidades norteamericanas colaboradoras de DARPA, en torno a la creación y difusión de *software* y con ello de nuevas tecnologías.

Para contrarrestar la dinámica económico-política puesta en escena por el libre mercado norteamericano del cual Bill Gates es uno de los máximos representantes —y que siendo muy joven atacó el sentido de compartir conocimiento libre¹⁰⁵, pero que, sin embargo, no ha escatimado en utilizar todos los conocimientos libres creado por científicos e ingenieros de universidades y centros de investigación para solventar el trabajo de su empresa, Microsoft—, Richard Stallman, junto a otros colaboradores, inicia en 1983 un proyecto con tres estructuras, el proyecto GNU para crear un sistema operativo libre para los ordenadores; la Free Software Foundation para financiar y apoyar conceptualmente la creación y discursos sobre la importancia del software libre; y el Movimiento del *Software libre*, cuyo propósito fue volver a dar libertad a los usuarios de computadoras, reemplazando el *software* con licencias restrictivas (como el software propietario) por *software libre*¹⁰⁶.

Hacia los noventa, Stallman crea el sistema operativo libre GNU que tenía por entonces desarrollado un sistema operativo casi completo, similar a Unix, y compuesto íntegramente de *software libres*, pero faltaba el kernel. GNU-Linux se completó con la ayuda del joven estudiante de ingeniería Linus Torvalds quien, hacia 1991, escribió la primera versión del kernel o núcleo del dispositivo, el que dispuso se liberara como un *software libre* y gratuito, como lo habían hecho el resto de los colaboradores de GNU. El desarrollo de GNU-Linux es uno de los ejemplos más notables de *software libre* y consiste en que su código fuente está disponible para ser utilizado, modificado y redistribuido de manera libre por cualquier persona, bajo los términos de la General Public License-GPL (Licencia Pública General de GNU) y de otra serie de licencias libres como *copyleft*, siempre y cuando se mantenga abierto el código fuente y se dejen las huellas y se describa el procedimiento nuevo realizado, tal cual vemos en el funcionamiento del programa Linux (Linux.org 2007).

Todo ello promoverá, un pensamiento crítico que se extenderá por EE.UU. y el resto del mundo que buscará contrarrestar con nuevas tecnologías libres la mercantilización de la invención de *softwares*. Dicho pensamiento crítico se desarrollará de la mano de científicos, ingenieros, *amateurs*, activistas, intelectuales, la ciudadanía, etc., y parte del mundo artístico, como una fracción de los net artistas, como Luther Blisset Project, 0100101110101101.org, Critical Art Ensemble, Negativland, etc. Estos realizarán una crítica al nuevo tipo de capitalismo postmoderno, el capitalismo cognitivo, en que: “*la producción del conocimiento pasa a ser la principal apuesta de la*

¹⁰⁵ De eso trata su *Open letter to hobbyists* (‘Carta abierta a los aficionados’) que apareció en el boletín de noticias del Homebrew Computer Club en febrero de 1976, en la que Gate (en ese entonces de 21 años) arremetió contra los primeros *hackers* de la época por piratear programas informáticos comerciales como el que él había realizado: el Altair BASIC de Microsoft.

Véase Bill Gates, «Open Letter to Hobbyists,» *Homebrew Computer Club*, febrero de 1976.

¹⁰⁶ Véase Sam Williams, *Free as in Freedom. Richard Stallman's Crusade for Free Software*. marzo de 2002. <http://www.oreilly.com/openbook/freedom/> (último acceso: 15 de septiembre de 2013).

valorización del capital“ (Vercellone 2004, 64). El capitalismo cognitivo, hacia la década de los noventa se desplegará fundamentalmente en la economía digital propiciada por EE.UU., que está atada a la sociedad del conocimiento y en el cual los nuevos medios son básicamente instrumentos para comercializar ideas y productos.

La dinámica de contracultura crítica contra el capitalismo cognitivo, en apoyo a los *software libres* conllevará, como hemos visto, la creación de nuevas herramientas tecnológicas pero también culturales y artísticas, como la creación del movimiento de «cultura libre», término que fue acuñado originalmente en el título del libro de 2004, del abogado estadounidense Lawrence Lessig, *Free culture: how big media uses technology and the law to lock down culture and control creativity* (Lessig 2005). Lawrence Lessig es el máximo representante de este movimiento que, actualmente, implica: “una corriente de pensamiento que promueve la libertad en la distribución y modificación de trabajos creativos basándose en el principio del contenido libre para distribuir o modificar trabajos y obras creativas, usando internet así como otros medios” (Wikipedia 2014). Este abogado también es el inventor de la licencia libre *creative commons* que ha servido para que los artistas puedan decidir si desean que otros artistas citen libremente sus obras o si quieren o no una retribución por dicha cita, entre otras posibilidades.

Ello nace como una propuesta en un contexto de «fragilización» de los derechos ciudadanos, cuestión que se venía desarrollando ya desde los años ochenta a nivel mundial, y desde el ingreso a una economía digital en los noventa. En la economía digital las dinámicas sociales, económicas y políticas de los grandes estados como EE.UU., y de las potentes empresas transnacionales como Microsoft, Apple, Google o Alcatel, operan bajo la dinámica anunciada por Alcatel en 2001 que, en ese entonces, señaló que iba a cerrar sus once fábricas, entre otras cosas, para lograr abaratar su producción y obtener más beneficios (OIT 2002, 192). Alcatel optó por pedir servicios a fábricas que, en general, se encuentran localizadas en zonas de economías emergentes como India o China que, respectivamente, se proyecta que serán en 2050, la tercera y primera economía del mundo (González y Ward 2014). Ambas economías, actualmente, no proporcionan protección laboral a la mayoría de sus trabajadores, y permiten que los sueldos por trabajo realizado sean paupérrimos para gran parte de la población, sobre todo en lo que se refiere a la creación mecánica de aparatos tecnológicos, como los móviles (Ngai 2010).

Por otra parte, el capitalismo cognitivo con su economía digital no promueve la libre circulación del conocimiento, sino su restricción con fines económicos por medio, por ejemplo, de las leyes de propiedad intelectual y de patente similares entre sí en Occidente y que, actualmente, impiden que los derechos de autor pasen al ámbito público antes de pasados 70 años desde la muerte del autor. Con ello, los dueños de los derechos de autoría —que en múltiples casos no son la familia del autor sino grandes empresas para las cuales han trabajado los creadores, como los diseñadores

de animaciones en relación a Disney—, usufructúan de, a lo menos, 100 años por las creaciones realizadas por autores que, en la praxis, muchas generaciones de ciudadanos no podrán conocer en propiedad, hasta pasada dicha cantidad de años.

8.3. La “era informacional” y su vinculación al capitalismo cognitivo

8.3.1. La instalación del capitalismo cognitivo en la «era informacional»

Para comprender el nuevo contexto que ha creado el capitalismo cognitivo, su economía digital y la fuerza y dimensión que tiene la contracultura a ese sistema —dentro del cual están los movimientos de *software libre*, de «cultura libre», el movimiento de procomún, las ciudadanías digitales y los net artistas, entre otros— debemos detenernos y mirar algunas circunstancias propias del emerger de las nuevas tecnologías que han marcado el devenir de la última fase de la modernidad y el emerger y consolidación de dicho capitalismo en la postmodernidad. El capitalismo cognitivo ha puesto como eje de su desarrollo el trabajo inmaterial a través de las nuevas tecnologías, pauperizándolo. A esto se opone la mencionada contracultura de origen científico-humanista que da alternativas para que, entre otras cosas, circule el conocimiento de manera emancipada, y dentro de ello, el nuevo arte inmaterial, un arte propiamente postmoderno: el «arte de los nuevos medios» dentro del cual destaca el net.art.

Debemos tener claro que hacia 1969 —momento que se sitúa en la última fase de la modernidad— las investigaciones y la invención de nuevas tecnologías estaban muy avanzadas. Esto se hizo evidente en la misión Apollo 11, que llevará a dos astronautas a pisar la luna, un evento que fue filmado en color y blanco y negro por la NASA y se transmitió por la televisión. Los mecanismos que permitieron tal proeza, fueron unos ordenadores: *“Todos los sistemas funcionan con normalidad. Neil Armstrong dispara una corta ráfaga de impulsos con los propulsores de posición para realizar un proceso que se repite en todos los encendidos hiperbólicos. [...] Después el motor del LEM despliega toda su potencia.*

El ordenador trabaja ahora según su programa 63 que es el modo totalmente automático. Siete minutos después de iniciada la secuencia de descenso y a una altura aproximada de seis kilómetros de la superficie, Neil Armstrong introduce en el ordenador el programa número 64. Con este programa, el empuje del motor desciende hasta un 57% y el LEM se sitúa en posición horizontal respecto a la superficie de la luna. El sitio exacto de alunizaje, se encuentra a menos de veinte kilómetros al oeste. Aproximadamente en esos momentos, el oficial de guiado comunica al director de vuelo que el LEM viaja a más velocidad de la programada. Este hecho podía causar el aborto del alunizaje pero el director de vuelo decide seguir con los procedimientos de alunizaje” (Wikipedia 2013).

Con ello se comprueba que los avances tecnológicos eran el embrión de un nuevo mundo, si bien estaban acotados a ciertos proyectos y, en definitiva, unos pocos sabían cómo manejar las nuevas tecnologías. Se ha de tener presente que hacia 1970 en Occidente se produce, nos dice Zolberg, un debilitamiento de la clase obrera y con ello se genera un ambiente hostil hacia los trabajadores (Zolberg 1995, 34). Dicho debilitamiento, en cierta medida está propiciado por la creación de una sociedad posindustrial, incentivada a través de los medios de comunicación —por la fuerza de la sociedad del espectáculo, en palabras de Debord (G. Debord 2002)— y por el desarrollo del consumismo, sobre todo en el primer mundo, como parte de un discurso que nos habla de que dicho consumo consolida un bienestar social.

Probablemente lo explicitado por Zolberg se clarifica, entre varias cosas, por lo indicado por Robert W. Mc Chesney quien señala que *“una cultura política frágil hace que los ciudadanos opten de manera consciente por la despolitización, la apatía y el egoísmo, y permite que los intereses comerciales [...] tengan una influencia sin igual sobre el contenido de los medios”* (McChesney 1997, 6-7).

En ese sentido, como lo indica con claridad Giovanni Arrighi, *“la pérdida de poder de los movimientos sociales, en particular obrero, que ha acompañado a la expansión financiera global de las décadas de 1980 y 1990 es en gran medida un fenómeno coyuntural. Indica las dificultades para cumplir las promesas del New Deal global patrocinado por los Estados Unidos”* (Arrighi 2001, 285).

Sin embargo, la generación de nuevas tecnologías computacionales —que se desarrollarán principalmente en EE.UU. desde los años sesenta— darán origen a un nuevo capitalismo, que se inaugura en plenitud en la postmodernidad, luego de que se logrará implantar internet por todo EE.UU. Esta medida se impuso como se ha dicho anteriormente por la Ley High Performance Computing and Communications Act conocida corrientemente como «The Gore Bill— ‘la ley Gore’» de 1991 (America 1991), una ley implementada en 1992 por el gobierno estadounidense que liberalizó completamente el mercado informático norteamericano.

El logro de la implementación de Internet en EE.UU. se dio como se ha explicitado gracias a la colaboración de científicos, ingenieros de universidades. Estos profesionales creían en la colaboración como un método propicio para crear tecnología y con ella obtener conocimiento libre y público, gratuito o a bajo costo, pues las tecnologías ya por los ochenta se podían producir y distribuir a precios asequibles. Con ello se inicia un nuevo tipo de capitalismo que Fredic Jameson ha situado como una *“tercera fase del capitalismo”* (F. Jameson 1996), y que Maurizio Lazzarato, Carlo Vercellone, Moulier Boutang o Antonella Corsari, entre otros han llamado capitalismo cognitivo (Blondeau, Dyer Whiteford, y otros 2004) o, a decir de Jeremy Rifkin, capitalismo cultural (Rifkin 2000). En cualquiera de los casos, es un tipo de capitalismo donde las empresas —sobre todos las informacionales asentadas en ejes científico-tecnológicos como Silicon Valley— como son Google,

Facebook, Apple, etc., mueven tal cantidad de fondos que las hace casi tan poderosas como los Estados.

El poder de las grandes empresas queda demostrado en la última crisis económica que afecta a Europa desde 2010. Por ejemplo, las agencias de calificación de riesgos más reconocidas a nivel internacional como Standard & Poor's, Fitch Ratings, Moody's e Investor Service, que emiten periódicamente sus calificaciones (luego que se le pague descomunales cifras), que incluyen una opinión para el corto plazo, para el largo plazo, y las perspectivas futuras sobre la calificación que ellas han otorgado a los estados —calificaciones que tienden a ser modificadas con signos “-” o “+”, o con números del 1 al 3, o letras como AAA, AA, A, o BBB (EFE 2010) —, las cuales van determinando si un país está o no en recesión. Standard & Poor's, se caracterizó en 2010 —como en un juego macabro—, en emitir todos los meses, incluso varias veces en un mes, su opinión, clasificado con simples letras si un país estaba o no en recesión, sellando con ello el destino de millones de personas. Esta cuestión empezó a cesar cuando el FMI dijo que los comunicados de las agencias de calificación de riesgos contribuían “involuntariamente” a la inestabilidad de las economías (EFE 2010).

Hacia 2015, la lista de gigantes bursátiles del mundo demuestra que de las 50 empresas más importantes, 33 son estadounidenses y 14 ellas se abocan a las tecnologías. Entre los 10 primeros puestos de las referidas empresas, encontramos a Apple en el primer lugar de la lista; Google (Alphabet) en el segundo lugar; Microsoft, en el tercer lugar y Facebook en el séptimo lugar. Amazon.com, la compañía de comercio *online*, ocupa el sexto lugar (Bloomberg; Delgado, Cristina 2016).

Que las empresas tenga un poder tan grande, al parecer, no nos debe extrañar porque, a decir de Wallestein, las vinculaciones entre capital y Estado han sido idénticas durante la historia del capitalismo: *“las corporaciones transnacionales [...] mantienen hoy día la misma actitud estructural frente a los Estados que todos sus predecesores globales, desde los Fugger hasta los fabricantes industriales de Manchester en el siglo XIX pasando por la Compañía Holandesa y de las Indias Orientales”* (Wallestein 1995, 24-25). Como sostienen Graham Thompson y Paul Hirst: *“si los teóricos de la globalización quieren decir que tenemos una economía en la que todas las partes del mundo están vinculadas por mercados que comparten información prácticamente en tiempo real, entonces eso comenzó no en la década de 1970, sino en la de 1870 [cuando] los mercados financieros y otros mercados importantes quedaron estrechamente integrados en cuanto se puso en funcionamiento un sistema internacional de cable telegráficos submarinos, de forma que no diferían sustancialmente de los mercados vinculados vía satélite y controlados por el ordenador de hoy día. De hecho, la diferencia en la que la información del mercado viajaba en barcos de vela y otra en que se transmite eléctricamente es fundamental. Los comentaristas olvidan a veces que la economía abierta actual no es única”*

(Thompson y Hirst 1996, 9-10). En este sentido Miyoshi, indica que en la globalización actual “*la única novedad es el grado de expansión del comercio y la transferencia de capitales, trabajo, producción, consumo, información y tecnología, en una dimensión que implica un cambio cualitativo*” (Miyoshi 1998, 66).

Así, la particularidad del capitalismo actual es la producción y transacción de trabajo inmaterial ya descrito en sus implicaciones estructurales en el texto de Marx, los *Grundrisse. Lineamientos fundamentales para la crítica de la economía política -1857-1858-* (K. Marx 1985). Este texto escrito hasta hace poco había sido considerado una reflexión menor y, por ello fue omitido sustantivamente hasta la década de los setenta del siglo XX en adelante. El texto, adecuadamente se puede describir como una portentosa antelación reflexiva de la sociedad en el capitalismo maduro (Negri 2001, 8).

En este texto explicita Antonio Negri, Marx indica que “*el desarrollo capitalista conduce a una sociedad en la cual el trabajo obrero industrial (en cuanto trabajo inmediato) [...] a partir de cierto momento [...] deviene trabajo intelectual, cooperativo, inmaterial. Añade que únicamente en estas condiciones la crisis del capitalismo se hace definitiva (...)*” (Negri 2001, 8).

El concepto de «general intellect» propuesto por Marx en dicho texto, puntualiza y fundamenta el aparecer de un nuevo tipo de sociedad tamizada por el conocimiento. Pero esta buena nueva que ciertamente se concretiza en la segunda parte de los últimos cincuenta años del siglo XX —sobre todo con la expansión de los ordenadores, de internet y la «www» y que se prolonga hasta hoy— será uno de los motores fundamentales y el instrumento pertinente que ha permitido la hegemonía del capitalismo en su fase más madura. Ante ello, ha prorrumpido desde la propia sociedad del conocimiento, una variedad de dispositivos de resistencia al sistema capitalista por parte de los propios desarrolladores de *software*, de la ciudadanía, de los artistas e intelectuales, etc.

8.3.2. Aspectos propios de la sociedad del control vinculados al desarrollo de las nuevas tecnologías

Como indica Maurizio Lazzarato, el capitalismo actual en tanto sociedad de control no pretende “*(...) sustraer, como en las sociedades de soberanía, ni combinar y aumentar la potencia de las fuerzas, como en las sociedades disciplinadas. En las sociedades de control, el problema es efectuar mundos. La valorización capitalista está de ahora en adelante subordinada a esta condición.*”

Se podría decir, invirtiendo la definición marxista: el capitalismo no es un modo de producción, sino

una producción de modos y de mundos. El capitalismo es una forma de manierismo.

La expresión y la efectuación de los mundos y las subjetividades incluidas en ellos, la creación y la realización de lo sensible (deseos, creencias, inteligencias) preceden a la construcción económica. La guerra económica que se juega a nivel planetario es de este modo y en varios sentidos una guerra estética” (Lazzarato 2006, 121).

De esta manera, diremos que se ve claramente en todo el aparataje de diseño que despliegan las grandes empresas como Apple, Microsoft, Toshiba, Facebook, en la construcción de dispositivos relacionales, como móviles, wifi, etc. Y de mundos relacionales como los propiciados por Second Life, Facebook, Instagram, los videojuegos, etc. En su estructura primaria, estas herramientas son muy interesantes por las posibilidades que otorgan de relacionar a gente diversa y propiciar la fantasía y la creatividad pero, dado los mecanismos de control de sus estructuras y las limitaciones que imponen, no posibilitan múltiples variables relacionales. De hecho más variables proporcionan el *e-mail*, el chat y los WhatsApp por ser estructuras menos dirigidas y controlables en cuanto a los discursos que desde ellas se pueden emitir.

En este territorio se han adentrado a las exploraciones y experimentaciones artísticas colectivos como Eva and Franco Mattes (<http://0100101110101101.org>), en proyectos como *Synthetic Performances*



Ilustración 146. Eva and Franco Mattes (0100101110101101.ORG). (2007). *Reenactment of Valie Export and Peter Weibel's Tapp und Tastkino.*

performances/, [2007-10]), que contó con varias partes, entre ellas, *I know that it's all a state of mind*, *I can't find myself either*, *Medication valse*, que se constituyeron en actuaciones *online* en el videojuego Second life, realizadas a través de avatares contruidos por los artistas a partir de sus cuerpos y rostros, generando un espacio en el que crear una segunda realidad es un arte. En estos juegos ellos realizan con sus avatares una serie de *performances* que citan a la de otros autores como Joseph Beuys, Marina Abramovic, Valie Export, Vito Acconci, Chris Burden o Gilbert & George. Aquí se rescató el sentido de la cita y el plagio, como los propios artistas lo sostuvieron (Eva and Franco Mattes; Quaranta, Domenico 2009), reconociendo además que fue muy difícil hacer estas obras dado que la gente podía participar conectándose al juego desde todas partes del mundo, y a muchos de los participantes no les interesaban los procesos artísticos por lo cual agredían a sus avatares. En esta misma dinámica en *No Fun*, (<http://0100101110101101.org/no-fun/>, [2010]), dieron vida a un juego —que como el título del proyecto indica—, no tiene gracia. Los Mattes realizaron una *performance* que editaron y pusieron en línea en el conocido sitio web Chatroulette en el que los usuarios, por medio de sus

respectivas *webcams*, se encuentran de manera aleatoria. En las imágenes difundidas por los artistas en la *webcam*, Franco Mattes simulaba un suicidio, apareciendo colgado por el cuello; ante esta imagen reaccionaron los espectadores, muchos de ellos con incredulidad, otros con asombro, otros con consternación y algunos con duda respecto de lo que estaba pasando, reacciones que fueron filmadas por los artistas.

Miles de personas vieron colgado del techo a Franco Mattes, moviéndose pausadamente durante horas¹⁰⁷ sin saber, en definitiva, si era verdadero o no lo que estaba sucediendo a través de la *webcam*. Pero ninguno de ellos llamó a la policía para informar de la situación.

El tétrico juego realizado, que se jugó con una completa seriedad¹⁰⁸, dio cuenta de las complejas situaciones que acaecen en las redes sociales en estos encuentros *online*, marcados muchos de ellos por la ausencia de realidad, por una realidad otra, y/o por la falta de compromiso real de los usuarios respecto a las situaciones que se movilizan en dichos lugares. Esta cuestión se promueve mediante las propias redes sociales al originar espacios marcados por una cierta idealidad respecto de los encuentros que ocurren allí.

En todo ello, vemos que para crear nuevos dispositivos y mundos relacionales el capitalismo —que ya había experimentado volcar toda su capacidad creativa en la utilización de los medios de comunicación— hoy no sólo otorga a la visualidad un lugar privilegiado para constituir una mutación de lo real, para constituir una «hiperrealidad», como aquella de la que nos hablaba tan negativamente Jean Baudrillard, en *Cultura y simulacro*, 1978 (Baudrillard 2007). Dicha «hiperrealidad» que hoy es «hipertextuada», y que se establece en un nuevo mundo visual interactivo, a macro y micro escala, al cual accedemos desde nuestros ordenadores personales por medio de los teléfonos móviles inteligentes, por las tabletas, los relojes digitales, etc.

Los mundos relacionales se generan a partir de una infraestructura publicitaria y propagandística sustentada en un diseño —informado en las estructuras formales propias de las artes visuales, del diseño gráfico e industrial, del cine y el video, entre otras manifestaciones artísticas—, que configura su desarrollo desde los recursos que proporcionan las nuevas tecnologías. De esta manera, se instauran mecanismos que enmascaran y dan prestigio a los mundos que han sido establecidos por las grandes empresas para ser vendidos en el mercado y consumidos de acuerdo a los códigos prefigurados en los dispositivos. En este sentido, Jeremy Rifkin señala que “*La producción cultural comienza a eclipsar la producción física en el comercio y el intercambio mundial. El lugar de los viejos gigantes de la era industrial —Exxon, General Motors, USX y Sears— está siendo ocupado por los nuevos*

¹⁰⁷ Véase Waelder, «Laboral Centro de Arte.Arte y Cultura Digital. Blog de los Estudios de Arte y Cultura Digital de la UOC.» *Fuck the System o los Límites del Juego*.

¹⁰⁸ Véase Eva and Franco Mattes, *Eva and Franco Mattes*.

gigantes del capitalismo cultural (Viacom, Time Warner, Disney, Sony, Seagram, Microsoft, News Corporation, General Electric, Bertelsmann A.G. y PolyGram). Estas compañías mediáticas multinacionales utilizan la nueva revolución digital que se produce en las comunicaciones para conectar el mundo y en ese proceso tiran de la esfera cultural de manera inexorable para meterla en la esfera comercial, donde se mercantiliza en forma de experiencias culturales preparadas para sus clientes, espectáculos comerciales de masas y entretenimiento u ocio personalizado” (Rifkin 2000, 6).

Frente a ello, el arte no ha quedado impávido, sobre todo el arte de los medios y más específicamente del net.art. Su desarrollo se ha desplegado desde los propios aparatos que utiliza el sistema mediante la configuración de mundos ajenos al comercio capitalista que todo lo banaliza, para otorgar otras posibilidades de realidades emancipadas del sistema. Esto es a partir de los mismos instrumentos tecnológicos que utiliza el mercado y de *softwares* que son libres. En algunos casos, las obras de los net artistas han conllevado una abierta lucha contra el sistema en pro, sobre todo, de mantener el arte como un reducto de creación libre, como se aprecia en los proyectos de: 0100101110101101.org (Eva and Franco Mattes) en conjunto con el colectivo Public Netbase en la obra *Nike Groun* (2003); en Paolo Cirio y Alessandro Ludovico en *Face to Facebook* (2011) y en UBERMORGEN.org el proyecto *[V]ote-auction* (2000), entre otros. Estos han apelado a la cita de los nombres y diseños que identifican a grandes empresas comerciales (como en los proyectos *Nike Groun* y *Face to Facebook*), o han otorgado gracias al proyecto *[V]ote-auction* la posibilidad a la ciudadanía con derecho a votar a vender sus votos por internet, al mejor postor, en una reflexión sobre la comercialización de los bienes comunes y de los derechos civiles tanto en el ámbito social general como en la red. Por este tipo de proyectos los artistas han recibido demandas millonarias, sobre todo por derechos de propiedad intelectual.



Ilustración 147. UBERMORGEN.com. (2000). *[V]ote-auction*, CNN "Burden of Proof", Screenshot.

Se ha de tener presente como señala Rifkin que: "(...) *el capital intelectual es la fuerza motriz de la nueva era y lo más codiciado. Los conceptos, las ideas, las imágenes —no las cosas— son los auténticos artículos con valor en la nueva economía [, la economía digital]. La riqueza ya no reside en el capital físico sino en la imaginación y la creatividad humana. Deberíamos señalar que el capital intelectual rara vez se intercambia. Por el contrario, los proveedores lo retienen rigurosamente y lo arriendan u ofrecen a otros la licencia de uso por un tiempo delimitado. En la era de las redes los suministradores que acumulan un valioso capital intelectual comienzan a ejercer el control sobre las condiciones y los términos en que los usuarios se aseguran el acceso a las ideas, el conocimiento y las técnicas expertas que resultan decisivas*" (Rifkin 2000, 5).

Así, en la actual era informacional –etapa marcada por la construcción de mecanismos tecnológicos que permiten intercambio intelectuales veloces, dinámicos, jamás pensados– las sociedades del control buscan impedir la libre circulación del conocimiento, por no rentable y por atentatoria a la estructura acrítica del capitalismo cognitivo.

Es frente a ello, que el arte asociado a las nuevas tecnologías se ha revelado, mediante estructuras que tienen como antecedentes a las vanguardias históricas, a Duchamp, y al desarrollo artístico y experimental con nuevas tecnologías realizado por Warhol, Jean Tinguely, Edward Ihnatowicz (el “ciberescultor”), Juan Downey, los *fluxus*, Nam June Paik y Charlotte Moorman, Yoko Ono, John Cage, entre muchos otros. También tienen como referencia a la tradición del pensamiento crítico positivo frente a la experimentación con nuevas tecnologías como el de Benjamin, Brecht o Derrida, entre otros.

El «arte de los nuevos medios» ha tenido presente importante curadurías como la de Jasia Reichardt, quien organizó la exposición *Cybernetic Serendipity. The Computer and the arts* en 1968, en The Institute of Contemporary Arts (ICA) –por entonces aún no existía internet– y la de los curadores Jean Francois Lyotard y Thierry Chaput quienes organizaron hacia 1985 la exposición *Les Immatériaux: le “petit journal”*, en el Centre de Création Industrielle, del Centre Georges Pompidou. Y el net.art ha considerado la visión de pensadores más recientes como Cory Doctorov, Jeremy Rifkin y Maurizio Lazzarato, entre muchos otros.



Ilustración 148. (1968). Exposición *Cybernetic Serendipity. The Computer and the arts*

Asimismo, estas nuevas experiencias artísticas propia del «arte de los nuevos medios» ha asociado su quehacer a otras disciplinas y a la ciudadanía en procesos relacionales, desde diversas y disímiles formas de utilización de las nuevas tecnologías. Esto se aprecia en los trabajos artísticos de Luther Blissett Project quien utilizó en la década de los noventa el *e-mail* para dar cuenta de sus propuestas, como también se visualiza en su *email*-manifiesto fechado el 7 de noviembre de 1994, que es la primera referencia del colectivo en Usenet.

El *email* correspondía a un simulado informe sobre las acciones y uso del nombre de Luther Blissett Project en varios países. El informe estaba escrito en un inglés no autóctono, y rubricado por Luther Blissett de la Universidad de Missouri-Columbia. El *email* señalaba entre múltiples cosas:

"[...] Every so often, one of the promoters announced the coming of Luther Blissett. However, the things ATP wrote about itself perfectly suit the Luther Blissett Project: "We keep on renewing our aesthetic sensibility and the general aesthetics, we ain't got no roots, we came from anywhere in the world, we don't want

forefathers nor descendants. We don't need an identity, we ever quarrel with each other and with other persons, and this is the only thing which allows us to act. We're foes and friends. We don't need to face up to competition, 'cause you can't compete with us, since we are you and you are we [...]" (Luther Blissett Project 1994).

Con ello, Luther Blissett Project se ponía en escena dando cuenta de una postura artística que pretendía abrir un debate sobre los límites del arte a través de una posibilidad nueva, el contacto mediante *e-mail*, entre los interesados en el tema.

Por su parte, Etoy (<http://www.etoym.com>) puso a disposición de sus simpatizantes, un juego u obra artística denominada *etoym.share* (<http://www.etoym.com/fundamentals/etoym-share/>, [2000]) con el cual pretendía contrarrestar, en parte, la demanda por derechos de propiedad intelectual que la empresa de juguetería *online* eToys interpuso contra ellos. La demanda partió por que Etoy tenía una página web cuyo nombre —que estaba patentado— no quiso cederle a la juguetería, la cual denunciaba que Etoy colocaba improperios en su página y que los consumidores de juguetes al buscar la juguetería *online* se encontraban con la página web del grupo artístico y la confundían con la de la juguetería. La demanda de la juguetería *online* eToys versaba sobre que Etoy debía conferir el nombre de su página web, sí o sí, a la juguetería.

Etoy frente al duro juicio creó un juego *online* que dispuso como un campo de batalla contra la juguetería *online*. La comunidad que conformó Etoy para este proyecto, simpatizante de la causa de Etoy en todo el mundo, se transformó en un grupo de soldaditos, cada uno de los cuales atacó guiándose por los instructivos del juego, y según sus posibilidades técnicas, a la página *online* de la compañía de juguetes, ganando puntos si su ataque era efectivo. El éxito de la operación de Etoy y los soldaditos ayudaron a depreciar las acciones de dicha compañía. Por efecto del juego y de factores que se desconocen, la compañía perdió 4.500 millones de dólares en pocos meses y, finalmente, retiró su demanda contra Etoy.

En el caso de ®™ark, dentro de su línea de financiación de proyectos, está la de costear propuestas desarrolladas por artistas *amateurs*, lo que ha repercutido positivamente tanto en el «arte de los nuevos medios» como en el sistema social mismo, por la visión crítica de sus ejecutores. Entre muchos los proyectos de artistas *amateurs* financiados por ®™ark, cabe mencionar:

“Un grupo de veteranos de guerra opuestos a los juguetes bélicos y demás propusieron dar el cambiazco en las voces de Barbie y de GI Joe (una especie de «madelman», pero al estilo norteamericano, es decir, de mandíbula más cuadrada, más “cachas” y más “matón”) de modo que cuando se comprase uno de estos muñecos se encontrase uno con papeles inesperados; Barbies nacidas para matar y Rambos deseando ser madres de familia numerosas. También ofrecieron un dinero a los trabajadores que pudieran llevar a cabo el proyecto.

Varios grupos de trabajadores de la empresa que hace Barbies y GI Joes se interesaron pero la cosa estaba difícil de coordinar.

Ahí fue cuando salió el grupo que asumiendo la identidad del Frente para la Liberación de las Barbies, se ofreció para comprar, intervenir y devolver a las tiendas varios cientos de muñecos y muñecas.

El grupo de veteranos estuvo de acuerdo con el modo de realizar el proyecto y también financió un vídeo sobre el trabajo que circuló ampliamente por universidades y medios de comunicación” (®™ark 2015).

Con ello, ®™ark incorporará la visión crítica de la ciudadanía ligando el proceso del arte a la vida.

En todos estos trabajos ronda una pregunta acerca de las posibilidades de la utilización de las nuevas tecnologías para el mundo del arte y para la ciudadanía, pero también circunda la interrogante de quién lleva el control en el mundo de las tecnologías, en su producción y utilización. En este sentido, se hace importante escuchar la voz de Cory Doctorow que, ya en 2011, señalaba que se había pasado después de veinte años de una preocupación por parte del capitalismo por obtener réditos por los derechos de autor a una etapa centrada en la vigilancia y el control de la red por parte del capitalismo, lo que ataca directamente nuestros derechos civiles (Doctorow, Chaos Computer Congress 2001). Pero, por otra parte, afianza aún más las leyes de propiedad intelectual que no dejan que circule libremente por internet el conocimiento libre y más específicamente, el arte.

Esto es así, pues como indica Lazzarato, el capitalismo *“intenta controlar [los] mundos siempre virtualmente posibles por medio de la variación y la modulación continua. Para decirlo de modo preciso, no produce ni sujeto ni objeto, sino sujetos y objetos en variación continua, gestionados por las tecnologías de la modulación, que están por su parte en variación continua.*

En los países occidentales el control [del capitalismo] no sólo pasa por la modulación de los cerebros, sino también por el moldeado de los cuerpos (prisiones, escuela, hospital) y la gestión de la vida (el Estado de Bienestar). Sería darle un papel demasiado bueno al capitalismo si se pensara que todo pasa por la variación continua de los sujetos y de los objetos, por la modulación de los cerebros, por la captura de la memoria y de la atención. La sociedad de control retoma los viejos dispositivos disciplinarios [de los cuales Michel Foucault, dio a conocer en sus magnitudes, como el panóptico], integrándolos. En las sociedades no occidentales, donde las instituciones disciplinarias y el Estado de Bienestar son más débiles y menos desarrollados, este control implica directamente una lógica de guerra, incluso en tiempos de paz” (Lazzarato 2006, 106).

9. «Arte de los nuevos medios» y net.art: sus orígenes y sus proyecciones

9.1. Antecedentes inmediatos del net.art

9.1.1. El «apropiacionismo» de Ray Johnson y su *mail art*

Desde la Segunda Guerra Mundial en adelante, un grupo importante de artistas de la vanguardia europea y rusa, de la Bauhaus y del surrealismo —entre los que se encuentran Duchamp, Matta, Gabo y Pevner, Walter Gropius, Lyonel Feininger y Joseph Albers— se trasladarán a EE. UU. y transformarán el escenario artístico norteamericano. La transformación actuará en todas sus facetas desde las artes visuales, pasando por la arquitectura, la danza, la fotografía, el cine, etc. Durante la década de los cincuenta y sesenta, muchos de ellos retornan a Europa con la experiencia artística estadounidense a cuestas, lo que beneficiará considerablemente el desarrollo del arte europeo.

Los diversos movimientos que surgen en EE.UU., Europa, y Latinoamérica desde la segunda mitad de los cincuenta: el arte cinético de Cruz y Soto, el nuevo realismo de Tinguely y Arman, el nuevo realismo capitalista del grupo alemán Kapitalistischen fundado por Gerhard Richter, Sigman Polke y Konrad Lueg, el arte povera de Piero Manzoni, las primeras acciones de arte de Allan Kaprow en EE.UU., el *pop art* de Lichtenstein y de Andy Warhol, el neodadaísmo de Robert Rauschenberg o el arte de Ives Klein. Todos ellos emergerán como contraste a la estética de la abstracción, al tiempo que algunos de ellos asumirán los medios de comunicación y/o lo maquinal en sus propuestas, como ocurre con Tinguely, cuyas obras estarán marcadas por la experimentalidad, por lo absurdo y por los juegos oníricos.

En este fructífero y diverso contexto artístico internacional, la escuela progresista, experimental y liberal de Carolina de Norte (EE.UU.) Black Mountain College (Duberman 1972) —nacida hacia fines de los años cuarenta—, tiene un desarrollo inusitado hacia la década de los cincuenta, al incluir en su plantilla a profesores venidos de Europa en el contexto de la Segunda Guerra mundial, y a otros de origen norteamericano de gran valía artística. Entre ellos encontramos a Walter Gropius, Lyonel Feininger, Joseph Albers, Beaumont Newhall, Robert Motherwell e Ilya Bolotowsky.

La polifacética escuela, formó hacia la década de los cincuenta a una serie de importantes artistas en todas las esferas, muchos de los cuales coincidieron en las aulas. Este fue el caso de Ray

Johnson quien compartió sus estudios –efectuados entre 1945 y 1948– y colaboró en trabajos interdisciplinarios con John Cage, Merce Cunningham, Willem de Kooning, Buckminster Fuller, y Richard Lippold.

Ray Johnson (Detroit [1927] – Nueva York [1995]), neodadaísta, «performista», participante del movimiento *fluxus* y del *pop art*¹⁰⁹, es considerado uno de los precursores de las prácticas de internet y, más específicamente, del trabajo que desarrollan los net artistas. Se hace interesante señalar que los trabajos de Johnson en sus inicios pueden apreciarse como una derivación de Merz y de *dada*.

Johnson conocía la dinámica surrealista de Max Ernst y la técnica de los *collages* de Schwitters, elementos que puso en acción a través de juegos visuales y verbales teñidos de ingenio nihilista y un dejo de humor. Hacia 1955 y antes de que Warhol comenzara a añadir en sus obras textos e iconografía publicitaria como el logotipo de Lucky Strike, cómics, retratos de estrellas de cine y celebridades populares como Shirley Temple, James Dean, Marilyn Monroe y Elvis Presley (Gablik 1969). Por entonces, ideó el famoso conejo Bunny, de aspecto mutante¹¹⁰, que será su sello artístico.

Hacia 1953, Johnson comenzó a mandar imágenes y textos a sus amigos, muchas veces con la consigna «agrega, copia y mándalo a otros o devuélvelo». Esta correspondencia residía en postales o fragmentos de *collages* o recortes de periódicos intervenidos y dibujos con instrucciones. Comenzaba así lo que después se conocería como arte postal o *mail art*, antecedente, como hemos señalado, de las prácticas comunicacionales por internet como las conversaciones por chat y por todas sus coordenadas del net.art.

El *mail art* de Johnson es un arte de tipo comunicativo que convoca para la configuración de la obra la declaración de la idea escrita del artista, sobre qué implica el proceso creativo que quiere llevar a cabo. Dicho proceso, muchas veces de forma paralela, se concibe de manera plástica por medio de una imagen creada por Johnson; una idea y/u obra que se moviliza de un punto a otro, mediante el correo, y que convoca a otros a efectuar una obra en el sitio previamente dispuesto por el artista. Johnson invitaba a participar y provocaba artísticamente generalmente a artistas mediante



Ilustración 149. (1970). Invitación a exposición de Ray

¹⁰⁹ Henry Geldzahler, *Pop art 1955-1970: 70. Exhibition* (New York: Museum of Modern Art, 1985).

¹¹⁰ Andrew L. Moore, John W. Walter, Roy Lichtenstein, Christo, Jeanne-Claude, Chuck Close, Billy Name, James Rosenquist, Richard L. Feigen, Mr. Mudd (Firm); Moticos Motion Pictures.; Elevator Pictures (Firm); Palm Pictures. *How to Draw a Bunny*. Video DVD : Sistema de difusión NTSC en color. (Palm Pictures. New York, 2004).

dichas invitaciones, pero no exclusivamente. La aceptación de la misiva y del reto de realizar una obra podía o no ser aceptado. Si la obra se ejecutaba podía o no ser posteriormente entregada a otros autores para una nueva intervención en la obra ya realizada; o el autor de la obra ejecutada podía crear una nueva solicitud de creación de una obra y enviarla al destinatario mediante correo. En muchos casos, fue alternativo retornar la misiva nuevamente a Johnson.

En 1962, Johnson creó oficialmente la escuela de arte New York Correspondence School (NYCS) (Gruen 1968), que contaba ya con una red enorme de participantes en todo el mundo. La acepción NYCS se desprendió de la combinatoria entre las escuelas de arte que tenían cursos por correspondencia y la Escuela de Nueva York (nominación del expresionismo abstracto estadounidense, en boga en ese entonces).

En 1965, el artista *fluxus* Dick Higgins publica el libro *"The Paper Snake"* (R. Johnson 1965), en su recién fundada editorial *Something Else Press*, en él aparecerán los «moticos» que había ido recibiendo de Johnson. Los fructíferos resultados del trabajo colaborativo propuesto por Johnson en el que su autoría no era lo central, dio como resultado importantes exposiciones de la New York Correspondence School (NYCS). En 1970, el Whitney Museum de Nueva York efectuó la exhibición *New York correspondance school exhibition*, en la cual Johnson de acuerdo con Marcia Tucker (curadora de la muestra) invitó a participar a 116 personas comunes a que enviaran un *mail art* al museo: el, hasta entonces, anónimo público se tornaba autor de las obras. Todos los trabajos recibidos fueron expuestos y catalogados (Johnson 1970).

En 1972, el Wabash Transit Gallery de Chicago efectuó una importante exhibición de *mail art*.

En estas muestras, quedó demostrado que el concepto básico del *mail art* o arte postal¹¹¹, inaugurado por Johnson, es de carácter multilateral: una comunicación en el más puro sentido de la palabra donde la obra o postal que circulaba de mano en mano podía ser un mensaje personal o un mensaje colectivo y, al mismo tiempo, una obra de arte

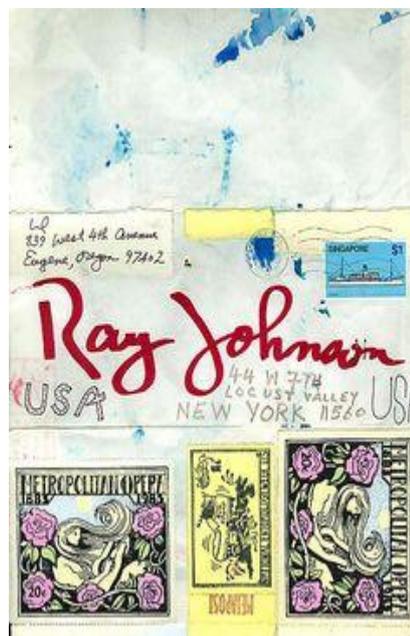


Ilustración 150. Johnson, R. (S.f.). Postal de Ray Johnson.

¹¹¹ Andrew L. Moore, John W. Walter, Roy Lichtenstein, Christo, Jeanne-Claude, Chuck Close, Billy Name, James Rosenquist, Richard L. Feigen, Mr. Mudd (Firm); Moticos Motion Pictures.; Elevator Pictures (Firm); Palm Pictures. *How to Draw a Bunny*.

mandada como un obsequio.

Johnson efectuó a lo largo de los años diversificaciones respecto al tema del envío. En ocasiones pidió mediante el mensaje «añade y devuelve la obra» en el que su interlocutor participara solamente con él en la creación de una postal. Con ello, desaparecía la autoría única, pero hacía visible la «multiautoría» que se acentuó en las obras en que se solicitó la participación de mucha gente. Otras veces mandaba la obra por medio de un tercero que efectuaba el papel de observador o crítico de la colaboración.

Hacia 1972, el arte descentralizado, desjerarquizado y multidireccional de Johnson contemplaba una lista de contactos internacionales entre grupos e individuos que ascendía a varios miles. Sus exposiciones se transformaron en centros de debate y se efectuaron foros públicos en relación al arte postal no sólo en EE.UU. sino también en Latinoamérica y Europa del Este. Sin embargo, se ha de tener presente que Johnson no era asiduo a exhibir en galerías comerciales y obsequió muchísimas más obras de las que vendió. Frente a lo antes referido, se puede decir que Ray Johnson configuró un sistema propio y alternativo para la difusión de su obra, de la obra de sus colegas y de gente anónima en un gesto abiertamente «apropicionista», en el que se eliminaba la figura del autor como componente único. Estos conceptos colocaron en entredicho a la noción de autoría clásica en privilegio de una autoría colectiva y generaron el quiebre de la idea burguesa del arte como obra acabada con firma de autor, de propiedad privada y de valor comercial. A Ray Johnson, Grace Glueck, le denominó acertadamente el “*más famoso de los artistas desconocidos*”¹¹².

Ray Johnson mandó una nota anunciando el término de la “New York Correspondence School” (NYCS) el 5 de abril de 1973 en el periódico New York Times pero la escuela, por correspondencia, siguió sus acciones tras nombres de distintas universidades y clubes, como Taoist Pop art School o Buddha University, entre otras nominaciones. En la misma dinámica de dar cuenta de la finalización de sus proyectos —cuestión que harán grupos como Luther Blissett Project LBP—. En diciembre de 1994 anunció la muerte de Bunny, su sello artístico por años.

Y en 1976, Richard Craven efectuó una notable exhibición que abarcaba treinta y cinco años de trabajo con el *mail art* por parte de Johnson. La exposición se llamó *Correspondence: an exhibition of the letters of Ray Johnson* en el Museo de arte de Raleigh (Carolina del Norte) e incluyó ochenta y una obras que fueron prestadas por quienes finalmente fueron los receptores últimos de obras inicialmente articuladas por Johnson. La exposición incluyó muchas obras colaborativas en las cuales habían participado artistas, intelectuales, y gente de la *jet set*, entre los cuales encontramos a Andy

¹¹² Grace Glueck escribió esta frase en el New York Times en un artículo que refería la exposición «Ray Johnson en la Galería Willard en Nueva York» efectuada entre el 6 de abril y el 1 de mayo de 1965. Véase Clara Plasencia, *Ray Johnson* (Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona MACBA, 2009)

Warhol, Chuck Close, Richard Feigen, William S. Burroughs, Edward Albee, David Bowie, Louise Nevelson, Larry Rivers, Nam June Paik, David Hockney, Lynda Benglis, Christo, Peter Hujar, Paloma Picasso, Roy Lichtenstein, James Rosenquist. A través de sus *mail art*, Johnson obtuvo la participación de más de doscientos artistas, intelectuales y personajes de reconocido prestigio, sobre todo de la escena neoyorkina.

Por lo referido al *mail art* de Ray Johnson, como hemos indicado se le considera uno de los antecedentes más claros de las prácticas de net.art, por su sentido comunicativo expansivo y la pérdida de una autoría central.

9.1.2. *Fluxus* y su vertiente de experimentación artística radical con las nuevas tecnologías

9.1.2.1. El contexto sociopolítico, cultural y filosófico favorecedor de la experimentación de *fluxus*

Hacia finales de los cincuenta y comienzos de los sesenta, la escena artística neoyorkina, dará paso al «arte desmaterializado» (Lippard 2004), entre lo cual se cuenta el *happening* y las *performances* y, hacia fines de los sesenta e inicio de los setenta, el arte conceptual y, entre otros, *fluxus* que fue un movimiento internacional. En *fluxus* ocurrieron experimentaciones con los medios de la era electrónica (Popper 1993) como se aprecia en las obras de Nam June Paik y Charlotte Moorman. Dichas experimentaciones se desarrollaron en varios países, siendo su contexto propicio el estadounidense, alejado del miedo a la alienación de la humanidad provocado por la nefasta manipulación de los medios de masas, como lo había hecho patente en la praxis el fascismo y el nazismo, fenómenos que habían sido reflexionados por Max Horkheimer y Theodor Adorno, integrantes de la Escuela de Frankfurt en libros como *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos* (Adorno y Horkheimer 1988), también conocido como *Dialéctica del Iluminismo*. A esas alturas de siglo en EE.UU., con el desarrollo de la comunicación telefónica, del cine, la televisión, el desarrollo de los ordenadores y la avanzada tecnología que poseía la NASA hacía que la utilización de nuevos medios tecnológicos no fuera visto en términos negativos.

Se debe ser muy consciente que EE.UU. desde la Guerra de la Independencia, no ha tenido jamás una guerra en su territorio a gran escala y, si bien participó activamente en la Segunda Guerra Mundial, lo hizo en otros territorios. En este sentido, no tuvo que pasar por la reconstrucción total de su país como lo tuvieron que hacer los europeos después de las dos guerras mundiales. Esta cuestión supone que EE.UU. sea esencialmente receptor de los sucesos acaecidos en dichos

conflictos, aunque haya intervenido en el segundo de ellos. Esto permite comprender que las implicaciones de los efectos propagandísticos aplicados con los medios de comunicación en Europa, hayan sido entendidos y asumidos con distancia por los estadounidenses.

Sólo los discursos de inusitada fuerza como el de Hannah Arendt —judía, discípula de Heidegger, autoexiliada en EE.UU. debido a la Segunda Guerra Mundial— dejarán un precedente de otras miradas críticas a ser consideradas sobre los inconvenientes de la utilización de las nuevas tecnologías.

Arendt, hacia 1958, en *La Condición humana*, advierte sobre “(...) el peligro que la tecnología y la ciencia lleguen a eliminar las fronteras entre naturaleza y artefacto humano”, en un proceso donde “la ciencia y la técnica nos convierten en “irreflexivas criaturas” a merced de artefactos que podemos construir, pero sobre los que no podemos pensar”. Arendt sostiene que “actuar desde el punto de vista del universo” es diferente a hacerlo “en la trama de las relaciones humanas”. Con ello, señalará la forzosa —por ineludible— distinción, para ella, entre política y ciencia hacia la década de los sesenta, insistiendo en el peligro que supone que la ciencia y la tecnología logren eliminar los límites entre lo natural y los artificios creados por el hombre. Pero, ante la imposibilidad que tenemos de evadirnos del mundo tecnológico como “desarrollo biológico de la humanidad”, Arendt señala que existe un escape que tiene relación con la acción en la especificidad de lo político, como un instrumento que nos permite, por medio del discurso y la acción, actuar juntos desde la pluralidad, conformando una “esfera pública” crítica, al tiempo que una cultura crítica no adaptativa.

El discurso de Hannah Arendt, en este sentido, se solapa con cierta distancia a los discursos, ya por entonces conocidos de Brecht —*La Radio* (Brecht 1981)— y Benjamin —*El Autor como productor* (Benjamin, *El Autor como Productor* 2004)—, sobre la necesidad histórica de trabajar con los nuevos medios de reproducción masivos, apelando a las posibilidades político-constructivas, que de estos medios bien abordado se podía obtener. Dicha cuestión rondaba en la escena artística desde finales de los años sesenta. En esta década se asumirá positivamente el discurso del canadiense afincado en EE.UU., Marshall McLuhan quien, hacia 1969, dirá que “los nuevos medios no son puentes entre el hombre y la naturaleza: son la naturaleza” (MacLuhan 1998), en la que podemos decir que estamos inmersos irremediabilmente cada uno de nosotros.

9.1.2.2. Las propuestas *fluxus* desde el trabajo con las nuevas tecnologías: tv y video

Como *dadá*, *fluxus* escapa de toda posible categorización o definición. Su estructura conceptual se opone al arte conceptual por su referencia inmediata, directa y urgente de la realidad

cotidiana. Asimismo, *fluxus* invierte la propuesta duchampiana que, a partir del *ready-made*, introduce lo cotidiano en el arte; el movimiento *fluxus* disuelve la «categoría arte» en lo cotidiano.

A diferencia de la internacional situacionista, la visión curiosa de *fluxus* —que será también un movimiento internacional, dirigido por Georges Maciunas—, le llevará a interesarse por todo aquello que supusiera flujo y circulación de experiencia, lo que generará una provechosa relación con las tecnologías y las telecomunicaciones. Varios de los creadores que participaron en *fluxus* han sido pioneros en la utilización creativa de los aparatos de TV y video en sus obras, dando inicio a las video *performances*, los video-objetos, las video instalaciones y al videoarte. Entre estos pioneros encontramos a Wolf Vostell, Joseph Beuys, Yoko Ono, Nam June Paik y Charlotte Moorman¹¹³.

Hacia fines de los años cincuenta, el artista alemán Wolf Vostell, creador del *décollages* —que se puede entender como la edificación de un nuevo significado por medio de la fragmentación y/o desplazamiento (s), o la destrucción de un significado original— como se aprecia en su obra *Coca Cola* del año 1961, comienza a incorporar televisores en sus obras. En 1958 crea el *Ciclo Habitación Negra*, una instalación de tres piezas exhibida dentro de una habitación con paredes pintadas de negro en la que arrió por primera vez un televisor. Esas tres piezas corresponden a *Treblinka (Treblinka)*, *Deutscher Ausblick* ('vista alemana'), y *Auschwitz Scheinwerfer* ('foco de Auschwitz'). Ese mismo año en Cáceres (España) efectúa las obras *Transmigración 1-3*, en la que reúne algunos televisores (Vostell 1985).



Ilustración 151. Vostell, W. (1963). instalación 6 TV Dé-coll/age. Smolin Gallery. Nueva York.

En mayo de 1963, efectuará su primera exposición individual en Nueva York en la Smolin Gallery, donde presentará su instalación *6 TV Dé-coll/age*, siendo esta muestra la primera presentación pública de sus trabajos televisivos; ese mismo año presenta su video *Sun in your head* ('El sol en tu cabeza') convirtiéndose en pionero del videoarte. Con este tipo de creaciones Vostell por medio del su proceso de *décollages*, va deconstruyendo la ideología de la televisión, utilizando el arte como un instrumento, con el fin de ayudar al espectador a entender la auténtica función de la televisión dentro de la sociedad.

El televisor aparecerá en el futuro con regularidad en sus pinturas, instalaciones, esculturas y *assemblages*. En muchas ocasiones, los televisores emitirán la programación de actualidad. De esa manera, la actualidad será un factor siempre presente en las obras de Wolf Vostell.

Se hace relevante señalar la búsqueda de algunos artistas *fluxus* como Yoko Ono (japonesa

¹¹³ Una serie de videos y películas *fluxus* pueden visionarse en: UbuWeb, *Fluxfilm Anthology (1962-1970)*.

afincada en Londres, y desde la década de los setenta en Nueva York) por lograr una propuesta coherente de involucración del espectador, al punto de convertirlo en autor, como se aprecia en diversos trabajos que van en distinto formato, desde la *performance* hasta el filme experimental. En *Instructions painting* (1961) que presentó en la galería Chambersy posteriormente en la Galería A.G. de Maciunas, en la que precisaba de la acción o del pensamiento de otra persona para ejecutar o materializar la existencia de las obras, Ono separaba el concepto (lo que se correspondería con lo que denominaba «instrucción») de la materialización de la obra artística.

En esta misma línea pueden entenderse las obras de Yoko Ono¹¹⁴ realizadas a fines de los años sesenta e inicio de la década del setenta como en *Eye Blink* (Fluxfilm n°9, [1966]), donde se revela su afán de filmar una situación anti espectacular acentuando la importancia de lo cotidiano. En este caso, se trata de capturar un proceso mínimo: el paso de un ojo cerrado a un ojo plenamente abierto. Esta captura de un hecho huidizo queda paradójicamente perpetuada por medio de la utilización de una cámara que logra captar con rapidez el evento. La cámara está manejada por el mismo fotógrafo y filmador, Peter Moore.

En este tipo de obras, Yoko Ono establece una relación especular entre el espectador y la pantalla. Sucede que en *Eye Blink*, el ojo sobre la pantalla ha sido filmado por el ojo de la cámara y este proceso se muestra al ojo del espectador, el cual ve su actividad visual confrontada a una variedad de procesos que portan otras miradas (Aubert 1998).

En este hecho, la artista hace consciente al espectador de su condición de tal, y a su experiencia de contemplación respecto de una obra de arte; esta contemplación afronta, en este caso, el gesto filmado. El espectador se convierte, a la vez, en sujeto y objeto de la creación. El gesto propiciado por la artista tiene relación con dar valor a las pequeñas cosas de la existencia, a esas que no parecen tener consecuencia alguna pero que nos pueden ayudar a entender el mundo.

La postura de Yoko Ono será replicada por otros artistas *fluxus* que entre los setenta y ochenta, buscarán superar la utilización unidireccional de unos medios que tendrán presente no sólo a Ono, sino también a la propuesta de Ray Johnson con su *mail art*.

Se ha de decir que la lógica comunicacional de *fluxus*, de carácter multidireccional, será un antecedente directo de las prácticas artísticas del net.art. Esto se puede ver con claridad en propuestas como la del suizo Ben Vautier, en obras como *La Elección del cartero* (1965), que



Ilustración 152. Ono, Yoko. (1966). *Eye Blink*.

¹¹⁴ Véase Yi Hsuan Lu, «Instruction Paintings: Yoko Ono and 1960s Conceptual Art.»

corresponde a una tarjeta postal (Home 2002) que posee escritura en ambos lados y dos direcciones destinatarias en cada faz de la postal que el artista despachaba sin ninguna dirección postal para retorno. Esto obligaba al cartero a preguntarse si despachar o no la postal y si decidía que sí, debía elegir a cuál de las cuatro direcciones iría a parar la postal. Esto constituye, al mismo tiempo, un juego paradójico y sarcástico.

En esta misma línea, entre 1965 y 1967 el alemán Samson Dietrich Sauerbier, desarrolla su proyecto *Korrespondenz-Stück* ('pieza de correspondencia') donde dieciséis artistas de diferentes países formulaban cada uno una pregunta que tenían que ser respondidas por la comunidad artística internacional (Estella Noriega 2003). El efecto de la propuesta creció rizomáticamente por la propia difusión de los artistas interesados en participar de la obra, lo cual tuvo como resultado numerosas contestaciones mediante la red postal. Las respuestas fueron de todo tipo y llegaron incluso en formato multimedia. El proceso creativo nos recuerda cómo funciona actualmente internet.

9.1.2.3. Nam June Paik: llevando al límite la labor del arte con las nuevas tecnologías

Dentro del movimiento *fluxus*, uno de los artistas que más experimentará con los medios de masas, los medios de la era electrónica y los nuevos medios digitales será el coreano nacido en Seúl y afincado en EE.UU, Nam June Paik que estudió composición musical en Corea e historia del arte, música y filosofía en la Universidad de Tokio. En 1956 se trasladó a Europa, donde estudió música experimental en la Universidad de Múnich. Por entonces, en el *Internationale Ferienkurse für Neue Musik de Darmstadt* conoció al compositor John Cage, cuyas propuestas sobre la composición musical y la *performance* surtieron una gran influencia en él. También conoció a George Maciunas, fundador del movimiento *fluxus*, siendo Nam June Paik invitado a participar en el grupo.

En *Hommage à John Cage* (1959) presentada en la Gallery 22, Düsseldorf, Nam June Paik incluye en su instalación o *performance*, música envasada y desarrolla una serie de acciones como gritar. En su obra se encuentran una serie de objetos como huevos, juguetes, cajas de latón llenas de piedras, cristales rotos, una motocicleta y, además, una gallina viva. Su obra es una mezcla activa entre el juego e intenciones serias, tanto filosóficas como musicales.

Se debe reseñar que la música envasada actuaba como fondo de la representación y



Ilustración 153. June Paik, N. (1959) Exposición de I.Sang; Nam June Paik; *Hommage à John Cage*. Gallery 22. Düsseldorf.

correspondía a un *collage* musical que Nam June Paik había configurado y depositado en una cinta que tenía un uso pionero en esta técnica. La música correspondía a una mezcla de fuentes de sonidos no musicales y música clásica. De esta última incluyó *La Sinfonía n° 5* de Beethoven y el *Segundo Concierto para Piano* de Rachmaninoff anexando, además, diversas grabaciones. Entre dichas grabaciones contamos con las noticias sobre una conferencia en Ginebra de los ministros de Asuntos Exteriores acerca de la reunificación alemana, un anuncio telefónico de la lotería, una grabación de sonidos concretos de un piano preparado, ondas sinusoidales, el ruido de un coche de juguete japonés, ruidos en general, etc. Para Nam June Paik el primer movimiento incluido en la cinta comprobaba que "lo elevado y lo feo son inseparables por tanto cada oyente se ha de comportar como si acabase de escuchar la *Pasión según San Mateo* por primera vez" (June Paik 1959).

Nam June Paik después de su *performance*, señaló que invirtió el ochenta por ciento del tiempo de su trabajo en la cinta musical que constituía el fondo la representación y "diversas acciones se hicieron famosas en lugar de mi elaborada y desgarrada cinta. Estaba medio triste y medio contento. Pensaba que mi acción era el acompañamiento de mi cinta, pero la gente lo entendió en el sentido contrario" (June Paik 1967).

En 1960 en Colonia, en el Atelier Mary Baumeister, Nam June Paik efectúa su obra *Étude for Pianoforte* donde lleva a cabo un gesto radical, con un dejo de humor que destila una reminiscencia a *dadá*, un hecho que será habitual en su propuesta artística. En *Étude for Pianoforte* toca una obra de Chopin al piano, para luego apelar a un gesto irreverente —mezclado con una visión lúdica que apela al sentido del espectáculo, al entretenimiento y a la sorpresa—, y se lanza fuera de escena, precipitándose hacia el público, donde estaba John Cage, el pianista David Tudor y Stockhausen. Después cortó con tijera la corbata de Cage y los faldones de su camisa, para posteriormente rociar a este y a David Tudor con champú (Muchnic 2006), evitando escrupulosamente en el proceso tocar a Stockhausen. Se ha decir que Nam June Paik "pretendía modificar el comportamiento y la respuesta habitual del [espectador] ante el piano, antaño objeto familiar en el paisaje de los hogares de clase media-alta" (Guasch 2000, 443).

A finales de 1960, Nam June Paik empezó a emplear los sistemas de circuito cerrado de la televisión (CCTV) en sus esculturas de video. En *TV Buddha Paik* utiliza los CCTV para crear una interpretación tecnológica enigmática del budismo zen. Colocó su propio reflejo en un monitor de televisión o una sola vela en un armario vacío. El Buda de Nam June Paik sugiere el ciclo infinito de la vida, muerte y renacimiento, así como la interconexión entre lo espiritual y lo tecnológico. El enfoque particular de Nam June Paik de contrastar ideas y tradiciones es una característica de su producción.

En 1963, Nam June Paik regresó a Japón para explorar y aprender nuevas tecnologías de

televisión. Allí, conoció al ingeniero Shuya Abe con quien creó un video-sintetizador (June Paik 2010-2011), una máquina diseñada para producir y modificar imágenes digitales. El video-sintetizador ofreció un potencial radicalmente democrático para que cualquiera pudiera crear imágenes artísticas sin necesidad de conocimientos especializados o experiencia.

El grado de experimentalidad radical por parte de Nam June Paik con los medios tecnológicos se expresará en su primera exposición individual, *Exposition of Music Electronic Television* ('Exposición de Música- Televisión Electrónica'). Fue realizada en la Galerie Parnass (galería dirigida por el arquitecto Rolf Jährlingen, y que era su residencia privada) en Wuppertal (Alemania) del 11 al 20 de marzo de 1963; en ella se aprecian sus primeras exploraciones artísticas en el perímetro de los medios de masas, en particular, la televisión.



Ilustración 154. June Paik, N. (1963). Detalle de la *exposition of Music Electronic Television*. Galerie Parnass. Wuppertal.

El título de la muestra daba cuenta de lo que se quería presentar, la transición desde la música a la imagen electrónica. En dicha muestra se presentaron en diversas salas cuatro pianos destrozados, un violín, diversas instalaciones de discos y cintas, objetos mecánicos de sonido, sillas, un maniquí —que representaba a una mujer sin brazos y cortado por la mitad sobre una bañera con agua—, doce televisores colocados lateralmente o al revés, alterados al aplicar un imán para distorsionar la transmisión de la imagen del programa de TV que era transmitido por la televisión

alemana y la cabeza de un buey recién sacrificado, colocado en el ingreso encima de los visitantes.

El espectáculo fue variando en la medida que Nam June Paik iba interviniendo en la obra; duró diez días y se presentó durante dos horas cada día, entre las 19:30 horas y las 21:30 horas. Dicho horario, probablemente, se debió a que en Alemania por ese entonces existía un solo canal de televisión y su transmisión se hacía cada noche por un par de horas (June Paik, Nam 1963). Hay que recordar que por dicha época no se constaba, por ejemplo, con aparatos de lectura de video, ni las cámaras de videograbación, que hubieran permitido a Nam June Paik tener grabado los programas para retransmitirlos en la muestra.

Hoy en día, esta obra es vista como uno de los puntos de partida del videoarte y es considerada por algunos como una crítica, como una muestra irónica de lo que representaba la televisión. Al mismo tiempo, se ponía en escena la relación de los espectadores con el medio televisivo.

Se hace interesante señalar que a diferencia de otras acciones de *fluxus* que tuvieron lugar al mismo tiempo, el proyecto de Nam June Paik no atrajo la cobertura televisiva hacia su obra.

Hacia 1964, Nam June Paik se trasladó a Nueva York y comenzó una fructífera relación artística con la violonchelista clásica y luego «performista» Charlotte Moorman —artista que colaborará de manera activa con Josep Beuys, Jim McWilliams, Wolf Vostell, Joseph Byrd o Carolee Schneemann, entre otros—, con la cual realizarán obras que incluirán video, *performance* y música. Esto se puede apreciar en el trabajo *TV Cello* del año 1971, donde Nam June Paik apila televisores que conforman la silueta de un cello real. El cello de Nam June Paik será tocado por Moorman con su arco, momento en que las imágenes de ella y otros violonchelistas aparecerán en las pantallas de TV para conformar el cello de Nam June Paik.

En 1967, Sony presentó la Portapak, una vídeo grabadora portátil analógica de cinta (se dice que Paik, tuvo una similar antes de que Sony lanzara la suya). Con ella, Nam June Paik y Charlotte Moorman se moverán por Nueva York y grabarán diversas imágenes de esa gran ciudad, en un juego lúdico con el espacio (Christiane 2003, 21).

Ese mismo año, Nam June Paik realiza la *Ópera Sextronique*, en la que Charlotte Moorman «performa» tocando el cello semidesnuda; una actuación que le costó su arresto bajo cargos de exposición indecente, aunque luego la causa no prosperó.

Dos años después, en 1969, efectuaron *TV Bra for Living Sculpture*, en el que Charlotte Moorman llevaba una especie de sujetador con dos pequeñas pantallas de televisión, instaladas respectivamente sobre sus pechos al descubierto (June Paik y Moorman 1970). Durante el período en que Nam June Paik y Charlotte Moorman colaboraron, sus objetivos fueron acercar la música, el artetecnológico y la literatura, combinados en un espacio cotidiano e hicieron del sexo —sobre

todo del cuerpo femenino expuesto libremente, de manera lúdica y consciente de sí mismo—un tema aceptable socioculturalmente dentro de la sociedad estadounidense.

Como se aprecia, los primeros experimentos de Nam June Paik, como en general su producción con la televisión y la videgrabadora, fueron revolucionarios de muchas formas: representaban una exploración creativa pionera de la estructura física y electrónica de la televisión, así como una exploración y experimentación crítica de las posibilidades de la manipulación artística de este nuevo medio. También fue revolucionario el énfasis que puso Nam June Paik en este tipo de obras en lo que se refiere a la participación de los espectadores; de hecho, las obras a menudo sólo podrían ser “completadas” por medio de la participación del público.

9.1.2.4. Nam June Paik y su *Electronic super highway* (‘súper autopista electrónica’) vs. Al Gore y Bill Clinton y su *Information superhighway* (‘autopista de la información’)

En 1974, Nam June Paik utilizó el término *Electronic super highway* —‘súper autopista electrónica’— (June Paik 1974) para referirse a la importancia de globalizar la aplicación de las telecomunicaciones asociadas a los nuevos medios tecnológicos que, por entonces, ya se desplegaban con gran dinamismo, en su propuesta *Media planning for the postindustrial society – The 21st Century is now only 26 years away* (‘los medios de comunicación la planificación de la sociedad postindustrial —el siglo XXI está ahora tan sólo 26 años de distancia’) para la Fundación Rockefeller. Con su propuesta, Nam June Paik se anticipa al concepto *Information superhighway* (‘autopista de la información’), que se popularizó a comienzos de los noventa a partir del programa de iniciativa tecnológica impulsado por el Vicepresidente de EE.UU., Al Gore (Broad, William; NY Time 1992), bajo el gobierno de Bill Clinton, quien lo impulsó con fuerza. El proyecto llamado Infraestructura Nacional de Información (NII) consistía en crear a nivel nacional en Estados Unidos una red de sistemas de comunicaciones digitales y telecomunicaciones asociados y orientados al transporte global de información y conocimiento (Kahn 1993) —lo que se consolidó completamente hacia 1994— e implicó la instalación, entre otras cosas, de internet en todo EE.UU.

El proyecto de Infraestructura Nacional de Información (NII) tiene sus antecedentes en un proyecto similar a lo que fue DARPA, ARPA y ArpaNet, llamado NSFNet —National Science Foundation's Network— (NSFNET 1993) propiciado por el Gobierno estadounidense a través de la National Science Foundation, que comenzó con una serie de redes abocadas a la comunicación de la educación y de la investigación en las que estuvieron involucradas varias universidades que ya habían estado integradas en los programas antes mencionados como el MIT o University of

California (Berkeley). El propósito de la NSFNet era lograr avances en la transportación de información y conocimiento por la red para la propagación de conocimiento e implementación de algunos negocios vinculados a las nuevas tecnologías (Gore 2013). Después de logrados los objetivos, el Gobierno estadounidense cesó el programa.

Hacia 1992 con la Ley High Performance Computing and Communications Act, reconocida popularmente como «The Gore Bill – ‘la ley Gore » de 1991 (America 1991), el Gobierno estadounidense propició la liberalización total del mercado informático.

En lo que se refiere al proyecto de Nam June Paik para la Fundación Rockefeller, el *Media planning for the postindustrial society – The 21st Century is now only 26 years away*, este señalaba—anticipando a lo que ocurriría unos años después de su escrito, pero con una visión no vinculada con los negocios—, que:

"La construcción de nuevas carreteras super electrónicas será cada vez una empresa más enorme. Suponiendo que conectamos Nueva York con Los Ángeles por medio de una red de telecomunicación electrónica que opera en rangos de transmisión fuertes, así como con los satélites continentales, guías de onda, cable coaxial incluido, y más tarde también a través de la fibra óptica de haz láser: el gasto sería aproximadamente el mismo que para un aterrizaje en la luna, excepto que los beneficios en términos de subproductos serían mayores." (June Paik 1974).

Hay que señalar que en la década de los setenta, Nam June Paik imaginó una comunidad global de espectadores, lo que él llamó un *Mercado Común del vídeo*, para difundir vídeos libremente (Cumming 2010).

En 1984, Nam June Paik efectúa *Good morning Mr. Orwell*¹¹⁵, basándose en la novela *1984* de George Orwell escrita en 1948, en la que se describe a la televisión como un instrumento para el control de las masas de manera fascista y totalitaria. Justo en el año del cual la novela habla, Nam June Paik presenta su obra haciendo alusión a los conceptos presentados por Orwell de manera lúdica, pero contraria al escritor. Nam June Paik, a partir de Bertolt Brecht¹¹⁶ estaba preocupado por demostrar la capacidad práctica y positiva de las tecnologías en los procesos creativos; por eso en esta obra utilizó las transmisiones internacionales vía satélite. Su transmisión estuvo bañada de contenidos artísticos y culturales tamizado con un sentido del humor popular norteamericano.

Good morning Mr. Orwell de June Paik, se trata de una transmisión en vivo efectuada durante la celebración del día de Año Nuevo (1 de enero de 1984), que salió al aire mediante un vínculo directo entre WNET de Nueva York, el Centro Pompidou de París, además de conectar con organismos de radiodifusión en Corea del Sur y Alemania. Participaron del evento John Cage,

¹¹⁵ Nam June Paik, «Nam June Paik - Good Morning Mr. Orwell (1984).»

¹¹⁶ Claudia Giannetti, *Estética Digital: Sintopía del Arte, la Ciencia y la Tecnología*.

Merce Cunningham, Laurie Anderson, Salvador Dalí, Joseph Beuys, Allen Ginsberg, George Plimpton y Peter Orlovsky, entre otros artistas. Paik hizo el papel de George Orwell. Gracias al proceso de teletransmisión y a las continuas repeticiones se calcula que ha alcanzado una audiencia de casi 25 millones de personas. La obra-producción estuvo repleta de los problemas habituales de las transmisiones en directo. A pesar de esto, Nam June Paik sostuvo que estos inconvenientes solo ayudaron a mostrar de una manera más realista el hecho de que el programa era en vivo. Las ideas y la estética puestas en escena llegan a ser bastante complejas, llegándose a usar el umbral de ciertas imágenes y su multiplicación para generar composiciones que nos recuerdan las complejas cajas de Maciunas, que son una especie de *collage*. Con ello se obtiene una clara referencia a la estética *fluxus*.

La preocupación por la utilización de nuevas tecnologías de June Paik y su sentido artístico colaborativo *fluxus* se ejemplifica en toda su dimensión en el trabajo colectivo, *Satellite telecast*, que realiza junto a Charlotte Moorman, Douglas Davis y Joseph Beuys para la *Documenta 6* de Kassel de 1977. En este trabajo los artistas «performarán» un promedio de nueve minutos cada uno, para la inauguración de la *documenta* el 24 de junio de 1977. June Paik y Moorman «performarán» juntos.



Ilustración 155. June Paik, N. ; Moorman, C. (1977). *Satellite telecast*. *Documenta 6*. Kassel

Satellite telecast, fue curada por Jochen Saueracke, quien durante veinte años fue el asistente de Nam June Paik en la Academia de Arte de Düsseldorf. En esta obra las *performance* se transmitieron intencionadamente en directo a través de la televisión por satélite, señal que llegó a veinticinco países, entre ellos a EE.UU., Japón, y a países del continente europeo. Las *performances*, en cada caso, refirieron a lo siguiente: en lo que respecta a Joseph Beuys, este casi cubrió con su imagen toda la pantalla de la TV y emitió un largo discurso de nueve minutos en vivo sin mediar notas donde apeló al arte como un espacio emancipatorio y a un territorio que debe relacionarse con todos los campos del conocimiento¹¹⁷. En lo que se refiere a Douglas Davis, en su *The Last nine minutes*, su presencia telemática se hizo viva desde un primer plano donde expresivamente y tocando a ratos el lente de la cámara como si intensase palpar a los espectadores, exhortó a estos a establecer contacto con él a través de la pantalla del televisor. En lo que se refiere a Nam June Paik y Charlotte Moorman, en conjunto y en una faceta dadaísta, realizan una excursión,

¹¹⁷Joseph Beuys, « Medien Kunst Netz.» *Joseph Beuys*. «Speech Made During Live Satellite Telecast of Opening of *Documenta 6*». 1977. <http://www.medienkunstnetz.de/works/rede-in-der/> Joseph Beuys (último acceso: 15 de octubre de 2013).

a través de sus obras de *performance* e instalaciones anteriores que se mostraban en pequeñas pantallas de TV.

Satellite telecast se constituyó en un ámbito virtual que permitió la libre circulación de ideas, e imágenes, convirtiendo al artista-productor en generador de interfaces comunicacionales; de esta manera lo serán posteriormente los net artistas, que utilizarán internet y la «www» como medios prioritarios de producción y trasmisión de sus obras.

9.2. Propuestas artísticas y exposiciones en torno al arte vinculado a las nuevas tecnologías

9.2.1. La experiencia de los artistas conceptuales con las nuevas tecnologías en el contexto McLuhiano

Hacia las décadas de los sesenta y los setenta el canadiense Marshall MacLuhan, retomará el tema del impacto de las nuevas tecnologías en la sociedad de masas en un tono positivo, en coherencia, pero desde una visión ideológica distinta respecto de Benjamin y Brecht. Una posición que se distanciará de las visiones escépticas de Adorno, Horkheimer o Arendt, señalado que las nuevas tecnologías eran extensiones del hombre.

MacLuhan analizará las nuevas tecnologías y dará nombre a una serie de conceptos claves para entender de una manera nítida las implicaciones de la sociedad de la información, conceptos que hoy son muy conocidos y que refieren a los significados socioculturales de los medios de difusión masivos. Algunos de dichos conceptos se asocian a los nombres de los títulos de sus libros, como son *El Medio es el mensaje* -1967- (MacLuhan, Fiore y Agel 1988) o *La Galaxia de Gutenberg* -1962- (McLuhan 1998), entre otros.

En *La Comprensión de los medios como las extensiones del hombre* -1964- (MacLuhan 1964), MacLuhan diferenciará entre medios fríos y calientes, señalando que los medios calientes como la televisión son tales porque otorgan al espectador suficiente información para que éste no haga un mayor esfuerzo para percibirla. Así, la respuesta del espectador frente a ese medio sería bastante pasiva. Sin embargo, como hemos visto en las experimentaciones de Nam June Paik, ello es posible de revertirse si se utiliza la televisión de manera creativa. En lo que se refiere a los medios fríos serían aquellos que requieran de sus receptores una alta interacción, pues al no ofrecer excesivos detalles sobre sus contenidos exigen a los receptores participar de manera muy activa en el proceso comunicativo; este es el caso de la radio que, al brindar a sus receptores exclusivamente sonido, precisa del oyente a usar su imaginación para consumir la información que absorbe. Esta idea

concuera con lo expresado por Brecht en su ensayo *La Radio como medio de comunicación -1932-* (Brecht 1981), donde expresaba las posibilidades creativas de este medio.

MacLuhan también en su texto *La comprensión de los medios como las extensiones del hombre*, definirá a los medios de comunicación masivos como extensiones del hombre. A los medios de comunicación los denominó «servomecanismos». Sus textos, hacia las décadas de los sesenta y los setenta, relegarán a un segundo plano los revolucionarios escritos de Benjamin y Brecht, pensamientos que nuevamente se volverán a poner en escena desde los noventa en adelante, con el desarrollo de internet y la «www» en la época de expansión del capitalismo cognitivo, cuando el «*general intellect*» del cual hablaba Marx en sus *Grundrisse*, tomen una importancia vital para la comprensión de nuestra cultura durante el último cuarto del siglo XX y comienzo del siglo XXI.

En la década de los setenta, se generará el arte conceptual a partir de la línea más inflexiva del arte minimal con Sol LeWitt quien, en el verano 1967, escribe para Artforum su *Paragraphs on conceptual arts* (Lewitt 1967) del que deriva la nominación «arte conceptual», expresando que “*la idea es una máquina que genera arte*”. Reafirmó su postura en *Sentences on conceptual art*, de 1969 (LeWitt y Osborne 2009).

Simón Marchán Fíz, en relación al arte conceptual (heredero de la poética de Duchamp) dirá: “*las diversas acepciones y prácticas del “conceptual” han supuesto un desplazamiento del objeto (tradicional y objetual) hacia la idea o, por lo menos, hacia la concepción. Esto implica una atención a la teoría y un desentendimiento de la obra como objeto físico*” (Marchán Fíz 1986).

Es relevante señalar que los artistas conceptuales llegarán a los modos de hacer del *mail art* de Ray Johnson, en tanto proceso artístico que involucra una activa comunicación, configurándose como un lenguaje comunicacional mediante las revistas, catálogos de exposiciones y libros especializados de la época. Pero se ha de tener presente que: “*la naturaleza tautológica y pulsión de reflexiva austeridad, en muchas ocasiones melancólica del arte conceptual iban a impedir que sus incursiones en un arte de carácter comunicativo y extrovertido como el mail art tuvieran relevancia más allá del interés del concepto*” (Carrillo 2004, 170).

Dentro de los conceptualistas On Kawara (japonés, 1933-2014) realizará a mediados de los sesenta acciones en Nueva York, como *I'm still alive*, en las que mediante telegramas y postales enviadas a diario a un grupo de personas conocidas con la frase del mismo nombre de la obra, *Sigo vivo*, dará cuenta de su estado actual. Es un mensaje lacónico que puede resultar irónico, humorístico e incluso patético, pero que testimonia un estado de concentración y de atención existencial. Este tipo de acciones las seguirá haciendo durante años, enviando a amigos, curadores o galeristas, telegramas con mensajes como “*no te preocupes no me voy a suicidar hoy*” o “*me voy a dormir*”.

En este tipo de creaciones Kawara, busca tipos de “técnicas” —en este caso los telegramas y

postales— para mostrar el flujo continuo del tiempo y sus articulaciones específicas junto con sus matices psicológicos.

Entre el 01 de noviembre al 14 de diciembre de 1969, confluyeron treinta y seis artistas, entre ellos el conceptual Joseph Kosuth y el artista del movimiento *fluxus*, George Brecht, en la exposición *Art by telephone* ('Arte por teléfono'), organizada por el Museum of Contemporary Art de Chicago-MCA. Dicha muestra consistía en que los exponentes llamaban al museo por teléfono y daban instrucciones al equipo que organizaba la muestra sobre la forma y contenido de la intervención que efectuarían. Pocos se centraron sólo en llamar, la mayoría de ellos propusieron intervenciones de otro tipo. George Brecht propuso una encuesta telefónica, en la que solicitaba opiniones sobre una absurda pregunta: la conveniencia o no de trasladar las islas británicas al Mediterráneo.

Por otra parte, entre 1966 y 1971, el Museo del Condado de los Ángeles, desarrollo un programa de Arte y Tecnología.

Ya hacia principio de los años noventa, los ordenadores e internet empezaron a masificarse, producto de que las universidades norteamericanas empezaron a interconectarse, lo que derivó en que profesores, investigadores, científicos y estudiantes crearan una dinámica de comunicación con colegas de sus propias instituciones y de otras organismos. De este modo se generó la posibilidad de consultar y adquirir la información existente en sus propios centros, así como en otros centros académicos y de investigación científica (Gromov 1995). Asimismo, aprovecharon la posibilidad que otorgaba el nuevo medio (internet en su origen más primario) para hacer disponible la información y conocimiento obtenidos en sus quehaceres y también para publicar mediante este nuevo instrumento.



Ilustración 156. 39 artistas. (1969). Exposición *Art by telephone*, Museum of Contemporary Art de Chicago-MCA

Ahora bien, internet ha modulado de manera inequívoca las relaciones humanas y las artes a nivel macro, más allá que se participe o no de la fascinación por este medio. Desde sus comienzos, estuvo íntimamente ligada a la comunidad de desarrolladores de *software libre* que se encontraban en las universidades norteamericanas —como el MIT o la Universidad de California, Berkeley, entre otras—comprometidas con el desarrollo de los nuevos medios a través de los proyectos DARPA, ARPA y luego ArpaNet. Y fueron los desarrolladores de *software libre* los que sentaron las bases de este nuevo instrumento tecnológico —de nuestra nueva realidad—, sobre todo en lo que se refiere

a la posibilidad otorgada a los usuarios de mejorar el *software* saneando los eventuales errores existente en él, lo cual sólo es posible de ejecutarse con la mantención de un código abierto, con el fin de compartir dicho código en las implementaciones, manteniendo una política de gestión completamente abierta de sus normas y documentos.

Ese perfil de desarrolladores de *software libre* participó en parte en la creación del BSD/386, y en un protocolo de internet el TCP/IP. BSD/386 era una variante comercial y parcialmente propietaria de un producto que contenía un código propiedad del sistema operativo Unix BSD para los sistemas informáticos de PC. Así, el protocolo BSD/386 fue desarrollado por BSDi (Berkeley Software Design Inc.) de la Universidad de California, Berkeley, en el que había desarrolladores de *software libre*. En lo que respecta a Unix, se correspondía con una empresa que creía en el *software* propietario, aunque en primera instancia no se interesó en el hecho de que fueran utilizados sus *softwares* junto a otros de tipo libre, quizás porque muchos de sus productos nacieron a partir de *softwares libres*.

Lo cierto es que BSD/386 proporcionó en los años noventa la utilización de uno de los más populares protocolos de Internet el TCP/IP, y con ello se generó un nuevo tipo de sociedad; primero a pequeña escala, lo que provocó un cambio de muchas y diversas formas de funcionamiento y costumbres entre desarrolladores de software, principalmente ingeniero-programadores. Y se produjo un proceso de retroalimentación entre comunidades lejanas, como las del Computer Systems Research Group (CSRG) de Universidad de California, Berkeley, en relación a los que estaban estructurando la National Science Foundation's Network (NSFNet), que luego construyeron diversas posibilidades de internet.

9.2.2. De *The Machine at the end of the mechanical age* (1970) a *Pictures* (1977): «arte de los nuevos medios» y «apropiacionismo» en el contexto de un capitalismo edípico y esquizofrénico

Durante la década de los setenta se produce una efervescencia por el surgimiento de nuevas tecnologías. Varias exposiciones generan un punto de inflexión para el desarrollo del «arte de los nuevos medios» que marcarán el rumbo de otras exposiciones de similar tipo.

En 1961 se efectúa una exposición de arte cinético en el Stedelijk Museum de Ámsterdam y en 1964, la Documenta de Kassel (Alemania) pone un cierto énfasis en la utilización de nuevas técnicas industriales en el arte.

En 1968 se realiza la exposición *The Machine as seen at the end of the mechanical age* curada por Pontus Hultén, que tuvo lugar en el Museum of Modern Art (MOMA, Nueva York, EE.UU.). En

ella se exhibió una serie de proyectos artísticos relacionados con la utilización de las nuevas tecnologías por parte del arte, ya sea porque aludían a una iconografía maquinista, porque las nuevas tecnologías incidían en la estéticas de las obras o porque utilizaban la totalidad de las nuevas máquinas como soporte de sus trabajos de arte. En esta muestra exhibió varias obras Nam June Paik.

En el catálogo de la exhibición se explicitaba que la máquina era “*la mayor ascendente en el arte desde la revolución industrial hasta nuestros días*” (Hultén 1968, 25). Si bien la muestra vertía un cariz positivo hacia las nuevas tecnologías, Hultén advertía que podría darse que el poder se sintiese tentado a utilizar las tecnologías para destruir o manipular a la sociedad (Hultén 1968).

En esta exhibición se ve reflejado el paso inicial de la etapa fordista –sistema de producción en serie usado inicialmente en las plantas automotrices de Henry Ford–, a la postfordista, caracterizada por la utilización de las nuevas tecnologías de información, como los ordenadores e internet y por un énfasis en los nuevos tipos de consumidores. El postfordismo que, como indica Enzo Rullani, “*utiliza frecuentemente el conocimiento virtualizado, [y que por eso mismo] se vuelve completamente incomprensible a falta de una teoría del capitalismo cognitivo*” que, como él señala, consiste en un “*proceso de transformación del conocimiento en valor [que] no es, de esta suerte, lineal y estable en el tiempo*” (Blondeau, Dyer Whiteford, y otros 2004, 101).

En 1968, el Instituto de Arte Contemporáneo de Londres (ICA) exhibe *Cybernetic Serendipity. The Computer and the arts*, cuya comisaria fue Jasia Reichardt, exhibición que también coordinará en 1970 en el Institute of Contemporary Arts de Londres (Gere 2012, 119), y que posteriormente también se expondrá en Estados Unidos.

Durante 1970, el Museo Judío de Nueva York, exhibió la exposición *Software information technology: its new meaning for art*, cuyo comisario fue Jack Burham (Vinklers 1970, 46).

Ambas exposiciones –*Cybernetic Serendipity* y *Software information technology*– contenían obras creadas por medio de dispositivos cibernéticos ya sea por ordenador o ellos eran en sí mismos productos cibernéticos. Por ello, interactuaban o se relacionaban con otras máquinas o con el ambiente, activando luces o produciendo efectos sonoros o movimientos y dejando, en algunos casos, espacio al azar como elemento configurador de la obra.

En lo que concierne a *Cybernetic Serendipity. The Computer and the arts*, curada por Jasia Reichardt, esta muestra exhibió un amplio espectro de la actividad automatizada, comprendiendo creaciones que involucraban diversos campos desde la música, la poesía, la danza, a la escultura y la animación. Con ello, la muestra intentaba examinar el papel de la cibernética en las artes contemporáneas.

Una parte de la exhibición, que tuvo un cariz lúdico, se ocupó de los algoritmos y dispositivos para la generación de la música por ordenador. Una sección de la exhibición fue

dedicada a mostrar la notación musical producida por los ordenadores y otra, a folletos que describen los algoritmos. Artistas como Peter Zinovieff prestaron parte de su equipo de estudio con el fin de que los visitantes silbarán y cantaran una melodía ante un micrófono, mientras su equipo improvisaba una pieza musical basada en esa melodía. En otros casos, se presentaban dispositivos que proporcionaban efectos musicales y se mostraban juegos realizados con cintas de sonidos producidos por las computadoras.

La exposición incluyó muchas máquinas que conformaban entornos cinéticos o permitían visualizar imágenes en movimiento. Nam June Paik representó su *RobotK-456* y televisores con imágenes distorsionadas. Gordon Pask produjo una colección de grandes móviles con componentes interactivos que permitían a los espectadores unirse a la conversación. Jean Tinguely mostró dos de sus máquinas para la pintura. Bruce Lacey aportó su búho sensible a la luz y sus robots controlados por radio.

Edward Ihnatowicz, el ciberescultor, se volvió hacia los sonidos, presentando una de sus versiones de *SAM—Sound Activated Mobile—* que fue la primera escultura móvil que se trasladó directamente, y que respondió a lo que estaba pasando a su alrededor. *SAM* consiste en un conjunto de piezas de fundición de aluminio que recuerdan un poco a las formas de vertebras, que son coronadas con una de fibra de vidrio reflector. *SAM* posee una serie de cuatro pequeños micrófonos montados inmediatamente delante de él. La especie de vértebras contiene pistones hidráulicos en miniatura que les permiten moverse los unos con los otros, de manera tal que toda la columna puede girar de lado a lado, pudiendo inclinarse hacia delante y hacia atrás. Un circuito electrónico simple conecta las señales de los cuatro micrófonos que posee *SAM* para determinar la dirección de cualquier sonido próximo que, al ser detectado, activa dos válvulas electrohidráulicas trasladándola columna vertebrada en la dirección del sonido, hasta dejar los micrófonos enfrentados a él.



Ilustración 157. Ihnatowicz. E. (1970). *SAM—Sound Activated Mobile*.

Wen-Ying Tsai presentó mediante varillas de acero inoxidable, una luz estroboscópica esculturas interactivas cibernéticas vibrantes con control de retroalimentación de audio. El dibujante Rowland Emett, diseñó la computadora mecánica *Forget-me-not (Peripheral Pachyderm) computer*, que fue encargada por Honeywell-Emett (Reichardt, Jasia; Institute of Contemporary Arts

(London, England) 1969, 46).

En otra sección de la muestra, se exploró la capacidad de los ordenadores para producir texto de poesía y ensayos. Distintos programas produjeron ensayos de física, *haikusy*, cuentos infantiles. También se presentaron películas generadas por ordenador.

Por otra parte, esta compleja muestra exhibió, como se aprecia en su catálogo, muchas manifestaciones de variado tipo de soporte tecnológico (Reichardt, Jasia; Institute of Contemporary Arts (London, England) 1969). Se presentaron, entre otros, gráficos y carteles proporcionados por ordenadores. En el caso de los gráficos, la cantidad y multiplicidad de ellos daban cuenta de la capacidad de los ordenadores para hacer cálculos complejos. Además, se incluyeron imágenes generadas en los osciloscopios de rayos catódicos y *plotters* digitales.

La asistencia a la muestra alcanzó en Londres los 40.000 visitantes a la exposición (TIME 1968). El nivel de éxito de la muestra en dicha ciudad dio lugar a la creación del British Computer Arts Society que siguió explorando la interacción entre ciencia, tecnología y arte y cuyos resultados se vertieron en exposiciones como *Event one* en el Royal College of Art, realizada en 1969 (Computer Arts Society 1969).

En lo que respecta a la nombrada exposición *Software information technology: its new meaning for art*, exhibición comisariada por el crítico de arte conceptual Jack Bumham, esta se efectuará en el Museo Judío de Nueva York del 16 de septiembre al 8 de noviembre de 1970 (Jewish Museum 1970), y seguirá itinerando por sitios como el Smithsonian Institution en Washington, D.C. (16 de diciembre de 1970 al 14 de febrero de 1971).

Jack Bumham fue considerado uno de los grandes investigadores y curadores de los nuevos medios. Y al realizar *Software information technology: its new meaning for art*, ya estaba al tanto de la experiencia y el éxito de *Cybernetic Serendipity*. En el caso de la muestra comisariada por él, Bumham intentó explorar la relación entre arte y tecnología de la información como un referente para el futuro de las prácticas artísticas.

La exposición se presentaba como la mayor muestra de arte y tecnología hasta el momento en los Estados Unidos. Jack Bunham pretendía dibujar paralelismos entre los programas efímeros y los protocolos del *software* de la computadora y, con esto, incrementar el concepto de “desmaterialización” del arte, ya planteado por el arte conceptual. La muestra incluía trabajos de artistas conceptuales como Les Levine, el cual sugirió el título de la exposición (Jewish Museum 1970). Otros artistas participantes de la muestra fueron: Architecture Group Machine M.I.T., Vito Acconci, David Antin, Nam June Paik, John Baldessari, Linda Berris, Robert Barry, Donald Burgy, Paul Conly, Agnes Denes, Robert Duncan Enzmann, Carl Fernbach-Flarsheim, Hans Haacke, Joseph Kosuth, John Godyear, Alex Razdow, Sonia Sheridan, Evander D. Schley, Theodosius

Victoria, Laurence Weiner y Douglas Huebler.

En un ensayo del catálogo de *Software information technology: its new meaning for art*, Les Levine señalaba:

“Todas las actividades que no tienen relación con los objetos o lo material son software. Si las imágenes son hardware, la información sobre dichas imágenes son software. En muchos casos el objeto tiene menor valor que el software que los rodea. El objeto es el punto final del sistema, mientras que el software es un sistema continuo y abierto. La experiencia de ver algo en primera persona ha perdido valor en una sociedad controlada por el software, ya que lo que se conoce a través de los medios tiene tanta energía como la experiencia directa. No cuestionamos si lo que ocurre en televisión o en la radio es verdadero. El hecho de tener acceso a ello por vía electrónica basta para saber que ello existe. Por lo mismo, gran parte del arte que se produce hoy acaba convirtiéndose en información sobre el arte” (Jewish Museum 1970, 32).

En ese mismo año (1970) se realiza la Exposición *Information* en el Museum of Modern Art (MOMA, Nueva York, EE.UU.), comisariada por Kynaston Mc Shine, que incluyó 150 obras de jóvenes artistas de quince países incluyendo Brasil, Canadá y Yugoslavia. Entre los artistas se encontraban a Baruchello (Italia), Amado (Brasil), Standish Lawder, Christo, Robert Breer, Hollis Frampton, Les Levine, Bruce Conner y Willoughby Sharp (EE.UU.), cuyos trabajos, a decir del comisario, se caracterizan por que *“sus intentos poéticos e imaginativos, [...] les ha llevado a las áreas de comunicación que la información refleja”* (MOMA 1970, 1).

En dicha muestra, el Grupo Frontera (Argentina) creó una cabina en el museo de grabación de cintas para televisión; en dicha cabina, los visitantes respondían a preguntas, convirtiéndose en el tema de la televisión. En esta grabación se podían ver a sí mismos en vivo en la televisión y, posteriormente, en las pantallas de televisión que se ubicaban en las galerías. El grupo señalaba respecto a su proyecto: *“los objetos de nuestro trabajo consisten en formular una teoría sobre el papel que tienen los medios de comunicación en la identificación de la cultura de una sociedad”* (MOMA 1970, 3).

Por otra parte, artistas como Giorno, seleccionó una serie de poemas que podían escuchar en teléfonos en las galerías del museo o llamando al (212) 956-7032 desde cualquier lugar.

Hans Haacke, creó un sistema de sondeo de opinión para los visitantes del museo. Haacke colocó dos cajas de votación con contadores fotoeléctricos y boletas para cada visitante para que respondieran a preguntas en referencia a una cuestión sociopolítica de actualidad; los resultados se grababan y vertían en un gráfico.

La variedad de obras que se presentaron en *Information*, dieron cuenta del cambio que estaba sufriendo el mundo debido a la instrucción de las nuevas tecnologías y las múltiples posibilidades con que se podían utilizar las tecnologías, no sólo en términos propiamente artísticos, sino en la realidad concreta como se aprecia en la obra de Hans Haacke.

En 1974, se funda en EE.UU. un relevante grupo de reflexión dedicado a la infografía o computación gráfica de la ACM, llamado SIGGRAPH. También es el rótulo de una conferencia que se organiza todos los años sobre nuevas tecnologías, y que en 2014 tuvo aproximadamente a 25.000 asistentes¹¹⁸, entre ellos y como es política del evento, a numerosos jóvenes estudiantes voluntarios que desean conocer y dar a conocer sus experiencias con las nuevas tecnologías.

En 1977 se efectúa la exposición *Pictures* (del 24 de septiembre al 29 de octubre), en Artists Space. Dicha muestra se identifica a través de la producción de un grupo de jóvenes artistas que utilizan, abiertamente y con desparpajo, tácticas «apropiacionistas» y realizan una crítica propia de la postmodernidad artística, de la originalidad y de la autoría individual. El curador de la muestra es el crítico Douglas Crimp, quien fuera invitado por la directora del espacio, Hele Winer, a efectuar una exhibición de artistas relativamente jóvenes pero con propuestas consolidadas que vivieran en Nueva York. Los artistas elegidos para exponer fueron: Robert Longo y Philip Smith, Winer, Troy Brauntuch, Sherrie Levine, Bárbara Kruger, Cindy Sherman y Louise Lawler, entre otros. Tales artistas utilizaban indistintamente según sus intereses los medios de masas, fotografía, cine, vídeo. También efectuaban, algunos de ellos como Jack Goldstein, *performances* e incluso algunos utilizaban como medio de expresión métodos tradicionales como el dibujo.

Sus propuestas se movían en lo sostenido por Douglas Crimp: detrás de cada imagen siempre se puede encontrar otra (Crimp, y otros 1977). En el discurso de Crimp y los artistas que exponían se ponen en escena varios componentes que posteriormente serán rescatados por el net.art y por el arte en general como, por ejemplo, en lo que se refiere a obras como el filme *The Jump* de Jack Goldstein, o la instalación de Robert Longo. Dichas obras “*contradecían, las reivindicaciones de autoría y autenticidad tan importantes para la estética más moderna*” (Krauss 2006, 580) en una dinámica donde la autoría es un reconocimiento del legado de otros autores, de las artes y de la cultura. Las obras hicieron evidentes las superposiciones culturales, estéticas o intelectuales que hacen posible a una idea, un concepto, un objeto, etc., en un momento determinado.

Por otra parte, en *Pictures* la superposición de imágenes y conceptos estéticos, pusieron en escena la capacidad del arte, cuando actúa libremente, de articular conceptos no marginados con el universo visual de que dispone. En este sentido, Douglas Crimp tanto en la configuración de la muestra como en posteriores escritos, desmitifica la figura del artista adscrito a una disciplina como pintores, escultores, etc., poniendo en valor la utilización impura de los medios artísticos. Por tanto, la importancia para los procesos creativos de la mezcla, por ejemplo, entre pintura y

¹¹⁸ En 2004, tuvo 25.000 participantes, 230 distribuidores de productos tecnológicos y estudiantes de todo el planeta que habitualmente participan bajo el programa de Estudiantes Voluntarios. Véase ACM SIGGRAPH. *ACMSIGGRAPH*. 24 de enero de 2015. <http://www.siggraph.org/> (último acceso: 3 de enero de 2016).

fotografía, filme y *performance*, etc., tienen un fin último de crear una obra (Crimp, y otros 1977).

En 1979, nace el Ars Electronica Festival en Austria (Electronica s.f.), uno de los festivales de arte digital más relevantes del mundo durante estos últimos treinta años, el cual actualmente incluye el Prix Ars Electronica, como catalizador de nuevas tendencias de arte y tecnología; el Ars Electronica Futurelab, como instancia de fusión entre la ciencia y la economía y el Museo del Futuro en el Ars Electronica Center.

Todas estas muestras y se encuentros de arte se desarrollarán casi en paralelo junto a reflexiones que tendrán profundas repercusiones para entender la sociedad contemporánea y el tipo de capitalismo que estamos viviendo, donde internet y la «www» han creado una realidad virtual rizomática por las posibilidades que otorgan las propias estructura de dichos mecanismos. Que generará asociado negativamente consumidores «edípicos» por la sociedad de consumo.

Se ha de tener presente que, en 1972, los franceses Gilles Deleuze (filósofo) y Félix Guattari (psicoanalista) publican *L'Anti-Œdipe* ('*Elanti-Edipo*'), libro que será el primero de dos volúmenes que compondrán el texto *Capitalismo y esquizofrenia*. El segundo volumen fue *Mil Mesetas* (1980).

El *L'Anti-Œdipe*, se articula como un decurso ecléctico donde cohabitan miradas y conceptos que proceden del psicoanálisis, la filosofía, la economía, la historia y la sociedad. El libro parte de la certidumbre de que Edipo no sirve absolutamente para nada. Para desarrollar sus pensamientos, Deleuze y Guattari se impregnan de la escena filosófica más progresista, especialmente de Foucault y de su texto *Las Palabras y las cosas* y de *Vigilar y castigar*. Este último texto fue el que más contribuirá conceptualmente en el *L'Anti-Œdipe*. Desde ahí, Deleuze y Guattari señalarán que la construcción del hombre por el orden burgués puede entenderse más adecuadamente desde la puesta en estudio de los dispositivos de producción del ser humano en la actualidad, es decir, hendiendo en la máquina social capitalista, a la que ellos arremeten por medio del procedimiento de decodificación o desterritorialización.

Deleuze y Guattari dirán que en el *L'Anti-Œdipe* está presente el hecho de que "*Freud descubre el deseo como libido, como deseo que produce; pero no cesa de enajenar la libido en la representación familiar (Edipo). Sucede con el psicoanálisis igual que con la economía política tal y como la veía Marx: Adam Smith y Ricardo descubren la esencia de la riqueza como trabajo que produce, pero no cesan de enajenarla en la representación de la propiedad. El deseo se proyecta sobre una escena de familia que obliga al psicoanálisis a ignorar la psicosis, a no reconocerse sino en la neurosis, y a dar una interpretación de la propia neurosis que desfigura las fuerzas del inconsciente*" (Deleuze y Guattari 1972, 3).

Michel Foucault, refiriéndose al *L'Anti-Œdipe* señalará: "*Yo creo que la mejor manera de leer El anti-Edipo, consiste en abordarlo como un "arte", en el sentido en que se habla de "arte erótico", por ejemplo. Apoyándose en las nociones, en apariencias abstractas, de multiplicidades, flujos, dispositivos y ramificaciones,*

el análisis de la relación del deseo con la realidad y con la "máquina" capitalista aporta respuestas a preguntas concretas. Preguntas que se preocupan menos del porqué de las cosas que de su cómo. ¿Cómo se introduce el deseo en el pensamiento, en el discurso, en la acción? ¿De qué manera el deseo puede y debe desplegar sus fuerzas en la esfera de lo político e intensificarse en el proceso de derrumbamiento del orden establecido?

Ars erotica, ars theoretica, ars política. De allí los tres adversarios a los cuales El anti-Edipo se halla confrontado: tres adversarios que no poseen la misma fuerza, que representan grados diversos de amenaza, y que el libro combate con diferentes medios" (Foucault 1988, 60).

El *L'Anti-Œdipe*, dado su crítico contenido, se convertirá en un reclamo de mayor libertad y una referencia del «esquizoanálisis» que busca «desedipizar» el inconsciente para acceder a los efectivos problemas y deseos, como un recurso fructífero para indagar los productos sociales de las máquinas deseosas y a estas mismas.

9.3. Desde *La condición postmoderna* hasta la expansión y consolidación de internet en el capitalismo cognitivo

9.3.1. Lyotard, la postmodernidad y sus detractores

En 1979, Jean-François Lyotard publica *La Condición postmoderna: informe sobre el saber* y entra con ello en un debate intenso sobre el devenir de la modernidad, su historia, sus crisis y su posible fin.

Para ello, Lyotard razona en su libro sobre la epistemología de la realidad contemporánea, la cual llama «cultura postmoderna (Anderson 1998, 24-27) de la que, hasta entonces, sólo se hablaba en el ámbito de las artes visuales.

Lyotard señala que en la postmodernidad se desarrolla el final de las grandes narrativas. Esta es una característica principal, según él, de la modernidad, definiendo esto en los siguientes términos: "(...) *simplificando hasta el extremo, defino lo postmoderno como una incredulidad hacia las metanarrativas.*" (Lyotard 1994, 30).

Las «metanarrativas», como la Ilustración y el marxismo, serían para él interpretaciones totalitarias y teleológicas de la historia de la humanidad, tachándolas de reduccionistas e insostenibles. Para fundamentar su posición Lyotard fija su mirada en el progreso tecnológico en el ámbito de la informática, de las comunicaciones y los medios de comunicación de masas. Para Lyotard desde fines de los años cincuenta con la reconstrucción de Europa occidental, las «metanarrativas» habrían sido devastadas por el desarrollo de la ciencia a través de las nuevas

tecnologías. Para Lyotard, por entonces, las tecnologías como la inteligencia artificial o, dentro de sus derivaciones la traducción automática, mostraban una transición, por ejemplo, hacia la lingüística y la producción simbólica. Estas disciplinas se estaban convirtiendo en elementos neurálgicos de la economía postindustrial —o postfordista—, dando paso a la cultura posmoderna. Lyotard rescataba de ello que las consecuencias eran una multiplicidad de juegos del lenguaje —en la terminología de Ludwig Wittgenstein— (Lyotard 1994), sin ninguna estructura general que las guie necesariamente; así entonces, serían pequeñas narrativas que dialogan y compiten entre sí.

La postura de Lyotard llevará a que el filósofo alemán Jürgen Habermas, le respondiese primero, en una charla llamada *Modernidad: un proyecto incompleto* -1980- (J. Habermas 2008) para el premio Theodor W. Adorno de la ciudad de Frankfurt, y, posteriormente, en su libro: *El Discurso filosófico de la modernidad: doce lecciones* -1985- (J. Habermas 1989). En dichos escritos, Habermas defiende que la modernidad es aún un proyecto histórico inacabado y potencialmente liberador.

Ante ello, Lyotard responderá con su libro *La Postmodernidad (explicada a los niños)* (Lyotard 1987), donde explicita que la postmodernidad significa no conceder más credibilidad a la modernidad, en la medida que se han acabado los «metarrelatos». Estos «metarrelatos» son el creado a partir de la revolución francesa que apelan a emancipación de la humanidad; el historicista, sobre la hermenéutica del sentido y el pensamiento idealista que se refiere a la teleología del espíritu. Estos relatos ya no tienen una fuerza legitimadora, como se apreciaría paradigmáticamente en lo sucedido en Auschwitz. A ello se contraponen Habermas, que rescata a la modernidad como un proyecto que, según él, tiene que ser restituido, retomado y renovado porque quedó incompleto.

Lo cierto, es que la modernidad se aparece como un espectro que aparece de forma continua en la postmodernidad.

El debate desatado por Lyotard y Habermas movilizará diversas posturas, entre ellas las de Hal Foster o Edward Said, quienes se mostraron descontentos con la visión preponderante sobre la postmodernidad como una cultura conformista y escéptica. Estos últimos rechazarán la visión de rescate de la modernidad de Habermas; más bien, para ellos, la postmodernidad es un periodo conflictivo, un momento que no es pluralista pues las posturas en la cultura no son ni abiertas ni iguales. Para Foster, en este periodo se esgrimiría la pluralidad para legitimar la “*ideología del capitalismo tardío*” (J. Habermas 2008, 10).

En este sentido, Fredric Jameson, acerca del posmodernismo, en escritos como *El Posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* (F. Jameson 1996), sostendrá que este se describe por la crisis de la historicidad y el pastiche. También anuncia que el postmoderno “*escepticismo hacia los metarrelatos*” se debía a un “*modo de la experiencia*” emanada de las condiciones

del trabajo intelectual y acusada por la forma capitalista a finales de la producción.

9.3.2. Los *Grundrisse*, las nuevas tecnologías y el «*general intellect*» en el capitalismo cognitivo

En el campo de la reflexión sobre los cambios de realidad desde el sesenta en adelante se ha de decir que, en 1968, Enzo Grillo publicó los *Grundrisse* de Karl Marx —escritos entre 1857 y 1858—, en Italia bajo el nombre *Lineamenti fondamentali per la critica dell'economia politica* (Marx y Grillo 1968-1970). En 1978, Antonio Negri escribe por primera vez sobre los *Grundrisse* en *Marx más allá de Marx* (Negri 2001), siendo este el primer análisis del texto marxista donde se podrá en escena una mirada distinta a la concepción vertida por Marx sobre el capitalismo en *El Capital*, y en otros escritos.

En los *Grundrisse*, se señalará que el saber abstracto, en un momento determinado, cristalizará en la principal fuerza productiva, confinando el trabajo mecánico y serial —propio del fordismo—, a un sitio residual. La representación del saber abstracto es el «*general intellect*» del cual estriba la productividad social, y del que deriva el trabajo inmaterial (intelectual y científico, tanto en lo que se refiere a la ciencias humanas como a la ciencias duras, artísticas, tecnológicas, etc.).

En la praxis, el anuncio de Marx en los *Grundrisse*, se concreta en el postfordismo, reconocible ya en la década de los setenta, en el que en el ámbito de los procesos productivos consigna, de forma general, la informatización de lo social —debido a que el postfordismo trae aparejado la utilización frecuente del conocimiento virtualizado—. La teoría marxista también se fijará en la automatización de los procesos productivos en las fábricas, la preponderancia creciente del trabajo inmaterial —que se caracteriza por un marcado proceso de virtualización donde predomina la producción de conocimiento, sea este cognitivo, científico, comunicativo, afectivo, etc.— y la internacionalización de los procesos productivos.

El postfordismo se adueñó de algunas “*profecías optimistas [...] sobre él*” como lugar de un *artesano digital emergente, que ofrece a algunos hombres jóvenes —y a un pequeño número de mujeres— un trabajo interesante y mejor remunerado que el trabajo en la cadena, al que había sido asignada la generación anterior*” (Dyer-Whiteford 2004, 53).

Negri sobre los *Grundrisse* señala que “*se trata, en particular, de una extraña anticipación teórica de la sociedad capitalista madura. ¿Qué nos cuenta Marx, pues, además de elaborar el método y las categorías de la crítica de la economía política? Nos dice que el desarrollo capitalista conduce a una sociedad en el cual el trabajo industrial (en cuanto trabajo inmediato) es a partir de cierto momento únicamente un elemento secundario en la organización del capitalismo; es decir que cuando el capital subsume, inmaterialmente a la sociedad organizándola a su imagen y semejanza, el trabajo productivo deviene trabajo intelectual, cooperativo*” (Negri 2001, 8).

En la década de los ochenta, los *Grundrisse* pasan a ser estudiados por diversos autores, entre ellos Paolo Virno y el operaísmo italiano. Para Virno, en el apartado de «El Fragmento de las Máquinas» de los *Grundrisse* “*más que aludir a una superación de lo existente, es una caja de herramientas para el sociólogo. Describe una realidad empírica ante la mirada de todos: la realidad empírica del ordenamiento postfordista*” (Virno 2003).

Virno sostendrá que en «El Fragmento de las Máquinas», el «*general intellect*» es definido como los conocimientos que no son factibles de ser depositados en las máquinas, portando como estado imperioso, su expresión directa del trabajo vivo y, por ende, de la fuerza de trabajo. A partir del análisis del referido fragmento, Virno enuncia que nuestro cuerpo biológico –en tanto sujetos y en razón de que en sí es vigor puesto a producir– es el soporte y cimiento de la biopolítica.

Los *Grundrisse* abrieron el territorio para que el propio Antonio Negri junto a Michael Hardt desarrollaran su pensamiento a través de textos como *Empire* (Hardt y Negri 2002) y *Multitude: war and democracy in the age of empire* (Hardt y Negri 2004).

Asimismo el libro de Marx será analizado por pensadores como Christian Marrazzi¹¹⁹, entre otros, quienes contribuirán con sus estudios a analizar el capitalismo contemporáneo y su relación con las nuevas tecnologías. Tal debate será enriquecido por las posturas de autores vinculados a la revista francesa *Futur Antérieur*, donde participa habitualmente Maurizio Lazzarato –que sigue la línea filosófica de Spinoza–, quien no sólo analizará el postfordismo al igual que la Escuela Regulacionista¹²⁰ a partir de los *Grundrisse*, sino que propondrá junto a autores como Antonella Corsani, Yann Moulier Boutang, Nick Dyer Whiteford o Carlo Vercellone, entre otros, alternativas al capitalismo cognitivo.

El capitalismo cognitivo se juega en los tiempos de la globalización y es “*capaz de encerrar las formas emergentes del «general intellect» en un circuito global de mercantilización, flexiblemente integrado y en expansión constante. En la producción, nos muestra la fundación de una nueva industria construida sobre la movilización de una fuerza de trabajo inmaterial de élite, cuyas actividades están respaldadas por actividades vitales, poco o nada pagadas, realizadas por los prosumidores voluntarios, con un trasfondo de trabajo pauperizado (...)*” (Dyer-Whiteford 2004).

Las alternativas al capitalismo cognitivo están centradas, nos dice Lazzarato, en las capacidades del «*general intellect*» que se aprecia, por ejemplo, en “*la fuerza de cooperación del software*

¹¹⁹ Entre sus escritos se cuentan: *E il Denaro va. Esodo e rivoluzione dei mercati finanziari* (Turin, 1998); *Capitale e linguaggio. Dalla New Economy all'economia di guerra* (Catanzaro, 2001); *La Moneta dell'impero* (con A. Fumagalli e a. Zanini, Verona, 2002); *Il Posto dei calzini. La Svolta linguistica dell'economia e i suoi effetti sulla politica* (Bellinzona, 2006); y *Crisi dell'economia globale* (VV.AA., Verona, 2009).

¹²⁰ Escuela francesa que se liga a nombres como el de M. Aglietta, R. Boyer, J. Mistral, A. Lipietz o B. Coriat.

libre [que] debe menos a la naturaleza cognitiva de la actividad de sus “colaboradores” que a la capacidad de abrir el espacio-tiempo de la invención, donde la posición de los problemas y la creación de las soluciones se hacen independientemente de las lógicas de la empresa y del Estado, ya que implican una multiplicidad de sujetos. La invención de nuevas reglas de derecho (*copyleft*, etc.) necesaria para el despliegue de la potencia de cooperación, es un principio pensado como instrumento de defensa de la creación de posibles y de su efectación contra toda voluntad de apropiación universal” (Lazzarato 2006, 121).

La noción de «*general intellect*» o ‘*intelecto general*’, en cuanto victoria del cerebro (Negri 2001, 8) fundamentada en la cooperación de los cerebros se constituye en la “*capacidad de comenzar algo nuevo, es decir, por la capacidad de construir problemas y de poner a prueba las respuestas a las preguntas suscitadas de este modo*” (Lazzarato 2006, 120) o, como señala Gabriel Tarde, como pequeña invención consciente o inconsciente que añade a la memoria social y que posee un radio imitativo, más o menos vasto “*que basta para prolongar su hallazgo más allá de su existencia efímera e incorporada a la mónada* (Tarde, Alliez y Joseph 1999, 127).

9.3.3. El mundo «rizomático» propiciado por los *software*. De la exposición de *Les Immatériaux: le “petit journal”* comisariada por Jean-Francois Lyotard y Thierry Chaput al navegador *mosaic*

Durante fines de los ochenta y los noventa, se desarrollaron en el ámbito de las nuevas tecnologías relevantes, los *software libres* no propietarios. Entre ellos, por sus repercusiones, se desarrolló el sistema X Windows, una máscara de ventanas para sistemas del tipo Unix. X Windows fue desarrollada por el MIT y fue uno de los primeros ejemplos de financiación a macro escala de *software* libres con recursos de un consorcio de empresas.

También se desarrollaron, entre muchos otros *software libres*, aplicaciones como Ghostscript, un sistema de gestión de documentos PostScript elaborado por la empresa Aladdin Software, que fue uno de los primeros en buscar un modelo de negocio produciendo este tipo de *software*. A comienzo de los años noventa, estarán ya consolidadas las bases del primer sistema operativo libre completo: el GNU-Linux de Richard Stallman.

Este ingeniero —proveniente de la tradición de desarrolladores de *software libres* estadounidenses que fueron parte de las universidades norteamericanas mientras se implementaba ArpaNet— buscará crear una alternativa a los *software* propietarios, que poseen el código fuente cerrado y que son los que prioritariamente se venden en el mercado.

Lawrence G. Roberts, en 1978, hablará del carácter benéfico en términos académicos de la

libre retribución científica de la época surgido a partir del proyecto ArpaNet. Este proyecto era una propuesta pública estadounidense que propiciaba la investigación científica tecnológica con fines educativos y militares y que permitió la conexión de las principales universidades e instituciones de investigación mediante internet por red telefónica (Smouts 1992). Ronda Hauben y Michael Hauben, destacarán que en dicho período “*el proceso abierto conducía y promovía el intercambio de información. El desarrollo técnico solo tiene éxito cuando se permite que la información fluya fácil y libremente entre las partes interesadas. La promoción de la participación fue el principio fundamental que hizo posible el desarrollo de la red*” (Hauben y Hauben 1997, 61).

Mientras eso sucedía, Deleuze y Guattari en 1980, publican *Mil mesetas*, el segundo volumen del libro *Capitalismo y esquizofrenia*. *Mil mesetas* es un libro cuyo concepto de «meseta» deriva de Gregory Bateson¹²¹ y en él se expresa que el concepto debe apuntar al acontecimiento, no a la esencia. Cada «meseta» o «anillo» delinea un mapa de contextos, en los que tienen importancia la fecha y las imágenes asociadas que revelan formas y modos de individuación diferentes de las personas y de las cosas, una cuestión asociada a una hora del día, al clima de una región, etc. Con ello, Félix Guattari y Gilles Deleuze, proponen en *Capitalismo y esquizofrenia* —como estructura descriptiva y epistemológica—, el «rizoma» para entender y organizar el conocimiento y nuestras relaciones de conocimiento, lo que permitiría que cualquier predicado afirmado pueda incidir en la concepción de cualquiera de los demás elementos de una estructura cognitiva, sin interesar su posición recíproca.

El «rizoma» es, por tanto, una estructura que no posee un centro como los bulbos o tubérculos y que puede funcionar sin ser relevante su lugar en la disposición de la planta. Un «rizoma» permitiría, por dichas características, un sistema cognoscitivo sin puntos centrales, por lo tanto, sin fundamentos o propuestas más primordiales que otras que se ramifiquen de acuerdo a procesos y categorías lógicas estrictas (Deleuze y Guattari 1985).

Por ello, el concepto de «rizoma», planteado por Deleuze y Guattari, es un modelo epistemológico que se opone al modelo del árbol de Porfirio que es, como muchos otros, un modelo jerárquico de organización del conocimiento (Deleuze y Guattari 1985).

Es el concepto de «rizoma» el que actualmente nos permite comprender que implican internet y la «www»: cuerpos cuya hipertextualidad impide un centro y todas sus partes poseen la misma relevancia.

En lo que se refiere al ordenador y el hipertexto, Derrida desde su oficio y experiencia

¹²¹ Antropólogo, científico social, y cibernético. Entre sus libros se cuentan: *Espíritu y naturaleza* (1993); *El temor de los ángeles: epistemología de lo sagrado* (2013).

sostendrá que “*el computador crea un nuevo lugar, en él se está más fácilmente proyectado hacia el exterior, hacia el espectáculo, hacia la cara del escrito arrancado así de la presunta intimidad de la escritura, conforme a una trayectoria de extrañamiento inversamente debido a la fluidez plástica de las formas, su flujo continuo, a su cuasi-impermeabilidad*” (Guazmayán Ruiz y Derrida 2004, 64). Derrida nos dice que, en la red, cuando se utiliza el hipertexto la lengua se vuelve: “*una realidad esencialmente heterogénea (...)*” (Guazmayán Ruiz y Derrida 2004, 169). En *Papel máquina, la cinta de máquina de escribir y otras respuestas*, Derrida afirma que la tecnología —refiriéndose a los ordenadores— “*hace así de cada trabajador, ciudadano o no, un intelectual*” (Derrida 2003, 35).

Hacia 1985, el Centro George Pompidou, en París, celebró la exposición *Les Immatériaux: le petit journal*, cuyos comisarios fueron el teórico postmoderno Jean-Francois Lyotard y Thierry Chaput. En esta muestra se presentó el fin de modernidad y se señaló el establecimiento de una nueva época en la que la evolución tecnológica determina las diversas maneras de manifestarse, expresarse y de relacionarse. La exhibición causó una polémica en la misma proporción al interés que provocó.

Thierry Chaput y Jean-François Lyotard afirmaron que “*el paradigma de la modernidad se está deshaciendo*” y ha comenzado otra nueva era, la posmoderna, la que se percibe ya en la vida cotidiana. Una era que transforma y modifica aún más nuestra manera de conocer, de sentir, de amar, de concebir nuestro mundo y nuestro sistema de relacionarnos.

La exposición se alojó en el Centre de Création Industrielle del Centro Georges Pompidou, y su forma de abordar el paso a la postmodernidad no buscó y ni deseó dar contestaciones a todas los interrogantes; más bien invitó a los espectadores a dárselas ellos mismos, desde su experiencia de mundo y desde sus contactos con la exhibición misma.

La exposición que proyectaba su mirada hacia el futuro, reunió en un solo espacio una serie de obras que iban desarrollando temas desde el cuerpo al lenguaje. La distribución de las piezas fue pensada para no obligar al espectador a recorrer linealmente la muestra.

La exhibición sumergió al espectador en la trama de la época postindustrial dando cuenta de lo familiar de la utilización, por ejemplo, de las nuevas tecnologías. Pero la disposición de las obras hizo que se viviera lo familiar como extraño. El fin de los distintos espacios fue manifestar preguntas sobre la contemporaneidad posmoderna y, para ello, se acopló la dimensión temporal,



Ilustración 158. Thierry Chaput y Jean-François Lyotard . (1985). Catálogo exposición *Les Immatériaux: le petit journal*. Centre de Création Industrielle del Centro Georges Pompidou

resaltando la comunicación sonora sobre lo visual. En este sentido, cada visitante dispuso de auriculares por medio de los que escuchaba sonidos y músicas seleccionados por su connotación asociativa y emocional respecto de las obras. También se colocaron una serie de textos de carácter no explicativo sino connotativo, vinculados a los temas, en su mayoría de carácter teórico, a excepción del que alude a una frase de Andy Warhol que señala que si pinta como lo hace es porque desea ser una máquina.

La muestra comenzaba con un bajorrelieve egipcio de la trigésima dinastía, donde una diosa le procura el signo de la vida al último faraón. Al alejarse levemente el espectador de la obra, escucha el sonido del flujo sanguíneo circulando por el cuerpo humano, y ve aparecer un texto de Beckett con el cual comenzaba la zona 3, dedicada al teatro del no-cuerpo ilustrado por Jean Claude Fall con dioramas.

Los demás sitios y zonas tendrán como preámbulo e invitación a recorrer los distintos espacios textos de Emile Zola, Stéphane Mallarmé, Marcel Proust, Henri Michaux, Octavio Paz y Jorge Luis Borges, lo que anticipa un espacio dedicado al *Laberinto del lenguaje*, al que se apela como lugar de textos desmaterializados y evanescentes. En esta zona el espectador, por medio de microordenadores, puede divertirse construyendo textos o recrear con esos cuerpos una nueva novela, entre otras opciones. Luego podía efectuar si lo deseaba una experiencia de escritura colectiva mediante ordenador.

Con esta exhibición, los curadores buscaba dar cuenta de que la modernidad se había disuelto y se había generado una postmodernidad donde la tecnología se había ya apropiado del ámbito de lo cotidiano generando cambios espacio temporales y, por tanto, una nueva percepción del espacio y el tiempo.

En definitiva, la muestra exhibía como muchos sueños de la modernidad se desvanecían, dejando camino a la postmodernidad que era necesario asumir con rapidez para calibrar los cambios que se nos venían en su dimensión inmediata y futura. Una postmodernidad que ponía en jaque la idea de «progreso» propuesto por la modernidad con la Revolución Francesa y la Ilustración, la cual no había conseguido terminar con el sistema de explotación del hombre por el hombre, más bien, según los detractores de los valores de la modernidad, había generado dos guerras mundiales y mucho sufrimiento.

En paralelo a la exposición de Thierry Chaput y Jean-François Lyotard, a fines de los ochenta, tal cual daba cuenta la exposición comisariada por ellos — *Les Immatériaux: le petit journal* — el «arte de los nuevos medios» había comenzado a desarrollarse en Europa. A razón de ello, en 1989, se funda en Alemania, el ZKM (Zentrum für Kunst and Medientechnologie), centro que se ha especializado en la investigación sobre nuevas tecnologías y su aplicación, entre otras disciplinas,

al arte. En 1990, también en dicho país se funda el New Media Institute y en Holanda el ISEA (Inter-Society for Electronic Art). Ese mismo año se funda en Tokio (Japón), un centro para el «arte de los nuevos medios», a partir de la apertura del Intercommunication Center.

En enero de 1993, Eric Bina y Marc Andreessen, ambos integrantes de la *National Center for Supercomputing Applications* (NCSA), crearon el navegador *mosaic* o NCSA Mosaic. Andreessen efectuó parte del código de acceso a páginas a través del protocolo «file:///». Este navegador fue el segundo navegador gráfico adecuado para visualizar páginas web en el sistema operativo Microsoft Windows. El primero fue el ViolaWWW, cuya primera versión completa data de 1992.

La primera versión de *mosaic* funcionaba sobre sistemas Unix pero, debido a su enorme éxito en agosto de 1993, se instauraron versiones para Macintosh y Microsoft Windows¹²².

El *mosaic* hizo posible por primera vez la integración en una superficie clickable con el ratón textos con imágenes, imágenes y breves secuencias animadas, anunciando la «www».

9.3.4. Mecanismos transformadores del quehacer de las artes: la expansión de internet, la web y la privatización del mercado informático

Hacia 1990 se producen dos fenómenos en paralelo trascendentales para comprender el mundo de las artes desde entonces y en nuestra realidad contemporánea que tienen relación con el desarrollo de grandes descubrimientos en el campo tecnológico, como son la ampliación de internet a escala mundial y, por otra parte, la creación de la «www».

Ese año de 1990, en Ginebra (Suiza) en el CERN, Tim Berners-Lee y Robert Cailliau junto al equipo de físicos que dirigían —basándose en el SGML— inventan el lenguaje HTML. Ese mismo año construyen el primer cliente web, la famosa World Wide Web —«www»-, que es el primer servidor web (Aun 2011).

Durante esa década, con las nuevas herramientas gráficas simples y una interconexión fácil proporcionadas por la «www» para el uso de la red, comienza el auge de internet. Este descubrimiento se difunde e inicia sus primeros pasos para su expansión global, lo cual trajo aparejado un nuevo perfil de usuarios, personas comunes no ligadas a los sectores académicos universitarios, científicos o gubernamentales, como había ocurrido hasta entonces.

El Gobierno de Estados Unidos fue, quien a través de un programa gubernamental, logró

¹²² Véase Marc Andreessen. *Mensaje Usenet de: Marc Andreessen. Alt.hypertext . NCSA Mosaic for X 0.10 Available.* 15 de marzo de 1993. <https://groups.google.com/forum/#!msg/alt.hypertext/fMI2xRqLvRk/58RdTW0v3n8J> (último acceso: 18 de mayo de 2014).

instalar internet inicialmente en todo el país. A raíz de ello, en 1991, dicho Gobierno crea la Ley High Performance Computing and Communications Act, conocida comúnmente como «The Gore Bill – ‘la ley Gore’» (America 1991), para la expansión y comercialización de internet, estableciendo un patrón de administración no gubernamental que posibilita proveedores de acceso privados y la integración de diversas redes.

Dicha privatización trajo consigo múltiples aristas, entre ellas, la masificación mundial de internet y la «www», una cuestión muy positiva. Pero, por otra parte, traerá con el tiempo graves problemáticas a la libre circulación del conocimiento; esta situación es derivada no de las nuevas tecnologías, sino de las estructuras políticas económicas que rigen la economía mundial. Debemos tener presente que la economía digital propia del capitalismo cognitivo se fundamenta en el desarrollo de nuevas tecnologías y en el cobro de derechos de autor y patentes derivados de dichas tecnologías. Con ello, se iniciará un ciclo marcado por una serie de demandas por derecho de autor y patentes, tanto en el mundo de arte como en el ámbito de desarrollo tecnológico.

En este sentido, emblemática fue la demanda que se produjo en 1992 en Estados Unidos por parte de USL (Unix System Laboratories), creador de *software* propietarios contra BSDi (Berkeley Software Design, Inc), una de las instituciones con más prestigio por el desarrollo de *software* libres, y los regentes de University of California, Berkeley sobre la propiedad intelectual relacionada con el protocolo TCP/IP, BSD/386. Este protocolo fue desarrollado por BSDi (Berkeley Software Design Inc.) y usaba, entre otros, un *software* creado por UNIX. Dicha demanda, enormemente publicitada, generó que muchos posibles usuarios de *software* libres se sintieran atemorizados por una posible demanda hacia ellos si la UC Berkeley perdía el juicio y, con ello, finalizaría el proyecto académico-tecnológico del grupo de investigación en informática de sistemas de dicha universidad, conformado por académicos y alumnos.

El caso trajo aparejado una demanda por separado por parte de la UC Berkeley contra USL por la violación de la licencia de USL (Unix System Laboratories), al utilizar el código BSDi escrito en University of California, Berkeley.

La demanda por parte de USL (Unix System Laboratories), se resolvió fuera de la corte en 1993 –teniendo acceso a los entretelones del juicio tan sólo en 2004, cuando se desclasificaron documentos centrales sobre el caso a través de la página web Groklaw (Groklaw 2004), quien los obtuvo de la junta de regentes de la UC Berkeley, de la oficina del asesor general, en el marco de la Ley de Registros Públicos del Estado de California–, después de que el juez expresó sus dudas sobre la validez de la propiedad intelectual de la USL.

Lo cierto es que USL y BSDi habían decidido de común acuerdo no litigar más sobre el *software* que después se transformó en los BSD libres. El acuerdo se logró después de que el juez

negó la orden judicial contra BSDi y, posteriormente, a que la IP UNIX había comprado a AT&T por Novell.

Este ingente enfrentamiento sobre la propiedad intelectual entre dueños y creadores de *software* propietarios y creadores de *software libre*, enunciará una de las problemáticas más complejas que conllevará el desarrollo de las nuevas tecnologías que, debido a la imposibilidad desde entonces de utilizar libremente los *software*, se verán lastradas en lo que se refiere al desarrollo mismo de las tecnologías.

En lo que concierne al mundo del arte, las prácticas artísticas por internet conllevarán posiciones encontradas respecto a los derechos de autor y de patentes. Pero dentro del net.art —un conjunto de artistas desde la década de los noventa en adelante—, no repararon en violar abiertamente las estructuras de poder y su representación en las leyes de propiedad intelectual y de patentes, en pro de un arte libre y democrático sin restricciones y para analizar las implicancias del arte, los nuevos medios y la red. Con ello asumían los riesgos legales que ello significaba.

Lo cierto es que una red libre sin las coercitivas leyes de propiedad intelectual vigente —leyes restrictivas que se asentaron con el acuerdo sobre internet en 1996, establecido por distintos gobiernos que son representados en la OMPI (Organización Mundial de la Propiedad Intelectual) (OMPI 2010)—, hubiera posibilitado un desarrollo artístico y cultural abierto.

Dentro de los conglomerados de net artistas más radicales respecto a las limitaciones que imponen las leyes de propiedad intelectual y de patentes a la libre circulación del conocimiento en internet y la «www», destacan las posiciones de 0100101110101101.org, ®™ark, Negativland y Critical Art Ensemble, entre muchos otros.

9.4. La vertiente anticopyright del net.art

9.4.1. El «arte de los nuevos medios» y sus raigambres

Hacia 1993, el fenómeno del punto-com empezaba a tomar vuelo en el mundo en general y en particular en el de las artes visuales. Ese año los artistas Dirk Paesmans (belga) y Joan Heemskerk (holandés), visitaron Silicon Valley para luego crear <http://jodi.org>, nombre y web con el que continúan produciendo hasta

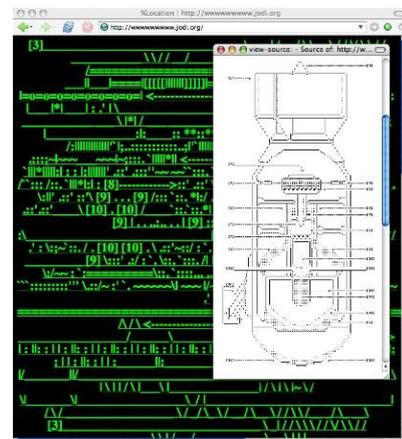


Ilustración 2 <http://jodi.org> (1995).
www.jodi.org.

hoy. En sus primeras obras utilizaron el código HTML, e internet y entremezclaron imágenes, generando obras al estilo dadaísta, como se aprecia en www.jodi.org (1995); con ello demostraron que este medio podía utilizarse para producir arte.

En 1994, Netscape presentó el primer navegador comercial con lo que se transformaba la noción de internet hasta entonces ligada prioritariamente a investigadores académicos e informáticos. Con ello se dio inicio a la instauración del medio de comunicación masivo más potente de la historia. Ese año *“las grandes empresas de medios de comunicación (entre ellas Hearst Corporation, dueña de un gran número de diarios y canales de televisión estadounidenses) crearon divisiones de “nuevos medios” y se establecieron grupos comerciales como la New York Media Association.*

También en aquellos días, artistas, galeristas y críticos empezaron a hablar de “arte de los nuevos medios” para referirse a obras que empleaban la tecnología digital, tales como instalaciones multimedia interactivas, entornos de realidad virtual y arte en la red” (Tribe y Reena 2006, 6).

En este contexto, se han desarrollado dos décadas de debate a nivel global sobre arte y tecnologías y su relación con los derechos de propiedad intelectual. Tales derechos son un correlato de la expansión de internet y la «www» y su vinculación al mercado, es decir, a la economía digital propia del capitalismo cognitivo.

9.4.2. El net.art como una expresión del «arte de los nuevos medios»

El net.art es una práctica artística que forma parte de lo que se conoce, entre otras terminologías, como *new media art* o «arte de los nuevos medios» o como lo establece Claudia Giannetti, *media art* que ella define en los siguientes términos:

“Entendemos el media art no como una corriente autónoma, sino como parte integrante del contexto mismo de la creación artística contemporánea. El hecho de emplear el término «media» es un recurso para diferenciarlo (y no apartarlo) de las manifestaciones artísticas que utilizan otras herramientas que no las basadas en las tecnologías electrónicas y/o digitales. A pesar de optar en este ensayo por emplear en general el término «media art», reconocemos que otros términos, como arte electrónico, también logran transmitir este carácter más amplio y global de todas las manifestaciones artísticas que utilizan las llamadas nuevas tecnologías (audiovisuales, computarizadas, telemáticas)” (Giannetti 2002, 8).

Lo cierto es que el new media art, o media art o «arte de los nuevos medios» se constituye como Lev Manovich lo enuncia hacia 2001 en *The Language of the new media*, como *“aquellos objetos culturales que usan las tecnologías digitales para su distribución y exposición”* (Manovich 2005, 51). Así pues, nos dice Manovich internet, los sitios web, los elementos multimedia del ordenador, los

videojuegos en el ordenador, CD-ROM y DVD, la realidad virtual y efectos especiales generados por el ordenador pueden ser todos ellos categorizados como «nuevos medios». Por otro lado, otros objetos culturales que hacen uso de las computadoras para la producción y archivo, pero no para la distribución final como los programas de televisión, revistas, libros y otras publicaciones escritas, no pueden ser llamados «nuevos medios» (Manovich 2005).

Esta es una definición muy útil para comprender el nuevo tipo de arte que se genera en los años noventa que hoy se torna familiar, y que se ha propagado considerablemente en casi dos décadas y media en las que el concepto de «arte de los nuevos medios» se ha ampliado y por tanto modificado. Esto es debido, entre otras cosas, a los modos de enfrentar, por parte de los procesos artísticos, las nuevas posibilidades que otorgan los avances tecnológicos que se han generado sobre todo los últimos seis años -2010 a 2016-, en razón de la irrupción de nuevos dispositivos digitales y aplicaciones (IPad, WhatsApp, Twitter, móviles y tabletas con internet, entre otros), con lo cual la función del ordenador como instrumento primordial de articulación de la información y de los procesos comunicativos se ha redefinido en la llamada por David D. Clark “era post-PC”²³. Esta nueva era se caracteriza por el hecho de que el ordenador continúa ocupando un sitio prioritario en la cultura digital, pero ha comenzado a cohabitar y a ser apartado por variados dispositivos móviles: tabletas, teléfonos móviles, relojes digitales, etc., cuyas aplicaciones permiten igualmente el acceso a internet, a nubes virtuales, etc.

De esta forma, podemos decir que el «arte de los nuevos medios» posee una íntima vinculación con las nuevas tecnologías informáticas en sus más diversas expresiones actuales y futuras.

Como señalan Mark Tribe y Reena Jana: “*La proximidad del «arte de los nuevos medios» a internet ha supuesto que desde sus inicios este haya sido un movimiento de alcance mundial. Internet ha propiciado la formación de comunidades sin tener en cuenta factores geográficos. El carácter internacional del «arte de los nuevos medios» refleja la creciente globalización del mundo artístico en su conjunto, como quedó de manifiesto en la década de 1990, con la proliferación de exposiciones bienales, incluidas las de Johannesburgo y Gwangju*” (Tribe y Reena 2006, 10).

En el contexto, el término el «arte de los nuevos medios» hace referencia a una serie de expresiones artísticas que utilizan —para sus procesos creativos, para su presentación pública y su

²³ David D. Clark habló por primera vez de la «era post-PC» en 1999. Véase Robert Braden, David Clark, Scott Shenker, y John Wroclawski, *Developing a Next-Generation Internet Architecture*. 15 de julio de 2000. <http://www.isi.edu/newarch/DOCUMENTS/WhitePaper.pdf> (último acceso: 2 de enero de 2013).

El 2 en marzo de 2011, Steve Jobs utilizó este término en la presentación pública del iPad.

Se ha de decir que términos, como «post-digital» aplicados en la estética y al arte hacen hincapié en el mismo fenómeno.

difusión— una cantidad de materiales y tecnologías de desarrollo relativamente recientes. Como parte del «arte de los nuevos medios» encontramos el net.art, el videoarte, instalaciones multimedia, fotomontaje digital, arte de transmisión, arte interactivo, realidad virtual, cine expandido y experimental, *media performances*, inteligencia artificial y «telepresencia», entre muchas otras expresiones, que recurren al soporte audiovisual digital o electrónico en el proceso de producción o exposición.

Este tipo de manifestaciones muchas veces, se entrecruzan entre sí. En todas ellas, en mayor o menor medida, internet y la «www», son recursos claves para los artistas de este arte, así como lo son, en diferente medida, el vídeo, las cámaras de seguridad, la telefonía inalámbrica, los ordenadores portátiles, las Tablet, los sistemas de navegación GPS y los juegos de ordenador. Los autores, al emplear éstas tecnologías con un propósito experimental y crítico las van, como se ha dicho, redefiniendo como medios artísticos.

Se ha de decir que estas prácticas artísticas han fundamentado su accionar en la historia del arte —de sobremanera en el arte que históricamente ha trabajado con tecnologías de avanzada— desarrollando, asimismo, propuestas que trabajan desde una serie de fuentes propias de la contemporaneidad.

Tales fuentes son las propias del ámbito de las tecnologías de información, de la comunicación y el entretenimiento¹²⁴ que han generado un nuevo tipo de sociedad. En la década de los noventa hay propuestas como la del entonces pintor Mark Napier, quien interesado en el fenómeno del color realiza, en 1998, una obra de net.art llamada *Shredder 1.0* (Napier s.f.), un interfaz que, en un gesto «apropiacionista», se alimenta de webs preexistentes, deconstruyendo sus códigos para producir composiciones abstractas de colores originales.

Ante esto, se puede indicar que el new media art o «arte de los nuevos medios»: “describe un proceso en el que las tecnologías existentes y las nuevas y emergentes son usadas por los artistas para crear obras que exploran modos de expresión artística, desde el arte conceptual al virtual, a través de la «performance» o la instalación y que integran los nuevos medios tanto en cómo se concibe y crea la obra (o un componente de la obra) como en el modo en que se presenta al público” (Australia Council 2006).

Se ha de decir que el «arte de los nuevos medios» comprende un número cada vez más creciente de estrategias artísticas, como se aprecia en las *performance* multimedia de Cary Peppermint, que cita las *performances* realizadas en el Cabaret Voltaire efectuadas, entre otros, por Richard Huelsenberck. También hay propuestas como las de Diane Ludin en *Genetic Response 3.0* (2001), que rememoran *collages* como los de Francis Picabia y Raoul Hausmann.

¹²⁴ Véase VV.AA., *What is _ (New) Media Art?*, Vol. 3 (Dublin: Irish Museum of Modern Art, 2005).

También nos encontramos con proyectos de net.art como el de Electronic Disturbance Theater que han generado nuevas formas de enfrentar el accionar artístico, creando un programa para permitir la desobediencia civil electrónica (Electronic Civil Disobedience -ECD), llamado FloodNet.

FloodNet les permitió desarrollar una práctica *hacktivista*, que los ayudaría a crear la simulación de una sentada de protesta a través de internet; una sentada virtual para perturbar sitios web como de los opresores de los zapatistas, como se aprecia en su obra *The Zapatista tactical FloodNet*, (<http://www.thing.net/~rdom/ecd/ZapTact.html> [1998]), donde sobrecargaron las redes y servidores de, entre otros, Bill Clinton. El grupo Electronic Disturbance Theater sostiene que internet no debe ser ocupado estrictamente como un medio para la comunicación y el intercambio de datos, sino como un foro para la acción directa. Programas como FloodNet se sitúan como una estrategia digital dentro del «artivismo»; y este tipo de «artivismo» tiene como antecedente el arte dadaísta de los berlineses John Heartfield y George Grosz, entre otros, que disiparon las fronteras entre el arte y la política.

Cabe señalar que acciones como las nombradas han reactivado el campo de actividad artística, problematizando las implicancias del capitalismo cognitivo, los derechos de propiedad intelectual, las nuevas relaciones entre lo público y lo privado, etc.

9.4.3. El net.art: un territorio de experimentación artística radical. Sus conceptualizaciones y las obras «anti leyes» de propiedad intelectual

El net.art, describe un género de manifestaciones artísticas realizadas intencionalmente y que logran su completitud en la red o internet y (actualmente) en la web 2.0, logrando con ello un arte eminentemente inmaterial.

El net.art debe su denominación a Vuc Cosik uno de los pioneros de esta manifestación artística quien, hacia 1995, lo denomina así a partir de un ilegible *e-mail* anónimo que le llegó a su buzón. El correo fue ilegible debido a una incompatibilidad entre distintos *software* (a excepción de una fracción del escrito, en el que podía leerse: J8~g#|\;Net. Art{-^s1) (Shulgin, Alexei; 1997).

En una especie de juego *dadá* y en un gesto «*ready-made*», Cosik nombra a esta nueva expresión artística que se desarrolla básicamente en internet y la «www» y que, por entonces, se estaba consolidando. Pronto desapareció de la nominación net.art “(...) *el signo de puntuación [que en la presente tesis se mantiene], pero el término “net art” no tardó en calar entre artistas y personas afines a la floreciente escena artística de los nuevos medios y pasó a definir la actividad artística basada en internet*” (Tribe

y Reena 2006, 11).

El net.art tiene sus orígenes en la década de 1990, cuando colectivos como Luther Blissett Project a través de un *e-mail* fechado el 7 de noviembre de 1994, dio a conocer sus propuestas, apareciendo este colectivo por primera vez en una referencia en Usenet. El *e-mail* corresponde a un informe falseado sobre las acciones y manejo del nombre de Luther Blissett Project en algunos países. Dicho informe estaba escrito en un inglés no autóctono, y suscrito por un tal Luther Blissett, integrante de la Universidad de Missouri (Columbia). El *e-mail* indicaba entre otras cosas lo siguiente:

"L.B.P. <W04BOJ31%ICINECA.BITNET@MIZZOU1.missouri.edu>LUTHER BLISSETT:

THE STATE OF THE UNION

"At this moment the Luther Blissett Multiple Name Project has been joined by dozens of mail artists, underground reviews, poets, performers and squatters' collectives in some of the principal european cities.

Fairly, many of them

joined the project without declaring themselves, invisibly, thus the following report is incomplete (...)"

(Luther Blissett Project 1994).

Paralelo a este tipo de creaciones encontramos en 1994, una compleja escena artística, con obras como las de Muntadas, quien produce para Randolph Street Gallery en el Chicago Cultural Center, *The File Room*, (<http://www.thefileroom.org/>), que es una obra cuyos componentes esenciales son los archivos de datos referidos a la censura que el artista pone a disposición del público, a través de las redes informáticas. La copiosa historia de la censura dispuesta de tal forma solicita, para ser estudiada y comprendida, la colaboración del público convirtiendo a los espectadores en archivistas de una extensa colección de material de consulta.

En 1995, en el Prix Ars Electronica (que es parte del Ars Electronica Festival en Linz [Austria]), introduce por primera vez la categoría de «World WideWeb Sites», para acoger los trabajos artísticos efectuados en la web, con excepción de aquellos que fueran exclusivamente publicitarios o comerciales. Este año, acaece el primer encuentro internacional de net.art denominado Nettime, cuyo propósito era concebir un discurso crítico sobre dicha manifestación.

Un poco más tarde, colectivos como 0100101110101101.org (conocidos posteriormente como Eva and Franco Mattes) o la artista Olia Lialina, descubrieron las posibilidades que otorgaba la World Wide Web, en obras como *Vaticano.org* (0100101110101101.org 1998), que corresponde a la compra del dominio por parte de 0100101110101101.org , y luego una clonación de la página del Vaticano, la cual, los artistas reconvertirán en una página papal que durante un año

llenará de posibilidades inusitadas a los creyentes. Durante ese tiempo, el papa absolvió a los pecadores por medio de correo electrónico en nombre del “espíritu jubileo libre”, y los altos prelados enviaron a peregrinos del jubileo a lugares remotos.

Esta obra fue una de las primeras abiertamente anticopyright. En este sentido hay que señalar que en general desde el comienzo del net.art las obras han tenido un carácter anticopyright, ya sea porque son «apropiacionistas», o porque analizan el tema del copyright en sus creaciones. Esto ha sido así al punto que artistas como Olia Lialina que intentó vender hacia 1999 páginas web de arte como si fueran piezas únicas de cinco pioneros del net.art, Jodi, Irational, Vuk, Easylife, y de ella misma, en su exposición *Miniatures of the heroic period* (‘Miniaturas del periodo heroico’) en su portal Art.Teleportacia (Luther Blissett 1999) practicaba ya por entonces y practica un tipo de obra «apropiacionista», condenada por las leyes de propiedad intelectual.

En *My Boyfriend came back from the war* (1996) la artista moscovita Olia Lialina realizó un no un film, que hace citas al cine evocando el ambiente de películas bélicas. La narración se construye a través de una serie de destellos de *bipmaps* rudimentarios, recombinados con frases absolutamente típicas; son imágenes y textos que tienen como fondo una pantalla negra. La estructura fragmentaria de la creación no es gratuita, se trata de un corpus poético en la que los datos subalternos de las escenas han sido descartados en privilegio de una eficacia connotativa mayor.

En relación a su obra, Olia Lialina, dirá: "*Hice My boyfriend... sólo por el deseo de contar una historia en la red usando lenguaje HTML. Cuando lo terminé me di cuenta de que esta historia puede existir en un CD, o puedes filmarla en video y proyectarla. Es mi trabajo más completo, pero no es realmente un proyecto de la red. El hecho de que pueda existir en un CD o que puedas guardarla en un disquete y mostrarla offline en cualquier ordenador marca la diferencia. Después de esto decidí hacer otro proyecto lo más relacionado posible con el entorno de internet. Hice Anna Karenin goes to paradise, que no puede existir sin los motores de búsqueda.*

Ya no era sólo una historia. Era una historia de nuevo, pero una historia que contenía escenas no escritas por mí, escenas que ya existían en la red" (Lialina y Bosma 1997).

En esto vemos como los artistas, progresivamente, van redefiniendo el territorio del net.art, buscando solidificar un área experimental artística afianzada en la red. En este sentido, el

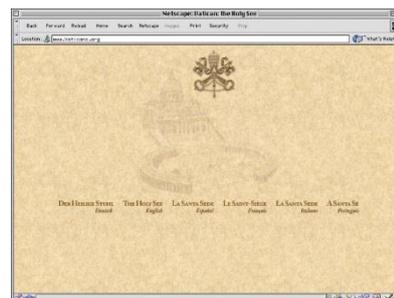


Ilustración 160. 0100101110101101.org. (1998). Vaticano.org



Ilustración 170. Lialina, Olia. (1996). *My Boyfriend came back from the war*.

gran reto inicial del net.art fue afianzar su autonomía, teniendo presente lo planteado por Marshall McLuhan, para el cual el medio es el mensaje (McLuhan y Fiore 1967). En este sentido el net.art, sobre todo en un comienzo, buscó hacerse nativo de su propio medio que, para él, es el ordenador. Esto no significa que los net artistas desarrollen obras en su totalidad exclusivas para la web, pero la pertinencia de sus trabajos ponen en evidencia un tipo de creación que se consume en la especificidad de su ubicación en la web.

Teniendo esto presente, desde el origen del net.art hasta hoy, este movimiento artístico puede definirse en términos generales tal cual establecen Laura Baigorri y Lourdes Cilleruelo como: *“obras de arte creadas para internet que explotan al máximo la especificidad del medio: su potencial de comunicación e interacción con el usuario y su capacidad para crear contenidos a partir de estructuras complejas que enlazan imágenes, textos y sonidos. Son trabajos que utilizan simultáneamente el potencial de la red como espacio de exposición y como medio de creación. Se caracterizan por su capacidad de riesgo e innovación y por su interés en explorar -y a veces traspasar- los límites éticos, políticos y tecnológicos de la red. [...] Pero el net.art no es lo mismo que el arte en internet que es una categoría genérica para referirse al arte en la web. Contemplaría a todas aquellas webs que tratan de arte desde un punto de vista documental o expositivo: páginas de museos y centros de arte, colecciones, artistas que muestran su obra escultórica, pictórica o fotográfica (...)”* (Baigorri y Cilleruelo 2006).

Ahora bien como lo establecen Natalie Bookchin y Alexei Shulgin ya hacia 1999 en unas grabaciones que aluden a lápidas -y que puede leerse como un manifiesto-, que fueron parte de una instalación: *“los net.artistas buscaban quebrar las disciplinas autónomas y las anticuadas clasificaciones impuestas a algunas prácticas artísticas.”* [Y mantenían que] *“la independencia de las burocracias institucionales”* [y] *“el ideal utópico de la desaparición del vacío existente entre el arte y la vida cotidiana, [había] sido conseguido, quizás por primera vez, y convertido en un hecho para la práctica diaria”* (Bookchin y Shulgin 1999).

Pero como sostiene Alex Galloway cuando define el término *(web) site specificity* —que refiere a lo específico del net.art, que estaría determinado por la ubicación en la web— por entonces se estaban desarrollando dos líneas de net.art, que se movían bajo parámetros de experimentaciones conceptuales distintas.

Por una parte, estaban los net artistas que él indica que desarrollaban una *“pura estética net”* y, por otra parte, quienes realizaban un *“net conceptualismo”*. Respecto de esto señalará que *“el primero es una especie de “arte por el arte” representado por artistas como Jodi o Olia Lialina. El segundo es un tipo de web-escultura que explora los límites de la red. Podría reconocerse en proyectos como el “_readme” de Heath Bunting o el net-bloqueador del Teatro de la Resistencia Electrónica [Electronic Disturbance Theater (EDT)]. Creo que esas dos son las direcciones en que el net.art evolucionará en el futuro”* (Galloway 2002).

Si bien es cierto todo esto, se ha de decir que desde el inicio el net.art ha tenido una cuestión en común y que es su mirada anticopyright, entre otras cosas por su sentido «apropiacionista» que lo ha llevado a la continua exploración de obras anteriores y del rescate visual de la contingencia, más allá de la propia mirada que los propios artistas realicen sobre ella.

Interesante es señalar que, con el tiempo, el net.art ha operado desde la red en términos de contenido y se ha extrapolado desde ella a otros formatos y al público –receptores a la vez que autores–, permitiendo su exhibición en variados lugares y en formato distinto a su particularidad específica como se aprecia en obras de Paolo Cirio y Alessandro Ludovico. Estas obras pueden tratarse de una acción *art.hacktivista* como en “*Face to Facebook*”, (<http://www.face-to-facebook.net/face-to-facebook.php>, [2011]) –que es la tercera parte de su proyecto: “*The Hacking Monopolism Trilogy*”–. Aquí efectuaron una ácida, lúdica e inquietante crítica hacia el gigante de las redes sociales: Facebook. Para ello, trabajaron los conceptos de privado y público en una acción que residió en hacerse con un millón de perfiles de Facebook sin autorización –siendo por esto una obra abiertamente anticopyright–, los cuales fueron reorganizados por tipologías para luego filtrarlos mediante un programa de reconocimiento facial –programa similar al que Facebook colocaba a disposición del público–.

Después de esto, situaron estas nuevas identidades virtuales en *lovely-faces.com*, una página de citas para personas que buscan parejas. La página rompía con las limitaciones impuestas por Facebook y era mucho más lúdica, y mediante ella los usuarios podían conectar de manera más libre con quienes quisiesen de acuerdo a rasgos faciales y datos complementarios. Esta obra, que se puede ver en la web, tuvo su correlato en una serie de instalaciones que dieron cuenta del proyecto en diversas exposiciones y eventos, como pueden ser: *Public Private (Nueva York)*, *Artists as Catalysts, (Bilbao)*, *Realityflowhacked (Ljubljana)*, *Ars Electronica (Linz, Austria)*, *Transmediale (Berlín)*, *Enter5 (Praga)*, *Tetem (Enschede)*, *Share (Turin)*, *Impakt (Utrecht)*. (Cirio s.f.).

Por otra parte, tal como ocurre con la terminología «arte de los nuevos medios» o net.art como arte por internet, nos encontramos con innumerables terminologías que subdividen poco a poco diversas manifestaciones artísticas por los conceptos que manejan y los soportes que utiliza, entre otros factores. Esto continuará ocurriendo en la medida que aparezcan nuevas tecnologías y propuestas artísticas en estos territorios. Dentro del net.art encontramos el *art hacking*, *media hacking*, *tactical media*, etc.

Por otra parte, como ya lo establecen en 1999, Alexei Shulgin y Natalie Bookchin en su serie de lápidas-manifiestos, los net artistas pueden elegir como operar optando por modos de proceder y tipos de géneros a trabajar, que ya por entonces eran múltiples, y que hoy lo es más aún. En este sentido una de sus lápidas-manifiestos podemos leer esto:

"B. Elegir modo:

1. *Basado en contenido*
2. *Formal*
3. *Irónico*
4. *Poético*
5. *Activista*

C. Elegir género:

1. *Subversión*
2. *La red como objeto*
3. *Interacción*
4. *Streaming*
5. *Travel Log*
6. *Colaboración telepresencial*
7. *Buscador en red*
8. *Sexo*
9. *Narrador de historias*
10. *Pranks y construcción de identidades falsas*
11. *Producción y/o deconstrucción de interfaces*
12. *ASCII Art*
13. *Browser Art, On-line Software Art*
14. *Arte Formal*
15. *Ambientes interactivos multiusuario*
16. *CUSEeMe, IRC, Email, ICQ, Mailing List Art". (Bookchin y Shulgin, Heath Bunting s.f.).*

Con ello se da cuenta de lo creativo e hipertextual que puede ser el «arte de los nuevos medios» y más concretamente el net.art.

Cuarta parte

La rebelión del net.art frente a las leyes de propiedad intelectual

10. Arte, nuevas tecnologías y leyes de propiedad intelectual

10.1. Implicancias históricas de las leyes de propiedad intelectual y su vinculación al despliegue de las artes

Las leyes de propiedad intelectual son mecanismos de índole político, jurídico, económico, cultural y social que regulan, entre otros, el desarrollo de las artes con sus restricciones. Sus orígenes proceden desde antiguo, ya que las primeras patentes, denominadas *litterae patentes* ('cartas patente') "se emitieron por primera vez en Europa en el siglo VI. Los monarcas otorgaban cédulas reales y cartas por el descubrimiento y la conquista de tierras extranjeras en su nombre. Se utilizaban para la colonización y el establecimiento de monopolios de importación" (Shiva 2003).

Es importante señalar que este constructo de índole capitalista, ha subyacido a otros mecanismos creados para los mismos fines de control del capital y de la población. Si no hubiese sido así, habría sido imposible que se impusiesen tan rápidamente como modelo económico a fines del siglo XX y comienzo del XXI, sustentado por el Capitalismo Cognitivo, concepto que: "designa el desarrollo de una economía basada en la difusión del saber y en la que la producción del conocimiento pasa a ser la principal apuesta de la valorización del capital" (Vercellone 2004, 66).

Así, debemos tener presente que las estructuras que posibilitaron el capitalismo industrial fueron el desarrollo del fordismo, el taylorismo y el keynesinismo. El primero fue el que suscitó la transformación del esquema industrial y, con ello, el sistema económico capitalista mediante el proceso de especialización mecánica que llevó aparejado una reducción de costos que conllevó una estrategia de expansión del mercado, que implicó un aumento de las unidades de un producto, debido a la tecnología de ensamblaje como se comprueba en la elaboración de los automóviles Ford.

La política económica estadounidense y europea tienen presente la larga tradición de la firma en obras de arte, como elemento identificatorio de la autoría de los artistas y, por tanto, testimonio de la propiedad intelectual de aquellos. Dicha firma que, en tanto tradición, se extiende con claridad desde el gótico tardío con Giotto di Bondone, pasando por la fuerte tradición renacentista con Durero entre sus más insignes representantes. Desde cominezo del siglo XIX, momento en que los propios artistas como los literatos en Francia con Victor Hugo (Dartayete 2016) como figura visible y emblemática solicitarán, no sólo el reconocimiento de sus derechos morales sobre sus creaciones, sino compensaciones económicas por la reproducción de sus obras. Desde ese momento se desarrollan, de manera cada vez más sólida y extendida, la importancia de los derechos de propiedad intelectual.

Paralelamente, se desarrollaban las patentes de invenciones científicas y tecnologías como un instrumento para el desarrollo económico. Este hecho desembocará, durante el siglo XX, en el desarrollo de la industria cultural —tema recurrente de la escuela de Adorno y la Escuela de Frankfurt, al cual le otorgan un sesgo negativo por promover la enajenación del hombre—, en la que las patentes y los derechos de autor en el cine y la televisión concederán millones de dólares a sus creadores, como en el caso de Disney.

Actualmente, en lo que respecta a la conjunción de lo científico y tecnológico dará como resultado nuevos medios tecnológicos que ayudarán, entre otros, al desarrollo de la industria farmacéutica. El quehacer de ambas disciplinas se subordinará en la teoría capitalista a su rendimiento económico medible por los rendimientos lucrativos procedentes de sus patentes.

Cabe señalar que la industria cultural hoy presenta sus pros y contras. Entre los beneficios de dicha industria se cuenta el acceso de las grandes masas a la que hasta hace poco fue denominada «alta cultura» que, por entonces, era sólo asequible a una élite, la clase alta y la burguesía. Sus contras fueron la banalización de la cultura y las artes debido a los procesos de construcción y entrega de conocimientos a la población por medio de procesos enmarcados en la priorización de hacer espectáculo y comercialización de aquellas instancias, lo que Debord llamaba la «sociedad del espectáculo».

Pero, en cualquier caso, se ha de decir que lo que conocemos hoy como «industria cultural» se ha visto afecta desde el fin de la modernidad y, en la postmodernidad, a la redefinición de *“los perfiles del autor y su vínculo con lo producido y con las empresas que lo financian. [En este sentido debe decirse que ya a comienzo del siglo XX] las películas tienen que ser reguladas de manera novedosa, hay que asegurar una compensación económica a autores y propietarios ante su reproducción masiva (pública o privada). En 1908 se funda en EE.UU. la Motion Pictures Patent Corporation con el fin de proteger derechos de autor en el mundo cinematográfico”* (Sábada 2008, 37).

Esto no nos debe parecer extraño puesto que, históricamente, los derechos de propiedad intelectual en el ámbito de la cultura y las artes han pasado por diversas etapas desde las restrictivas leyes como las impuestas en Francia durante el siglo XVI que nacieron debido a que la imprenta viabilizó la figura del autor, del editor, del impresor y del público, junto con *“la existencia de un sistema de precios uniforme, sin el cual la concepción moderna del intercambio de propiedades no se hubiera desarrollado”* (Rifkin 2000, 127-8).

En este sentido, la reacción primera de los gobernantes fue regular las posibilidades de expansión de este nuevo instrumento de reproducción masiva para controlar el incremento progresivo y sin freno de las prensas de imprimir, lo que significa tratar de regular a toda costa las implicaciones derivadas de un incipiente negocio a partir de la obra intelectual —a partir de los

derechos de autor—, un negocio presente en el material susceptible de ser reproducido. Como forma de regulación jurídico-económica —hacia 1500 existían imprentas en 238 ciudades europeas (Attali 1989, 204)— se estable la prohibición del uso masivo de las imprentas. La ley no fue acatada por ser irrealizable en la práctica (Attali 1989).

En esta misma línea se estructura la ley de propiedad intelectual de 1557, en la actual Inglaterra —que se puede considerar un antecedente para muchas otras como las actuales referidas a internet y P2P— la Reina María Tudor y la Stationers' Company (la asociación de papeleras que contaba con el monopolio completo de la imprenta sin considerar a la figura del autor) logran establecer una ley donde la monarquía fiscalizaba los contenidos de textos, concedía el monopolio del negocio a los libreros y regulaba el mercado para que no se diesen falsificaciones.

En esta ley podemos ver que el componente regulador y controlador de la libre circulación de conocimiento está al pie del origen de las leyes de propiedad intelectual. Asimismo, se ve un tipo de beneficiario que no es necesariamente (y finalmente) el productor de las obras, más bien aseguran a “intermediarios” —llámense a editores e impresores— otorgándoles beneficios económicos derivados. Esta cuestión actualmente se presencia a cabalidad en la restrictiva Ley de Propiedad Intelectual española promulgada en noviembre de 2014 (BOE. Agencia Estatal. Boletín Oficial del Estado 2014), que llega al extremo de indicar que si un autor entrega libremente su obra al cuerpo social, sin solicitar retribución por derechos de propiedad intelectual, esto no será tomado en cuenta. Las entidades de gestión de derechos de propiedad intelectual como VEGAP (Visual Entidad de Gestión de Artistas Plásticos) en España, serán las controlen que se hagan efectivos los pagos por derecho de autor.

Estas son entidades de gestión de derechos de propiedad intelectual que se quedan con parte del dinero obtenido (para beneficios de sus asociados y de la cultura del país al que pertenecen). Las entidades de gestión debido al escándalo suscitado por las fortunas acumuladas por directivos de entidades como SGAE (Sociedad General de Autores y Editores), destinada a la música en España, verán reducidas sus ganancias (EFE/Madrid 2016).

Ahora bien, la Ley de Propiedad Intelectual española, como la mayoría de las leyes de este tipo, se sustentan en el Estatuto de la Reina Ana que se promulgó el 10 de abril de 1710 y que inaugura en lo sustancial, un modelo de ordenamiento jurídico del derecho de autor o *copyright* que ha pervivido hasta hoy como mecanismo de explotación, regulación de la circulación y difusión de las artes. Tal ordenamiento jurídico se convirtió en el primer instrumento de regulación de documentos culturales que, por entonces, manejaba la idea de que los derechos de autor eran un filtro de contenidos y un instrumento para la concesión de privilegios y explotación de los libros. Aquí se fija la noción de «autor» y el principio de duración de explotación de la obra por parte de

los autores, periodo de protección que alcanzaba a 21 años.

El Estatuto de la Reina Ana determinó un modelo inicial de derechos de autor que, en su trasfondo, más que proporcionar una regulación para el acceso expedito a los objetos culturales y garantizar efectos positivos para sus autores, se instituye como un monopolio que ayudaba a censurar por parte de la monarquía inglesa de sesgo protestante, libros y textos en general, no dándose un modelo de protección a la creación, ni al fomento, ni a la invención (Pabón Cadavid 2009). Desde entonces, como podemos sacar como conclusión de lo brevemente dicho, y hasta la actualidad han concurrido una cantidad de matices en las leyes de propiedad intelectual que, en general, han tendido a ser muy poco proclives a la libre circulación del arte y de la cultura.

Pero se ha de decir que el antecedente directo de las leyes de propiedad actuales es el Convenio de Berna, convocado por iniciativa de Víctor Hugo —de los primeros escritores con éxitos de ventas internacional, quien en 1878 había creado la Asociación Literaria y Artística internacional, cuyo fin era hacer valer los derechos de los autores—, para la protección de las obras literarias y artísticas (Hugo 2007).

El Convenio de Berna o Tratado de Berna o CBERPOLA es un tratado internacional sobre la protección de los derechos de autor, cuya versión inicial es de 1886, en Berna (Suiza). El tratado ha sido revisado y ampliado en variados momentos, siendo la última enmienda de 1979 (OMPI 2010). Este convenio universalizó los derechos de propiedad intelectual y mundializó los derechos de invención, lo que implicó una unificación a nivel internacional de los derechos de propiedad intelectual que, en sus inicios, llevó aparejado, entre otros puntos, un cierto equilibrio entre los intereses de los autores y los intereses de la sociedad en general. Esto se consiguió al establecer inicialmente, por ejemplo, un plazo de 50 años después de la muerte del autor para las que las obras ingresasen al dominio público.

Actualmente, en la mayoría de las legislaciones la consecución del dominio público no baja de 70 años, cuestión que se impuso mediante la ley firmada en 1998 por Bill Clinton en EE.UU., la Copyright Term Extension Act (CTEA) también conocida como «Sonny Bono Act» o Sonny Bono Copyright Term Extension Act, peyorativamente denominada la Mickey Mouse Protection Act (en razón de la persistente presión que ha realizado The Walt Disney Company para ampliar los plazos de protección por derechos de autor de sus productos, sobre todo de Mickey Mouse (Sprigman 2002)), que extendió los plazos de *copyright post mortem* del autor en veinte años más¹²⁵.

Lo mismo acaeció en Argentina con la música de Gardel, debido a que Cristina Razzano

¹²⁵ Congress of the United States of America, One Hundred Fifth Congress of the United States of America, At The Second Session. Act. Title I—Copyright Term Extension, 27 de enero de 1998, 27 de enero de 1998, <http://www.copyright.gov/legislation/s505.pdf> (último acceso: 12 de noviembre de 2015).

(RTVE.es 2010) –la dueña de los derechos del extenso material musical del artista (más de 700 grabaciones y 11 películas) y que no es familia del artista, y a la cual le llegó como herencia de su padre –José Razzano– los derechos sobre la música de Gardel que compró al representante legal de Gardel, –Armando Defino–, logró en 1998 ganar un juicio donde se aceptó acrecentar los derechos de autor *post mortem* del artista de 50 a 70 años; luego las obras pueden pasar a dominio público.

Lo anterior enuncia la figura del autor como eje preponderante para las legislaciones de propiedad intelectual, cuestión que se debió, en gran parte, a la lucha histórica de los propios autores por adquirir derechos sobre sus obras y recompensa por ellas. En este sentido, se ha de tener presente, como sostiene Carla Hesse, que la noción de autoría fue uno de los mecanismos centrales de la representación de Francia durante la revolución y en la etapa posrevolucionaria (Hesse 1990). De ahí que durante la Ilustración francesa se produjo un intenso debate sobre la naturaleza del derecho de autor, sobre todo de discursos provenientes de los literatos. Pero será Denis Diderot en la *Lettre sur le commerce des livres* quien, en términos filosóficos, señalará que el derecho de autor es un derecho natural y no una consecuencia de concesiones otorgadas. En este sentido como lo señala J.C. Guedon “*extendiendo la noción de propiedad a un objeto tan volátil como la creación intelectual, Diderot trataba también de modificar la noción de individuo*” (Guedon 2002).

Dos años después de la Revolución Francesa, en la Asamblea de 1791, Jean Le Chapelier argüía a favor de considerar el derecho de autor como un derecho natural “*la más personal de todas las propiedades es el fruto del pensamiento de un escritor [...], en consecuencia, es extremadamente justo que los hombres que cultivan el campo del pensamiento disfruten los frutos de sus trabajos; es esencial que durante su vida y por algunos años después de su muerte, nadie pueda disponer del producto de su genio sin consentimiento*” (Wikipedia s.f.).

Interesante se hace decir que la revolución “*no inventa la noción legal de autor*” (Hesse 1990, 111), pero fue la legislación francesa surgida de la revolución la que al redefinir el concepto de autor, le otorga a este una dimensión donde el propio concepto que ya implica privilegios y, más aún, propiedad.

Hacia mediados del siglo XIX, los discursos anteriores calarán en el espíritu de algunos artistas y, debido a cambios sociales permitidos por la Revolución Francesa, habrá más libertad para las personas. Hay que recordar que el siglo XVIII se acuña la noción de «sujeto» y los artistas, en algunos casos si lo desean, podrán dejar de depender de manera directa de mecenas adinerados –llámese aristocracia o alta y mediana burguesía– para ofertar sus obras en el mercado. En el caso de Jean-Auguste Dominique Ingres, heredero de David y de los logros institucionales democráticos y republicanos de la Academia de Arte francesa, podrá desprenderse por decisión propia “*por 24.000 francos, del derecho de reproducción de sus obras*” (Sábada 2008, 67).

Cabe decir que el Convenio de Berna tal como lo señala Goldstein “*desde el principio [...] no sólo ha unido las leyes, a veces muy dispares de los países miembros, sino también aunque fuera de forma gradual ha elevado los niveles de protección general*” (Goldstein 1999).

El Convenio de Berna dio como resultado que, hacia 1898, emergieran las primeras sociedades de derechos de autor precedentes de entidades de gestión de derechos de propiedad intelectual en España como VEGAP (Visual Entidad de Gestión de Artistas Plásticos) o SGAE (Sociedad General de Autores y Editores). Por otra parte, a comienzo del siglo XX, la industria automovilística y las emergentes empresas tecnológicas —a las que unirán sobre todo desde la segunda mitad del siglo XX las farmacéuticas— comenzarán a afianzar su modelo de negocio sobre el sistema de patentes.

Durante la segunda mitad del siglo XX, la música popular de la mano de la radio, el cine y la televisión y la mundialización del mercado comunicacional y audiovisual desarrollado mediante nuevas tecnologías —con énfasis en mercados como EE.UU., Europa y Asia—, generarán un gran mercado de lo cultural que buscará cada vez más la homologación internacional de la propiedad intelectual. Esto obrará en beneficio de los grandes capitales como los concentrados en EE.UU. a través de la firma de diferentes tratados comerciales internacionales como el North American Free Trade Agreement (NAFTA), el Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN) y, últimamente, a través del tratado propuesto por EE.UU. a la UE: el Acuerdo Transatlántico de Comercio e Inversiones (TTIP).

Después de la Convención de Berna se funda el BIRPI (Bureaux Internationaux Réunis pour la protection de la Propriété Intellectuelle)¹²⁶, que pasará luego a ser la OMPI¹²⁷ (Organización Mundial de Propiedad Intelectual) cuyo accionar a nivel mundial prima hasta hoy.

10.2. Los *Softwares libres* y las leyes de propiedad intelectual

10.2.1. Orígenes del *software libre* y del «código abierto» como parte de nuevos procesos colaborativos entre cerebros: instancias opuestas a las leyes de propiedad intelectual

La historia de las implicancias del *software libre* y del código abierto es compleja y larga. Dentro de ellos se encuentra Linux que se opone actualmente a los *software* propietarios —como son

¹²⁶ Véase Georges Béguin, *L'organisation des Bureaux Internationaux Réunis pour la Protection de la Propriété Industrielle, Littéraire et Artistique* (Genève: [s.n.], 1961).

¹²⁷ Véase World Intellectual Property Organization, *OMPI: Objetivos, Interés para los Estados, Estructura y Finanzas, Actividades* (Ginebra: Organización Mundial de la Propiedad Intelectual, 1973).

los de Microsoft y Apple— y a las leyes de propiedad intelectual.

Los *software* que hoy son vitales para el desarrollo del net.art y para la sociedad en general que utiliza nuevas tecnologías —llámese ordenadores, móviles, Tablet, etc.— nacieron libres ya desde la década de los cincuenta, pero el concepto de *software libre* no apareció hasta la década de los ochenta y, actualmente, es sancionado por el desarrollo de las leyes de propiedad intelectual. Por ello, se hace necesario revisar las implicancias de este tipo de tecnología.

En los sesenta, la informática estaba dominada por los grandes ordenadores que ocupaban incluso salas completas, que estaban ubicadas en centros gubernamentales y empresas. IBM era el principal proveedor de ellos. En ese entonces, al adquirir el ordenador y mientras se pagase el contrato de mantenimiento, junto al *hardware* se entregaban los *software* que tenía dentro de su catálogo el fabricante. En ese contexto, el o los *softwares* se distribuían y se daban con el código fuente abierto y sin mayores restricciones; tal cosa pasaba en las universidades. Este contexto permitió a grupos de usuarios como DECUS (usuarios de DEC) o SHARE (usuarios del sistema IBM) que intercambiaran opinión sobre los *software* y participaran y compartiesen las modificaciones.

Pero el 30 de junio de 1969, la empresa IBM anunció que en 1970 se comenzaría a vender algunos de sus *softwares* por separado y se les restringían, tanto técnica como legalmente, las posibilidades de compartir, modificar y estudiar la estructura de los *softwares*. Ello llevó a una situación similar a la de ahora: los usuarios perdieron derechos.

Ello hizo que en los años setenta aparecieran en el mercado los *softwares* propietarios, lo que supuso un cambio cultural no menor entre los profesionales abocados al desarrollo y utilización de *software*; floreció un nuevo negocio que, en cualquier caso, daba cabida a la combinatoria entre *software* propietario y libre. Por entonces, las demandas por derecho de patente fueron escasas.

Pero paralelamente a esto, las universidades no paraban de crear *softwares* libres amparados en los programas gubernamentales estadounidense como ArpaNet. Entre las iniciativas de este tipo, encontramos la creación de Spice y Tex y del complejo sistema Unix creado en 1973 por Donald O. Pederson de University of California, Berkeley. Spice (Simulation Program with Integrated Circuit Emphasis) servía para simular las características eléctricas de un circuito integrado. Spice fue inicialmente un instrumento docente que, como estaba en el dominio público, podía redistribuirse, modificarse, estudiarse y, por ello, se extendió a múltiples universidades del mundo, haciendo posible que muchos alumnos lo utilizaran para la incipiente disciplina de diseño de circuitos integrados. También se podía adaptar a necesidades concretas y el desarrollador de *software libre* que había modificado el *software* podía venderlo como producto propietario. Ello hizo viable que este producto monopolizara el mercado de circuitos integrado por un largo tiempo.

En 1969 Ken Thompson, investigador de los Laboratorios Bell de AT&T, ayudado por Dennis Ritchie desarrolla un innovador sistema operativo sobre el PDP-7. Para ello utiliza la estructura de un sistema de archivos que junto a Douglas Mclroy habían diseñado. Así generaron un sistema operativo multiárea que soportaba dos usuarios paralelamente y que contenía un sistema de archivos, algunas utilidades para el PDP-7 y un intérprete de órdenes. Este sistema operativo se designó inicialmente como UNICS y en 1970 pasó a llamarse UNIX (Wikipedia, Unix 2012), nombre que se mantiene hasta hoy. En 1973, Ken Thompson y Dennis Ritchie reescriben el núcleo del UNIX valiéndose del lenguaje C lo que hacía más expedito su mantenimiento y portabilidad a otras máquinas. La popularidad del sistema UNIX creció, entre otras cosas, por las innovaciones que se podían incluir al sistema debido a que estaba escrito en un lenguaje compacto de alto nivel y su código era abierto, lo que posibilitaba que fuese modificado de acuerdo a las preferencias de cada desarrollador. La empresa AT&T no puso a disposición comercial el sistema UNIX, ya que en ese entonces no existía un gran negocio en torno a la informática.

AT&T otorgó la posibilidad de que UNIX fuese utilizado en universidades por el Gobierno norteamericano y por firmas comerciales por un valor simbólico. En 1977, el número de equipos que ejecutaban UNIX era de seiscientos, esencialmente en los Laboratorios Bell y en las universidades. Así, aunque el *software* tenía restricciones que imposibilitaba su distribución libre, la licencia utilizada fue similar a las utilizadas por las comunidades de *software libre* y, posteriormente, de código abierto.

Los que podían acceder al código fuente, podían estudiar, mejorar, e incrementar las posibilidades del sistema. En torno a este *software* creció y se implementó una comunidad de gestores informáticos que se agrupó en CSRG (Computer Systems Research Group) de University of California, Berkeley, que era parte de una cultura colaborativa que hará historia dentro del desarrollo del *software libre* y del desarrollo de las nuevas tecnologías a nivel mundial.

La generación y utilización de UNIX será un referente para lo que serán años más tarde la creación de GNU-Linux por parte de Richard Stallman y de Linus Torvalds, quien hacia 1991, siendo estudiante de ciencias de la computación de la Universidad de Helsinki, creó el *kernel* o núcleo central para el ordenador con arquitectura x86 de Intel que emulaba numerosas funcionalidades de UNIX y lo lanzó en forma de *software libre* y de código abierto.

En 1992, el Proyecto GNU comenzará a utilizar el núcleo creado por Linus Torvalds junto a sus programas. Este proyecto agrupará en torno a él a cientos de comunidades de desarrolladores de *software libre* a nivel internacional. UNIX, por entonces, agrupaba a una pequeña pero muy activa comunidad que requería la licencia de AT&T.

Durante la década de los ochenta, AT&T cambió radicalmente su política de acceso a las

nuevas versiones de UNIX para subir los precios. La filosofía colaborativa tan popular entre los desarrolladores de *software* libre en torno al CSRG (Computer Systems Research Group) de University of California, Berkeley, fue puesta en jaque hacia 1992, cuando las políticas económicas y legales de EE.UU. proporcionaban aliciente a los desarrolladores de *software* propietarios. En esos momentos la empresa USL (Unix System Laboratories, creadora de parte de UNIX) interpuso una demanda a la universidad porque esta publicó para que fuera utilizada de manera libre el código de BSD Unix que el CSRG había creado. USL (Unix System Laboratories) afirmaba que había sido ilegal la utilización de un *software* por parte del CSRG. Este hecho marcará las grandes problemáticas que presentarán sobre problemas de propiedad intelectual y, en este caso específico, de patentes.

Durante 1978 Donald Knuth, en su año sabático en la Stanford University, comenzó a desarrollar T_EX, del sistema de diseño de tipos METAFONT (Knuth 1981) y del estilo de programación conocido como programación literaria (*literata programming*) —Knuth es considerado como el padre del análisis de algoritmos—, un *software* que es un sistema de tipografía electrónico, utilizado para la generación de documentos de calidad. Kunth licenció su producto desde el inicio con una licencia que, en la actualidad, se puede considerar licencia libre para *software libre*, la cual mantuvo hacia 1985 cuando el producto estaba consumado.

Lo descrito enuncia un mundo donde *softwares libres* y propietarios conviven, pero la verdadera conceptualización del *software libre* y las implicaciones del movimiento de código abierto no emergerán sino hacia las décadas de los ochenta y noventa. En estas fechas, el proyecto ArpaNet ha finalizado y comienza una política de expansión de internet propiciado por el Gobierno norteamericano para impulsar un nuevo tipo de economía, la economía digital.

El movimiento de *software libre* y el de código abierto se opondrán el primero de forma radical al *software* propietario, propiciándose fundamentos éticos, económicos y legales que sustentarán la creación de licencias libres como *copyleft* y en el arte la licencia *creative commons*. Ambos promoverán una cultura colaborativa, la circulación libre del conocimiento y la producción de un tipo de arte como el que se conocía antes que se establecieran las restricciones legales de derecho cita, etc.

10.2.2. La filosofía y práctica de los movimientos de *software libre* y código abierto. Sus influencias en el net.art

Desaparecido hacia 1983 el proyecto ArpaNet que permitió un sistema de comunicaciones o red propiciada por el Pentágono a través del proyecto DARPA —que generó 113 nodos

universitarios de comunicación por Internet (Carrillo 2004, 89) —, el Pentágono en 1984, creó su propia red militar llamada Milnet. Con ello, el Gobierno norteamericano dejó de lado por un tiempo el apoyo a la investigación científica tecnológica universitaria.

Pero, hacia 1991, el Gobierno de Bill Clinton a propuesta del Senador Al Gore, decidió crear la Fundación Nacional para las Ciencias (FSN) con fines científicos y académicos y, concretamente, para “*los planes de control social y de expansión económica*” (Carrillo 2004, 89) mediante la financiación de las universidades para que fueran los motores de la expansión de internet. Así, la fundación tenía como propósito convertir la pequeña red interuniversitaria en una red que cubriera todo Estados Unidos, una cuestión que, en definitiva, se logró a comienzo de los noventa activando un tipo de nueva economía en torno a internet, la web, los *hardware* y los *software*, la llamada «economía digital» propia del capitalismo cognitivo.

Todo ello trajo como efecto que el Gobierno norteamericano decidiera acabar con los grandes financiamientos directos a proyectos universitarios sobre nuevas tecnologías en privilegio de la creación de nuevas tecnologías por el sector privado como, por ejemplo, Microsoft o Google. Esto traerá como consecuencia que los ingenieros de universidades como Universidad de California (Berkeley), que trabajaban con *software libre*, desmontaran en parte sus laboratorios dedicados a ello. Esto determinó un antes y un después para el desarrollo de las nuevas tecnologías.

Lo anterior acabó en parte con un tipo de “*filosofía de cooperación y sinceridad, ampliamente establecidas en los campos académicos y de la investigación científica (en este caso, ciencia computacional)*” (Wikipedia 2014), lo que luego será reciclado por la tendencias internacionales de *software libre* que se contraponen a los *software* propietarios, siendo los *software libre* los preferentemente utilizados por los artistas.

Hay que considerar que entre los años sesenta según señala Richard Stallman (Stallman s.f.), en los círculos donde se generaban las nuevas tecnologías —generalmente universidades en el caso de EE.UU.— los académicos y científicos trabajaban en estrecha colaboración en beneficio de la universidad, la ciencia y los proyectos militares de EE.UU. En el ámbito militar, en un comienzo, la elaboración de *software* fue considerado un trabajo menor por lo cual fueron creados prioritariamente por mujeres como Margaret Hamilton quien desarrolló los *softwares* para el Apolo 11 y el Apolo 8¹²⁸.

En ese entonces, los *software* no eran considerados propiamente como un producto de mercado, de hecho, los sistemas operativos generados eran mantenidos por todos, pudiendo ser

¹²⁸ Jaime Rubio Hancock y El País, *Margaret Hamilton, la Pionera de la Programación que llevó el Apolo a la Luna*. 11 de diciembre de 2014. http://verne.elpais.com/verne/2014/12/11/articulo/1418314336_993353.html 25 de diciembre de 2014 (último acceso: 25 de diciembre de 2014).

modificados para mejorarlos, y eran generosa y masivamente distribuidos por las comunidades de usuarios a la comunidad de desarrollos de *software libre* y a los usuarios interesados, lo que implicaba una amplia libertad para ellos.

Así, el código fuente se distribuía con el *software* para que los usuarios y desarrolladores de *software libre* lo modificasen ellos mismos en caso de errores de programación o por si deseaban agregar algunas nuevas funcionalidades (Pitts' s.f.). Luego de ese procedimiento tenían que poner el *software* modificado a disposición de los usuarios y desarrolladores de *software libre* nuevamente.

Ahora bien, fue hacia la década de los ochenta en que nació producto de la nueva economía norteamericana una contracultura en el seno de los académicos y científicos que eran desarrolladores libres y que se opondrán a las compañías que pretenden la comercialización de los llamados actualmente «productos informáticos». De esa época es la carta abierta a los aficionados de Bill Gates (Gates febrero de 1976), dirigida en contra de los desarrolladores de *software libre*. Gates dice que ellos, los *hackers*, lo que llaman “compartir” es “robar”.

Los afirmaciones de Bill Gates contra el movimiento *hacker* serán desmentidas por autores como Steven Levy, quien en *Hackers: heroes of the computer revolution* los sitúa como los reales padres de la revolución informática por sus capacidades inventivas en el ámbito tecnológico, su sentido colaborativo y su responsabilidad social hacia sus pares y los usuarios en general (Levy 1984).

Los postulados capitalistas de Gate quedarán plasmados en su libro *Business @ the speed of thought* (‘negocios a la velocidad del pensamiento’) (Gates y Hemingway 1999). En su accionar, Gate no dudó en crear a partir de los *softwares* libres disponibles sin pagar nada por ello.

En dicho contexto, algunos desarrolladores de *software libre* formados en universidades como el MIT o Stanford, optarán por mantener el desarrollo de *software libre* a nivel norteamericano y mundial, por considerar que las nuevas tecnologías habían nacido libres y eran ya un patrimonio de la humanidad y, por lo tanto, tenían que estar y quedar en el dominio público.

Esto ocurrió con Richard Stallman, quien en 1984, dejó de trabajar para el AI Lab del MIT donde, por ese entonces, empezaba a predominar el desarrollo de *softwares* propietarios y las empresas pedían exclusividad a sus trabajadores. Stallman se consideraba parte del mundo *hacker*, de aquellos que disfrutaban compartiendo sus proyectos tecnológicos y por tanto el código fuente de los *software*, y el nuevo contexto le impedía resolver problemas tecnológicos simples, pues los *software* propietarios le limitaban tal posibilidad. Stallman afirmará, por ejemplo, que le era imposible arreglar el software de una impresora, pues no tenía acceso inmediato a su código (Linux.org/ 2012).

Incómodo en el nuevo contexto, Stallman decide abandonar el MIT y crear mediante un proceso colaborativo un sistema operativo completo y completamente libre, posible de ser utilizado

en un ordenador por la distintas comunidades de usuarios. Esta invención como otras que de su fundación —la Free Software Foundation (‘fundación para el software libre’), originada en 1985— iban y van saliendo, pueden ser compartidas por cualquier persona siempre y cuando respetare la filosofía de la fundación que es dar importancia a la libertad de comunicación, de distribución del conocimiento, de información y de acceso al desarrollo de las tecnologías y compartirlas.

Recordemos que el sistema operativo que creó Stallman se llama GNU-Linux. GNU es acrónimo de GNU's Not Unix, el cual empezó a escribir con un compilador de C (GCC) y un editor EMACS, actualmente vigentes. El proyecto fue completado cuando, en 1991, Linus Torvalds creó y liberó el código fuente de Linux, el faltante de GNU, el *kernel* del sistema operativo. Por ese entonces, el sistema operativo llevaba un *software* integrado como lo hizo TeX y luego X Windows. Así, surgió el sistema operativo GNU-Linux.

Stallman, desde el principio del proyecto estuvo preocupado por las libertades que tendrían los usuarios de los *softwares*. Por ello, se encargó de diseñar un sistema que aún implica que los interesados pudieran recibir directamente desde el proyecto GNU los *software*, y que aquel que los reciba después de numerosas redistribuciones y modificaciones pueda seguir gozando de los mismos derechos de modificación y redistribución, etc. para ello GNU (GNU's Not Unix) ha dado toda la vida vía libre al código fuente de los *software*. Para garantizar esto, Stallman escribió una licencia libre (la GPL), la primera de su tipo que, posteriormente, Stallman modifica y llama *copyleft*. Tal nombre lo tomó prestado de Don Hopkins (R. Stallman 2004, 24), aunque otros piensan que la terminología proviene del programa escrito por el doctor Li-Chen Wang a fines de los años sesenta, el *Tiny BASIC*, una versión de BASIC distribuida libremente y en cuyo listado del programa aparecía las frases: "@copyleft" y "todos los errores reservados", en antagonismo a "copyright" y "todos los derechos reservados"¹²⁹.

Copyleft es una licencia libre que, por tal, se opone al *copyright* impuesto en las leyes de derecho de autor estadounidense e inglesa y a los derechos de autor en el resto del mundo. *Copyleft* es una licencia que consiste en "(...) una práctica que consiste en el ejercicio del derecho de autor con el objetivo de permitir la libre distribución de copias y versiones modificadas de una obra u otro trabajo, exigiendo que los mismos derechos sean preservados en las versiones modificadas. Se aplica a programas informáticos, obras de arte, cultura, ciencia, o cualquier tipo de obra o trabajo creativo que sea regido por el derecho de autor" (Wikipedia 2016).

Con ello, Stallman no solo se anticipó a la importancia que tienen los *software* para el desarrollo de las sociedades contemporáneas, sino que generó una importante alternativa al

¹²⁹ Véase Programa Tiny Basic.

desarrollo de la economía digital propia del capitalismo cognitivo al poner de relieve que la utilización de las nuevas tecnologías de manera libre asegura, en la realidad, mayor libertad de las personas como ciudadanos. Recuérdese lo que han dado a conocer WikiLeaks y el caso Snowden.

Stallman, para dar continuidad a su proyecto, como se ha dicho, generó la *Free Software Foundation (FSF)* que, con el símbolo del «emu»¹³⁰, tiene el propósito de conseguir recursos para la protección y desarrollo del *software libre*, que se puede definir de la siguiente manera:

“Software libre (en inglés ‘free software’, aunque esta denominación a veces se confunde con «gratis» por la ambigüedad del término free en el idioma inglés, por lo que también se usa libre software) es la denominación del software que respeta la libertad de todos los usuarios que adquirieron el producto y, por tanto, una vez obtenido el mismo, puede ser usado, copiado, estudiado, modificado, y redistribuido libremente de varias formas. Según su principal impulsora, la organización Free Software Foundation, el software libre se refiere a la seguridad de los usuarios para ejecutar, copiar, distribuir y estudiar el software, e incluso modificarlo y distribuirlo modificado (Wikipedia 2015).

El accionar de quienes trabajaron y trabajan con *software libre* y *copyleft* asentó patrones donde la libertad es una instancia fundamental, y esto fue rápidamente tomado por el arte, como se comprueba dentro del net.art, en colectivos como Electronic Disturbe Theatre, ®™ark, UBERMORGEN.COM, que crean quebrantando, si es necesario, el *copyright*. También abogados como Stanley Lessing, teniendo como ejemplo el movimiento de *software libre* y *copyleft*, generarán la llamada licencia libre *creative commons*, útil para el mundo de la cultura y las artes.

10.3. Internet y la web en el desarrollo contemporáneo de la cultura y las artes

10.3.1. Las dos facetas de la extensión global de internet y la web

La imprenta —descubrimiento que fue generado por iniciativa personal de Johannes Gutenberg hacia 1450— se ha constituido en un procedimiento revolucionario que modificó estructuralmente las relaciones culturales en todos los ámbitos, provocando que determinados conocimientos puedan ser transmitidos a millones de personas de diferentes partes del mundo.

La imprenta de Gutenberg que, en 1456 en Maguncia permitió que se imprimieran ciento cincuenta biblias, requirió para dicho procedimiento de una técnica compleja para la época, como es la utilización de caracteres móviles, una técnica que fue susceptible de ser reproducida

¹³⁰ Véase la página de GNU (<https://www.gnu.org/home.es.html>).

rápidamente por otros interesados.

Este es un invento que ha sido muy diferente en sus implicaciones respecto a lo acaecido con las nuevas tecnologías de comunicación y reproducción masivas dentro de las que cabe internet, las cuales surgieron de experimentaciones de carácter militar sobre todo en Estados Unidos y propiciadas por el Gobierno. Pero ello se hizo al alero de investigaciones científico-tecnológicas vinculadas al quehacer académico, tal cual se ha dicho, como se aprecia en el desarrollo del proyecto que empezó en la década de los sesenta (ArpaNet) y del proyecto científico-tecnológico, académico y económico de 1991 cuando con Bill Clinton en la presidencia, y a través de una propuesta del Senador Al Gore se promulga la ley *High-Performance Computing and Communications Initiative* (America 1991) a través de la National Research and Education Network (NREN), una iniciativa mediante la cual se financió la extensión de internet por todo EE.UU.

Dicha ley permitió, además, que se financiaran proyectos como la realización, en 1993, del navegador web *mosaic*¹⁴, un programa gráfico desarrollado por la Universidad de Illinois en Urbana-Champaign (UIUC), a través de un equipo dirigido por Marc Andreessen (Stewart 2015) en el Centro Nacional de Aplicaciones de Supercomputación (NCSA). Hay que indicar que el *mosaic* posibilitó acceder con mayor fluidez a la «www» (World Wide Web), gestada básicamente en Suiza por el británico Tim Berners-Lee (Berners-Lee y Fischetti 1999), mejorada en colaboración con Robert Cailliau (Cailliau 1995) y financiada inicialmente por la Organización Europea para la Investigación Nuclear (CERN).

El navegador web *mosaic* de Andreessen por su interfaz gráfica permitió una mayor facilidad de manejo de la «www», permitiendo abrir la red a los legos. Ello motivó a que Andreessen posteriormente encabezará la ejecución del navegador web Netscape.

Dichos proyectos iban en consonancia con el propósito del Gobierno norteamericano de convertir la pequeña red interuniversitaria en una red gigante que cubriera todo EE.UU. con el fin de propiciar una comunicación expedita en el país y que, posteriormente, este fenómeno se revirtiese en un avance tecnológico que propiciara el mejoramiento de la economía norteamericana, lo que se logró rápidamente a comienzo de los noventa. Este ciclo afianzará la posición de aquellos que buscaban la comercialización de las nuevas tecnologías, que antes de la ley Gore de 1991, era un circuito pequeño y no vinculado a las aspiraciones en general de los científicos e ingenieros que habían desarrollado las tecnologías matrices de los ordenadores, de internet y la «www».

Se ha de tener presente que “durante finales de los años ochenta se formaron las primeras compañías Internet Service Provider (ISP). Compañías como PSINet, UUNET, Netcom y Portal Software se formaron para ofrecer servicios a las redes de investigación regional y dar un acceso alternativo a la red, e e-mail basado en

UUCP y Noticias Usenet al público. El primer ISP de marcaje telefónico, *world.std.com*, se inauguró en 1989” (Wikipedia 2012).

Dentro de quienes se oponían a la mercantilización de internet estaba un grupo extenso de desarrolladores de *software libre* y, entre ellos, Richard Stallman y en Europa Tim Berners-Lee, creador de la «www» (World Wide Web) que, hasta la actualidad, ha defendido que dicho invento sea libre y gratuito para todos nosotros.

Para algunos, la ampliación de la red —que en general ha sido muy beneficiosa para el mundo—, tuvo también como propósito concretar “*planes de control [político-] social (...) de la Administración norteamericana*” (Carrillo 2004, 89), como se comprueba en la poderosa red de recabación de datos sobre personas comunes y de diversas personalidades a nivel mundial que posee la CIA (Central Intelligence Agency) de Estados Unidos, que utiliza *softwares* especiales. La CIA también hace uso de *hackers* especializados para recabar información sobre millones de personas. Resaltaremos que estos *hackers* no tienen ninguna relación con los *hackers* que propician el *software libre* como hemos podido descubrir a través de las filtraciones realizadas por WikiLeaks y Edward Snowden.

Lo anteriormente señalado, demuestra una ambivalencia histórica respecto de los fines del proceso de creación y refinamiento de los nuevos medios digitales. Esto puede comprobarse en el hecho de que paralelamente a los intereses militares y político-económicos del Gobierno norteamericano acaece la creación de *softwares* y licencias libres de manera libertaria y con enorme fuerza por parte de científicos-ingenieros que actuaron como desarrolladores de *software libres* y que eran parte integrante de universidades como el MIT, UCLA, University of Illinois en Urbana-Champaign (UIUC) o University of California, Berkeley, entre muchas otras que participaron en proyectos como ArpaNet, entre otros.

Dentro de estos desarrolladores de *software libre* nos encontramos con personalidades como Richard Stallman y un número importante de colaboradores, quienes deciden ante la inminente comercialización del sistema, ya unos años antes de la ley *High-Performance Computing and Communications Initiative* (America 1991) —más específicamente el 27 de septiembre de 1983 cuando Stallman anuncia en varios grupos de noticias de Usenet, el inicio del proyecto GNU—, generar un sistema operativo libre con el código fuente abierto para ser mejorado por los usuarios. Esto se logrará como hemos señalado a través de su fundación, The Free Software Foundation (FSF), que recaudará fondos para el proyecto GNU-Linux creado para ser usado en los PC, que se completará gracias a la colaboración desinteresada de Linus Torvald quien aportó el *kernel* al sistema. Lo cierto es que GNU-Linux es el sistema de *software libre* más importante del mundo, el cual junto a la licencia libre creada por Stallman —el *copyleft*—, han establecido un modo de relación entre los

desarrolladores de *software libre* y los usuarios, que es lejano al sistema de libre mercado y en el que se acentúan los procesos colaborativos.

El fomento de un trabajo colaborativo asociado a las nuevas tecnologías, actualmente se hace palpable en los laboratorios de procomún, y en muchas propuestas de net.art como las de ®TMark, (<http://www.rtmk.com/>) –cuya denominación deriva de “marca registrada”–. Este es un grupo que colabora con otros conglomerados artísticos para generar proyectos artísticos alejados de cualquier convencionalidad y que operan irónicamente desde los recursos que proporciona el propio sistema capitalista, de ahí que ellos sean oficialmente una corporación y utilicen un escudo corporativo.

Cabe indicar que las leyes que rigen las corporaciones estadounidenses son mucho más flexibles que las vinculadas al mundo empresarial y permiten, sin muchos inconvenientes, la recaudación de fondos para proyectos por medio de donantes. De esto se ha servido ®TMark no sólo para su propio quehacer artístico, sino para que muchos colectivos de net.art consagrados como Etoy, Negativland o Critical Art Ensemble, entre otros, puedan realizar sus proyectos. Pero también para financiar a jóvenes net artistas¹³¹.

En lo relativo al procomún como indica Antonio Lafuente “*es la nueva manera de expresar una idea muy antigua: que algunos bienes pertenecen a todos, y que forman una constelación de recursos que debe ser activamente protegida y gestionada por el bien común. El procomún lo forman las cosas que heredamos y creamos conjuntamente y que esperamos legar a las generaciones futuras*” (Lafuente 2007).

Se ha de tener presente que hubiera sido francamente imposible que una única organización como una universidad o una red de ellas pudiera lograr crear la fisonomía que tienen hoy los nuevos medios, debido al exiguo capital que ellas poseen. Para crear los nuevos medios tecnológicos se necesitó una enorme inversión económica y la capacidad de muchos cerebros que trabajaron de manera colaborativa, y en muchos casos, desinteresada, más allá que el proyecto tuviera un perfil militar o económico en EE.UU. –país al cual nos referimos por ser el más importante impulsor de los nuevos medios tecnológicos–.

Este trabajo conjunto y desinteresado ocurrió en el interior de las universidades norteamericanas, como en el caso del MIT, Stanford, University de Illinois en Urbana-Champaign (UIUC), UCLA, University de California, (Berkeley), donde los conocimientos alcanzados (que no correspondían abiertamente a descubrimiento de defensa militar) se compartían, como se ha dicho, de manera libre y se trasladaron en la medida que iban surgiendo a las distintas unidades de investigación universitarias y al cuerpo social.

¹³¹ Véase Baumgärtel, Net.art 2.0: Neue Materialien zur Netzkunst = New materials towards Net art.

Señalaremos que tanto en el caso de la imprenta como de los nuevos medios digitales, sus tecnologías posibilitaron un incremento insospechado de procesos comunicativos, asociados a la capacidad de reproducir material y de intercambiar información y conocimiento a gran escala, lo que ha beneficiado a millones de personas en diversas partes del mundo, que jamás sin dichos instrumentos hubieran podido acceder a procesos culturales de los más diversos tipos. Esto ha generado dentro de los círculos de poder un modo de vincularse y querer dominar el despliegue de estas tecnologías –como ocurrió en su momento con la imprenta– pero los nuevos medios tecnológicos son unas herramientas complejas que no pueden ser frenadas por otras tecnologías fácilmente, por lo cual el poder ha recurrido a las leyes de propiedad intelectual, mediante las cuales se trata de mantener un control sobre las tecnologías circulantes y su utilización.

10.3.2. Internet, la web y sus (im)posibilidades democráticas

Como ocurrió con el nacimiento de la imprenta, el surgimiento de las nuevas tecnologías dentro de las que cabe internet y el despliegue de sus posibilidades en todos los ámbitos –de lo cual no ha estado exento el arte– ha convergido los últimos veinte años en una ampliación inusitada de posibilidades de acceso al conocimiento y en un entorno que permite la creatividad de artistas, profesionales de distintas disciplinas, *amateurs* y legos. En esta línea se han generado nuevos tipos de sociedades, unas más democráticas que otras, que se desarrollan por medio de esferas; esta interconectividad es impensada hasta hace unas décadas, lo que ha traído aparejado una democratización de los espacios de información.

Pero, por otra parte, se ha dado un exceso de ruido visual, audible, táctil, poco aportativos mediante dichos medios tecnológicos y el surgimiento del capitalismo cognitivo (Blondeau, Dyer Whiteford, y otros 2004) o capitalismo cultural (Rifkin 2000). Un tipo de capitalismo que ha venido dado de la mano de un afán de control político y socioeconómico por parte de grandes potencias como EE.UU. y de Estados que han buscado rentabilizar el «*general intellect*», como ya Marx en los *Grundrisse* lo proclama, mediante el desarrollo de plataformas aptas para un tipo de trabajo inmaterial que tiene contemporáneamente como canal perfecto para su desarrollo el campo de las nuevas tecnologías. Para ello, el capitalismo ha buscado obtener el máximo control posible sobre los nuevos elementos tecnológicos con el fin de conseguir grandes beneficios. Esto último ha sido posible, debido a una visión afianzada a un tipo de concepción del control social, político y económico clásico a través de las dinámicas que se desarrollan en torno a la creación de nuevas tecnologías.

Un tipo de control es el que analiza y expresa Michel Foucault en *Vigilar y castigar* (Foucault 2002), en el que los medios de comunicación —como han sido utilizados tradicionalmente—, serían modos de presión continua, como ocurriría en el caso de la televisión, que regula el descanso, el ocio o el entretenimiento. Dichos actores serían parte de un sistema panóptico, junto a instrumentos como internet y la «www», que están siendo utilizados como prolongaciones institucionales del poder; no obstante se nos aparecen como una representación de una institución libre, como una herramienta cuya credibilidad se sustenta en la valía de su independencia.

Lo cierto es que dichas estructuras como internet o la «www» son herramientas que en sí propenden a la libertad, pero han sido sus mecanismos económico-políticos de regulación los que las están limitando y sustrayendo a una realidad cuyas prácticas están determinadas por las proyecciones propositivas del mercado, que los convierten en aparejos de regulación y control de la vida sociocultural por medio de la inducción a un pensamiento políticamente correcto.

El control de los nuevos medios tecnológicos sobre las personas se sustenta actualmente en un tipo de economía basada en la producción masiva de nuevos medios, y en los derechos de propiedad intelectual, sobre todo, el de patentes sobre dichos medios.

Para lograr lo anterior, los derechos de propiedad intelectual, han jugado un rol fundamental a la hora de limitar las potencialidades creativas y comunicacionales de los nuevos medios principalmente de internet y la «www» por parte, por ejemplo, del arte, lo que se decantó definitivamente hacia 1996. Ese año, la OMPI —la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual de la ONU— estimó que internet era un adelanto vital respecto de las tecnologías anteriores y, por tanto, requería de una legislación de derechos de propiedad intelectual para poder armonizarse con las necesidades del mundo contemporáneo. Pero la OMPI tanto en el Tratado sobre Interpretación o Ejecución y Fonogramas conocido como WPPT, como en el Tratado sobre Derecho de Autor —*TDA*, o *WCT* (en inglés)—, estableció que la particularidad de internet sobre la transmisión de datos de un lugar a otro —sin gran coste y sin casi control por aquel entonces— era una problemática que había que atajar y no una ventaja (Garrote Fernández-Díez 2003).

Hay que tener presente que la capacidad de reproducción y transmisión de información por paquetes es una característica compartida por los *software* e internet como arquitectura informacional y es la gran posibilidad que nos otorgan en tanto instrumentos.

Asimismo, internet a través de la «www» o los WhatsApp nos posibilita una interconexión a múltiples sitios y personas de una manera jamás vista, cuestión que se deseaba y planteaba como algo necesario en las redes universitarias estadounidenses pertenecientes al proyecto ArpaNet, como es el caso del MIT y University of California, Berkeley, quienes deseaban una interconexión expedita entre investigadores, y acceso al conocimiento y su distribución de manera llana. Para

ello, la dinámica contemplaba abaratar costes, cuestión que en definitiva se logró desde la ingeniería de redes con Tim Berners-Lee a la cabeza, que dio como resultado la arquitectura de internet que conocemos hoy asociado al lenguaje HTML -*HyperText Markup Language*- o 'lenguaje de etiquetas de hipertexto', al protocolo HTTP -*HyperText Transfer Protocol*- y al sistema de localización de sitios o cosas en la web URL (*Uniform Resource Locator*), expresado en la «www» o web 2.0.

Mas estas ventajas de internet y la «www», a poco de salir al mercado, fueron criminalizadas como hemos visto con los «Tratados de Internet» de la OMPI de 1996, afectando no sólo a los creadores de programas computacionales, sino que también a los programas mismos factibles de ser potenciados mediante internet, como P2P. También a los usuarios, convirtiendo en delito sus actuaciones y, con ello, la copia de ficheros y la cita de obras de arte a menos que se pague cantidades demasiado grandes de dinero.

Todo esto ha generado un clima contradictorio entre las leyes de propiedad intelectual (en general todas las occidentales, y cuyo referente sigue siendo los «Tratados de Internet» de la OMPI de 1996), y las posibilidades reales que otorgan y pueden llegar a dar las nuevas tecnologías de la información. Entre tales posibilidades se cuenta con las posibilidades creativas que pueden otorgar a los artistas y usuarios y las posibilidades que otorga una nueva economía basada en un tipo de sociedad abierta tecnológicamente. Pero hay que dejar claro que esto no significa que no se deban colocar límites a la transmisión de cierta información como la pornografía de menores y otros hechos o instancias que propicien delitos graves.

11. Net.art: entre la criminalización y la ética del uso honrado

11.1. Leyes de propiedad intelectual y net.art

11.1.1. El Copyright Term Extension Act (CTEA) de 1991 y sus efectos en el desarrollo del arte y del net.art

Hacia 1992, el mercado informático norteamericano se liberaliza debido a la implementación como hemos señalado de la Ley *High Performance Computing and Communications Act*, conocida comúnmente como «The Gore Bill – ‘la ley Gore’» (America 1991). Tal cuestión fue generada como consecuencia de que el Gobierno norteamericano lograra implantar internet en todo el país y, con ello, la economía digital. También por el mundo *hacker* que había emergido y se había consolidado en entidades como el MIT, o la University of California, Berkeley, que buscarán salidas para mantener prácticas colaborativas para la creación de *software libre* con el propósito de que el conocimiento siguiera, en definitiva, circulando libremente entre los usuarios-colaboradores. Las alternativas propiciadas por ingenieros como Richard Stallman serán los *software libre* como GNU/Linux y las licencias libres como *copyleft* (R. Stallman 2012) las que posibilitarán un tipo de construcción, manejo y distribución de la información de forma libre de los parámetros impuestos por la economía digital que tiene su sustento en el *copyright*.

La herencia *hacker* se movilizará con gran agilidad en el mundo del arte, a través del net.art, pese a la fuerte ofensiva del *copyright*. Esto debe ser tenido muy en cuenta pues, desde entonces, se han visto sustancialmente afectados los artistas a un limitado derecho de cita, la condena del «apropiacionismo», y ha generado graves problemas de acceso al conocimiento a la ciudadanía porque el material cultural y artístico no llega al dominio público, sino 70 años después de la muerte del autor.

Esto se debe a una larga tradición de manejo dicho material cultural mediante derechos de autor, en pro de la mantención de material contemporáneo accesible sólo mediante pago. Ejemplo de esto es lo que sucede con una de las colecciones más numerosas e importantes de mundo de la fotografía: nos referimos a la que posee Bill Gate en un búnker subterráneo, como señala Alfredo Jaar, en su instalación *El Lamento de las imágenes*. Es una colección con imágenes -Archivo Bettmann-, muchas de ellas, desconocidas para cualquiera de nosotros y no las veremos probablemente jamás, porque si bien Gate ha prometido digitalizarlas para darlas a conocer, él posee los derechos de reproducción de la mayoría de las imágenes. El proceso de digitalización no se ha llevado a cabo ni

quiera parcialmente, y ellas están ahí por siempre hasta que dentro de no se sabe cuánto tiempo la tierra se destruya y otros seres descubran este búnker, testimonio para Gate, fotográfico de la humanidad.

Hay que tener presente que el Convenio de Berna indicaba que los Estados firmantes proveían de protección de *copyright* a las obras durante la vida del autor más 50 años, pero siguiendo la Directive on Harmonising the Term of Copyright Protection de 1993⁸, los Estados miembros de la UE implementaron y ampliaron el plazo de protección del *copyright* de la obra a 70 años después de la muerte del autor.

EE.UU. no firmó el Convenio de Berna hasta 1988, aunque el plazo mínimo de *copyright* requerido por la convención lo había hecho patente en la Copyright Act de 1976. Es destacable advertir que gran cantidad de *copyright* actualmente pertenecen a empresas, vendidas por los herederos de los artistas como se comprueba en el hecho de que CORBIS (de la cual era dueña Bill Gate hasta inicio de 2016- posee la colección de once millones de fotografías del nombrado Archivo Bettmann que adquirió en 1995.

Hacia 1995 el senado norteamericano emitió un informe, la Copyright Term Extension Act de 1995 donde proporcionaba razones para aprobar leyes de extensión del *copyright*. En dicho informe señalaba:

“El propósito del proyecto de ley es asegurar una adecuada protección de «copyright» para las obras estadounidenses en el extranjero y los beneficios económicos continuados de un sustancioso saldo de la balanza comercial en la explotación de las obras bajo «copyright». El proyecto de ley logra estos objetivos extendiendo el plazo actual del copyright durante veinte años más. Este aumento proporcionará significativos beneficios comerciales al armonizar sustancialmente la ley de «copyright» estadounidense con la de la Unión Europea al tiempo que se asegura una justa compensación para los creadores estadounidenses que merecen beneficiarse enteramente de la explotación de sus obras. Además, estimulando la creación de nuevas obras y proveyendo el aumento de incentivos económicos para preservar las obras existentes, esta extensión mejorará el volumen a largo plazo, la vitalidad y la accesibilidad del dominio público” (United States. Congress. Senate. Committee on the Judiciary 20 de septiembre de 1995).

Esta idea es coherente con una serie de postulados capitalistas como el que se expresa en la creación de la OMC (Organización Mundial del Comercio) hacia 1994, así como en el documento que avala su creación, en lo que se refiere a los Aspectos de los Derechos de Propiedad Intelectual relacionados con el Comercio (ADPIC). En el preámbulo de dicho documento se indica que se

⁸ Véase Kommissionen Europæiske Fællesskaber, *Proposal for a Council Directive Harmonising the Term of Protection of Copyright and Certain Rights*. Luxembourg: Office for Official Publications of the European Communities, 1992; Dawson, Norma, «Copyright in the European Union. Plundering the Public Domain Publicación,» *Northern Ireland Legal Quarterly* 45, n° 2 (1994): 193-209.

reconoce: “que los derechos de propiedad intelectual son derechos privados siendo los objetivos fundamentales de política general pública de los sistemas nacionales la protección de los derechos de propiedad intelectual, con inclusión de los objetivos en materia de desarrollo y tecnología” (World Intellectual Property Organization 1996). De esta forma se sitúa el campo de acción de OMC, un territorio en que se trabaja y opera sobre los intereses privados de los titulares de los derechos y se generan y promueven políticas públicas que les son beneficiosas.

Esto entra en discordia con lo que se entiende por bien público, entendiendo como tal lo que señalan Charlotte Hess y Elinor Ostrom en base al estudio de economistas clásicos: “un bien al alcance de todos donde el uso realizado por una persona no aminora el uso realizado por otra” (Hess y Ostrom 2007, 8). Puede entenderse también como bien público lo establecido por Richard A. Posner como la “información, definida ampliamente para incluir los bienes simbólicos y expresivos, es un ejemplo de lo que llaman los economistas “bien público”. Un bien público es un bien que puede consumirse sin reducir el consumo del mismo por parte de cualquier otra persona” (Posner 2007).

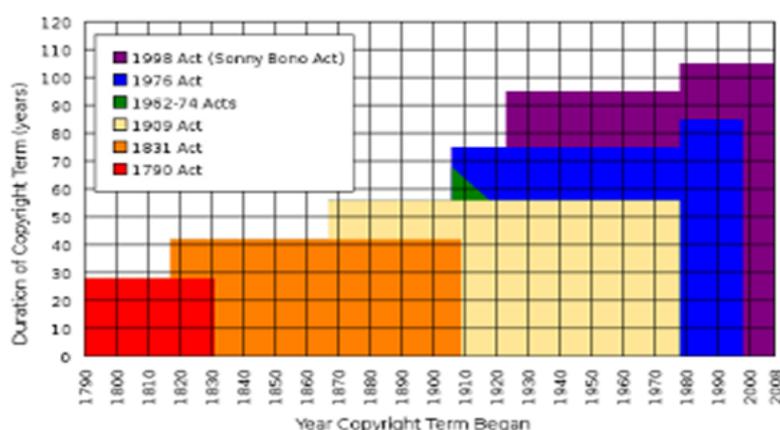


Ilustración 172. Wikipedia. (2009). 1965: 61 años; 1967: 63 años; 1968: 64 años; 1969: 65 años; 1970: 66 años; 1971: 67 años; 1972: 68 años; 1974: 70 años.

Y es frente al concepto de bien público que también entra en discrepancia en 1998, la ley firmada en EE.UU. por Bill Clinton la nominada como Copyright Term Extension Act (CTEA) también llamada como Sonny Bono Acto Sonny Bono Copyright Term Extension Act, y peyorativamente llamada la Mickey Mouse Protection Act (en razón de la persistente presión de The Walt Disney Company ha realizado para ampliar los plazos de protección por derechos de autor de sobre todo de Mickey Mouse (Sprigman 2002)), la cual extendió los plazos de *copyright post mortem* del autor en veinte años más⁹. Antes, la Copyright Act de 1976, señalaba que el *copyright* de

⁹ Congress of the United States of America, One Hundred Fifth Congress of the United States of America,

una obra duraba toda la vida del autor y 50 años o 75 años para una obra de *corporate authorship*, después de la muerte del creador. La ley de 1998 se armonizó con las leyes vigentes en la UE y amplió los plazos después de la muerte del autor a 70 años y, para obras de *corporate authorship*, durante 120 años desde la creación o 95 años tras la publicación. La nueva ley afectó igualmente los plazos de *copyright* para obras con *copyright* anterior al 1 de enero de 1978, incrementando su protección en 20 años y hasta 95 años desde la publicación.

11.1.2 Las leyes de propiedad intelectual actuales y las restricciones que imponen al desarrollo de la creatividad

Las leyes de propiedad intelectual en EE.UU. —gran desarrollador de nuevas tecnologías y el gran exportador de los últimos veinte años sobre los derechos de propiedad intelectual y de patentes que han afianzado la denominada «economía digital»— han recorrido un complejo camino en el cual, en sus diferentes etapas, ha pervivido la implantación de modelos de ley muy restrictivos. Todo ello ha convergido en un tipo de ley que promueve el lema “*todos los derechos reservados*” y, sanciona a quienes no se ciñen con rigor a las leyes, los llamados «piratas» y criminaliza sus actuaciones. Esto ocurre con una serie de net artistas como Negativland, Critical Art Ensemble, UBERMORGEN.COM, Paolo Cirio y Alessandro Ludovico, 0100101110101101.org, autores a los que les han llegado cartas que les indican “cese y desista” y demandas efectivas por derechos de autoría.

Hay que señalar que hace veinte años era posible ver con claridad en las leyes de propiedad intelectual norteamericana salidas legales para fomentar la innovación, lo cual era viable debido, entre otros, al «*fair use*» (‘uso legítimo’)¹⁰, un criterio de jurisprudencia que hoy se mantiene aunque con muchas restricciones. J. D. Lasica lo hace palmario diciendo que “... *los grandes “propietarios de los contenidos” han ido mermando el “uso legítimo” o “fair use” (la tradición erudita fundamental de basarse e inspirarse en el trabajo de otros, convenientemente atribuido). Publicar solía ser una empresa más amable, con ciertas cantidades de lasitud ofrecida en aras de la cultura. Siempre y cuando se utilizarán comillas y o citas en bloque y/o cursiva y se atribuyera cada cita a su autor en una simple nota a pie*

At The Second Session. Act. Title I—Copyright Term Extension.

¹⁰ El *fair use* “es un criterio jurisprudencial desarrollado en el sistema del derecho anglosajón (o *common law*), el cual permite un uso limitado de material protegido sin necesitar permiso del dueño de dichos derechos, por ejemplo, para uso académico o informativo. Permite la cita o incorporación, legal y no licenciada, de material protegido en un trabajo de otro autor (...)”. Wikipedia, *Fair Use*. 2014. https://es.wikipedia.org/wiki/Fair_use (último acceso: 09 de noviembre de 2014).

de página y/o en la bibliografía, los autores teníamos libertad de desarrollar nuestras obras refiriéndonos al trabajo de los otros. La costumbre era que si la cita no excedía de quinientas palabras no era necesario obtener permiso” (Lasica 2005).

Lo expresado por J. D. Lasica, pertenece a una comprensión de mundo que ha sido una praxis histórica connatural al ser humano y que, en definitiva, ha posibilitado nuestras culturas, que tiene relación con la ejecución de procesos habituales de compartir material libremente, más allá de las leyes de propiedad intelectual, en un “fuera de la ley”. Esta práctica normal, es parte de un razonamiento que señala que ser miembro del cuerpo social implica una ida y vuelta en la recepción y producción de información y conocimiento.

Se ha de decir que, en general, los autores en la actualidad no buscan eliminar por completo los derechos de autor, menos en EE.UU. donde, como sostiene Debora J. Halbert, los derechos de propiedad intelectual fueron un tema preponderante, desde el nacimiento de dicha nación (Halbert 1996). Cuestión que se enraiza al rechazo a los monopolios impuestos por la corona británica –como lo referente al té– como se aprecia ya en la Federal Copyright Act de 1790 donde encontramos que se aceptan monopolios de manera delimitada, en la medida que se fomente la innovación (Sábada 2008, 36), lo que hoy no es preponderante en las leyes de propiedad intelectual.

Para Cory Doctorov, las leyes de propiedad intelectual históricamente han sido positivas para la sociedad y los autores, aludiendo a lo que sucedía antes de que la OMPI regulara internet hacia 1996, de hecho señala *“el grabador de vídeo le pegó tal susto a Hollywood que mandaron a su portavoz al Congreso para decir que «el videograbador es a la industria norteamericana del cine lo que el estrangulador de Boston a la mujer que está sola en casa».*

En cada una de estas ocasiones, nuestros legisladores hicieron lo correcto. Dijeron: “El que la televisión por cable ofrezca una imagen más nítida que las antenas terrestres es una cualidad, no un defecto”. Dijeron: “El que las gramolas permitan que los clientes de los restaurantes puedan escoger qué música desean escuchar es una cualidad, no un defecto”. Dijeron: “El que las fotocopiadoras faciliten la reproducción de apuntes y extractos de libros en las universidades es una cualidad, no un defecto”. Dijeron: “El que un videograbador pueda grabar, copiar, avanzar rápidamente y saltarse los anuncios de las películas de Hollywood emitidas por televisión es una cualidad, no un defecto”.

¡Menos mal que lo hicieron! En cada una de estas ocasiones, las nuevas tecnologías han permitido que un número mil veces mayor de artistas hagan una cantidad mil veces mayor de arte, ganando mil veces más dinero a la vez que llegan a un público mil veces más extenso” (Doctorov 2008).

Pero todo ello acabó cuando el Gobierno norteamericano vio el exitoso resultado de su proyecto de expansión de internet por medio de la «www» hacia los años noventa. El Gobierno decidió que no era necesario mantener una serie de leyes que permitieran la libre circulación del

conocimiento, provocando el desmantelamiento de las unidades dedicadas al *software libre* existentes en las universidades norteamericanas que habían colaborado en el proyecto ArpaNet y eran parte de la National Research and Education Network (NREN) que como se ha dicho derivaba de la Ley High-Performance Computing and Communications Initiative de 1991 (America 1991).

La postura de EE.UU. desembocó en 1996 en las leyes de la OMPI sobre derecho de autor (OMPI 2010) y en el Tratado de la OMPI sobre Interpretación o Ejecución y Fonogramas (WCT: WIPO Copyright Treaty y WPPT: WIPO Performances and Phonograms Treaty). Dichos tratados se conocen como «Tratados de Internet» porque, hasta ahora, son los únicos instrumentos que aúnan una vocación planetaria que hacen referencia a la utilización en línea (*online*) de internet –en el entorno digital y de redes– y a lo que ocurre con las transmisiones digitales “a la carta”, por ejemplo, las escuchadas por programas como Spotify de obras protegidas por el derecho de autor, de ejecuciones o interpretaciones fijadas en fonogramas. En estos tratados como lo indica Cory Doctorov, “la OMPI decidió que [...] internet estaba estropeada porque hacía que copiar fuera demasiado fácil, demasiado barato, demasiado rápido” (Doctorov 2008, 59).

En ese sentido, los «Tratados de Internet» no contemplan las posibilidades actuales del desarrollo de los *software libre* con código abierto y que son parte de un desarrollo colaborativo de creación. Además, no consideran que muchas creaciones de software libre requieren apoyarse en *softwares* propietarios para existir, y muchos no pueden pagar los enormes costos por pago de patente por la utilización de un *software*.

Así, actualmente en la era del capitalismo cognitivo, donde la tecnología se ha integrado a la producción de sobremanera en EE.UU., nos encontramos en un período donde “[...] la noción de derecho de autor, definida internacionalmente por el Convenio de Berna en 1886 [...], se esfuma en beneficio de la concepción anglosajona del copyright, o de su avatar en la era online, “la licencia a tanto alzado”, en la que el creador cede sus derechos a un productor que dispone de ellos a su antojo, troceando o desviando la obra de su uso principal si fuera preciso” (Mattelart 2002, 131).

Se ha de decir que el *copyright* y los derechos de autor son dos nociones sobre la propiedad artística y literaria. El *copyright* se limita a proteger en estricto rigor la obra, sin discurrir en los atributos morales del autor en correlación con su obra. Así, el *copyright* reconoce la paternidad de la obra y por tanto los derechos del autor sobre las modalidades de utilización de una obra.

En lo que respecta a los derechos de autor, se sustentan en el concepto de un derecho personal del autor, basado en una correlación directa e implícita entre el autor y su obra. Aquí el derecho moral está establecido como exhalación de la persona del autor. Así reconoce que una creación es una expresión de la persona del autor y, por tanto, se le debe proteger.

Mas, en medio de esto, durante la década de los noventa, se produjo en las artes visuales un

momento peculiar y excepcional que se desarrolló a partir del surgimiento del llamado net.art que llegó a una experimentación radical con los nuevos medios, entre quienes desarrollaron un arte subversivo sobre los códigos convencionales. Encontramos grupos como 0100101110101101.org, Technologies to the people™® Critical Art Ensemble o Electronic Disturbe Theatre que se inscriben dentro de la trama del arte político en una dinámica que considera el legado de Marcel Duchamp y su silencio, las propuestas de los constructivistas soviéticos y los postulados de Walter Benjamin, Bertolt Brecht y Marshall McLuhan. Son conglomerados que, en general, se opondrán a las restrictivas leyes de propiedad intelectual.

11.1.3. La autonomía del «arte de los nuevos medios»: más allá de los «Tratados de Internet» de la OMPI (Organización Mundial de la Propiedad Intelectual) de 1996

En 1996, la OMPI promulga los «Tratados de Internet», donde se establece una ley restrictiva para la utilización de esta tecnología en un afán de controlar el desarrollo de este nuevo instrumento tecnológico y, en general, los *software* destinados a ser utilizados mediante esta tecnología, priorizando los beneficios de quienes lo controlarán económicamente: las grandes empresas. Ese mismo año el 8 de febrero, John Perry Barlow en Davos (Suiza), daba a conocer la *Declaración del ciberespacio*, que será el manifiesto más relevante para el mundo libertario que trabaja por internet, entre los cuales se encuentra el mundo *hacker* —sobre todo el de los comienzos que no buscaba sólo rentabilizar con su trabajo— y, por otra parte, los artistas.

En la *Declaración del ciberespacio* John Perry Barlow enuncia la oposición total contra cualquier ley que impida la libre creación y utilización de internet con fines democráticos: “*En China, Alemania, Francia, Rusia, Singapur, Italia y los Estados Unidos estáis intentando rechazar el virus de la libertad erigiendo puestos de guardia en las fronteras del ciberespacio. Puede que impidan el contagio durante un pequeño tiempo, pero no funcionarán en un mundo que pronto será cubierto por los medios que transmiten bits*”.

Vuestras cada vez más obsoletas industrias de la información se perpetuarían a sí mismas proponiendo leyes, en América y en cualquier parte, que reclamen su posesión de la palabra por todo el mundo. Estas leyes declararían que las ideas son otro producto industrial, menos noble que el hierro oxidado. En nuestro mundo, sea lo que sea lo que la mente humana pueda crear puede ser reproducido y distribuido infinitamente sin ningún coste. El trasvase global de pensamiento ya no necesita ser realizado por vuestras fábricas.

Estas medidas cada vez más hostiles y colonialistas nos colocan en la misma situación en la que estuvieron aquellos amantes de la libertad y la autodeterminación que tuvieron que luchar contra la autoridad

de un poder lejano e ignorante. Debemos declarar nuestros "yos" virtuales inmunes a vuestra soberanía, aunque continuemos consintiendo vuestro poder sobre nuestros cuerpos. Nos extenderemos a través del planeta para que nadie pueda encarcelar nuestros pensamientos.

Creemos una civilización de la Mente en el Ciberespacio. Que sea más humana y hermosa que el mundo que vuestros gobiernos han creado antes” (Perry Barlow 2009, 5).

La postura de Perry Barlow tendrá su correlato en parte del net.art que en ese mismo año -1996- había sido definido por Aquille Bonito Oliva como “*una forma de anorexia del arte*” (Bonito Oliva 1996). Hacia 1997, se registra la primera muestra importante, durante la *Documenta X* en Kassel que dedica, por primera vez, una sección específica a la net-web art, comisariada por Catherine David quien reproduce un ambiente de trabajo donde el público tiene la posibilidad de sentarse y navegar por el ciberespacio. Su estrategia curatorial causo enorme perplejidad. Hacia 1999, se organiza la primera muestra importante de net.art, *Net_Condition* en el ZKM (Zentrum für Kunst und Medientechnologie) de Karlsruhe, en colaboración con otras tres sedes en Barcelona, Graz y Tokio. En dicho momento, Peter Weibel, director del ZKM y curador de *Net_Condition*, señaló que “*en estos momentos, el net.art es la fuerza motor que actúa de un modo más radical en la transformación del sistema estético cerrado del objeto artístico moderno hacia un sistema abierto post-moderno (o de segunda modernidad) de campos de acción*” (ZKM s.f.).

Hacia 1999, las posiciones frente a las posibilidades de utilización de internet y la «www» por parte de la escena artística especializada estarán claras, y permanecerán como paradigmas hasta hoy.

Se ha de decir que por entonces la idea de internet y la «www» por parte de los artistas y de la comunidad en general, por la aún carencia de aplicaciones masivas de las regulaciones establecidas y de control sistemático sobre la red, será la de un espacio abierto y libre, donde concurren personas y grupos disímiles de manera discontinua según, sus intereses, con el propósito de participar en un proceso intercomunicativo a escala mayor de lo conocido hasta ese momento, donde los mensajes y contenidos se despliegan y difunden con fluidez. Esta visión positiva quedará plasmada en la posición de, entre otros, Otto Rössler, quien plantea una propuesta de comunicación en red y de cambio de miradas para las relaciones interhumanas que él llama *Lampsacus*, y que sería una “*internet del futuro, la internet gratuita*” (Rössler 1998, 181). Para él “*internet es una bomba [pero] se trata de una bomba buena, de un regalo*” (Rössler 1998, 17-8).

Por otra parte, Claudia Giannetti, tomando la visión del teórico estructuralista soviético Mijaíl Bajtín sobre «el carnaval» —teoría basada en su estudio sobre la cultura popular en la Edad



Ilustración 173. ZKM. (1999). Exposición *Net_Condition*.

Media en el contexto de Rabelais (Bakhtin 1974)— sostendrá en su ensayo *Ars telemática* que: “telecomunicación, internet y ciberespacio [apelando al carnaval, que] la máscara, . . . , como considera Bajtín, está relacionada con la metamorfosis, la transformación o la ruptura con los límites impuestos por la naturaleza. Algunas formas muy difundidas en Internet, como son los chats, los MUDs (Multi User Dungeon) o las ciudades o plazas virtuales, podrían ser consideradas como plataformas para el desarrollo de la estética de la máscara. Las tecnologías de las redes telemáticas y de la realidad virtual posibilitan la exploración, por parte de los artistas, de otras dimensiones de ubicuidad, como por ejemplo la telepresencia” (Ascott, Giannetti y Otros 1998, 6).

Para Giannetti, la lógica de la web sería la de brindar un medio sin fronteras y, por ello sin territorio, donde se puede desplegar una sociabilidad libre desmarcada de la opresión impuesta por el poder. En esa medida, su expansión e irradiación —diremos nosotros rizomática—, por todos los estratos sociales podría desatar una efectiva inestabilidad de las estructuras jerárquicas existentes.

Ahora bien, hacia la época en que Giannetti escribe, emergen posturas que rescatan el valor de internet para el cuerpo social. Tal es el caso del historiador James C. Scott (Scott 1990) quien se mostrará crítico frente a la postura de Mijaíl Bajtín. Scott cuyo discurso tendrá gran repercusión para comprender el desarrollo de grandes colectivos subordinados a nivel mundial, apunta que “*Lo carnavalesco, sus formas y sus máscaras han de entenderse no como un fenómeno autónomo y autorreferente sino como respuesta a las relaciones de poder que existen en el ámbito general de los social. Lo carnavalesco, pues existe en tanto excepción y válvula de escape y podría entenderse como modo isostático de mantenimiento del statu quo. Una aproximación a la acción colectiva en la web en estos términos implica, pues, interrogantes importantes en lo que respecta a su validez como mecanismo de lucha política*” (Carrillo 2004, 229).

Hemos de tener presente que Scott quien a menudo disiente de Gramsci sobre las implicaciones de la hegemonía, partiendo de una postura que sostiene que la resistencia cotidiana de los subalternos muestra que no han dado su consentimiento para la dominación (Scott 1985), reconoce que dentro de las armas simbólicas empleadas por los subordinados (grandes colectivos humanos de diversas partes del mundo), los disfraces elementales, —como el anonimato—, los refunfuños y los eufemismos que él distingue se aplican de maneras particulares por internet —disfraces que son diferentes a los disfraces elaborados, que son la cultura oral, los cuentos populares, los carnavales, y los grabados—, corresponden a formas de resistencia simbólica que, dificultosamente, puedan coartarse como ocurre con los rumores y los chismes.

En dicha medida los disfraces elementales como las máscaras —entre las cuales contemporáneamente están los correos electrónicos con nombre no necesariamente asociados a sus dueños—, pueden tener un uso subversivo del lenguaje, constituyéndose en instrumentos de defensa. A este tipo de utilización de los disfraces elementales, Scott lo llama “criptología de la

sobrevivencia” que, en tanto discurso oculto, es una auto-revelación para las relaciones de poder normalmente excluidas del discurso oficial. En este sentido, dirá que “*el discurso oculto colectivo de un grupo subordinado tiene muchas veces formas de negación que, si se trasladaran al contexto de la dominación, constituirían actos de rebelión*”. A esto, Scott agrega algo importante: “*la elaboración de los discursos ocultos depende no sólo de la conquista de espacios físicos y de un tiempo libre relativamente independientes, sino también de los agentes humanos que los crean y diseminan*”. Se subraya el rol que pueden llegar a tener los “*puentes sociales*”, llámense artistas, comerciantes ambulantes y todos aquellos cuya labor profesional les lleva a viajar. Estos, para él, pueden reformular positivamente el discurso oculto de los dominados e, inclusive, encauzar sus aspiraciones hasta tornarse representantes de los subordinados. Cuando este fenómeno de liderazgo carismático surge, los representantes por medio de imágenes escatológicas y visiones proféticas, hacen público el “*discurso oculto de los dominados*”. Scott señala que al transgredir el orden del poder, estos líderes ponen muchas veces en riesgo su propia vida.

La visión de Scott ha permeado sobre todo en EE.UU. —su país natal— en espacios del mundo *hacker* y del procomún, como en el del net.art en el que las acciones como las de Electronic Disturbance Theater, tal cual *Zapatista Tactical FloodNet*, dan cuenta del poder del arte para convocar a las masas. La posición intelectual de Scott denota una nueva realidad como es la del mundo de los asociados a las nuevas tecnologías como internet, donde destacan figuras como las de Aaron Swartz (programador, escritor y activista de internet), Julian Assange (creador de WikiLeaks) y Edward Snowden, a los que se les reconoce por su sacrificio personal en pro del bien común. Los dos primeros son conocidos por su lucha contra los poderes ocultos que se mueven tras la red y, en el caso de Swartz, por su activismo en pro de la liberación del conocimiento.

Se debe recordar que a Swartz se le acusó de cometer delitos informáticos con fines académicos durante septiembre del 2010. Durante ese mes descargó de 4,8 millones de documentos académicos, publicaciones, reseñas y artículos con *copyright* y propiedad de JSTOR desde el MIT. Mientras se desarrollaba la dura y hostigante investigación por parte del FBI, Swartz se quitó la vida.

La postura de Swartz, quien, entre otras cosas realizó descargas masivas de documentos para compartir información y conocimiento, se expresa en sus propias palabras: “*No hay justicia al cumplir leyes injustas. Es hora de salir a la luz y, siguiendo la tradición de la desobediencia civil, oponernos a este robo privado de la cultura pública*” (Swartz 2008). “*La información es poder. Pero como todo poder, hay quienes quieren mantenerlo para sí mismos*” (Swartz 2008).

En este tipo de figuras se reconoce la personalidad de los nuevos héroes modernos en la «Era de Internet».

Las teorías de Giannetti y Scott y otros autores —con sus distancias intelectuales pero unidos

por el análisis de la nueva realidad contemporánea artística y social— tendrá su correlato en pensamientos recientes como los de Geert Lovink, autor de *Fibra oscura: rastreando la cultura crítica de Internet* (2004); *Zero comments: blogging and critical internet culture*, (2007) y *Networks without a cause: a critique of social media* (2011). Lovink ha realizado una serie de análisis de las máscaras en la red en su dimensión carnavalesca y política, ofreciendo una perspectiva general de las estrategias activistas y artísticas entre 2014 y 2015 efectuadas como réplica a las revelaciones de Edward Snowden¹¹.

Lovink señala que contra la extendida disminución del mundo hacker, los artistas no sólo en la red sino en las performances y acciones de arte, se han implicado en un profundo abanico de experimentos para denunciar el control y la vigilancia en la red, planteándose todos ellos la interrogante sobre si puede el arte mostrar una salida a todo esto.

En el caso de Zach Blas y su proyecto *Facial weaponization suite: fag face mask*, (<http://www.zachblas.info/projects/facial-weaponization-suite>, [2013]), el artista crea máscaras para protestar en contra del reconocimiento facial biométrico por parte de los Estados. Cada máscara elaborada por el artista es producida en primera instancia mediante un ordenador con un programa que detecta los datos faciales biométricos de los participantes de un taller específico. Estos datos son juntados para, en un proceso de agregación, crear una “máscara colectiva” que, por ser la confluencia de muchos rostros, es amorfa. La máscara permite a los participantes usar simultáneamente las caras de muchos otros.



Ilustración 174. Blas. Zach. (2013). Facial weaponization suite: fag face mask.

Desde la ciencia, Antonio Lafuente en *El Carnaval de la tecnociencia* (2005) ya indicaba con claridad lo que se ha acentuado en estos últimos años: “El proceso de privatización del conocimiento es abrumador” (Lafuente 2007, 11). “La ciencia va camino de ser otro de los recursos que manejan las grandes multinacionales para conquistar mercados, imponer gobiernos o intoxicar la opinión” (Lafuente 2007, 11). Nos dice Lafuente, aun reconociendo que “la mayoría de los investigadores y profesores son gente honesta y comprometida con el bien común” (Lafuente 2007, 11), en la tecnociencia contemporánea “hay sitio para los mentirosos, los pseudo-expertos, los científicos comprados y los terceros actores a sueldo” (Lafuente 2007, 11). Y recalca Lafuente: “el sistema de control de calidad de la ciencia, el llamado «peer review», está en crisis, como también el que se utiliza para asignar patentes” (Lafuente 2007, 11).

¹¹ Geert Lovink, « El Sistema del Arte tras la Red, Mesa: Desenmascarar al Autor: Arte y Activismo en la Era de Internet, Ponencia: La Política del Diseño de Máscaras: La Cultura de Internet después de Snowden,» *Notas Tomadas en el Seminario Código Abierto* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 26 de marzo de 2015).

11.1.4. La relación entre prácticas en la red y derechos de reproducción

11.1.4.1. Prácticas artísticas en la red *anticopyright*

Hemos de decir que en la década de los noventa, en el plano propiamente artístico se dio un optimismo entre artistas que presentan claras diferencias conceptuales frente a las posibilidades de utilización de la red. Esto ocurre sobre todo en lo que se refiere a quebrar la autoría individual como se aprecia en Douglas Davies y Muntadas.

En el caso de Davies, se concibe la colectividad engendrada en internet como una adición de subjetividades creativas, como se presencia en su proyecto *La primera frase colectiva del mundo* de 1994 en el que se presenta una especie de “*orgía en la que se mezclan elementos heterogéneos creando un ruido babélico, que para él es ya suficientemente transgresor*” (Carrillo 2004, 227).

Debemos recordar que Douglas Davies fue junto a otros artistas como Nam June Paik y Charlotte Moorman los pioneros del arte comunicacional y del videoarte. Ellos buscaron diluir la fronteras entre autor y público, tal cual se presencia en 1977 en la *Documenta 6* de Kassel donde se efectuó la primera transmisión internacional en vivo vía satélite de artistas, y donde las *performances* de Davies, Nam June Paik junto a Charlotte Moorman, y de Joseph Beuys, fueron transmitidas en directo a más de veinticinco países.



Ilustración 175. Davies, D. (1977). *The Last nine minutes*. *Documenta* de Kassel.

Dichas *performances* inspiradas en el espíritu *fluxus* fueron una fusión de despliegue escénico, video, música y televisión en un homenaje a las comunicaciones globales. Desde Caracas (Venezuela), Douglas Davis llevó a cabo en los últimos nueve minutos, una pieza participativa, *The Last nine minutes: live performance for international Satellite Telecast* en la que afronta la distancia del espacio-tiempo entre él y la audiencia televisiva.

Muntadas, en obras como su proyecto *The File room* (1994) representa una habitación convertida en archivo informático que almacena los casos de censura cultural acaecidos en el mundo, posibilitando además que se encuadren nuevos datos, y en *On Translation: the internet project* (1995-2002), realiza inflexiones ante las problemáticas derivadas de la traducción en la sociedad informatizada, apelando para ello al tema a la interactividad. En estas obras su postura es más bien una toma de posición artístico-política —como se aprecia con claridad en *The File room*— que se afianza en la visión europea sobre el archivo como instrumento para el bien común de la colectividad. Se debe tener presente que “*para él la agencia colectiva es una entidad reflexiva y dotada*

de una dimensión liberadora. [Y] la red de internet tendría la función de catalizar dicho potencial inherente a la masa social” (Carrillo 2004, 227).

Por otra parte, por dicha época Paul Garrin, activista e integrante y fundador de Nettime, desarrolla su obra *Name.space* (1996) para el seminario *Next five minutes 2*, a petición de dicho seminario y del Medien Zentral Komitee de Ámsterdam. En dicha obra formulaba una dinámica de quebrantamiento de las normativas de la web y la canalización de los dominios punto-com, org, es, net, y otros a través de su “habitante” individual o colectivo por medio del DNS (Domain Name System), con el propósito de que los colectivos, pudieran interactuar soberanamente, para lo cual se debían eliminar los controles tanto comerciales como institucionales de la gestión de la web. Su obra, si bien se perfilaba en torno a la liberación de la web para las multitudes por imponer su dominio como “el habitáculo por donde aquello pasaría”, lo que implicaba una gestión económica de dicho dominio, provocó reticencias y se puso en duda el altruismo de su obra. Pero, esto revela una idea de espacio abierto de la red que rondaba en la época como un ideal, como hemos visto que plantea Claudia Giannetti.

Por otro lado, nos encontramos en los noventa con artistas que no ven en la web e internet aspectos necesariamente positivos. En este sentido, nos hablan algunas obras de Mark Napier, (www.potatoland.org) quien, en *The Digital landfill* de 1998, ironiza sobre la función concreta de la web en nuestras existencias planteándola como un gran basurero donde podemos depositar una inmensa cantidad de material desechable que, finalmente, llega a la papelera de los ordenadores. Para Napier, la web promovería la existencia de un colectivo (trabajadores y consumidores) que presentan como característica común la capacidad de dejar una huella de generación de residuos en la sociedad de consumo capitalista. Su postura estará dentro de la línea de Guy Debord y de Jean Baudrillard que, en *Cultura y simulacro* de 1978 (Baudrillard 2007), señala que las nuevas tecnologías han alentado la mutación de lo real en hiperreal. Para alguno, en el caso de Napier, nos encontramos con obras que nos indican el término de la «utopía colectivista» en internet.

Para la fecha en que Napier estaba creando ese tipo de obras, ya empezaban a aparecer otras complejas implicancias del fenómeno diverso que es internet y la web. Estas vendrán de la mano del énfasis comercial dado por las grandes economías —como la norteamericana— que promocionarán este fenómeno para el trabajo, cuestión que en primera instancia se tornará positiva.

Con el correr de los años, debido a la “arquitectura panóptica virtual de producción en red [desde la cual] potencialmente es posible controlar individual y continuamente la actividad laboral” (Hardt y Negri,



Ilustración 176. Napier, M. (1998). *The Digital landfill*.

Imperio 2002, 276), se producirá la promoción de un tipo de “tecnología neutra” (Lovink 2011) que, sustentado en el trabajo inmaterial, opera de la siguiente manera: *“El «trabajo» de la empresa y de sus empleados consiste en la captura unilateral que apunta a transformar la multiplicidad de las «colaboradoras» (mónadas) en multiplicidad de «clientes». Sus empleados (no sólo los ingenieros, sino también el marketing [...]) operan como una interfaz con la cooperación entre cerebros: la acción de Microsoft [una de las empresas más representativa de la economía digital] consiste en neutralizar y desactivar la concreción y co-realizaciones de la multiplicidad. La potencia de agenciamiento, en lugar de estar distribuida de manera heterogénea en la cooperación, está concentrada en la empresa”* (Lazzarato 2006, 118). Bajo este enfoque, internet como estructura de dispersión global y desterritorializada, conllevará que los procesos de producción informatizados en la postmodernidad traigan aparejado que *“el capital pueda retirarse de la negociación con una población local dada trasladando su producción a otro punto de la red global o puede sencillamente emplear su capacidad de hacerlo como un arma de negociación. Poblaciones laborales completas, que habían gozado de cierta estabilidad y cierta fuerza contractual, se [hallan] sumergidas en situaciones de empleo cada vez más precarias”* (Hardt y Negri, Imperio 2002, 275). Por otra parte, el ocio promocionado por la economía digital (como los videojuegos) provocará dependencia y enajenación. Al mismo tiempo, fenómenos más recientes como los blogs, más que promover el compromiso con causas sociales y culturales, favorecer o respaldar el debate público, son habitáculos, (casi guetos) de personas que piensan lo mismo y se hablan entre ellos. Este hecho ocurre en el caso de algunos blogs de carácter político de países como EE.UU., Alemania e Inglaterra que, por tener idéntica raigambre política, ponen o citan análogos links (Hyun 2012).

Todo ello tendrá como su correlato directo e impulsor de las políticas de control implementadas, de forma directa, explícita y con énfasis, lo que tiene que relación con la implementación de restrictivas leyes de propiedad intelectual para internet y la web.

El paradigma de tales leyes serán los «Tratados de Internet» de la OMPI de 1996 (Garrote Fernández-Díez 2003), cuando la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual de la ONU, consideró que internet era un adelanto relevante respecto de las tecnologías anteriores, por lo cual necesitaba una legislación para poder estar en coherencia con las necesidades del mundo contemporáneo. En este sentido, se generó el Tratado sobre Interpretación o Ejecución y Fonogramas, –conocido como WPPT– y el Tratado sobre Derecho de Autor –TDA o WCT (en inglés) –, donde se señaló que la particularidad de internet de transmitir datos de un lugar a otro, a bajo coste y casi sin control por esa época, eran instancias a las que había que detener.

Aún más explícitas serán las leyes heredadas de este enfoque como la Digital Millennium Copyright Act (DMCA), la Directiva Europea sobre Derecho de Autor (EUCD) y la Directiva Europea sobre Propiedad Intelectual (EUIPRED), las cuales han sido desastrosas por destructivas

como se aprecia en hechos tan simples como que: “Cuando nació internet, el ochenta por ciento de la música grabada a lo largo de la historia no estaba disponible a ningún precio. Se había borrado, olvidado, retirado del mercado [...]. Las redes P2P nos devolvieron toda esa música. No había ningún método comercial legal de hacer que toda esa música estuviera disponible en la web, pero las redes P2P lo consiguieron en apenas uno o dos años. Lo que parecía un proyecto de ámbito y costes inconcebibles tuvo lugar gratis y tan rápido que apenas tuvimos tiempo de apreciar esta magnífica biblioteca que internet había recopilado para nosotros antes de que la industria discográfica la quemara hasta los cimientos, cerrando Napster a golpe de pleito” (Doctorov 2008).

Con los «Tratados de Internet» de la OMPI se dará inicio a un cierre de camino a las posibilidades de propiciar y sostener una internet y una web en beneficio del cuerpo social en su conjunto y la creación libre dentro de este constructo, al tiempo que se verá impedido la libre circulación del conocimiento. En este sentido como afirma Maurizio Lazzarato: “la propiedad intelectual tiene así su función política, ya que determina quién tiene el derecho y el título de crear y quién tiene el deber y el título de reproducir. La propiedad intelectual separa a la multiplicidad de su capacidad de crear problemas e inventar soluciones. La empresa y la relación capital-trabajo impiden ver la dimensión social del acontecimiento que caracteriza la producción de la riqueza contemporánea, y determinan de este modo formas de explotación y sujeción inéditas” (Lazzarato 2006, 121).

De esta forma, hacia principios de los noventa, los desarrolladores de *software* libre tenían claro el contexto en que tendrían que moverse, entre otras cosas, desde la *Open letter to hobbyists* (‘Carta abierta a los aficionados’) escrita por Bill Gates (Gates febrero de 1976), donde los criminaliza diciendo que lo que los *hackers* llaman “compartir” era “robar”.

Gates, quien desarrolló su quehacer sobre la base del trabajo realizado por cientos de desarrolladores de *software libre* que compartían, sin pedir dinero por su trabajo, actualmente es el hombre más rico del mundo y es uno de los mayores dueños de licencia para reproducir obras de arte en el mundo, a través de la empresa CORBIS, derechos de reproducción que obtuvo a precios irrisorios en un momento en que nadie pensaba que las propias instituciones dueñas de las obras iban a tener que pagar por reproducir las imágenes de sus propias obras. De ahí que Richard Stallman pensando justamente en ello creará GNU-Linux cuya primera licencia publica de GNU fue en 1989, y se conoce como *software* de código abierto, en que el programador pone el código fuente a disposición de una red o colectivo de programadores que lo amplían, mejoran y reparan posibles errores.

Complementario a esto, Stallman crea hacia comienzo de los noventa la licencia libre *copyleft* —que se enmarca dentro de la legalidad norteamericana sin contraponerse en ella al *copyright*—, que implica poner la creación en dominio público, sin derechos reservados. Ambos instrumentos

ayudarán a que el conocimiento pueda circular sin fronteras “*en defensa de la creación de los posibles y de su efectuación contra toda voluntad de apropiación unilateral*” (Lazzarato 2006, 121), instancias que beneficiarán a una enorme cantidad de desarrolladores de *software libre* y artistas en sus trabajos, quienes operarán sin estar totalmente coartados por los dilemas de las restrictivas leyes de propiedad intelectual que están regidas por las lógicas de las empresas y de estados capitalistas.

En este contexto, surge el net.art que tendrá presente a lo largo de su desarrollo, las posibilidades de internet, la web y los *software* de intercambio de archivos. También contará con diversos aspectos propios del arte como es la influencia entre artistas, una invariable a través de la historia del arte, visible en las citas y apropiación de imágenes. Esto se puede apreciar en los *collage* de Picasso, o en los «*ready-mades*» de Marcel Duchamp, las fotografías «apropiacionistas» de Sherie Levine, las imágenes de Mandiberg (que el propio artista ofrecía para ser impresas junto a un certificado de autenticidad e instrucciones para enmarcarlas), las obras «apropiacionistas» de Rogelio López Cuenca y Pedro G. Romero, etc. Esto se encontrará en contradicción desde los noventa en adelante con las leyes de propiedad intelectual que criminalizarán la utilización de materiales existentes sin previo pago.

Frente a ese contexto, colectivos como ASCII Art Ensemble que operó en un tiempo acotado y se conformó en 1998, luego de que un grupo de artistas coincidiera en Ámsterdam, optaron por dejar en segundo plano la autoría individual y crear *software libres*. ASCII Art Ensemble estuvo conformado por Walter Cruijssen, creador del portal Desk.nl, y por una fracción del Ljudmila Media Lab de Liubliana (Eslovenia), Luca Frelih y Vuc Kotic.

Vuc Kotic que fue pionero del net.art, e inventor de esta terminología y, todos ellos, ejecutaron un *software libre* sustentado en aplicaciones de Java que permitía transferir a código ASCII la información, el código ASCII es un “*método para una correspondencia entre cadenas de bits y una serie de símbolos (alfanuméricos y otros), permitiendo de esta forma la comunicación entre dispositivos digitales así como su procesado y almacenamiento*” (Wikipedia 2014), permitiendo con ello la transferencia de imágenes en movimiento.

El primer trabajo ASCII Art Ensemble fue traspasar al código ASCII una película fetiche del cine porno, *Garganta profunda* de 1972, reconvertida así en *Deep ASCII*, (<http://www.ljudmila.org/vub/ascii/film>), convirtiendo las imágenes en cuerpos conformados por letras y números del American Standard Code for Information Interchange. Mediante este procedimiento, el colectivo que generaba imágenes retro futuristas, trabajaba desde la inutilidad de tratar esas imágenes desde el punto de vista de las implicaciones de las potencialidades de la tecnología contemporánea y sus consecuencias. Por otro lado, el colectivo atendía a temas de producción artística poniendo en escena el extrañamiento que las personas sufren en relación a los

alcances, la importancia y el control de los procesos tecnológicos.

En una línea semejante de trabajo colectivo por medio de tecnologías libres pero más enfocada en denunciar el uso monopólico de apropiación y explotación de los derechos de autor, nos encontramos con ®™ark. Este es un grupo activista anticorporativo conformado en 1991 y marcado por un afán filantrópico cuya actividad consiste en subvertir los poderes corporativos y los monopolios.



Ilustración 177. Cosic, V. (1998)Deep ASCII

En 1998, ®™ark realizó el proyecto *Deconstructing Beck* que consistía en una remezcla sin autorización legal de las canciones del músico Beck Hansen, lo que dio como resultado la publicación de un CD. Para ello ®™ark, como siempre, utilizó la táctica de recabar dinero a través de su portal, por medio del cual se podían otorgar donaciones para subvencionar el proyecto y, más específicamente, cubrir los costos implícitos de los artistas o trabajadores y de la obra misma o unirse al debate o participar en la realización misma del proyecto.

El proyecto de 1998 buscaba despertar el diálogo sobre las injusticias empresariales, para lo cual ®™ark anunció el lanzamiento de su CD *Beck: Deconstructing Beck* el 17 de febrero de ese año. La obra consistió en una colección de *resamplings* brillantes pero “supuestamente ilegales de Beck” al no ser solicitado el permiso de utilización de sus obras a Beck Hansen. La creación fue producida bajo el sello Illegal Art con la ayuda de 5.000 dólares recogida por ®™ark de donantes anónimos (®™ark 1998).

®™ark puso a disposición de los interesados su correos y el de otros colaboradores del proyecto y su página web y de grupos asociados a la difusión y promoción del proyecto: info@rtmark.com (<http://www.rtmark.com/>), eillegalart@detritus.net, (<http://www.detritus.net/illegalart>).

Deconstructing Beck fue parte de más de veinte proyectos *art-hacktivist*as y exitosos de sabotaje de ®™ark, que se vienen realizando desde 1991. Otros actos recientes y futuros de subversión asistidos por ®™ark están documentados o se documentarán en su sitio web: <http://www.rtmark.com/>.

En relación al CD *Beck: Deconstructing Beck*, un portavoz anónimo de ®™ark señaló que “usando el trabajo artístico ilegal ayudamos a combatir el dominio absoluto que las empresas tienen en nuestras vidas” (®™ark 1998). Y señaló que “en un inicio no estábamos seguros acerca de este proyecto, ya que ®™ark generalmente dirige sus acciones a artículos producidos en masa. Pero, mientras Beck puede ser un artista extraordinario, su personaje lucrativo sigue siendo un producto más del que otros se enriquecen, y es ello

lo que necesitamos subvertir” (®TMark 1998).

Philo T. Farnsworth, la fuerza principal detrás del seudónimo de Illegal Art, expresó que su sello existe para proporcionar *“una salida para los artistas interesados en explorar una paleta ilegal. Las corporaciones invaden nuestras vidas con productos, pero nos prohíben utilizarlos en nuestro arte, o en todo lo que no quieren. Esto simplemente no tiene sentido”* (Ellerson 1999).

Lo que tenía sentido y ®TMark previó es que debido al clima empresarial, en las tiendas de discos no se pinchara el CD. Por ello, Illegal Art lo puso a disposición de los interesados en su plataforma illegalart@detritus.net, a un precio de tan sólo 5 dólares, incluyendo el empaquetado del CD que iba en una caja blanca, el poner pistas del CD en su sitio web y el franqueo postal en los EEUU. El costo del CD reflejó un margen de sólo el 100% de la inversión en lugar del estándar de la industria que era de un 800%. En la página de Illegal Art (<http://www.detritus.net/illegalart/beck/>), además se podían bajar clips de cada pista (30 segundos de RealAudio (tm)).

Tanto el correo electrónico como la web del servicio ilegal de arte –Illegal Art–, fueron proporcionados por [detritus.net](http://www.detritus.net), un sitio de internet dedicado a la reutilización artística de la cultura preexistente. Steev Hise, *webmaster* de Detritus señaló: *“Estamos contentos de estar ayudando con el proyecto Deconstructing Beck”; “Las leyes de «copyright» son demasiado restrictivas, y están contra lo intuitivo. Estas leyes en su forma actual están allí sólo para canalizar dinero a las empresas, no para proteger a los artistas. Como artistas tenemos que luchar contra eso”*.

La información sobre otras actividades de Illegal Art se puede encontrar en <http://www.detritus.net/illegalart/>.

Cabe agregar que el desarrollo general de ®TMark, puede considerarse como un trabajo artístico enraizado en la capacidad de crear una empresa conducida tácticamente para la insubordinación política y cultural. Todo esto en una dinámica similar al trabajo realizado por los constructivistas soviéticos Ródchenko y Mayakovsky quienes crearon la empresa publicitaria *“Mayakovsky-Ródchenko constructores de anuncios”*, con el propósito desde el arte de transformar la realidad.

En 1994, se funda el colectivo de arte digital Etoy que fue conformado por Gino Esposto (Etoy.ESPOSTO / CARL), Marky Goldstein (Etoy.GOLDSTEIN), Fabio Gramazio (Etoy.GRAMAZIO), Michel Zai (Etoy.ZAI), Daniel Udatny (Etoy.UDATNY), Martin Kubli (Etoy.KUBLI) y Hans Bernhard (Etoy.BRAINHARD / HANS), colectivo que se definió como una *“escultura empresarial”* que se inspiró en el eslogan y los logotipos de empresas multinacionales para crear su imagen. Etoy, en 1995, fundó su corporación [etoynet.com](http://www.etoynet.com) registrándola en la ciudad de Zug (Suiza) cuyo registro comercial es CH-170.3.029.244-0, y cuya página web es

<http://www.etoym.com>.

Etoy funciona con las inversiones de personas —a decir de ellos— que entienden la estrategia de Etoy y ayudan a llevar las operaciones a seguir. Para Etoy, el arte contemporáneo depende de mentes que piensan más allá de la inmediatez y que dejan la realidad atrás (Wishart y Bochsler 2003). En su declaración de objetivos, Etoy señala que su actividad “*traspasa y desdibuja las fronteras entre el arte, la identidad, las naciones, la moda, la política, la tecnología, la ingeniería social, la música, el poder y los negocios para producir el mayor impacto posible en los mercados mundiales y la cultura digital. Etoy se adentra allí donde otras empresas e individuos no quieren o no puede aventurarse*” (Etoy 2015).

En 1999, en un momento donde las empresas punto-com estaban en auge una de ellas, eToys, dedicada a la venta de juguetes por internet recibió una queja de un cliente por el vocabulario obsceno utilizado en la página web de la empresa. EToys descubrió que existía Etoy y los acusó de violar su marca registrada, aunque el colectivo de arte Etoy había registrado la suya dos años antes que la juguetería *online*.

La juguetería ofreció 516.000 dólares a Etoy (Etoy 2015) para que renunciase a su nombre y a que bajaran su web pero Etoy no aceptó. A razón de ello, eToys presentó una demanda contra el grupo artístico por infracción de marca y le pidió a Etoy eliminar las imágenes gráficas y el lenguaje obsceno de su página web. La juguetería eToys finalmente logró obtener un orden judicial preliminar contra Etoy que tuvo que cerrar su página web temporalmente (New York Times 2000).

Etoy, en vez de rendirse generó una contraofensiva *hacktivista* a través de un polifacético proyecto artístico llamado *Toywar* —que fue posible de realizar gracias, en gran parte, a la fundación del colectivo [®]TMark, *The Intellectual Property Fund*, que centra su accionar en obras que trabajan sobre las implicancias de las leyes de propiedad intelectual y que financia este tipo de proyectos con donaciones generalmente de anónimos.

La asignación de fondos es gestionada por otro colectivo, Negativland ([®]TMark 2013), preocupado por cómo afectan las leyes de propiedad sobre los artistas y utilizando internet como campo de batalla. Para ello sacó un juego *online* en el que sus simpatizantes podían ganar puntos atacando a eToys con el propósito de desvalorizar las acciones de la compañía de juguetes *online*.

Conocidos grupos de música apoyaron a Etoy y cedieron archivos MP3 para que fueran utilizados como banda sonora del juego. Entre noviembre de 1999 y febrero de 2000, mil setecientas noventa y ocho personas participaron en el juego como «*toysoldiers*» (Etoy 1999). El juego supuso un rastreo de los participantes y sus actividades en la realidad y se criticaba a eToys en foros de inversores o en salas de chats y los sabotajes a los servidores de la juguetería, ya sea mediante la ejecución de páginas «anti eToys» o introduciendo información falsa en la página de eToys.

En medio del pleito, la juguetería eToys ofreció 400.000 dólares para lograr un acuerdo entre las dos partes. “Personajes de arte en la red como Heath Bunting aconsejaron que se aceptara el trato, otros, como Paul Garrin, que se rechazara” (Carrillo 2004, 240).

Durante el juicio, las acciones de la juguetería *online* eToys se desplomaron unos 4500 millones de dólares. Etoy calificó esto como “la actuación más cara de la historia del arte” (Etoy 1999). Sin embargo, la mayoría de los analistas negaron que esto hubiera sido causa directamente por los esfuerzos de Etoy y sus partidarios¹².

A finales de enero de 2000, la juguetería *online* eToys retiró la demanda y tuvo que pagar los costes del juicio (40.000 dólares) y el sitio web de Etoy volvió a operar de manera normal (Mirapaul, New York Times 2000). La documentación sobre el litigio puede consultarse en: www.rtmk.com/allpress.html

Se ha decir que *Toywar* de Etoy se tornará un referente artístico para proyectos coetáneos epocalmente como los de 0100101110101101.org y para proyectos posteriores de índole colaborativa, *hacktivista*, de participación múltiple y masiva. *Toywar* se puede tomar como un nítido ejemplo de la posibilidad de utilizar tácticamente internet y la web para luchar contra la represión del sistema capitalista y de las nefastas leyes de *copyright*.



Ilustración 178. Carter, K. (1993). S.t.

De los problemas con las leyes de propiedad intelectual vigentes no sólo nos hablarán los net artistas sino los artistas en general. Este es el caso de Alfredo Jaar en su instalación *el Lamento de las imágenes* (2006) —momento en que los *hacker* y los *hacktivistas* y *art-hacktivistas* a nivel internacional trataban de subsistir a un cruento sistema de persecución legal por su labor—, donde se trata el tema de la guerra, y el manejo de imágenes por medio de los bancos de imágenes. Un ejemplo notorio es el de Bill Gates que poseía hasta comienzo de 2016 en un búnker bajo tierra los 11 millones de fotografías del archivo Bettmann, que adquirió en 1995 y por lo cuales poseía los derechos de reproducción a través de su empresa llamada Corbis.

Entre las fotografías a las que alude Jaar en su instalación *The Sound of silence* (1995) y que son parte del archivo Bettmann, está una de Kevin Carter en la que un buitres está asolando a una niña africana desnutrida, fotografía de 1993 que es propiedad de la hija de Carter pero los derechos de reproducción de la imagen es propiedad de Corbis, quien cobra por ello.

¹² Véase la película documental que trata el tema *Info Wars: Fate. Info Wars*, Dirigido por Sebastián J.F. Producido por Parallel Universe (Sebastián J.F). Interpretado por Jon Johansen, Robin Gross, Ray Thomas, Ricardo Domínguez; Douglas Rushkoff, etoy.ZAI, Hans Bernhard (UBERMORGEN). Parallel Universe (world), Polyfilm (Austria), 02 de noviembre de 2004.

Se hace interesante señalar que Bill Gates, dueño de Microsoft, es el mismo que con su fundación privada, Fundación Bill y Melinda Gates (Bill & Melinda Gates Foundation) ayuda al "tercer mundo", al tiempo que frente a las necesidades de su empresa por obtener coltán —el denominado «oro del siglo XXI», mineral que es estratégico para el avance tecnológico debido a sus nuevas aplicaciones, cuyas reservas mundiales en un 80% se encuentran en la República Democrática del Congo—, con su política empresarial, Gates posibilita el mantenimiento de la guerra (Villaécija y Rojas 2014).

Así, en el *Lamento de las imágenes*, Jaar evidencia que una de las empresas que posee el derecho de reproducción de millones de imágenes en el mundo es un verdadero depredador, que las controla según sus intereses económicos. En realidad, se nos deniegan millones de imágenes como las que se imposibilitándonos a acceder a nuestra historia como sociedad.

Destacaremos que el 22 de enero de 2016, Corbis ha anunciado que vendería sus negocios de concesión de licencias a Unity Glory, una empresa subsidiaria de Visual China Group (VCG) y, a su vez, la licencia de las imágenes a Getty Images fuera de China (Frater 2016). Con ello, queda demostrado el verdadero interés de Gates de la mantención de este tipo de negocios, con un afán meramente económico y no existiendo una verdadera preocupación por lo patrimonial.

11.1.4.2. El net.art: expresión artística que desafía el contexto restrictivo generado por las leyes de propiedad intelectual

El peculiar contexto propiciado por los «Tratados de Internet» de la OMPI de 1996 no ha podido evitar el despliegue de diversas variables artísticas y culturales que toman las nuevas tecnologías como una variante positiva. Esto lo ha venido poniendo en escena de manera explícita movimientos literarios como el *ciberpunk* en su momento.

El net.art, en su raigambre más experimental, cobra un lugar destacado por su persistencia en un territorio marcado por leyes de propiedad intelectual cada vez más restrictivas. Para el net.art ha sido internet y la «www» instrumentos por medio de los cuales se puede crear libremente, pudiendo citar una inmensa gama de obras de arte. Sus registros pueden aparecer en la web con lo que se consigue la libre circulación sus obras en la web en una espiral que, en muchos casos, deja de lado radicalmente la intervención de los procesos curatoriales y la difusión de museos y galerías. Esto es debido a que el artista puede, de manera individual o colectiva, llegar de forma masiva y abierta a sus colegas, al mundo del arte y a otros públicos.

Este net.art más transgresor —sobre todo el de principio de los noventa— generará una de

las producciones más radicales, no sólo para el «sistema arte», sino para el cuerpo social en su conjunto, en su afán de acercamiento a la sociedad. Dicho acercamiento se produce a través de un marcado sesgo artístico-político que es herencia de la tradición de las vanguardias históricas, sobre todo de la Vanguardia rusa con Aleksandr Ródchenko, El Lissitzky y, entre muchos otros, del silencio de Marcel Duchamp, de la propuesta de benjaminiana y de Brecht, de los *Grundrisse* de Marx, y de nuevos conceptos como el procomún que a comienzo de los noventa comenzaban a destilarse a nivel global.

La postura de los net artistas durante la década de los noventa, entre ellos, de Luther Blisset Project, A.F.R.I.C.A., 0100101110101101.org, Negativland, Public NetBase, UBERMORGEN.COM, Daniel García Andújar, Critical Art Ensemble, Electronic Disturbe Theatre o [®]ark, dará cuenta del papel neurálgico que pueden llegar a tener los nuevos medios de comunicación y de reproducción masiva, sobre todo internet y la «www» como agentes cooperadores para un sistema más democrático y emancipador del hombre.

El net.art trabajará desde un arte que se instituye a sí mismo en contra del sistema tradicional de arte, del concepto de aura y de la comercialización del arte como se hace patente en los proyectos de Negativland, como su *U2. Negativland*. Debido a esto tuvo una serie de demandas por *copyright* del grupo musical U2, debido a su práctica de *remix* («apropiación» en música) y por su utilización del *sampling*. Debemos destacar que por *sampling* o «sampleado» se entiende el “acto de tomar una porción o «simple» (‘muestra’) de un sonido grabado en cualquier tipo de soporte para reutilizarla posteriormente como un instrumento musical o una diferente grabación de sonido. Se elabora, así, una mezcla o sucesión de secuencias de canciones o vídeos que además pueden estar transformados mediante efectos” (Wikipedia 2014).

En ello se aprecia la disolución entre la esfera artística y la vida, cuestión que se posibilita en un diálogo entre el arte y el cuerpo social como se aprecia en el *Manual de guerrilla de la comunicación. Consultor práctico para el tratado de dolores locales y generales. Tonificante. Relajante. Antiestrés* (a.f.r.i.k.a. gruppe, Blissett y Brünzels 2000), formulado por LBP, A.F.R.I.K.A. y Sonja Brünzel.

También los net artistas han llevado al límite las posibilidades del arte a través de la utilización del desarrollo más vital de las nuevas tecnologías como en el caso de Critical Art Ensemble y su obra *Free range grain*. Los net artistas han denunciado el fracaso de muchos proyectos artísticos que buscaban cambiar el «sistema arte». En este sentido, 0100101110101101.org (Eva

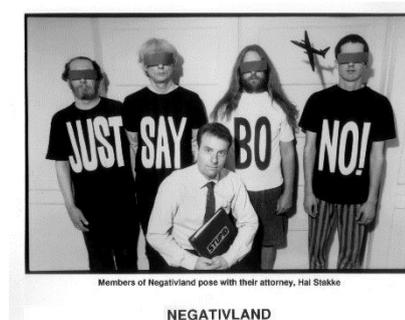


Ilustración 179. Negativland. (S.f.). *Just say Bo-no.*

and Franco Mattes) realizarán, en 1999, el proyecto *Copies* en el que se denuncian los límites que el propio arte se coloca a sí mismo. Esto es debido a la búsqueda de la consolidación de la teoría del original y las demarcaciones que coloca el nuevo capitalismo informacional en el arte mismo, cuestión que pasa por la manipulación de los derechos de propiedad intelectual por parte de los poderes, llámese los Estados o las grandes empresas.

Hay que mencionar que las propuestas más radicales del net.art, como las de 0100101110101101.org y ®TMark, no pudieron quebrar la lógica del «sistema arte». Sin embargo, el net.art amplió sus límites y lo continúa colocando en jaque y en una perpetua interrogante ante nuevas obras que rompen las fronteras disciplinares, colocando en continua crisis las implicaciones de la autoría y de las implicancias de la palabra arte debido a la introducción del activismo social en su dinámica, entre otras acciones.

Ausí, muchos grupos de net.art pasaron a desarrollar un tipo de arte «artista», *art.hacktivista*, media hacker, entre otros, generando un arte que aún hoy en los circuitos galerísticos y museísticos se torna un invitado secundario, pese a una enorme variedad de prácticas artísticas en las redes, muchas de las cuales tienen presente siempre las implicancias de los derechos de propiedad intelectual. Este tipo de prácticas artísticas en las redes son las más afectadas por las restrictivas y duras leyes de propiedad intelectual que conminan a los artistas a no trabajar con el procedimiento de cita libre y, menos aún, generar gestos «apropiacionistas». Se sanciona con dureza a quienes lo hacen sin pagar las cuantiosas cifras que se establecen en las leyes, como les ha ocurrido a Negativland, ®TMark, 0100101110101101.org o Public Netbase.

En Europa, son las entidades de gestión como VEGAP en España, las encargadas de cobrar o demandar en el caso de que algún artista cite sin pagar por derecho de autor.

Los derechos de propiedad intelectual han terminado siendo las últimas dos décadas un elemento poco beneficioso para los artistas y la población en general y una fuente de ganancias para entidades de gestión, unos pocos artistas, muchos empresarios y algunos Estados como el estadounidense o el inglés. En este sentido como indica Cory Doctorow: *“Los últimos 20 años de política de internet han estado dominados por la guerra de autor que [-como él bien establece y veremos más adelante-] en la actualidad, está conllevando una [...] guerra contra el ordenador de propósito general, y lo que está en juego es la libertad, la riqueza y la privacidad de toda la raza humana”* (Doctorow 2001). Se genera así, una dinámica como indica Jaron Lanier en que los derechos civiles no escalan online como lo hacen los derechos comerciales (Lanier 2011). Y tampoco escalan online la libertad de expresión artística. Pero, ¿cómo se ha llegado a esto y qué papel ha cobrado el net.art las últimas tres décadas en esta dinámica que afecta a los derechos de propiedad intelectual? Es lo que analizaremos ahora.

11.1.5. Net.art: las alternativas al modo de obtención de ganancias propuesto por las leyes de propiedad intelectual

Lo cierto es que la ampliación de plazo a setenta años para que una obra pase a dominio público, no beneficia en nada a los artistas visuales en vida como se revelan en los informes anuales entregados por entidades de gestión de derechos de propiedad intelectual como VEGAP.

En dicho informe (del periodo 2006-2009) un artista normal —en 2006 el número de artistas españoles afiliados a VEGAP era de 1636 (VEGAP 2006)— gana un promedio de 466,04 euros anuales por año por derechos de reproducción de su obra (VEGAP 2006). Los artistas españoles “famosos” son los menos dentro del total de artistas que representan dichas entidades de gestión, y en el caso de los artistas de renombre a nivel internacional su legado *post mortem* está generalmente en manos de empresarios que pueden llegar a ganar un promedio anual por derechos de reproducción de sus obras inmensamente más que un artista sin tanto renombre internacional. Solo basta ver las cifras que mueven en tono a los derechos de reproducción a nivel internacional, como se aprecia en la transacción que se produjo a comienzo de 2016 cuando la empresa Getty Images, en lo que se ha denominado un golpe de suerte compró por menos de 100 millones de dólares a su competidor Corbis a través de una agencia china poco conocida¹³.

Los artistas se han mantenido estos últimos veinticinco años, básicamente, mediante ayudas de los Estados destinados para el área de cultura y artes tanto en la UE, EE. UU. y en Latinoamérica. También por la entrega de fondos de museos como el The Walker Art Center (Minneapolis) que ha financiado la realización de proyectos de 0100101110101101.org, o por la entrega de fondos privados como los proporcionados por el coleccionista Charles Saatchi para la realización de proyectos específicos como algunos de Damien Hirst. Igualmente, los artistas han creado corporaciones para organizarse y recibir donaciones para la implementación de sus proyectos como en el caso de ®™ark. Por otra parte y actualmente, muchos artistas utilizan plataformas de internet y apelan a ser financiados mediante al *crowdfunding* para implementar sus proyectos.

Hacia fines de los noventa algunos net artistas empezaron a vender sus obras. En 1998, Max Kossatz y Holger Friese adjudicaron su obra www.antworten.de a un coleccionista alemán: el acuerdo contuvo un archivo con el código de la obra y derechos sobre su dominio. En 1999, Richard

¹³ Véase Floris de Bonelli, «oeildelaphotographie.com.» *Following a Covert Buyout of Corbis, Getty Makes 200 Million Photos Available.* 8 de febrero de 2016. <http://www.oeildelaphotographie.com/en/2016/02/08/article/159889726/getty-apres-rachat-deguise-de-corbis-offre-200-millions-de-photos/> (último acceso: 8 de febrero de 2016).

Rinehart traspasó a Robin Murphy, un artista neoyorkino cofundador de artnetweb, su obra de net.art *An experience base...A Boolean typhoon* por 52'50 dólares.

Richard Rinehart se pregunta:

“¿Son 52.50 dólares el valor real de la obra? No tiene por qué serlo, ya que no he vendido a Robin los derechos de posesión exclusiva de la obra. He vendido la única forma relevante de posesión que existe en el arte electrónico: la propiedad intelectual. Quizá así, los artistas digitales podrían conseguir en volumen, a bajo precio, lo que pierden en unicidad de obra a precio elevado” (Hamaca 2012).

Frente a esta pregunta cabe recordar que hacia 1996 se dicta los «Tratados de Internet» de la OMPI (1996) son la primera ley a escala global sobre los derechos de propiedad intelectual para internet y la Web 2.0; tres años después (1999) en pleno desarrollo del net.art, se produce una escisión en su interior, propiciada por el grupo 0100101110101101.org (Eva and Franco Mattes) que llevaba tiempo efectuando obras de arte público a través de una conceptualización que partía de la utilización de los nuevos medios e internet como se aprecia en su obra *Vaticano.org* (<http://0100101110101101.org/vaticano-org/>, [1998]).

Ese año realizaron su proyecto *Copies* (1999) que pondrá en jaque entre otras cosas el sistema de mercado impuesto desde el Renacimiento por la concepción de autoría basada en la teoría del genio, que produce una obra única y original, y que por tal se puede vender a un valor altísimo en el mercado. Recordemos que la obra consistió en una operación *art-hacktivist* que implicó, entre otras acciones, el *hackeo* de la página de pago Hell.com de Kenneth Aronson la cual contenía una enorme cantidad de obras de net.art proporcionada por artistas. Como lo expresan 0100101110101101.org en un *email-manifiesto*:

“A lo largo de febrero de 1999, HELL.com organizó «surface»: una exposición de varios net artistas «superstar» como zuper!, absurd, fakeshop y muchos más. Al igual que todos los eventos de HELL.com, éste tampoco estaba abierto al público, sólo estaba a disposición de los suscriptores de RHIZOME, exclusivamente. Durante las 48 horas de apertura, 0100101110101101.ORG descargó todos los ficheros del «site»; el clon se ha puesto en línea, esta vez como material sin «copyright», visible, reproducible, de libre difusión y gracias a ciertos dispositivos técnicos, incluso más cómodamente descargable. La convicción de que la información debe de ser libre supone un tributo al modo con el que trabaja un buen ordenador o programa: números binarios que se mueven de acuerdo con la manera más lógica, directa y necesaria que le permita realizar su compleja función. ¿Qué es un ordenador sino algo que beneficia el libre flujo de información?” (Luther Blissett 1999)

Así, 0100101110101101.org descargaron y colgaron en su web una copia casi exacta de *Hell.com* agregándole basura de la web, junto a una serie de enlaces internos que cuestionan la idea de copia y original a partir, entre otras cosas, de las posibilidades que otorgan los nuevos medios de reproducir la información. Con ello, 0100101110101101.org cuestionaba la opción de mantener

por parte de artistas y coleccionistas obras de net.art como piezas exclusivas en la red y apelaba a que, por fin, estáramos realmente en la época de la reproductibilidad técnica de la que nos hablaba Benjamin.

La operación *art-hacktivista* efectuada por 0100101110101101.org de la página Hell.com, reivindicaba un nuevo arte, un arte sin *copyright*, como ellos mismos exponen en su obra:

«www.0100101110101101.ORG/hell.com is a free parallel web.

Accesable to everybody

there is no forbidden access to this web

There are no guest privileges

There are no prohibitions

and a few options

www.0100101110101101.ORG/hell.com

Anticopyright 1999

hell.com@0100101110101101.ORG

No rights reserved»¹⁴.

Como parte de su proyecto *Copies*, 0100101110101101.org realizará otros proyectos de desobediencia contra las leyes de propiedad intelectual, de un arte plural y no sometido al mercado consistentes en la clonación de la exposición *Miniatures of the heroic period* de la galería *online Art.Teleportacia* de Olia Lialina que incluía los proyectos de cinco pioneros del net.art internacionalmente conocidos: Easylife, Jodi, Vuk Cosic, Irrational y la propia Olia Lialina que vendían sus proyectos por 2.000 dólares cada uno. La página clonada fue colocada por 0100101110101101.org en su *homepage* con el título *Hybrids of the heroic period*. Las cinco piezas de los artistas fueron mezcladas con las páginas de los artistas y con basura de la red. Con esta acción renegaron que el *net.art* tuviera otras posibilidades de creación y circulación actuará con los mismos códigos que eran propios del tipo de arte anterior a la aparición de internet, exhibiendo y vendiendo como se vende el arte tradicional.

Es importante decir que 0100101110101101.org con sus proyectos, su manifiesto y con su actuación coherente por más de veinte años con net artistas como Eva and Franco Mattes, han colocado en entredicho el mercado del arte que se sustenta en los derechos de autor. Dicho mercado

¹⁴ 0100101110101101.org, «0100101110101101.org,» *ORG/hell.com is a Free Parallel Web*. 2013. www.0100101110101101.ORG/hell.com (último acceso: 10 de abril de 2013).

se ha transformado en la cuarta fuente de ingresos en el mundo, lo que no ha implicado que el mundo del arte este mejor situado a nivel de proyección real.

Debemos entender que, para los actuales especuladores del arte, la posesión de obras de arte no se sustenta en el placer de tenerlas o de contemplarlas como pasaba con muchos coleccionistas antiguamente como es el caso de Gertrudis Stein¹⁵, quien a partir de su propia colección impulsó entre otros al cubismo y al propio Picasso. Actualmente, las obras de arte son concebidas como objetos valiosos cuya finalidad para los especuladores es mover el dinero de unas manos a otras para multiplicarlo, de ahí que nos encontremos con que muchas obras se encuentran resguardadas en cajas fuertes¹⁶. En este contexto, el valor de una obra de arte es un valor de cambio, como se aprecia en la tasación de las obras de Damien Hirst (lo anterior no implica que la obra de Hirst sea más o menos interesante como arte), un valor que es establecido por los empresarios, las compañías o las instituciones que manejan este negocio como Sotheby's y Christie's.

Lo que se transa por parte de coleccionistas públicos y privados son obras que generalmente son bienes muebles, pues los inmuebles como el net.art, son difícilmente rentables en el tiempo. Estas transacciones de bienes muebles se han visto beneficiadas por la utilización de internet y la web como espacio de difusión de las ventas.

Conscientes de esto, colectivos 0100101110101101.org, Critical Art Ensemble, entre muchos otros, con sus obras ha desmontado el tendal de los negocios especulativos sobre el arte. Y en el caso de 0100101110101101.org en la cabalidad de su propuesta artística —que se extenderá hasta la etapa actual donde la nominación del colectivo lleva el nombre de sus creadores, Eva and Franco Mattes—, desmantela definitivamente la idea de original, en una multiplicación de infinitas obras originales. Estas nuevas obras originales que no son sino reproducciones producto de una combinatoria de números binarios cada una de las cuales mata la idea de aura que procede del Renacimiento italiano, al tiempo que mantiene en cada copia la esencia del arte.

Pero, en términos económicos ¿cómo se pueden realizar proyectos como los de Eva and Franco Mattes? Ellos mismos nos lo dicen: "*Nuestra relación con el mundo del arte es muy sencilla: el sistema del arte nos financia, aunque a menudo sea involuntariamente, y por contrapartida nosotros alimentamos su necesidad de novedad. Ponemos en escena situaciones paradójicas y después nos sentamos en el sillón para observar las consecuencias. Un inexistente artista serbio, un golpe de estado virtual a la Santa Sede,*

¹⁵ Véase The Editors of ARTnews, *The 2013 Artnews 200 Top Collectors. Who are the World's Most Active Art Buyers? Presenting the 2013 ARTnews 200*. 7 de noviembre de 2013. <http://www.artnews.com/2013/07/09/the-2013-artnews-200-top-collectors/6> (último acceso: 14 de febrero de 2014).

¹⁶ Véase María Jesús Burgueño, «Revista de Arte – Logopress,» *Las Obras de Ambroise Vollard Salen de la Caja Fuerte del Banco Société Générale*. 25 de abril de 2010, <http://www.revistadearte.com/2010/04/25/las-obras-de-ambroise-vollard-salen-de-la-caja-fuerte-del-banco-societe-generale/> (último acceso: 12 de septiembre de 2013).

un virus informático como obra de arte, una campaña publicitaria no solicitada. Estas historias se difunden a través de los periódicos, en la calle, en internet o en la TV, te las cuenta tu vecino, se difunden a través de cualquier medio y se convierten en modernos mitos. Al final, entramos también en el museo y eso no representa ningún problema, todos estos canales no se excluyen recíprocamente. Los objetos que vendemos no "son" la obra, sino que la representamos, conservamos la historia, el espíritu, y aseguramos que la verdadera y auténtica «performance» se conserve para el futuro, que es exactamente la especialidad del sistema del arte: conservar» (Baigorri 2005).

11.1.6. La mercantilización de los proyectos del net.art, un proceso contradictorio con la naturaleza misma de este tipo de arte

Hoy por hoy, el mercado del arte de originales y de los derechos de reproducción está amparado por duras leyes de propiedad intelectual que han puesto cortapisas al arte «apropiacionista» y al arte por internet, principalmente al net.art. En las leyes lo que prima es el derecho de obtención de recursos por parte de los Estados o grandes empresas que son dueñas de miles de derechos de reproducción de imágenes de obras de arte por sobre el legítimo derecho de los artistas de crear libremente.

Hay que señalar que las leyes de propiedad intelectual existentes, en lo que se refiere a las artes visuales, apelan a la mantención de un sistema económico histórico que resguarda y privilegia un tipo de arte material sobre uno de tipo inmaterial como el arte por internet. Un arte material donde los conceptos de originalidad y copia única son relevantes. Frente a ello cabe preguntarse: ¿qué ha pasado con el mercado en torno al net.art?

Cabe recordar que, en 1996, el Walker Art Center funda de manera excepcional el departamento New Media Initiatives que dirigirá Steve Dietz y que adquirió posteriormente, entre otros, a äda'web entre 1994 y 1998, (<http://www.walkerart.org/collections/artworks/ada-web>).

Este fue un sitio pionero de alojamiento de obras de arte *online* curado por Benjamin Weil y diseñado por Vivian Selbo¹⁷. En 1998, el Museo Guggenheim, igualmente de forma excepcional pero también generando precedente, invierte un millón de dólares en obras de net.art, adquiriendo proyectos como la polémica obra *Brandon* de Shu Lea Cheang, (brandon.guggenheim.org), nombre que alude a Brandon-Teena Brandon de Nebraska, (EE.UU.), un individuo transgénero que fue

¹⁷ Véase Dietz, *äda'web. Bits & Pieces Put Together to Present a Semblance of a Whole: Walker Art Center Collection*

violada y asesinada en 1993, después que fue descubierto que poseía anatomía femenina.

Por entonces un grupo importante de net artistas, como Olia Lialina, buscaba vender sus obras. Pero en 2012, como indicaba Jon Ippolito el curador asociado de Media del Museo Guggenheim, ello fue una estrategia un tanto absurda¹⁸, pues “*comprar una colección de obras de arte no es democrático por naturaleza. El error es de los artistas que las ofrecen al mercado, introduciendo ellos las leyes de propiedad intelectual en aquello que por nacimiento es parte de una cultura accesible a todos*” (Rossi 2003, 108).

Hay que tener presente que en la web se pueden volver a depositar o mantener sin costo las obras de net.art cuantas veces se desee, o bien, se pueden descargar las obras en el escritorio. Así los *copyright* de un proyecto visibles en una web o proyectos *online* son paradójicos, si se tienen en cuenta las posibilidades técnicas presentes en los nuevos medios tecnológicos y en el hecho de que, estructuralmente, la red es una inmensa máquina que posibilita infinitas formas de grabar y reproducir material a una velocidad insospechada.

Pero es esa paradoja y la búsqueda de mercados del arte lo que beneficia a Estados poderosos como EE.UU. y Reino Unido. Por ello, se ha creado las rígidas leyes de propiedad intelectual asociadas a los nuevos medios, entre las cuales se cuenta con los «Tratados de Internet» de la OMPI de 1996, un fenómeno fomentado por EE.UU., el país que más gana por patentes y derechos de autor.

Conscientes de ello, 0100101110101101.org, en proyectos como *Copies* (1999) o *Synthetic Performances* (2009-2010) efectuaron actos de reivindicación de los procesos artísticos que se fundamentan en la continua revisión y cita de otras obras y autores. Por otra parte, actuaron a modo de desobediencia frente a las leyes de protección de la propiedad intelectual que se endurecieron con la masificación de internet.

Para entonces ya era evidente que las leyes de propiedad intelectual como estaban configuradas, incluyendo los «Tratados de Internet» de la OMPI de 1996, que sentaron precedente para leyes que posteriormente se han aplicado en este ámbito, protegen los intereses de mercados vinculados al arte material, y habían dejado de tener validez para las obras que se despliegan en el espacio virtual que es internet y la «www» comenzando por el hecho de que las obras son inmateriales y que, paradójicamente, siguen siendo originales cada vez que se visualizan y reproducen. Más aún, las nuevas leyes impuestas para internet, ya en 1996, tenían sólo el fin de proteger un nuevo tipo de mercado al que se le ha denominado «economía digital», y que se desarrolló en el contexto del capitalismo cognitivo.

¹⁸ No nos referimos a la conservación de dicho patrimonio sino al intento de que otros no pudiesen acceder a las obras, para lo cual se vendía no sólo la obra, sino también los derechos de reproducción.

En ese paisaje, obras como el álbum *U2 Negativland* (1991) de Negativland han cuestionado y fomentado el debate sobre los derechos de autor en la red e hicieron ver las nuevas problemáticas respecto a la circulación de conocimiento vía *online*.

Cabe agregar que colectivos como 0100101110101101.org y Negativland ha financiado sus proyectos ya sea en el primer caso básicamente con fondos de museos y fondos gubernamentales para arte de diversos países, optando por dinero público o proveniente de entidades centradas en el valor patrimonial de las artes y en el caso del segundo de donativos de particulares. En el caso de Eva and Franco Mattes (0100101110101101.org) esto se aprecia en el caso del proyecto *Emily's Video* (2012) que es una compilación de las reacciones de la gente mirando un video misterioso encargado por The Museum of Contemporary Art de Roskilde (Dinamarca) ¹⁹.

11.2. El FBI, el arte en redes, los teóricos del arte y los derechos de autoría

11.2.1. La persecución del FBI al arte en redes

Hacia 2002, cuando el desarrollo de las nuevas tecnologías avanzaba a una velocidad desmesurada y se consolidaba el fenómeno de internet y la web 2.0 por todo el mundo, se acrecentaron —sobre todo en EE.UU. mediante las leyes de propiedad intelectual— las persecuciones a teóricos y artistas que trabajaban por la red y tenían una propuesta «apropiacionista» o se vinculaban a la difusión libre *online* de obras de artistas. De ello da cuenta Martha Wilson, fundadora y la ejecutiva principal del proyecto *Franklin Furnace* (nombre que alude a un barrio de Nueva York [<http://franklinfurnace.org/>], [1976-2016]). Es un proyecto que comenzó en 1976 siempre dirigido por ella quien, hacia 1996, propuso que el patrimonio que poseía pasará a internet para difundirlo.

Varios artículos salieron en la prensa sobre la transformación de su institución (Katchen y Furnace 1998), que resguardaba un archivo importante con libros de artistas, programas de *performance* de artistas emergentes, proyectos *time-base*, información y datos de artistas contemporáneos, sobre todo norteamericanos. Hacia 1997, Franklin Furnace, se exhibió como un museo electrónico *online*. Wilson, hacia 2002, mostró las problemáticas que más afectan a la creación por internet y que tenían relación con persecución por parte del FBI:

¹⁹ 0100101110101101.org, *Emily's Video*. 2012. <http://0100101110101101.org/emilys-video/> (último acceso: 10 de octubre de 2013).

“Nos instalamos en el ciberespacio para aprovechar el potencial democrático que ofrece, [...]. Después de transferirnos al mundo virtual, hemos tratado de recuperar la libertad que disfrutamos en los años setenta. Ahora lo que crea problemas, no son tanto las organizaciones «online» sino la nueva legislación. El FBI anunció que va a hacer legal la vigilancia de personas de una manera mucho más agresiva. En general, creo que internet se convertirá en cada vez menos en un espacio de libre intercambio de información. Por el momento usamos la libertad que el ciberespacio nos ofrece, el mayor tiempo posible. No creemos que será así para siempre, pero lo usaremos siempre y cuando podamos” (Rossi 2003, 127).

La preocupación expresada por Wilson por esa misma fecha se extendió a la órbita internacional y llevó a quienes escribieran artículos y libros sobre ello, concientizados con el tema de los perniciosos problemas que estaba provocando las leyes de propiedad intelectual en los procesos creativos. Este es el caso de Pekka Himanen, el filósofo finlandés, que escribió *La Ética del hacker y el espíritu de la era de la información* (Himanen 2002), donde desarrolló la idea de que la creatividad es el impulsor de la innovación y la idea de que si esta se limita se frena el avance tecnológico.

Himanen, expresaba, desde una posición humanista, que la diversión y la curiosidad eran los pilares de la innovación y no el dinero. Su postura ha sido coincidente con la de muchos pensadores, entre ellos Joost Smiers, quien en *Un Mundo sin «copyright»* indica que “ahora que ya hemos presentado la síntesis de los defectos fundamentales del sistema de «copyright», necesitamos buscar caminos alternativos para proteger el conocimiento y la creatividad pertenecientes al dominio público y asegurar unos ingresos justos a muchos artistas y empresarios culturales por la labor que realizan [...] Entre los nuevos abordajes, los sistemas de mayor alcance han sido la licencia pública general [copyleft] y la licencia de la organización no gubernamental «creative commons» [...]. La idea esencial de esos sistemas es que el trabajo realizado por una persona debe estar disponible para que otros lo usen sin ningún obstáculo asociado con el «copyright» en vigencia, pero sin apropiarse de él. ¿Por qué no? Porque según la licencia «creative commons», el creador del trabajo otorga una especie de licencia pública. Es como si dijera: «adelante, haz con el trabajo lo que quiera, lo único que no puede hacer es ponerlo bajo un régimen de propiedad privada»” (Smiers 2006).

Como hemos visto la licencia *copyleft* ha sido un instrumento fundamental para la circulación del *software libre*. En cuanto a la licencia *creative commons* surgirá como instrumento para la cultura y las artes luego de un profuso e intenso debate en EE.UU., que conllevó de por medio un litigio muy importante el caso *Eldred v. Ashcroft* (2003) en el que se evaluó la constitucionalidad de la Ley de Extensión de la Duración del Copyright (CTEA) conocida como *Sonny Bono Copyright Term Extension Act*, peyorativamente denominada *Mickey Mouse Protection Act*, que extendió los plazos de *copyright post mortem* del autor en 20 años más y que fue promulgada en 1998.

Eric Eldred, programador y editor de todo lo que pasaba a dominio público cuando se

pierden sus derechos reservados —generalmente obras relevantes de cualquier parte del planeta— consideró, al poco tiempo que saliera la mencionada ley (2003), que no era razonable que grandes obras de la literatura y el arte, entre otros, que ya habían estado protegidas 50 años por derecho de autor después de la muerte de este, tuvieran que esperar 20 años más para pasar a dominio público. Esto lo llevo a demandar.

Eldred consiguió una serie de importantes apoyos producto de que el tema era muy debatido en EE.UU al igual que en la actualidad. Sus apoyos fueron grupos con intereses comerciales y no comerciales que confiaban en que lo que pasaba a dominio público producía trabajo. Estos grupos de apoyo a Eldred incluyeron la Dover Publications (editorial comercial de libros de bolsillo), Edwin F. Kalmus & Co. Inc., la biblioteca de música de Luck, Inc., editores de música de orquesta sheet music y un gran número de instituciones como la Free Software Foundation de Stallman, la Bureau of National Affairs, la American Association of Law Libraries y el College Art Association²⁰. Destacaremos que abogado defensor de Eldred fue Lawrence Lessig, creador posteriormente a este caso de la licencia *creative commons*.

Quienes defendían la ley de 1998 fueron el Gobierno de EE.UU. representado por el procurador general Janet Reno que luego fue reemplazado por John Ashcroft. Apoyando esta posición se posesionaron la Motion Picture Association of America, la Recording Industry Association of America (ASCAP) y la Broadcast Music Incorporated²¹.

Las posiciones frente a la ley fueron las siguientes:

Lessing para defender la causa de Eldred argumentó:

Apelando a la Constitución, en su cláusula referida a los derechos de autor, se señalaba que la extensión retroactiva del *copyright* por parte del Congreso había violado la Constitución en lo que se refería a: "*Promover el progreso de la ciencia y las artes, asegurando por tiempo limitado a los autores e inventores el derecho exclusivo sobre sus respectivos escritos y descubrimientos*" (Austin 2003).

Que la primera enmienda señala que leyes de *copyright* tienen que estar sujetas al escrutinio, y tienen que garantizar un equilibrio entre los intereses de los derechos de autor y la libertad de expresión. Que la doctrina de la confianza pública requiere por parte del Gobierno mostrar un beneficio público, cuando se efectúan los traspasos desde la propiedad pública a manos privadas y que, por tanto, la CTEA viola esta doctrina al retirar material del dominio público (Austin 2003).

Por parte del Gobierno estadounidense se indicó:

Que el Congreso sí tiene el poder para ampliar retroactivamente los términos del *copyright*,

²⁰ Wikipedia, *Eldred v. Ashcroft*, 2015. https://en.wikipedia.org/wiki/Eldred_v._Ashcroft (último acceso: 11 de abril de 2015).

²¹ Wikipedia, *Eldred v. Ashcroft*.

siempre que ello se dé por "un tiempo limitado", como lo exige la Constitución. Para ello, se citó la Ley de Derecho de Autor de 1790 (la primera legislación federal de derechos de autor). A demás, se señaló que ni la primera enmienda, ni la doctrina de la confianza pública son aplicables a los derechos de autor²².

Tras varias instancias judiciales, el caso llegó hasta la Corte Suprema de los Estados Unidos que estimó que la ley era constitucional en una decisión con siete votos a favor y dos en contra²³.

Más tarde, Lessing señalará que su fallo como abogado en el caso *Eldred v. Ashcroft* fue el no demostrar que el debilitamiento del dominio público podría causar daño a la salud de la economía estadounidense.

11.2.2. Las alternativas frente a la persecución del arte por los derechos de propiedad intelectual: *free culture* y *creative commons*

La pérdida del caso *Eldred v. Ashcroft* (2003), hizo que el abogado de Eldred, Lawrence Lessing se decidiera a acuñar el concepto de *free culture* ('cultura libre') a través de un libro del mismo nombre *Free culture* que fue publicado el 25 de marzo de 2004 en internet con una licencia libre *creative commons* que el propio Lessing creó. El libro también apareció en papel en la editorial Penguin Brooks. En dicho texto, Lessing expone grandes propuestas que se centran en las implicancias de la libertad; el cómo a lo largo de historia de EE.UU. se ha protegido este precepto en sus leyes desde la creación de la primera enmienda. Lessing desmenuza cómo las actuales leyes de propiedad intelectual se contraponen a dicha tradición estadounidense sobre el tema y permiten que los grandes medios usen la tecnología y las leyes para mermar la creatividad impidiendo la verdadera innovación y acotando la cultura a parámetros manejables por la economía.

En *Free culture*, Lessig da cuenta de los excesos que a los que llevan los derechos de autor, y el concepto de piratería. Su libro fue criticado por el ala más contraria a los derechos de autor —entre los que se encuentran Stallman y su fundación— por poco agresivo frente al *copyright*. Pese a ello, el escrito ha tenido una gran repercusión en el mundo dado que si bien se centra mayoritariamente en ejemplos estadounidenses, ha sabido captar muchas de las implicancias que conllevan los derechos de autor a nivel internacional hasta la actualidad. Por ejemplo, se producen

²² Legal Information Institute. Cornell University Law School, *Eldred v. Ashcroft* V. (01-618) 537 EE.UU. 186 (2003).

²³ *Eldred et al. v. Ashcroft, Attorney General*, (2003) No. 01-618 Argued: 9 de Octubre, 2002 (United State Supreme Court, 15 de enero de 2003).

fenómenos tan absurdos como que una mujer patentó en 2015 en España el Sol (Puga 2015), o que una película francesa haya sido multada por utilizar una música con derecho autor vigente por error: “(...) el protagonista (...) silba la *Internacional*, durante treinta y ocho segundos de cámara. Los derechos de las letras ya han caducado pero los de la música caducan dentro de tres años (la música se compuso a posteriori). Y a la película ahora le piden no sé si treinta mil euros por los derechos de esa canción. Se da la paradoja de que si la persona que está delante de la cámara hubiera cantando la canción, no hubieran tenido que pagar derechos de autor, pero como la silba”. (Cuesta y Josianito 2006, 152).

La postura de Lessing en *Free culture* se puede visualizar en los siguientes párrafos:

“En toda nuestra historia nunca ha habido un momento como hoy en que una parte tan grande de nuestra “cultura” fuera “propiedad” de alguien. Y, sin embargo, jamás ha habido un momento en el que la concentración de poder para controlar los usos de la cultura se haya aceptado con menos preguntas que como ocurre hoy día” (Lessig 2005, 20); “La doctrina no tiene lugar en el mundo moderno. El aire es una autopista pública como ha declarado el Congreso [esto alude a las palabras de Al Gore, quien para defender su proyecto sobre la ampliación de internet en todo Estados Unidos habló de crear una «supercarretera de la información» (Debnam 1994)]. Si esto no fuera cierto, cualquier vuelo transcontinental sometería a los encargados del mismo a innumerables demandas por allanamiento. El sentido común se rebela ante esa idea. Reconocer semejantes reclamaciones privadas al espacio aéreo bloquearía estas autopistas, interferiría seriamente con su control y desarrollo en beneficio del público y transferiría a manos privadas aquello a lo que sólo el público tiene justamente derecho” (Lessig 2005, 20).

Con una idea clara de cómo estaba afectando los derechos de propiedad intelectual a la cultura y las artes, Lessing decide crear hacia 2003 la licencia libre *creative commons* que se basa en la licencia libre *copyleft* aplicable en primera instancia para los *software*. Dicha licencia se inspira y supera —al no pretender enmarcar esta licencia libre como una acápite de la ley de derecho de autor y respetando estas leyes— el «*fair use*» (‘uso justo’ o ‘uso razonable’), una circunstancia que es parte de la legislación norteamericana. El «*fair use*» se refiere a “una doctrina legal sobre el «*copyright*» (‘derecho de autor’), que permite un uso limitado del material con derechos de autor sin la necesidad de requerir permiso a los titulares de tal derecho. Este uso limitado atañe a cualquiera que no posea los derechos sobre el material, y comprende una licencia de uso restringida a fines didácticos o de revisión de material (tipo «*review*»).

Esto provee un marco legal para citas sin licencia o incorporación de material con derecho de autor en otras obras. Esta disposición está basada en los derechos del discurso libre contemplados en la primera enmienda de la Constitución de Estados Unidos”(Wikipedia 2014).

En lo que se refiere a licencia *creative commons*, presenta como característica que es una organización sin fines de lucro según señalan las páginas de las múltiples filiales generadas en torno al proyecto *creative commons*, cuya licencia permite muchísimas más variaciones que el *copyright* en

su utilización por parte del artista, el cual puede colocar si desea o no que su obra sea citada libremente, lo que no significa que renuncie a su derecho como autor. En este sentido se señala: *“Poned vuestras obras bajo una licencia «creative commons» no significa que no tengan «copyright». Este tipo de licencias ofrecen algunos derechos a terceras personas bajo ciertas condiciones.* (Creative Commons (Organization) 2013).

Y nos dicen además: *“Una vez escogida la licencia tienes que incluir el botón «Creative Commons «Algunos derechos reservados» en tu sitio, cerca de vuestra obra. Este botón enlaza con el «Commons Deed», de forma que todos puedan estar informados de les condiciones de la licencia. Si encuentras que tu licencia ha sido violada, entonces tendrás las bases para poder defender tus derechos”* (Creative Commons (Organization) 2013).



Ilustración 180. Creative commons.(Organization). (2015). Licencia Creative commons.

La licencia libre *creative commons* se instituyó en la matriz de las licencias de propiedad intelectual libre para el arte, principalmente. Esta licencia permite al creador de una obra, en ausencia de obligación normativa, un derecho de exclusividad que le posibilita concluir quién puede copiar, distribuir, difundir, transformar la creación y, si lo desea, pagar por reproducción de la imagen o de su obra en el caso de los proyectos de net.art. Al hacer públicas estas decisiones el artista o los colectivos de artistas conceden los permisos de alguno de esos derechos a terceros. Mediante este procedimiento esta licencia ha beneficiado a miles de artistas, historiadores del arte y, en general, al mundo de la cultura a nivel mundial, permitiendo que se pueda crear y difundir dentro de parámetros de mayor libertad.

De esta forma se refrenda ante el sistema la presunción de que, si un artista nada dijo de la utilización de su obra por terceros, se subentienden respecto de la obra que tiene todos los derechos reservados. Con ello, se revierte la finalidad de las normativas de propiedad intelectual que se

sustentan, sobre todo, en el control de la copia para rentabilizarla económicamente.

El hecho de conceder a terceros mediante una licencia libre ciertos derechos de utilización como la copia, la distribución o difusión de la obra se constituye en una aportación a una riqueza común, es decir, al bien público.

Se ha de decir, a partir de lo reseñado, que las licencias libres –entre ellas General Public License (GPL) de la que derivó *copyleft* y *creative commons*, entre otras– han surgido de manera autónoma respecto de la legislación, aunque no entran en directa contradicción con estas, sino que más bien las complementan. Tales legislaciones son, en su mayoría, deficitarias en lo que respecta a implementaciones en pro del conocimiento libre y su expedita circulación, por lo que las soluciones a las restricciones impuestas por las leyes se han tomado desde las prácticas específicas como las descritas respecto a *creative commons*.

Si bien una de las peticiones más sentidas de los partidarios del conocimiento libre es que el conocimiento generado con dinero público tiene que ser de libre acceso, como las licencias libre los posibilitan, las legislaciones de propiedad intelectual no muestran interés por que ello sea así, denotando por tanto un bajo aprecio por el «interés público».

A pesar de esto, se ha de decir que en 2007, por primera vez en la historia judicial de España, la Audiencia Provincial de Madrid validó el *copyleft* y las licencias *creative commons* para sortear el pago a la SGAE (Sociedad General de Autores y Editores) quien había demandado exigiendo el pago de 783,78 euros a un establecimiento abierto al público por concepto de comunicación pública por obras circunscritas a su repertorio. Enrique Helguera de la Villa fue el abogado que, defendiendo al establecimiento Buena Vistilla Club Social, obtuvo la sentencia del Juzgado de lo Mercantil con fecha 5 de julio de 2007 de la sección 28 de la referida Audiencia²⁴.

11.3. El net.art, el «*fair use*», las licencias libres y las leyes de propiedad intelectual: una ilustración con VEGAP y Cedro

La obras de arte de por sí son núcleos de innovación y neuroconductores que ponen en escena problemáticas en torno a diversas variantes relevantes para la humanidad. De esto no ha estado ajeno los últimos 25 años el arte experimental asociado a las nuevas tecnologías, como el net.art en todas sus variantes, incluida la música experimental (ejemplo de ello es Negativland).

²⁴ Véase Derecho-internet.org, Enviado por Javier de la Cueva en 27 Julio, 2007, La Audiencia Provincial de Madrid Válida el Copyleft y las Licencias Creative Common, 27 de julio de 2007. <http://derecho-internet.org/taxonomy/term/51> (último acceso: 8 de junio de 2011).

Así el arte porta un conocimiento único, por lo cual se hace necesario crear canales de transmisión de tales conocimientos. Pero, en coherencia con el desarrollo de capitalismo cognitivo, “concepto que designa el desarrollo de una economía [la economía digital] basada en la difusión del saber y en la que la producción de conocimiento pasa a ser la principal apuesta de la valorización del capital” (Vercellone 2004, 66) la generación y la transmisión de las obras artísticas, científicas, y literarias —bases históricas del desarrollo del conocimiento— se hallan regulados por una legislación de propiedad intelectual muy homogeneizada a nivel mundial (una de las más extremas es la actual LPI española). Esto ha producido por medio de la firma de diversos tratados internacionales (TIC) —partiendo del de la OMPI de 1996— que se hayan determinado los rasgos generales del contenido de las normas legales, que los diversos Estados desarrollan y aplican en sus regiones, donde priman los derechos privados frente a los públicos.

Demostración de ello es lo ocurrido en el caso de la exposición *Sistema operativo* del *art-hacktivista* Daniel García Andújar, efectuada en 2015 en Museo Nacional Centro de Arte el Reina Sofía (MNCARS), un centro de carácter público por ser del Estado español, donde se exhibieron varias obras «apropiacionistas». La entidad de gestión de derechos de propiedad intelectual en artes visuales en España, VEGAP, en nombre de sus socios (una minoría son artistas españoles), y derivado de su convenio con otras entidades de gestión que representan los intereses de artistas extranjeros y empresas dueñas de los derechos de *copyright*, ha demandado al artista por derechos de autor, dado que el artista no pidió permiso a los artistas citados²⁵.

Así, lo propio de estas regulaciones de propiedad intelectual es la vigencia de un sistema de permisos para cada uno de los usos determinados de una obra, lo que requiere para su utilización legal un consentimiento previo para el uso específico que se desea efectuar de la misma. Dicho consentimiento tiene que ser otorgado al interesado por el titular del derecho —el artista o los dueños del *copyright* de la obra— para que el usuario pueda acogerse a un límite del derecho del titular específicamente contemplado en la ley.

También puede pasar que la obra se encuentre en dominio público por haber pasado los años en que podía el titular o sus sucesores (muchos de los cuales, son empresarios como Gate con su empresa Corbi, al ser vendidos los derechos de autor a ellos por parte del artista o de los descendientes del artista), explotar los derechos de la obra. En este caso se puede citar la obra de manera libre, sin pedir permiso y sin pagar por su utilización, por ejemplo, de tipo «apropiacionista».

²⁵ Información entregada por el artista en mayo, en el contexto del seminario que se realizaba como parte de la exhibición dedicada a su obra, *Sistema operativo*, en el MNCARS.

Lo complejo de todo esto es cómo las leyes de propiedad intelectual y los titulares de derechos de autor a través, en Europa de las entidades de gestión de derechos de propiedad intelectual como VEGAP han actuado generando miedo en el interior del «sistema arte» de citar libremente o hacer obras «apropiacionistas» o compartir material con *copyright* con fines culturales artísticos y /o educativos.

Este hecho ha provocado una contención creativa por parte de los artistas y, por otra parte, quienes se arriesgan a contradecir las leyes han tomado una serie de complejas precauciones para no llegar a la cárcel por crear; este es el caso de UBERMORGEN.COM, que para la obra [V]ote-auction (2000) realizada en EE.UU. situó su dominio web en Suiza, un país más permeable a la creación artística experimental. En EE.UU., UBERMORGEN.COM recibió demandas por la realización de dicha obra. En Suiza su página fue cerrada, pero no prosperaron las demandas más serias que fueron efectuadas en EE.UU.

Marcell Mars lleva a cabo, desde 2011, el proyecto *Public Library. Memory of the Word* que da la posibilidad de inclusión y descarga desde su sitio web. El proyecto es, efectivamente, una gran biblioteca memoria del mundo, de libros con o sin *copyright* que son relevantes para un conocimiento que mantiene su centro operativo para el manejo de sus páginas web en países cuya legislación es menos dura que la de EE.UU. Por otra parte, una importante cantidad de net artistas que han llevado al límite sus exploración; han recibido avisos legales amenazantes por la realización de sus reacciones que van desde un “cese y desista”, como en el caso de ®™Mark, con su obra contra Bush, *GWBush.com* (1999), y/o han sido demandados judicialmente como es el caso de Paolo Cirio y Alessandro Ludovico por su obra *Face to facebook* (2011).

Importante es señalar que la búsqueda de que el conocimiento circule libremente, actualmente no es sólo un reclamo del arte sino que, en ciencia, desde comienzo del año 2000 se ha generado un movimiento internacional por el *Open Access*, que fomenta los proyectos basados en el acceso abierto, libre y gratuito por medio, entre otros, de la utilización de internet, pero respetando las leyes de *copyright* vigentes. Dicho movimiento se ha extendido a otros ámbitos como el literario. Esta iniciativa está promovida por la Open Archives Initiative (OAI), y uno de sus máximos representantes es Paul Suber, profesor del MIT, quien escribió el libro *Open Access* (Suber 2012).

Se ha de decir que el *Open Access* puede ser definido como que “el acceso abierto (en inglés, *Open Access [OA]*) es el acceso inmediato, sin requerimientos de registro, suscripción o pago —es decir sin restricciones— a material digital educativo, académico, científico o de cualquier otro tipo, principalmente para artículos de investigación científica de revistas especializadas y arbitradas mediante el sistema de revisión por pares o *peer review*” (Wikipedia 2014).

El concepto *Open Access* ha sido apoyado por importantes y numerosas instituciones a nivel global, como se comprueba en la Declaración de Budapest (2002), en la Declaración de Bethesda (2003) o en la Declaración de Berlín (2003), en las que se han ido estableciendo y difundiendo los axiomas y criterios del proyecto.

En lo que respecta a las entidades de gestión de derechos de propiedad intelectual existen muchas en la Unión Europea y en España, como CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos), VEGAP (Visual Entidad de Gestión de Artistas Plásticos), SGAE (Sociedad General de Autores y Editores), DAMA (Derechos de Autor de Medios audiovisuales), AIE (Artistas Intérpretes o Ejecutantes), sociedad de gestión de España, AISGE (Artistas Intérpretes, Sociedad de Gestión), AGEDI (Asociación de Gestión de Derechos Intelectuales), EGEDA (Entidad de Gestión de Derechos de los Productores Audiovisuales) (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2010). Estas fueron creadas como organizaciones con fines laudatorios como es defender los derechos de propiedad intelectual que les corresponden a los autores de las creaciones ante los posibles abusos que se podían cometer en la utilización de sus obras. Otro de sus fines es recaudar fondos por los derechos de sus obras en aquellos casos en los que el creador de *motu proprio* lo disponía; estos se realizan cuando era inviable que el autor pudiera realizarlo por sí solo.

Pero, la actividad de estas las entidades de gestión de derechos de propiedad intelectual, en la actualidad, se encuentra sometida a una intensa crítica no solo de la ciudadanía en general sino de importantes sectores de quienes ellas mismas representan —quíéranlo o no—. Este es el caso de CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) que, al amparo de la nueva ley de propiedad intelectual española que entró en vigor en abril de 2015, cobra a las universidades un canon inclusive para los autores que han permitido que su obra se difunda libremente apelando al *Open Access* frente a lo cual no están de acuerdo dichos creadores.

El caso de la SGAE (Sociedad General de Autores y Editores) esta tuvo una escandalosa actuación, sobre todo en el período que fue dirigida por Teddy Bautista, que derivó en miles de demandas judiciales por parte de SGAE por la inclusión de música en fiestas populares, festivales benéficos en discotecas, bares, supermercados, tiendas, galerías comerciales y peluquerías, e incluso se demandó a un matrimonio por incluir música protegida en su boda que fue en Sevilla y “(...) *tuvo lugar en el restaurante La Doma de San Juan de Aznalfarache. [Donde] Un detective contratado por la SGAE se infiltró en la ceremonia y, sin permiso de los novios, los grabó, así como a los invitados, bailando al ritmo de canciones protegidas*” (Pereira, M. J.; ABC 2014). A razón de esto último “en 2008 la Agencia de Protección de Datos paró los pies a la SGAE al imponerle una multa de 60.101 euros por grabar [la boda] sin permiso”. En cuanto a VEGAP, su poca transparencia en la entrega de datos ha colocado a la entidad en entredicho; basta contrastar dos de las memorias o informes de gestión anuales —por ejemplo las

de 2006 (VEGAP 2006) y 2007 (VEGAP 2007)- para ver que es imposible determinar cómo manejan las finanzas, pues los ítems de cada recuento no son iguales cada año.



Ilustración 181. Andújar, D. (2015). *Exposición Sistema Operativo*. MNCARS.

Por lo demás, su actividad no ha sido de comprensión en el «sistema arte», como actualmente vemos ejemplificado con el caso del *art-hacktivista* Daniel García Andújar, quien, como se ha dicho, fue demandado por mostrar una serie obra «apropiacionista» en la exhibición dedicada a su proyecto *Sistema operativo*, realizada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía MNCARS durante 2015.

Las cifras dicen que VEGAP no da rentabilidad a los artistas en general sino a un pequeño grupo de artistas, entre ellos, a quienes administran las entidades. En 2006, lo que ganaba un directivo de VEGAP bordeaba al mes en 15.000 euros y un artista un promedio en tres años de 466,04 euros (VEGAP 2006).

Así, las entidades de gestión de derechos de propiedad intelectual se han distanciado de sus idearios y funciones originales y demasiadas veces son expresión de los intereses de terceros ajenos a los autores. Así ocurre con VEGAP que vela por los intereses de Corbis que es una compañía que posee una colección extensa de diversos materiales, entre ellos material creativo contemporáneo, material editorial y de entretenimiento, fotografía histórica, así como una colección de arte e ilustraciones. Entre sus propiedades están aún, pues el 22 de enero de 2016 se ha anunciado que Corbis se vende a Unity Glory, una subsidiaria de Visual China Group, las 11 millones de fotografías del Archivo Bettmann, adquirido en 1995, la colección Sygma, que se encuentra en Francia (1999) y que administra la empresa Sygma y la imagen de la empresa de valores alemán ZEFA (2005). Corbis también tiene los derechos de reproducción digital para el arte del Museo de Arte de Filadelfia, del Museo del Hermitage en San Petersburgo (Rusia) y de la Galería Nacional de Londres

(Birnbaum, Jesse; TIME 1995).

Por ello se puede señalar que este tipo de entidades comparten los postulados estrictamente capitalistas señalados por Luigi Ferrajoli: “dinero para hacer política e información; información para hacer dinero y política; y política para hacer dinero e información” (Ferrajoli 2010, 271). Pero, diremos nosotros, nunca cultura de nivel sino cultura accesible al gran público.

11.4. El net.art, y el «arte de los nuevos medios», herederos de la ética de los investigadores universitarios creadores de las tecnologías libres ligadas al concepto de “bien común”

Desde los inicios del net.art hacia los años noventa, este conglomerado ha explorado lo más libremente posible las nuevas implicancias de la utilización de la tecnología apelando a la necesidad de producción del conocimiento libre. Precisamente por ello, han dado una intensa batalla por mantener emancipado el arte del sistema capitalista pese a la represión y criminalización a los que se han visto afectos con los “cese y desista” y las “demandas” interpuestas por grandes capitales.

Uno de estos casos es Nike, que demandó a 0100101110101101.org y Public Netbase por su proyecto *Nike Group*. Otro, fue Facebook que demandó a Paolo Cirio y Alessandro Ludovico en su obra *Face to Facebook*. El Partido Republicano y George W. Bush enviaron un “cese y desista” a ®™Mark por la creación de una obra, *GWBush.com* asociada al nombre del político donde daban cuenta de sus posiciones políticas reales que se oponían a lo que aparecía en la web propagandística oficial de Bush que estaba destinada a promocionar su campaña política del 2000. También una Galería Suiza impidió a la artista Cornelia Sollfrank exhibir su proyecto *Anonymous_Warhol-flowers*. *This is noy by me* por realizar un trabajo con medios digitales de índole «apropiacionista» que aludía a las *Flowers* de Warhol de 1964; Warhol, a su vez, había citado el trabajo fotográfico de Patricia Caulfield quien demandó al artista pop en su momento por citarla sin consentimiento, etc.

Todos ellos han explorado artísticamente en sus trabajos las implicaciones de la compleja democracia actual, ahondando de manera satírica y lúdica las cuestiones éticas y políticas que se derivan de las restrictivas motivaciones de las leyes actuales de propiedad intelectual frente al conocimiento libre.

Estas obras muestran la ilegitimidad que se introduce en los sistemas democráticos a través de la intervención de las leyes de propiedad intelectual en la producción artística. Es una ilegitimidad palpable en la búsqueda de la ley de controlar y mermar el sistema de producción artística; la ley solicita disminuir la calidad de la información y conocimiento que se puede dar a conocer en los trabajos artísticos en privilegio de la rentabilidad económica y política de ciertos

grupos minoritarios de artistas, de conglomerados empresariales y de ciertos Estados.

La visión de los net artistas como Luther Blisset Project, 0100101110101101.org (en su trabajo informático por medio de Linux) o Critical Art Ensemble, entre muchos otros, han promovido que el conocimiento libre mediante la utilización de nuevas tecnologías, se sustenta en lo que los científicos, ingenieros o desarrolladores de *software* libre, (básicamente profesores universitarios de EE.UU.), nos entregaron de manera gratuita: los protocolos sobre los que se sustenta la web e internet y, en general, los nuevos medios tecnológicos mediante protocolos de acceso libre. Estos protocolos están documentados en los RFC (Request For Comments (IETF 2011)) cuyas publicaciones se remontan a 1969, cuando Steve Crocker²⁶ creó un sistema eficiente de hacer llegar las propuestas técnicas a los grupos de trabajo que experimentaban en ArpaNet, la entidad estadounidense precursora de internet. Los protocolos más relevantes de internet están precisados por el RFC y son el FTP en el RFC 959, el protocolo IP detallado en el RFC 791 o el HTTP en el RFC 2616, escrito, entre otros, por el británico Tim Berners-Lee.

Como podemos ver, la licencia que le pusieron a estos protocolos fue libre, por ello los protocolos son libres y gratuitos, para que cualquiera de nosotros pueda beneficiarse de ellos. Esto fue posible porque “desde los orígenes de la ingeniería de redes, el objetivo de todos los desarrollos en este campo ha sido rebajar los costes, reducir las barreras de acceso y los cuellos de botella e incrementar las velocidades de transmisión. La arquitectura radical de internet resuelve esos problemas mejor que cualquier otra red anterior” (Doctorov 2008). Gracias a esto se armó una estructura que permite la creación contemporánea de nuevos *softwares* que hoy nos posibilitan enviar *e-mails*, trabajar en la web 2.0, mandar WhatsApp, hablar por Skype, visitar Youtube y ver y escuchar archivos que contienen sonido, música e imágenes en movimiento, mandar archivos pesados en la nube y guardarlos en ella, etc. También crear arte en un contexto acorde a la realidad contemporánea virtualizada.

A partir de lo anterior podemos decir que la obra mayor que la humanidad ha generado los últimos 100 años es internet que nació, como se ha dicho, de una gran cantidad de autores que trabajaron mayoritariamente en forma colaborativa y sin ánimo de lucro. Esa obra que se entregó a la humanidad como un “bien común”, como algo que es de todos y no es de ninguno en particular (Lafuente 2014), pero la red actualmente está siendo raptada por el capitalismo cognitivo para generar riqueza y conocimiento para un grupo pequeños de personas y empresas privadas, desdeñando los procedimientos de trabajo de ese grupo de científicos, ingenieros y desarrolladores de *software* libre. Estos científicos e ingenieros que eran profesores universitarios lograron innovar

²⁶ Rfc-editor, *30 Years of RFCs*. 7 de abril de 1999. <http://www.rfc-editor.org/rfc/rfc2555.txt> (último acceso: 19 de marzo de 2013).

a gran escala y nos entregaron esos nuevos conocimientos de forma generosa. Sus relaciones entre pares no estaban sustentadas en competencias predatorias, sino que más bien se asentaban en una lógica de cooperación reticular, de movilización colectiva de las inteligencias que involucraba procesos democráticos de actuación y que se inscribía en una lógica del procomún.

Pero “*el capitalismo informacional ha rechazado, en cualquier caso, encontrar soluciones que le permitan digerir esta forma de automatización de las fuerzas productivas por el saber, desestabilizando la condición salarial y asegurando un dominio absoluto de la mercancía inmaterial*” (Blondeau, Dyer Whiteford, y otros 2004, 47), para lo cual, utilizar las leyes de propiedad intelectual ha sido su mejor instrumento.

Frente a ello, se opone un grupo importante de net artistas que apelan a lo estructural del arte, que es ser un conocimiento libre. De ahí que dichos artistas ha ejercido y despliegan su derecho de participar de la naturaleza informacional y no solo eso, sino que también han reclamado y siguen demandando a través de sus obras como en el caso de Critical Art Ensemble su derecho a explorar los diversos recovecos que la realidad contemporánea nos presenta incluyendo los derechos de propiedad intelectual a partir de los nuevos medios tecnológicos. En dicho proceso creativos los artistas indagan en la nueva naturaleza contemporánea, aquella de la que nos hablaba en 1969 Marshall McLuhan y a la que refería en los siguientes términos: “*los nuevos medios no son puentes entre el hombre y la naturaleza: son la naturaleza*” (McLuhan y Nevitt 1972, 65).

Se ha de decir que en lo que se refiere a los trabajos artísticos en internet que tienen que ver con los derechos de autor —sobre todo los realizados por net artistas como Negativland— se da cuenta de las relaciones de poder que lo sustentan y se solicita la necesidad de transparencia frente al tema dentro de un contexto de orden democrático.

12.- Net.art y la experimentalidad anticopyright

12.1. El arte experimental entre el “cese y desista” y las demandas por derechos de propiedad intelectual en el contexto del capitalismo cognitivo

12.1.1. Músicos y usuarios sancionados severamente por las leyes de propiedad intelectual

No sólo las artes visuales han estado expuestas a las leyes de propiedad intelectual. La música experimental artística ha sido fuertemente presionada para que desista de una de sus características fundamentales, la experimentalidad, en temas como la utilización del *remix* («apropiaciónismo»), el *sampling* y la utilización de las nuevas tecnologías que usan internet como apoyo creativo. Justamente esto es lo que hace la banda musical Negativland, quien ha dado una lucha no sólo creativa sino también política ante las leyes de propiedad intelectual impuestas en EE.UU. por el derecho a crear libremente como un derecho fundamental en un contexto profundamente adverso a la música experimental que apela a la tradición musical histórica de citar otras piezas musicales.

Se ha de tener presente que en países como EE.UU. o Inglaterra se concentran las grandes discográficas privadas como SONY Music que se han opuesto, a priori, durante los últimos veinticinco años a toda posibilidad de desarrollo de una línea musical que apele al *remix* y al *sampling* con apoyo de las leyes que rigen internet. En este sentido, como señala Cory Doctorov, “[Los] tratados [de derecho de autor] criminalizaron internet. Crearon nuevas clases de «superdelitos» para las personas que copiaran ficheros contraviniendo la vieja ley de «copyright» (en Estados Unidos, con una multa de 150.000 dólares por copia). Crearon la idea de la «antielusión» que dice que si alguien le pone un cerrojo digital a una obra con «copyright» es ilegal romper ese cerrojo, es ilegal decirle a alguien cómo romper ese cerrojo e incluso es ilegal decirle a alguien cómo averiguar cómo romper ese cerrojo.

Las consecuencias de estos tratados y su descendencia, la Digital Millennium Copyright Act (DMCA), la Directiva Europea sobre Derecho de Autor (EUCD) y la Directiva Europea sobre Propiedad Intelectual (EUIPRED) han sido desastrosas [para los ciudadanos]” (Doctorov 2008, 57).

Tal modo de concebir la tecnología tiene su lógica en el ámbito de las grandes discográficas en un afán de seguir percibiendo enormes cantidades de dinero: es una lógica perversa entre dinero, control de la innovación y el *lobby* con las esferas de poder político.

Las cifras con las que se mueven las grandes discográficas es escandalosa para lo que gana de

promedio un artista o un historiador del arte y qué decir de lo que gana un ciudadano medio a nivel mundial. Ejemplo de las cifras que se mueven en el mundo de la música es lo siguiente:

“El jurado de una corte de Los Ángeles (Estados Unidos) decidió este miércoles que sus autores, Robin Thicke y Pharrell Williams, copiaron la melodía de otra anterior, concretamente del éxito de 1977 de Marvin Gaye "Got to give it up".

De acuerdo a la sentencia, la familia de Gaye recibirá más de 7,3 millones de dólares por daños y perjuicios, casi la mitad del dinero que los autores generaron con "Blurred lines", 16 millones de dólares.

Los hijos de Gaye, Nona, Frankie y Marvin Gaye III, demandaron a los cantantes en 2013” (BBC Mundo 2015).

En lo que se refiere a la circulación expedita de la música mediante las nuevas tecnologías, hay que señalar que las grandes discográficas, por mucho tiempo se opusieron a la utilización de la aplicación P2P (*peer to peer* o ‘entre pares’) que fue desarrollada en 1996 por el programador australiano Adam Hinkley para el sistema operativo Mac OS. La aplicación P2P permite, entre otras múltiples cosas, descargar música gratis y servir de intercambio de archivos de casi todo tipo.

En diciembre de 1999 varias discográficas estadounidenses a través de la RIAA (Recording Industry Association of América) demandaron en los juzgados federales de San Francisco a Napster –creado por Sean Parker y Shawn Fanning–, que era el sistema P2P más exitoso de la época con 26,4 millones de usuarios en febrero del año 2001 (BBC Mundo 2015).

Ese mismo año (1999) la banda de *heavy metal* Metallica se había percatado que una «demo» de su canción *I Disappear* estaba circulando por medio de la red de Napster antes de que fuera distribuido y que la canción era transmitida en varias estaciones de radio en Estados Unidos. En 2000, Madonna conversó con los ejecutivos de Napster para ver una posible sociedad, pero ella fue perjudicada cuando su sencillo *Music* apareció en Napster y en la web antes de su lanzamiento (BBC Mundo 2015).

Por tales razones, el 7 de diciembre de 1999 la RIAA (Recording Industry Association of America) y varios músicos, entre ellos los de Metallica, entraron en un litigio contra el popular

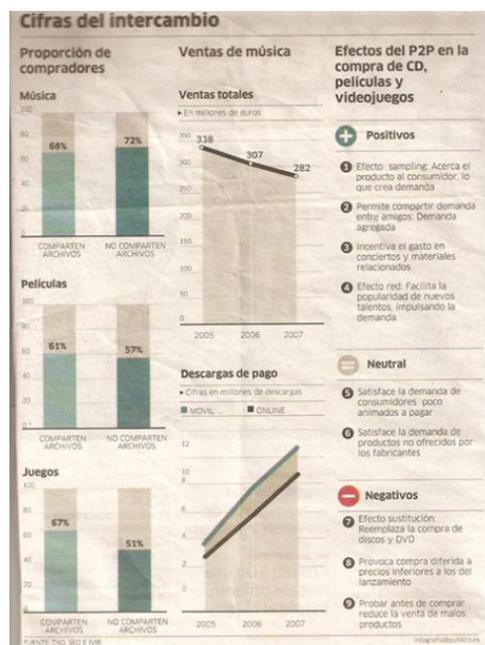


Ilustración 182. TWO. (2009). Cifras del Intercambio. Efecto de P2P en la compra de CD, películas y video juegos.

servicio¹⁵¹ y reclamaron el cese de funcionamiento de la aplicación (Menta 2000). Durante el juicio Napster alcanzó una enorme publicidad y, de un momento a otro, millones de usuarios, mayoritariamente universitarios, empezaron a usarlo. El juez del caso dictaminó la clausura de Napster en los términos vigentes en julio de 2001. Después de esto, Napster se transformó en un servicio de pago y perdió toda relevancia en el mundo de los internautas. Luego surgieron otras aplicaciones P2P similares de intercambio de archivos que han sido bien recibida por los usuarios y mal por el mundo de música y las leyes de propiedad intelectual. Sin embargo el Gobierno de Holanda encargó hacia 2009 una investigación independiente para saber si, efectivamente, el mundo de la música perdía dinero con el P2P y el resultado fue que no; mucha gente que descargaba gratuitamente música también la compraba mediante ese sistema.

En 2015, por primera vez en España, la tendencia de vender música *online* que ya se desarrolla a escala mundial propició que *“las ventas de música digital superaron a las del formato físico –38 millones de euros frente a 32,5– según un informe de Promusicae, la patronal de las discográficas. El cambio se debe sobre todo al «streaming», ya que sus ingresos aumentaron en un 40% respecto al mismo periodo de 2014 y suponen más del 80% de las ganancias del mercado digital”* (Koch y Villamor 2015).

Pero pese a esta tendencia las grandes discográficas y sus entes de gestión colectiva persisten a pleitear por derechos de autor con miles de sus clientes y con los artistas llegando a situaciones límite de criminalización de los usuarios de las nuevas tecnologías vinculadas a internet. Paradigmático es el caso “RIAA contra Tenenbaum” por las 31 canciones descargadas por Tenenbaum sin pagar:

Joel Tenenbaum (1983), que era estudiante de física en la Universidad de Boston en el año 2005 *“recibió una notificación legal junto con 40.000 personas más, que estaban acusadas por descargar música ilegalmente de la red a través de los servicio de plataformas P2P. En la notificación, RIAA le solicitó 3.500 dólares como compensación, pero Joel se negó a pagar una suma tan alta [dado que había cometido una infracción no intencional como contó en el juicio (Vijayan 2012)] enviando un cheque por \$500 dólares que la asociación devolvió.*

Cuatro años más tarde, Sony BMG, Warner Records, Atlantic, Arista y BMG Recording demandaron penalmente a Tenenbaum que decidió pelear a diferencia de las otras 40.000 personas que recibieron la misma notificación y llegaron rápidamente a acuerdos extrajudiciales. Tenenbaum adujo que la suma que cobraban las compañías disqueras era excesiva y ofreció 5.000 dólares mientras la RIAA pedía 10.500 dólares, llevando el caso directamente a juicio. El destacado profesor Charles Nesson y un grupo de estudiantes de leyes de la

¹⁵¹ Douglas BA (Hons), Guy, «A&M Records, Inc. v. Napster, Inc., 239 F.3d 1004 (9th Cir. 2001). For a Summary and Analysis,» Murdoch University, 2011.

Universidad de Harvard decidieron apoyar a Tenenbaum basando su defensa en un ataque a las leyes de propiedad intelectual, considerando que el millonario monto que se exige como compensación es perjudicial y caprichoso”¹⁵².

Tenenbaum perdió el caso y fue obligado a pagar una multa millonaria de 675.000 dólares (Joelfightsback 2010). Actualmente mantiene una página web donde da a conocer su caso: <http://www.joelfightsback.com>.

Casos como este hacen que la mayor parte de los artistas y usuarios hayan “*decidido que pleitear será más caro que llegar a un acuerdo, así que los acuerdos están proliferando. [Esto ha sido así, pues se han dado casos de alumnos universitarios que han creado sus propias herramientas para escuchar música de manera libre y han sido sancionados legalmente de tal manera que las indemnizaciones solicitadas por parte de la industria discográfica] para estudiantes universitarios —y para estudiantes de matrícula de honor que viven en viviendas del estado en Nueva York— [ascienden] a los ahorros de toda su vida. En el caso de los estudiantes universitarios que construyeron herramientas de búsqueda en la red de propósito general, la Recording Industry Association of America (RIAA) solicitó que se les hiciera firmar que no trabajarían nunca más en el campo de la informática, esto es, como los estudiantes en cuestión habían montado un servicio similar a Google para las redes de su campus, las discográficas intentaron que se les impidiera volver a escribir programas informáticos de por vida*” (Doctorov 2008, 56).

Pese a todo lo anterior, a lo largo de la historia de la aplicación P2P las demandas solo han llevado a los usuarios habituales a cambiar de aplicación, pues el desarrollo de las tecnologías es imposible de detener y el interés por la cultura, en general, es intrínseco al ser humano. Por estas razones, el número de usuarios no ha disminuido sino que ha aumentado y eso lo han tenido en cuenta grupos musicales como Negativland (que se enmarcan dentro de una línea del net.art) quienes a lo largo de más de veinte años han experimentado sin ponerse límites, ahondando en las posibilidades que dan las nuevas tecnologías al *remix* y el *sampling*, lo que le ha llevado a numerosos pleitos legales por cita a otros artistas. También Negativland ha colaborado con el colectivo de net.art0100101110101101.org. Su producción se ha constituido en un legado no sólo musical sino artístico, transdisciplinar y *artivista* al buscar herramientas legales para poder desarrollar su arte.

¹⁵² Véase Wikipedia, *Caso RIAA contra Tenenbaum*, 2013. https://es.wikipedia.org/wiki/Caso_RIAA_contra_Tenenbaum#cite_note-2 (último acceso: 29 de mayo de 2013); Semana. *La pelea de Joel*. 2 de agosto de 2009. <http://www.semana.com/noticias-cultura/pelea-joel/126863.aspx> (último acceso: 27 de septiembre de 2011).

12.1.2. Demandas a Negativland por experimentar con el *remix* y el *sampling*: su apelación al «*fair use*» y a la licencia libre *creative commons*

La puesta en marcha de las restrictivas leyes de propiedad desde mediados de los noventa no solo ha afectado a las artes visuales sino que ha generado grandes dificultades a artistas experimentales en ámbitos como la música y la *performance*. Tal es el caso de Negativland en California (Estados Unidos), un banda de música experimental dedicado al *sound collage*, industrial, *plunderphonics*, al *avant-garde* y a la *performance* músico-audiovisual. Han venido actuando en una clave cultural *jamming* que ellos mismos han definido e incorporado. El término de «cultura *jamming*» fue acuñado en 1984 y viene del sonido *collage* que maneja Negativland como parte de su propuesta, un sonido que se refiere a la idea de las interferencias de radio, frecuencias públicas que son posibles de ser pirateadas y subvertidas para lograr una comunicación independiente o para modificar las frecuencias preponderantes. En 1993 Mark Dery publicaba un manual titulado *Culture jamming: hacking, slashing, and sniping in the empire of signs* (una especie de manual de la ‘cultura *jammer*’), en el que explicitaba las nociones fundamentales de este movimiento y especificaba algunas de sus prácticas y herramientas más relevantes. En julio la revista Open Magazine Pamphlet Series, en su número 25, brindaba la descripción de esta nueva y novedosa corriente¹⁵³.

En cuanto a Negativland este fue conformado originalmente en los ochenta por Mark Hosler, Richard Lyons, David Wills (alias «The Weatherman») y Peter Conheim. Ellos han generado una importante cantidad de piezas musicales y discos, mediante el *remix* que describe “un proceso de mezcla y transformación orientado a crear versiones alternativas de una pieza musical, añadiendo o eliminando algunos de los elementos, cambiando la ecualización original, su “tempo”, etc.” (Martín Prada 2009, 109).

A lo largo de su extensa trayectoria, aún en progresión, Negativland ha colaborado con artistas como 0100101110101101.org, quienes le pidieron su colaboración después de realizar parte del proyecto *Vopos* (2002) presentado en *Manifesta 4* (0100101110101101.org 1998). En tal proyecto, Eva and Franco Mattes realizaron un trabajo que refiere a los procesos cotidianos configurando un tipo de arte público donde los nuevos medios jugaron una importancia radical como vienen haciendo actualmente en nuestra vida cotidiana. En *Vopos*, los 0100101110101101.org se proveyeron de GPS de forma permanente y, así, los interesados podían

¹⁵³ Las fuentes de la cultura *jamming* son entre otros el *dada* y los situacionistas, y son un movimiento de resistencia cultural ante la comercialización de la sociedad, para lo cual realizan acciones propias de la guerrilla informacional. La cultura *jamming* trata de situarse en los medios de masas de forma clandestina, generando mensajes críticos bajo los mismos signos y códigos que utilizan los propios medios.

visualizar en la página de los artistas el sitio exacto donde se encontraban en cada momento y, más aún, podían escuchar lo que hablaban por sus móviles. Por otra parte, los artistas se registraban fotográficamente y filmaban el proceso de la obra. Este proyecto se desarrolló en distintos lugares como Barcelona y Ámsterdam. En este contexto, 0100101110101101.org, solicitó a Negativland realizar un trabajo musical y este grupo convirtió un mes de llamadas en arte sonoro creando *What's this noise?* ('¿Qué es ese ruido?') que puso a disposición en línea en formatos Mp3 y Wav (Negativland 1991).

Si bien este no fue el caso, Negativland ha tenido muchas demandas por *copyright*, debido al prestigio que han cobrado sus obras, lo que ha hecho visible su actividad y, por ende, su práctica de *remix* («apropiación» en música) y, por tanto, su utilización de *sampling*. Debemos destacar que por *sampling* o muestreo se entiende el “acto de tomar una porción o «simple» (muestra) de un sonido grabado en cualquier tipo de soporte para reutilizarla posteriormente como un instrumento musical o una diferente grabación de sonido. Se elabora, así, una mezcla o sucesión de secuencias de canciones o vídeos que además pueden estar transformados mediante efectos” (Wikipedia 2013).

Negativland se ha hecho centro de atención permanente del sistema musical oficial norteamericano debido a la acidez en el tratamiento de los temas así como su humor negro que se expresa en el origen mitológico del grupo, sus parodias y su trabajo público activo a través de sus presentaciones, de sus publicaciones en la web y sus discos donde hay paralelamente a su trabajo audible

una preocupación por la visualidad la cual debe dar cuenta de sus procesos creativos. Cabe agregar, que desde sus comienzos, Negativland estuvo preocupado por generar arte de una manera libre, más allá del *copyright*.

En 1991, Negativland lanzó un *single* con el título de *U2* que apareció en grande en la parte frontal de la portada del disco y *Negativland* en una tipografía más pequeña. Se incluía también una imagen del avión espía Lockheed U-2 y una breve “explicación” (la música se puede escuchar en Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=Z6gPSSYxex0>).

Lo cierto es que Negativland incluyó en su disco una diatriba profana de la canción *I still Haven't found what I'm looking for* de U2 de 1987 realizada por el *disc jockey* Casey Kasem quien la cantó en un ensayo frustrado para un programa de radio, y que fue grabada por ingenieros. Dicha versión se había difundido por la radio durante muchos años. Uno de los comentarios más leves que emitió Kasem cuando le fue comentado que lo que pinchaba era una canción de U2 fue “*Estos chicos*

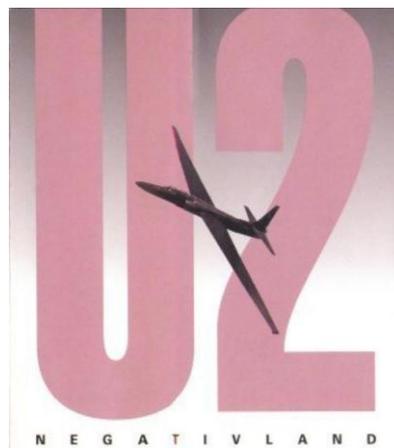


Ilustración 183. Negativland. (1991) U² Negativland.

son de Inglaterra y ¿a quién le importa?” (Wikipedia 2012) y lo cierto es que U2 se formó en Irlanda.

La versión de Negativland de *I still Haven't found what I'm looking for* incluyó kazoos y un extenso sampling de la canción original.

El sello de U2 –Island Records y SST Records– demandó rápidamente a Negativland, alegando que la colocación de la palabra "U2" en la carátula del disco había violado el derecho de marcas, al igual que los derechos de la canción en sí (Negativland 1991). Island Records sostuvo que el *single* fue un intento de confundir deliberadamente los fans de U2 a la espera de la liberación inminente de disco *Achtung baby* y, que al comprar el disco, el consumidor creería que era un nuevo álbum de U2 llamado Negativland (Negativland 1991).

Para contratar a U2, Negativland tuvo colaboración de gente del mundo de la música:

“En junio de 1992 a RU Sirius editor de la Revista Mondo 2000 se le ocurrió una idea interesante. Los publicistas de U2 lo habían contactado con respecto a la posibilidad de entrevistar a Dave, de The Edge Evans, que tenía la esperanza de promover el Zoo TV Tour de U2.

Sirius, sin que “The Edge” lo supiera, decidió que sus amigos Don Joyce y Mark Hosler de Negativland condujeran la entrevista. Don Joyce y Mark Hosler, con la denuncia de Island “fresca”, salpicaron las preguntas a “The Edge” por el uso de «sampling» en el nuevo tour de U2 y la legalidad de utilizar material ajeno sin permiso. En medio de la entrevista Don Joyce y Mark Hosler revelaron su identidad como miembros de Negativland. Un abochornado “The Edge” contestó preguntas como la siguiente:

“D [Don Joyce]: Todos están cediendo, absolutamente cediendo. En cualquier momento una demanda viene, la [movida] se disculpa y se rinde y dice: "Lo sentimos" y nadie está luchando contra la ley, diciendo que la ley misma no es razonable.

E [“The Edge”]: Sí, bueno, no sé qué decir, de verdad, quiero decir que sólo estoy interesado en el espíritu de lo que es, no en la legalidad” (Negativland 1991).

“The Edge” les dijo a los Negativland que U2 estaba molesto por lo feroz del enfoque legal que la discográfica había tenido en la demanda y que, además, la mayoría de las discusiones legales se habían realizado sin el conocimiento de U2: “en esos momentos nosotros (U2) nos dimos cuenta que era tarde y de hecho nos acercamos a la compañía en su favor (de Negativland) diciéndoles oye, que no, que esto es muy «heavy» (...) Island Record informó que U2 nunca autorizó el uso de «samples» de su material. La respuesta de “The Edge” fue “esto es absolutamente absurdo, hay por lo menos seis grabaciones ahí fuera con «samples» directos en nuestras cosas...” (Wikipedia 2012).

En agosto de 2007, Don Joyce proporcionó una copia del casete de audio de la entrevista realizada en la Revista Mondo 2000, con Dave de The Edge Evans, a la página web de los fans de U2: U2Interview.com. La entrevista está disponible gratuitamente desde esta página web. (Wikipedia 2012).

El disco *U2 Negativland* (junto con otro material relacionado) fue relanzado en 2001 por un anónimo como un álbum *bootleg* ('cañero') bajo el nombre *These guys are from England and who gives a shit* ('estos chicos son de Inglaterra y a quién le importa'), citando la frase del *disc jockey* Casey Kasem (Wikipedia 2012). El disco fue lanzado por Seelard Records (una parodia del sello discográfico de Negativland, SeelandRecords). El sitio web de Negativland se refiere a esta versión como "una versión pirata" aunque es muy probable que Negativland haya sido responsable del relanzamiento, pues si bien está disponible en tiendas *online* como Amazon, Best Buy y en Tower Records también lo está en el propio negocio de venta por correo de Negativland. Interesante es destacar, en este sentido, la existencia de búsquedas alternativas de financiamiento de este tipo de grupos que apelan para ello a nuevas formas de recaudar fondos a través de la utilización de algunas plataformas proporcionadas por internet que permiten comercializar sus obras.

Como vemos, la problemática generada por los derechos de propiedad intelectual ha sido un tema en Negativland, quienes han argumentado que el uso de material de U2 y de otros cae bajo la cláusula legal de «*fair use*» ('uso legítimo') referida en la ley de propiedad intelectual estadounidense.

En 1992 publicaron una revista de 96 páginas y 25 minutos en CD (una edición limitada de 4000 copias) llamada *The Letter U and the numeral 2* ('la letra U y el numeral 2'), donde detallaban su conflicto con la banda U2, por su elepé *U2 Negativland*. Dos meses después del lanzamiento de la revista, SST Records bloqueó su distribución con una demanda alegando, entre otras cosas, la infracción de los derechos de autor sobre la base de las reproducciones de las notas de prensa incluidas en la revista. SST Records envió una nota de prensa señalando que "*In essence, suing the band for printing (their) threat to sue the band*". *SST's lawsuit is similar to the "Streisand effect"* (Wikipedia. 2012).

Tres años más tarde, en 1995, editaron un libro de 270 páginas con el acompañamiento de un CD. La edición se llamó *Fair use: the story of the letter U and the numeral 2/Negativland* —'Uso justo: la historia de la letra U y el numeral 2'— (Negativland 1995), donde relatan todo lo del on U2: Island Records y SST Records demandaron a Negativland y, cuatro años después, el grupo pudo volver a controlar su trabajo. El libro termina con un gran apéndice de ensayos sobre el uso y los derechos de autor que son justos y cuenta la historia acompañada de recortes de periódicos, documentos de la corte, faxes, notas de prensa y un apartado donde Crosley Bendix habla sobre la Ley de Derechos de Autor de Estados Unidos, además de otros nueve temas. Los documentos están dispuestos en orden cronológico.

La experimentalidad artístico-musical de Negativland ha sido uno de los principales temas del documental de Craig Baldwin de *Sonic outlaws*, 1995 (Negativland 1995), donde se detalla el uso

de la cultura *jamming* para subvertir los mensajes de los medios más tradicionales de comunicación masiva.

En septiembre de 2005 Negativland, para celebrar el XXV aniversario de la banda se comisarió una exposición de arte en la galería Gigantic Artspace Gallery. La exposición, incluía una serie de piezas de arte inspiradas por las grabaciones de Negativland, proyección de videos creados por la banda y otros. También contó con algunas obras de arte realizadas especialmente para el espectáculo, como una figura *Animatronic* de Abraham Lincoln (inspirado en la pieza *Lincoln* de la banda God Bull) y una exposición práctica con la Booper, la unidad de procesamiento de audio que estaba montada a partir de partes de radios viejas del integrante de la banda Negativland, David Wills (alias «The Weatherman»). El espectáculo se presentó posteriormente en Minneapolis el 12 de mayo de 2006 en Creative Electric Studios.

El 29 y 30 de octubre de 2008 y como parte de una serie de actividades en torno a la libertad creativa, Mark Hosler de Negativland fue invitado por la Digital Freedom Campaign para reunirse con varios miembros del *staff* del Congreso, la Consumer Electronics Association, y los miembros de la biblioteca del Congreso para discutir, educar e informar en torno a cuestiones de derechos de autor y de arte (Negativland 1991). Ahí habló sobre la necesidad de leyes de propiedad intelectual más progresistas, como se puede leer en el documento que escribió para los congresistas llamado *Some thoughts for congress about creativity and copyright*, donde se señala:

“Millones de páginas web ahora utilizan diferentes licencias «creative commons» para proporcionar una alternativa matizada a interpretaciones tradicionalmente en blanco y negro de las leyes de derechos de autor (Negativland ayudó a escribir una de dichas licencias)” (Negativland 1991).

En una página web de Creative Commons Corporation US -citando el texto de Hosler- se señala: *“Negativland ha estado trabajando a través de este tipo de cuestiones por cerca de tres décadas e incluso nos ayudó en la redacción de nuestra licencia de muestreo CC Sampling license (ahora retirada). El texto de Hosler es una gran lectura y presenta un argumento convincente de los recientes cambios en las formas en que el arte y la cultura son creados y distribuidos, lo que hace necesario un nuevo enfoque a los derechos de autor. Si bien esto puede no ser nada nuevo [...], esperamos que inspire la conversación entre otros responsables políticos”* (Negativland 1991).

En 2009 los Negativland participaron en el documental de Brett Gaylor, *RIP: a remix manifesto*, donde se trataban los problemas de los derechos de autor.

Hay que indicar que Negativland se alió con colectivos artísticos que se oponen a las actuales leyes de *copyright* como [®]™ark que hacía 1991 creó una fundación — *The Intellectual Property Fund*— para desarrollar proyectos artísticos culturales contra las grandes corporaciones que sancionan a la gente y a los net artistas *anticopyright* y que busca fomentar la libre creación artística. Dicha

fundación ha financiado proyectos de grupos como UBERMORGEN.COM o Critical Art Ensemble. La fundación ha delegado en Negativland el manejo del fondo para proyectos. En la página de ®™ark se puede leer:

“Negativland, Gerente.

Este es un fondo estable y confiable con una diversidad de riesgos, específicamente a la medida del mercado juvenil, y los proyectos sobre cuestiones de derechos de autor y marca registrada. El fondo de propiedad intelectual está gestionado por Negativland, que tienen una extensa historia de activismo en contra de las violaciones de los derechos de autor y son productores culturales muy fuertes en defensa de sus propios derechos” (®™ark 2015).

Negativland, hacia 2016, mantiene un apartado dedicado a la propiedad intelectual en su página web, donde podemos acceder a sus acciones realizadas sobre el tema que, en general, llaman a que se genere un tipo de *copyright* más flexible.

Podemos decir a modo de conclusión que durante estos años que Negativland ha acumulado música, ensayos, artículos y libros, sobre todo, a lo que se considera legal e ilegal en la red, analizando el fenómeno del *copyright* de manera crítica a partir de su experiencia. También han hecho una defensa clara del *remix* («apropiaciónismo» en música) y el *sampling* como procesos creativos. Su página web se ha poblado de un extenso directorio *anticopyright* sobre lo concerniente a patentes y múltiples enlaces que nos llevan a análisis sobre la propiedad intelectual.



Ilustración 184. Negativland. (2015). Página web de Negativland.

12.2. El net.art sancionado como “arte ilegal”

12.2.1. Net.art: el arte más allá de las leyes de propiedad intelectual

En los últimos veinticinco años hemos asistido a un intenso desarrollo de prácticas artísticas en redes relacionadas con asuntos artísticos, culturales, sociales, políticos y económicos, emanados de nuestra cultura tecnológica.

En el terreno de las artes visuales, el arte experimental asociado a las nuevas tecnologías e internet sigue cruzando todos los límites. Para ello, los artistas han generado una nueva esfera de arte político, que en contexto significa un tipo de arte que va más allá de lo políticamente contingente, para lo cual han utilizado, entre otros, tácticas de guerrilla informática cuyos iniciadores fueron el grupo A.F.R.I.C.A. y Luther Blissett Project y Sonja Brünze que editaron en

2000 un texto en torno al tema, el *Manual de guerrilla de la comunicación. Consultor práctico para el tratado de dolores locales y generales. Tonificante. Relajante. Anti estrés* (a.f.r.i.k.a. gruppe, Blissett y Brünzels 2000).

Y Critical Art Ensemble (CAE) encuadró por primera vez en 1994, la idea de la desobediencia civil electrónica (DCE) en su texto *Electronic civil disobedience and other unpopular ideas* (ECD) (Critical Art Ensemble 1996) como una alternativa dentro de la resistencia digital¹⁵⁴ que originan formas controvertidas de “arte ilegal” a modo de protesta por los parámetros restrictivos de las actuales leyes de propiedad intelectual. Estas leyes como podemos observar en su accionar son instrumentos de las nuevas estructuras de poder para mantener un control sobre el movimiento de capitales en el mundo, una característica propia de la economía digital¹⁵⁵, también llamada «economía del conocimiento» (Powell y Snellman 2004), en que se sustentan las nuevas empresas creadoras de nuevas tecnologías como los *software* y los conglomerados encargados de las telecomunicaciones.

Lo que en sí promueve la economía digital, a primera vista no tiene nada de malo; de hecho las redes digitales y la infraestructura de telecomunicaciones proporciona una plataforma mundial en la cual personas y organizaciones básicamente se comunican, interactúan, colaboran entre sí y acceden a información (bcgperspectives; Bellaïche, Jean-Marc, Chassaing, Thierry ; Kapadia, Sunil 2012). Frente a ello y a las políticas económicas —sobre todo de países desarrollados— que han emplazado su inversión en investigación e innovación tecnológica I +D, educación y salud como elemento neurálgicos para el desarrollo de sus países, podría pensarse que todo esto podría dar un resultado social más equitativo y el desarrollo de mayores libertades pero lo cierto es que, por un lado, el sistema ha generado un patrón industrial postfordista como señalan Michel Hardt y Toni Negri, en *Imperio* (Hardt y Negri 2002) y *Multitud: guerra y democracia en la era del Imperio* (Hardt y Negri 2004). Por otra parte, la rentabilidad del conocimiento por parte de dichos Estados y empresas se ha centrado en poner los mecanismos de creatividad casi exclusivamente en torno a la producción de mercancías materiales, inmateriales y de rápido consumo (como los *software* de entretenimiento para los móviles). Estos son bienes que las empresas buscan vender a corto plazo y cuyo destino, en general, está destinado a su rápida obsolescencia.

Esto ha generado un sistema que ha enriquecido a unas pocas entidades que, en su mayoría, representan a unos pocos particulares como revela la revista Forbes que, cada año, da los nombres

¹⁵⁴ Véase Aleph-arts.org, *Critical Art Ensemble, La Desobediencia Civil Electrónica, la Simulación y la Esfera Pública*. s.f. http://aleph-arts.org/pens/dec_simul.html (último acceso: 24 de junio de 2015).

¹⁵⁵ El término «economía digital» fue dado a conocer en el libro más vendido en 1995, *The Digital Economy : Promise and Peril in the Age of Networked Intelligence* del autor Don Tapscott. Véase Don Tapscott, *The Digital Economy : Promise and Peril in the Age of Networked Intelligence* (New York: McGraw-Hill, 1997).

de los diez hombres más ricos del mundo. A fecha de 2015, se encuentran respectivamente en el primer y segundo lugar dos empresarios vinculados a la red que poseen una cantidad de dinero desmesurada: Bill Gates, con 79.200 millones de dólares, cuyo origen de su fortuna se debe a Microsoft, y Carlos Slim con 77.100 millones de dólares, cuya fortuna se debe al área de telecomunicaciones (BBC Mundo 2015).

En el caso del control de la red por los grandes capitales a través de las leyes de propiedad intelectual y patentes –como lo demuestra obras de grupos de net artistas como Etoy y artistas visuales como Alfredo Jaar– lo que se ve es un afán, por ejemplo, de cobrar desmedidas cuotas por derechos de reproducción. Este es el caso de Bill Gates que es uno de los grandes accionistas a través de su empresa Corbis.

Ello ha provocado que, en vez de que se fomente el quehacer creativo, los particulares busquen obtener dinero fácil mediante el alargamiento de los derechos de autor hasta 70 años después de su muerte. Esta medida no beneficia ni al creador muerto pues no fomenta su creatividad, ni a los artistas contemporáneos que no los pueden citar libremente. Hay que hacer hincapié que los artistas no es que no les parezcan oportunos los derechos de autor, sino que lo que los afecta es el cariz que presentan las actuales leyes de propiedad intelectual. Tampoco beneficia a la sociedad porque no puede gozar colectivamente de un bien que le podría ser útil para generar otros bienes culturales.

12.2.2. Net.art: las dificultades para indagar en el trasfondo de las patentes: Critical Art Ensemble y la empresa de semillas transgénicas Monsanto

Las patentes son un tipo de derechos de autor. Ante esto nos encontramos casos complejos como las biopatentes que fomentan la privatización de la materia viva, como en lo que se refiere al ADN, y su exclusión del patrimonio común; esto es, un régimen legal que reactualiza, por reproducirlos, los dispositivos del proyecto colonial en la gestión de los recursos de la naturaleza¹⁵⁶. En este sentido, Critical Art Ensemble (CAE) es un colectivo conformado por artistas y científicos, que trabajó durante años en torno al tema de la “resistencia molecular”. Su actividad se desarrolló contra la manipulación y control del capitalismo o de los niveles microfísicos de la estructura humana y la naturaleza mediante el análisis, la manipulación del ADN y la investigación genética para referir

¹⁵⁶ Véase María Ptqk, «Biopatentes.El Cercamiento de lo Vivo.The Enclosure of the Living,» *Revista Teknokultura. Revista de Cultura Digital y Movimientos Sociales* (<http://teknokultura.net/index.php/tk>) 10 n° 1 (2013): 177-193.

los problemas que las patentes sacadas para este ámbito están provocando.

La Critical Art Ensemble (CAE) en uno de sus ensayos, el manual *The Molecular invasion* (Critical Art Ensemble 2002) —*La Invasión molecular. Biotecnologías: teoría y prácticas de resistencia* (Critical Art Ensemble 2013)— fue uno de los primeros en hacer una crítica dura. En el texto se denuncian las prácticas abusivas de empresas como Monsanto y sus “logros” en materia de alimentos genéticamente modificados. Luego de múltiples estudios, hay científicos que han señalado que dichos alimentos dañan la salud humana. Debemos recordar que, hacia 2002, cuando aparece el manual de CAE, circulaba el mensaje de que la producción de semillas genéticamente modificadas como las de Monsanto ayudarían a erradicar el hambre del mundo.

En su manual, la CAE arguye minuciosamente cómo el sistema asociado a las nuevas tecnologías para el desarrollo de alimentos transgénicos, no está interesado en la salud de los ciudadanos, sino en hallar caminos para obtener rentabilidad. La CAE, respecto de las empresas bioquímicas, refiere que estas no se consagran exclusivamente a generar insecticidas y plantas genéticamente resistentes¹⁵⁷, sino que sustancialmente aíslan en sus laboratorios principios activos de seres vivos o determinados genes por los cuales obtienen al patentarlos el derecho a para un uso exclusivo de ellos posteriormente, a menos que ellos decidan vender los derechos de utilización de lo registrado legalmente. De esta manera las patentes les otorgan el derecho de cobrar por el uso de dichos principios o genes, produciéndose una sanción con la prohibición del uso a todos aquellos que no paguen, tengan o no capital. Paradigmático es lo ocurrido en Brasil donde bajo el primer gobierno de Lula da Silva, se intentó negociar con la farmacéutica que vendía el fármaco para el sida, pero esta se negó a bajar los precios del producto, frente a ello el gobierno decidió no pagar derecho de patente y copiar el fármaco, dado que era necesario para que no se expandiera la enfermedad (BBC MUNDO.com 2007). Actualmente India opera bajo el mismo precepto, de ser necesario para la población se copia un fármaco para sacarlo a bajo costo (Sevillano 2015).

En este manual, la CAE otorga instrucciones para los grupos de resistencia que quieran tomar represalias hacia estas corporaciones; estos mecanismos en su mayoría son de sentido común.

Como vemos, los derechos de autor y las patentes se han vuelto instrumentos de control y obtención de intereses monetarios de los grandes capitales en el contexto del capitalismo cognitivo.

Cabe señalar, como prueba de ello, que EE.UU. cada vez más sustenta su economía en las ganancias obtenidas por *copyright* de patentes y derechos de autor, lo que ha conseguido a través de

¹⁵⁷ Muchos de los cuales están matando actualmente a las abejas y, con ello, provocan un grave problema a la industria alimentaria según palabras del propio presidente estadounidense, Barack Obama. Véase: Agencia Ansa, «Barack Obama lanza una campaña para proteger las abejas,» 21 de junio de 2014. <http://www.elcomercio.com/tendencias/obama-campana-protoger-abejas-eeuu.html>.

los tratados que ha impulsado como el Nafta o el tratado que actualmente se discute el TTIP.

Asimismo, el Gobierno norteamericano ha aplicado en la práctica una fuerte represión al mundo de las artes visuales por derechos de autor o por análisis de las implicancias de estos o de las patentes, como acaeció a la Critical Art Ensemble en 2006. Esto demuestra que las leyes de propiedad intelectual son profundamente injustas e improductivas socialmente pero muy productivas para unos pocos, los grandes capitales.

Ello ha conllevado a la generación por parte de los artistas de un nuevo espacio público de cooperación transdisciplinar y de procomún —cuestión que, por lo demás, los nuevos medios tecnológicos permiten— en el que artistas, abogados, *hackers*, profesionales, *amateurs* y público cumplen roles claves para subvertir la realidad.

12.3. El net.art desafiando artísticamente su criminalización asociada a los “cese y desista” y las demandas por derechos de propiedad intelectual

12.3.1. Implicancias de los “cese y desista” y las demandas por derechos de autor a los proyectos de net.art

Que los artistas reciban por crear una notificación una advertencia de “cese y desista” o una demanda por infracción a las leyes de propiedad intelectual (LPI) hace veinticinco años era aún una sorpresa. Hoy en día, es parte de una dinámica que los artistas tratan de evitar circunscribiéndose a lo que dice la ley o, en el caso de muchos net artistas, articulando proyectos que trabajan sobre las fisuras del propio sistema legislativo.

Lo cierto es que las leyes de propiedad intelectual y sus múltiples aristas se han tornado en una problemática y un tema a abordar por parte de muchos creadores, ya sea como tema central de sus obras o como forma colateral, pues dichas leyes, en vez de permitir un arte emancipado, lo constriñen a parámetros que benefician al mercado.

Ahora bien, actualmente estos artistas dada la complejidad del nuevo contexto para el arte que han propiciado las leyes de propiedad intelectual, parece que tienen que elegir antes a un buen abogado que a buen galerista para litigar en caso de que sean demandados. Ello es debido a que, como hemos visto, las querellas mantienen una asimetría en los intervinientes de los procedimientos, puesto que se trata de artistas que se enfrentan a importantes compañías transnacionales.

Frente a ello, grupos como Adbusters, ®TMark, Negativland se han organizado y han creado plataformas mediante las cuales no han tenido ningún empacho en destacar la excesiva amplitud de la protección de la propiedad intelectual y la frustración que provoca en los artistas la poca libertad para crear. Estos grupos de net.art han realizado y abogado por actos irónicos, actos de sabotaje (o simplemente ilegales) o acciones que se sitúan en el límite de la legalidad, utilizando para ello la idea de desobediencia civil electrónica para ayudar a cambiar o dismantelar las doctrinas jurídicas que involucran las leyes de propiedad intelectual. Cabe señalar que el concepto de desobediencia civil electrónica aquí utilizado, y que hará suyo el grupo Electronic Civil Disobedience (ECD) hace alusión al término acuñado originalmente por Henry David Thoreau –filósofo estadounidense– en relación a la negativa de pagar un impuesto estatal promulgado para costear la aplicación de la Ley de Esclavos Fugitivos y con ello la esclavitud en el sur de EE.UU. La desobediencia civil, bajo estos términos, se definió como una conducta pública ilegal trazada para invocar el sentido de justicia de la mayoría, con el fin de cambiar la ley sin renegar de su imperio. La no violencia, el propósito no revolucionario, así como la disposición a aceptar el castigo legal, frecuentemente son concebidos como condiciones determinantes de este concepto (Honderich 1995).

Pero, ¿cuáles han sido las acciones y los resultados obtenidos por estos grupos artísticos en relación a las leyes de propiedad intelectual? ¿Qué derechos y libertades están resguardando estos artistas con sus propuestas? ¿Qué importancia tiene esto para el futuro del arte y la cultura?

Para tratar sobre ello hay que revisar una serie de proyectos que encaran estas preguntas y que se responden en diversas dimensiones.

12.3.2. El net.art como movimiento *anticopyright*: «apropiacionismo», *hackeo*, plagio y piratería

12.3.2.1. ®TMark. Democracia artística y ciudadana frente al *copyright* y las corporaciones (1991 a 2016)

®TMark, es grupo *art-hacktivista* anticorporativo y antipropiedad intelectual formado en 1991, cuyo trabajo por medio de tecnologías libres se centra en denunciar el uso monopólico de apropiación y explotación de los derechos de autor por parte de las grandes corporaciones, y el abuso de poder que estas ejercen sobre la ciudadanía.

El trabajo artístico de ®TMark, en esa medida está enraizado en su habilidad de crear una corporación artística táctica para la insubordinación cultural y política cuyo éxito a escala global,

como veremos, es poco usual y ha obtenido como ganancia grandes dividendos culturales, lo cual ellos esperan obtener.

Ellos definen su accionar en los siguientes términos: *“Pues bien, así como las corporaciones son entera y únicamente máquinas de incrementar la opulencia de sus accionistas (a menudo en detrimento de la cultura y la vida), ®TMark es una máquina de mejorar la cultura y la vida de sus accionistas (a menudo escala en detrimento de las opulencias).*

®TMark apoya la alteración informativa de productos corporativos, desde muñecas [Barbies] a instrumentos didácticos infantiles o videojuegos” (®TMark 2014).

®TMark es un colectivo anónimo en su matriz de origen estadounidense que, por tal, utiliza máscaras para actuar, es decir, la mayoría de sus autores no dan cuenta de su identidad real con el fin de limitar la responsabilidad legal de sus miembros. Su estructura es descentralizada. Desde sus inicios, en toda su web incluyendo la “zona de contacto”, no hay información detallada de sus fundadores, organizadores, directores e integrantes del colectivo. No hay un número de teléfono o una dirección postal a dónde acudir, y no se explicita su sede física.

Los correos electrónicos de contacto con los responsables de ®TMark corresponden a dos direcciones genéricas: admin@rtmark.com e info@rtmark.com. Detrás de tales direcciones responden entre otros Ray Thomas y “guerrero franco”. Pero resulta que tres miembros conocidos de la gestión del grupo ®TMark, su portavoz Ray Thomas, su director financiero Frank Guerrero y su asistente legal Max Kaufman, se comunican exclusivamente por correo electrónico y sus nombres corresponden a máscaras de personas reales que no conocemos.

Con el correr del tiempo y la escisión del grupo hemos sabido que los dos integrantes de The Yes Men —quienes usan nombres falsos— eran miembros de ®TMark.

La táctica de las máscaras fue muy común en los años noventa y Claudia Giannetti las asocia al uso que se hacía de ellas en los carnavales venecianos, donde las o los enmascarados se permitían, frente a otros, decir sin límites lo que deseaban (Giannetti 2002).

De esta manera, ®TMark ha actuado desde sus comienzos generando una imagen, unos proyectos artísticos y una corporación que le permita expresarse libremente a ellos, a otros artistas o colectivos y a la gente común.

Para lo anterior la fundación de su corporación ha sido clave. Su corporación fue creada hacia 1991 y lleva como nombre The Intellectual Property, la cual se ajusta a los límites legales que impone el sistema estadounidense para la conformación de este tipo de entidades. Pero esta corporación ha quebrado el modelo de todo tipo de corporaciones creadas hasta el momento, dado que ella se dedica, en general, a financiar proyectos antipropiedad intelectual, anti corporaciones y antiempresas capitalistas y ha tenido como fin poder ayudar a desarrollar los propios proyectos de

®™ark tanto como a otros proyectos y acciones de grupos artísticos, de *hackers* y *amateurs*.

12.3.2.2. ®™ark. Transparentando a través del sabotaje los procesos antidemocráticos que traen aparejadas las leyes de propiedad intelectual

La estrategia antipropiedad intelectual y anti corporaciones de ®™ark es particularmente inteligente y consciente de sus capacidades y, por tanto, de lo que puede lograr. Como un especialista en leyes señaló:

“®™ark quizás quiera provocar con los objetivos de [sus] ataques, endurecer las leyes que limitan la responsabilidad penal y civil de las empresas. La idea es que vayan a por ®™ark y, en la búsqueda de ampliar la potencial responsabilidad por sus acciones, las empresas busquen cambios legales; pero entonces los cambios por los que presionen [las empresas] retornaran a ellos y los morderán, para cuando [las empresas se quejen de que] actuaron mal, su responsabilidad [legal], también, será más amplia que antes”. (Fahimian 2002).

Son numerosos los proyectos de ®™ark que abordan los problemas que acarrearán las leyes de propiedad intelectual. Inicialmente trabajaron colateralmente el tema, pero finalmente ha sido uno de los ejes más importantes de su actuación debido a la solicitud de “cese y desista” y a las demandas emprendidas por empresas o grupos políticos como las que hizo el Partido Republicano de Estados Unidos contra ellos por sus trabajos.

En abril de 1999, cuando ya llevaban años aplicándose los duros «Tratados de Internet» por parte de la OMPI (1996), ®™ark realiza el proyecto *GWBush.com*. Ese año, mientras trabajaban en la página web de ®™ark, Andy Bichlbaum y Mike Bonanno —actualmente integrantes del colectivo The Yes Men— recibieron un correo electrónico de un hombre llamado Zack Exley, que había tenido la previsión de registrar el dominio *GWBush.com* y quería ayudar a hacer un sitio web donde se diera cuenta de quién era realmente George W. Bush. A partir de ello, ®™ark, levanta una web con dicho dominio. En un primer momento muchos pensaron que la página web levantada por ®™ark se correspondía con la web oficial del candidato republicano a la presidencia de EE.UU. En una observación más detallada, se veía que era una copia muy similar al de la página verdadera de Bush, pero esta contenía algunos cambios. La estrategia utilizada por ®™ark es idéntica a la realizada por 0100101110101101.org cuando plagió la página de Hell.com ese mismo año.

Con dicha táctica ®™ark violaba abiertamente las leyes de derecho de autor de la Web oficial de Bush, pero no la marca registrada, pues poseía el dominio.

Mientras en la web oficial del candidato se halla el programa electoral, en la web creada por ®™ark se muestra un ya famoso video doméstico grabado de un enlace nupcial en el que por el entonces gobernador de Texas está bebido. Esa primera versión del proyecto *GWBush.com* de

®TMark generó la ira de Bush¹⁵⁸ que emprendió medidas legales para cerrar el sitio. Sus abogados enviaron una carta amenazante de “cese y desista” donde indicaban que la página de ®TMark había violado derechos de autor y de patente y que, a pesar, de que entendían que existe el derecho constitucional al libre debate político en EE.UU., consultarán a un abogado especialista en derecho de autor para que recayera todo el peso de la ley sobre ellos. El tono de las cartas fue el siguiente:

“25 Magnus Ave., Apt. 1

Somerville, MA 02143

Re: gw bush.com

Dear Mr. Exley:

As counsel to the Governor George W. Bush Presidential Exploratory Committee ("Exploratory Committee"), I am writing about a web site registered to you, which appropriates without authority the text and pictures of the Exploratory Committee's official campaign web site. In addition to using the Exploratory Committee's official web site without authorization, your site, which contains links to sites that promote violence and degrade women, is patently offensive.

In your wholesale misappropriation and imitation of the georgewbush.com web site, you violate a host of copyright and trademark laws. While we might overlook this given our recognition of the constitutional right to free political debate, we cannot, in this instance, given the nature of the material you graft onto the words, look and feel of the Exploratory Committee's site. For that reason, we must demand that you immediately cease and desist your misappropriation of the materials on the Exploratory Committee's copyright and trademark-protected web site [...].¹⁵⁹

Para cuando se publicó la segunda versión de *GWBush.com*, con mucho más contenido fidedigno sobre Bush, los responsables de la campaña de Bush ya se había quejado a la Federal Elections Commission (Comisión Federal de Elecciones).

La clonación de la página de Bush ocasionó una importante noticia internacional que se magnificó cuando Bush, nervioso, declaró ante una sala llena de reporteros cuando se le preguntó a

¹⁵⁸ ®TMark, *Bush*, 14 de abril de 1999. <http://rtmark.com/bushcnd.html> (último acceso: 25 de octubre de 2012).

¹⁵⁹ ®TMark, *Bush*, 14 de abril de 1999. <http://rtmark.com/bushcnd.html> (último acceso: 25 de octubre de 2012).

cerca de su opinión sobre la página ®TMark: "*la libertad de expresión debería tener límites*". (El Mundo; Diario del Navegante; de Vicente, José Luis 2000). Dicho comentario entraba directamente en contradicción con la primera enmienda que asegura la libertad de expresión en Estados Unidos. Semejante comentario y las tácticas de intimidación de los responsables de la campaña de



Ilustración 185. ®TMark. (1999). *GWBush.com*.

Bush y Bush mismo, generó que varios abogados constitucionales, se ofrecieran a apoyar el proyecto *GWBush.com* ante posibles demandas por derechos de autor y las implicaciones de los procedimientos electorales. Tal apoyo se debía a que consideraban que las leyes en EE.UU. propiciaban, de una manera amplia, la libertad de expresión a los ciudadanos y el derecho a informarse sobre los procesos políticos electorales. La actitud de Bush y su equipo trazaban una línea indebida respecto a lo que supone la "*libertad de expresión*"¹⁶⁰.

En esta obra, ®TMark utiliza una de las más celebres estrategias artístico-políticas contemporáneas que consiste en que, como señala el propio colectivo "*para convertir un nombre de dominio en una noticia, más que el contenido desafiante se necesitaba [(...) y era (...)] esencial la participación activa de George W. Bush*" (®TMark 1999). Finalmente, dado lo mediático de la obra y las posibles consecuencias dañinas para la campaña del gobernador Bush de entablar una demanda contra ®TMark, todo quedó en nada.

En ese contexto, la obra de ®TMark se ha convertido en uno de los más exitosos casos de sabotaje y "*avergonzamiento táctico*" (El Mundo; Diario del Navegante; de Vicente, José Luis 2000) a escala global, por la gran cantidad de prensa y discusión que se generó frente al tema; también supuso un desmantelamiento de lo que significan los derechos de autor como fronteras mediante las cuales el poder —en este caso de Bush y su equipo— puede impedir la libre expresión artística y ciudadana en un contexto electoral democrático.

12.3.2.3. ®TMark. *The Intellectual Property Fund*: una corporación para la financiación de proyectos artísticos *anticopyright*

Los colectivos de net.art que utilizan la web 2.0 e internet como ®TMark han aprovechado el potencial anonimato que otorga la red y su poder inherente para movilizar al mundo del arte y a

¹⁶⁰ Véanse las notas de prensa que aparecen recabadas por el propio colectivo ®TMark: ®TMark, *Bush*, 14 de abril de 1999. <http://rtmark.com/bushcnd.html> (último acceso: 25 de octubre de 2012).

las ciudadanía globales que son el nuevo público de arte contemporáneo alimentado por sus polémicas obras como *GWBush.com* marcadas por la desobediencia civil electrónica¹⁶¹.

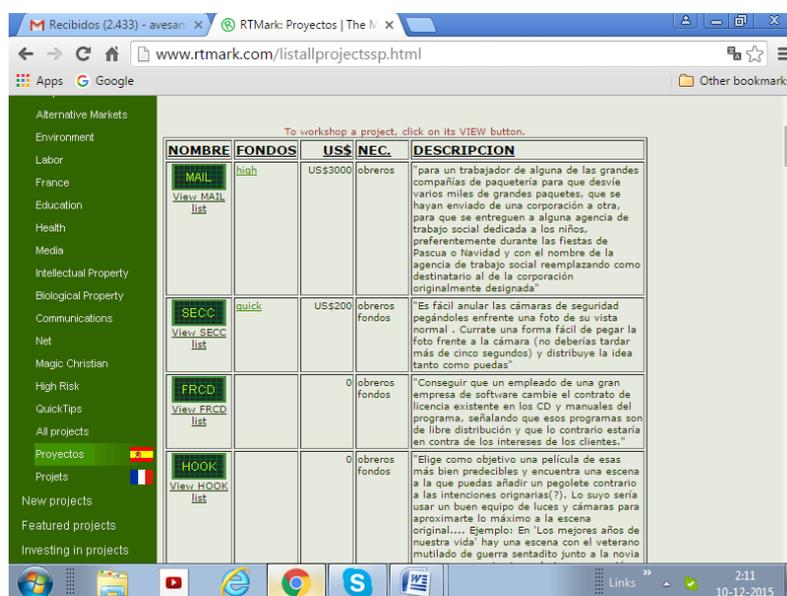


Ilustración 186. ©TMark. (1991). Página web de The Intellectual Property Fund.

Pero, para lograr esto, ©TMark creó ya, hacia 1991, la The Intellectual Property Fund una corporación con la cual ha financiado sus propios proyectos de sabotaje a partidos políticos como el Republicano con intrincadas obras *anticopyright* como *GWBush.com* (1999) que, como sabemos, les costó un “cese y desista” de parte de los Jefes de campaña de Bush; también ha dialogado irónicamente con imperios corporativos y, ha interpelado al sistema político internacional con su proyecto de arte público, *The Archimedes Project* que movilizó a través de mensajes de texto a activistas instalados en el campamento de refugiados Makaya quienes a través de espejos de tres colores, negro, rosado y, blanco se manifestaron contra el Banco Mundial y la G8 en Génova en 2001. Los activistas dirigieron los reflejos de luz que emanaban los espejos que portaban sobre policías, tanques, etc. que los atenzaban. La policía estimó que los espejos eran armamento.

La *The Intellectual Property Fund* también les ha permitido, mediante la obtención de financiamiento por medio de donantes anónimos, efectuar las bromas culturales y artísticas más sorprendentes de la historia del arte. Un ejemplo de ello es que, en 1993, utilizó 8.000 dólares donados por el grupo de “veteranos militares” de la Barbie Liberation Organization (‘Organización de Liberación de Barbies’), para cambiar las cajas de voz de trescientas Barbies, GI y muñecas

¹⁶¹ Véase Critical Art Ensemble, *Electronic Civil Disobedience and Other Unpopular Ideas*. (Brooklyn; NY: Autonomedia & Critical Art Ensemble, 1996).

JoeTM, destinadas a una juguetería en Nueva York.

Pero mediante The Intellectual Property Fund, no solo han costado sus proyectos, sino que han financiado una gran cantidad de propuestas de gran nivel artístico de colectivos de net.art. Estos colectivos serían UBERMORGEN.COM, The Yes Men, Etoy o Critical Art Ensemble, entre otros, a los que han asesorado jurídicamente para sortear las leyes de propiedad intelectual que afectan a los artistas. Señalamos que los beneficiados, en algunos casos como UBERMORGEN.COM, han donado dinero mediante la corporación de ®TMark para otros proyectos artísticos que se han presentado para su financiación en la referida plataforma como los de The Yes Men con su proyecto *WTO* (www.gatt.org [2000]) de desenmascaramiento de las políticas de la Organización Mundial del Comercio (OMC).

La filosofía que guía el desarrollo de la corporación The Intellectual Property Fund de es ®TMark es tener *“un fondo estable y confiable con una diversidad de riesgos, específicamente a la medida el mercado juvenil, y los proyectos sobre cuestiones de derechos de autor y marca registrada. El fondo de propiedad intelectual está gestionado por Negativland, que tienen una extensa historia de activismo en contra de violaciones de los derechos de autor y son productores culturales muy fuertes en su propia defensa”* (®TMark 2015).

Para lograr los fondos que se otorgaban a los colectivos o personas en individual, la dinámica que se utiliza es el sistema de *crowdfunding*. Los donativos pueden ser entregados de forma anónima o no, cuestión que depende del donante.

12.3.2.4. ®TMark: asesoramiento a colectivos artísticos del net.art y a ciudadanos contra las leyes de propiedad intelectual

El colectivo de net.art ®TMark, es uno de los engranajes artísticos más complejos por sus múltiples aristas, entre ellas, las de dar asesoría a net artistas y colectivos de net.art o a ciudadanos comunes contra las leyes de propiedad intelectual. Su trabajo en esta línea se emparenta abiertamente con la de Negativland, con el cual han creado alianza como se aprecia en su inclusión en la gerencia de la otorgación de financiación de proyectos.

Dentro de la entrega de fondos y de la otorgación de asesoría *anticopyright* por parte de ®TMark, encontramos el proyecto artístico de Etoy, *Toywar* (1999 a 2000). Esta obra fue efectuada por este colectivo de net.art para combatir a la gran juguetería *online* eToys, que cotizaba en la bolsa de Nueva York y que quiso que el grupo desistiera de su NIC, el cual estaba patentado y era similar al de la juguetería. Al no desistir de su NIC, Etoy fue demandado por la juguetería. Etoy logró a

través de internet que miles de personas —que se convirtieron en *toysoldiers*— los apoyaran en el juego *online* contra la juguetería. Fue tal el impacto de su acto que la juguetería online—no sé sabe a ciencia cierta si se debió estrictamente al proyecto, pero este colaboró— estuvo a punto de quebrar por la devaluación de sus acciones en la bolsa.

Por otra parte, ®TMark ha prestado asesoría *anticopyright* a ciudadanos comunes. Un ejemplo es el proyecto *Autodesk* en el que se contraatacó a la empresa del mismo nombre del proyecto, después de que esta amenazara a un usuario. El usuario fue demandado por derechos de autor al estar utilizando un *software* con licencia de dicha empresa, cuestión de la cual no estaba enterado el usuario como ocurre con miles de usuarios.

“El jueves 27 de enero de 2000, una empresa externa contratada por el gigante del «software» Autodesk envió una carta amenazante a The3DStudio.com cuyo web máster era Matthew Anderson exigiendo que renunciase el dominio dentro de los próximos quince (15) días o se enfrentaría una demanda costosa y agonizante.

Durante la semana siguiente, Anderson intentó resolver el problema, y contrató un abogado y él y muchos usuarios de The3DStudio.com escribieron a Autodesk [...] nadie recibió siquiera una palabra de respuesta [...].

Por último, el usuario de The3DStudio.com [Matthew Anderson,] alertó a ®TMark de la situación” (®TMark 2014).

Ante ello intervino ®TMark y empezó a escribir a Autodesk varios correos electrónicos y amenazó con denunciar a la empresa públicamente si no daban solución a un ciudadano que estaba dispuesto a hacer las modificaciones debidas en su ordenador para solucionar el problema. Después de varios correos amenazantes, la empresa finalmente se comportó amablemente y buscó llegar a una solución, pero se ocasionó un gran estrés en el usuario. Los detalles de la acción que consiste en los correos entre el usuario, ®TMark y el representante legal de Autodesk se pueden ver en el sitio web del colectivo artístico (<http://www.rtmark.com/>).

12.3.3. Etoy. Socavando los intersticios y las estrategias que utilizan las grandes empresas a través de las leyes de propiedad intelectual (1994 a 2000)

En 1994 se funda el colectivo internacional de arte digital Etoy cuyos componentes son mayoritariamente europeos. Dicho colectivo ha sido conformado por Fabio Gramazio (Etoy.GRAMAZIO), Gino Esposito (Etoy.ESPOSTO / CARL), Hans Bernhard (Etoy.BRAINHARD / HANS), Marky Goldstein (Etoy.GOLDSTEIN), Martin Kubli

(Etoy.KUBLI), Michel Zai (Etoy.ZAI), y Daniel Udatny (Etoy.UDATNY).

Esta agrupación, que se ha calificado a sí misma como una “escultura empresarial”, se imbuyó para construir su web y su imagen en las implicancias estéticas y comerciales que representan los eslogan y logotipos de empresas multinacionales con el fin artístico de poder entrar en la trama de lo que son estas entidades por medio de los propios códigos que ellas utilizan. Para esto, en 1995, Etoy constituyó su corporación, etoy.CORPORATION que patentó en Suiza (ciudad de Zug), cuyo registro comercial es CH-170.3.029.244-0 y cuya web es <http://www.etoym.com>.

Se ha de decir que Etoy funciona con las inversiones de personas que comprenden la estrategia de Etoy y les ayudan a llevar a cabo sus propuestas artísticas. En este sentido, debemos decir que Etoy ha recibido fondos de The Intellectual Property Fund, corporación perteneciente al colectivo ®TMark que apoya proyectos artísticos *anticopyright*.

Para Etoy el arte contemporáneo se articula con gente que piensan más allá de lo inminente (Wishart y Bochsler 2003). Entre sus objetivos está el “*producir [con su arte] el mayor impacto posible en los mercados mundiales y la cultura digital*” (Etoy 2015).

Esto lo ha llevado a cabo mediante obras muy complejas que se adentran dentro de la estructura de la web 2.0 e internet, como en *The Digital Hijack* (1996) en el que se realiza una acción artística ilegal que muestra el funcionamiento de interfaces populares alojadas en la web.

En este tipo de obras –como también en *Toywar*–, Etoy aborda de manera lúdica a través de juegos de guerra computacionales en un plano real las implicancias de las leyes de propiedad intelectual ahondando en sus diversas facetas sancionadoras y mermanes de las libertades. En algunos casos también abordan los actos ilícitos que ellas permiten.



Ilustración 187. Etoy.com. (1996). *The Digital Hijack*.

12.3.3.1. Etoy. *The Digital Hijack* o cómo ingresar en las fisuras de la web (1996 a 2000)

Con una clara conciencia de que realizaban un acto ilegal pero legítimo dentro de la esfera del arte experimental, Etoy efectúa entre el 31 de marzo y 31 de julio de 1996 el proyecto *The Digital Hijack* (www.hijack.org).

En esta acción Etoy utiliza *software* para infiltrarse automáticamente en la web y, específicamente, en buscadores a nivel mundial famosos en la época, entre ellos Infoseek, Lycos y Altavista. Estos sitios están vinculados al mundo de los viajeros digitales y turistas tecnológicos y,

para ello, ingresa en la web mediante la página *etoy.software-agents control*. Etoy colocó más de mil palabras clave entre ellas: “*porsche*”, “*startrek*”, “*bondage*”, “*selbstmord*”, “*copyright*” o “*fassbinder*”, las que logra situar en los diez primeros lugares en dichos buscadores. De esta manera, se estableció así una trampa para los usuarios al redirigirlos intencionalmente al sitio de Etoy. En marzo de 1996, los rehenes artísticos alcanzaron a 250.000 personas. En julio, la página fue clausurada y por tanto eliminada de las diversas interfaces por llegar a un tope de 1.000.000 usuarios como estaba programado (Etoy 1996).

Etoy demostró con ello que el espacio que está detrás de las interfaces populares de la web en la categorización o jerarquías en que aparecen las páginas dentro de los buscadores no responde a parámetros objetivos. En realidad, se demostró que ello es parte de una ilusión de control de la información que nos impone la web, que no se condice con la realidad. Con ello, quedó establecido que internet posee puntos débiles y zonas de penumbra en que el terrorismo digital, las inteligencias dedicadas al entretenimiento y líderes políticos o movimientos políticos pueden operar manipulando ciertas operaciones en los buscadores principales sin grandes problemas.

Esto posteriormente fue tematizado por numerosos artistas y se convertiría en un tema de debates populares (Etoy 1996). Con el tiempo, los buscadores, presionados por los usuarios y los intereses de las empresas por igualar sus oportunidades frente a sus posibles clientes, han perfeccionado sus sistemas para subsanar estos puntos débiles.

Debido a la cantidad de usuarios que accedieron a la plataforma del proyecto, la CIA emitió un llamado a Austria –de donde presumiblemente era el NIC de la plataforma– al ministro federal de seguridad interna, lo cual no era necesario (Etoy 1996).

No hay que olvidar que muchas web de artistas (sobre todo de net artistas) tienen su NIC en países distintos a su residencia habitual, con el fin de desarrollar prácticas experimentales creativas fuera de jurisdicciones cuyas leyes de propiedad intelectual como la estadounidense –y hoy por hoy la española– pueden llevarlos a la cárcel. En la actualidad, muchos NIC de net artistas han sido sacadas en Europa del Este y en Suiza a pesar del “caso Megaupload”(López Alonso 2012).

En 1999, en un momento donde las empresas punto-com estaban en auge, una de ellas –eToys– estaba dedicada a la venta de juguetes por internet y recibió una queja de un cliente por el vocabulario obsceno utilizado en la página web de la empresa. Ello llevó a eToys a investigar y descubrió que existía un sitio web cuyo nombre era similar al de su sitio: era el colectivo artístico Etoy quien decía los improperios.

La juguetería le ofreció 516.000 dólares a Etoy para que renunciase a su dominio web y también para que bajaran su web (Etoy 2015). Etoy no aceptó y, en razón de ello, eToys presentó una demanda contra el grupo artístico por infracción de marca; se le pidió a Etoy eliminar las

imágenes gráficas y el lenguaje obsceno de su página web a raíz de las quejas de sus clientes. “La juguetería eToys contra toda lógica, dado que los derechos de autor eran del colectivo Etoy [quien la había patentado dos años antes], logró obtener un orden judicial preliminar contra Etoy quien tuvo que cerrar su página web” (New York Times 2000, 20).

Etoy en vez de rendirse generó una contraofensiva *art-hacktivista* financiada en parte por la corporación *anticopyright* The Intellectual Property Fund del colectivo ®™ark quien además presta asesoría jurídica sobre cómo defenderse contra el *copyright*. En este contexto Etoy generó un polifacético proyecto artístico apelando al imaginario de los videojuegos, *Toywar* (Etoy 1999), que estaba en coherencia con oponerse jugando duro contra la demanda de la juguetería online que había jugado duramente en los tribunales con ellos.

Toywar tendrá como campo de batalla internet y la web mediante un juego *online* en el que sus simpatizantes podían ganar puntos atacando a la juguetería *online* eToys con el propósito de desvalorizar las acciones de la compañía. Conocidos grupos de música apoyaron a Etoy y cedieron archivos MP3 para que fueran utilizados como banda sonora del juego.

Entre noviembre de 1999 y febrero de 2000, alrededor de 1798 personas (Etoy 2000) participaron en el juego como *toysoldiers*, los jugadores-juguetes-soldados-activistas tenían un papel vital para la estrategia



Ilustración 188. Etoy. (1999 a 2000). Toywar.com.

del juego y los objetivos de Etoy. Por ello, el juego involucró un rastreo de los participantes y sus actividades en torno al juego. Se ventilaron las críticas a eToys en foros de inversores o en salas de chats y también los sabotajes a los servidores de la juguetería que diversos simpatizantes de Etoy realizaban, ya sea mediante la ejecución de páginas anti eToys o introduciendo información falsa en la página de eToys. En medio del pleito eToys, afectado con lo que estaba pasando, ofreció 400.000 dólares para obtener un acuerdo beneficioso para las dos partes.

“Personajes de arte en la red como Heath Bunting aconsejaron que se aceptara el trato, otros, como Paul Garrin, que se rechazara” (Carrillo 2004, 240).

A lo largo del juicio las acciones de eToys se desplomaron unos 4500 millones de dólares. Etoy calificó esto como *“la actuación más cara de la historia del arte”* (Etoy 2000) y la historia del arte lo registrará de esa manera. Sin embargo, muchos analistas negaron que esto hubiera sido causa directa de los esfuerzos realizados por Etoy y sus partidarios¹⁶². Por otro lado, no se puede negar

¹⁶²Véase la filmación que trata el tema: *Fate, Info Wars*, Dirigido por Sebastián J.F. Producido por Parallel Universe (Sebastián J.F), Interpretado por Jon Johansen, Robin Gross, Ray Thomas, Ricardo Domínguez; Douglas Rushkoff, etoy.ZAI, Hans Bernhard (UBERMORGEN) (Parallel Universe (world), Polyfilm (Austria), 02 de noviembre de 2004).

que la acción de Etoy tuviera una influencia muy grande para que ello ocurriera.

A finales de enero de 2000, la juguetería eToys retiró la demanda dado que proseguir le hubiera causado aún más daño a su imagen: la empresa pagó los costes del juicio que fueron 40.000 dólares. Con ello la página web de Etoy volvió a estar activa de manera normal (Mirapaul 2000).

Todos los documentos sobre el pleito pueden verse en www.rtmk.com/allpress.html.

Con *Toywar*, Etoy puso en escena la manera en que se puede vencer a los grandes capitales a los que no les importa si tienen o no razón frente al *copyright*. Simplemente, los capitales actúan de acuerdo a sus intereses por medio de estrategias artísticas y una ciudadanía activa, lúdica y lucida que se posesiona ante los contextos artísticos, socioculturales y políticos actuales.

Asimismo, la colaboración entre colectivos artísticos, en este caso entre Etoy y ®TMark con su fundación *anticopyright* muestran nuevas tácticas contemporáneas —vinculadas al procomún— para la elaboración de proyectos artísticos públicos complejos que se adaptan a los nuevos tiempo que vivimos en la época del capitalismo cognitivo. En esta época, para vencer a una empresa o a una corporación debes saber cómo ellas se estructuran y funcionan y como utilizan el *copyright* para obtener sus dividendos.

12.3.4. Eva and Franco Mattes o 0100101110101101.org y Public Netbase: ¡Travesuras! Provocando juegos peligrosos *anticopyright* ¡Cuanto más grandes son, más ruido hacen cuando caen! (1998 a 2016)

12.3.4.1. 0100101110101101.org: *Vaticano.org*, o cómo un Papa tecnologizado absolvió a pecadores por medio de *e-mails* (1998)

Hacia 1998, 0100101110101101.org —Eva and Franco Mattes, ex miembros del Luther Blissett Project, dúo italiano de net artistas afincados actualmente en Nueva York—, realizan *Vaticano.org* una de sus experiencias más radicales y provocativas respecto a los derechos de autor, siempre en una dinámica de juego permanente en la construcción del proyecto y su realización. En *Vaticano.org* (<http://0100101110101101.org/vaticano-org/>, [1998]) se interactúa con los usuarios y creadores involucrados en el proyecto vía *online*, en el espacio público y en el espacio privado de una galería de arte.

Para realizar *Vaticano.org*, compraron el nombre del dominio *vaticano.org* (0100101110101101.org 1998) que estaba libre y hackearon la página oficial de la Santa Sede, con ciertas metamorfosis. La página tuvo una vida activa larga de más de un año, y durante un año

nadie, ni siquiera un prelado de alguna parte del mundo cuestionó la página de los artistas.

Entre escritos de la Sagradas Escrituras, discursos del papa Juan Pablo II y de altos prelados, 0100101110101101.org en sus web *Vaticano.org* introdujo una explicación del plan de la Iglesia Católica “*de dominación total*” que incluía una “*ley technomoral*” y la “*telesalvación*”. A esto se agregaron discursos sobre la intolerancia fraternal entre las religiones y el olvido de los sentidos, canciones *pop* exaltando el amor libre y el apoyo al uso de las drogas blandas. En esta página invocaron al éxito de los movimientos estudiantiles de la época y reivindicaron su propio “*deber [artístico] de desobediencia civil y electrónica*” (0100101110101101.org 1998) de lo que han hecho su bandera. Esto les ha permitido enfrentarse de una manera lúcida y rebelde a los nuevos retos artísticos en un mundo cada vez más globalizado donde prima el capitalismo cognitivo que controla muchas esferas a través de las leyes de propiedad intelectual.

En *Vaticano.org*, una circunstancia relevante fue la interacción con los usuarios del sitio, con los que se dialogó permanentemente. Desde dicha plataforma, 0100101110101101.org se convirtió en altos prelados y dado que era el año del Jubileo envió a peregrinos a lugares remotos y, durante ese tiempo, un papa muy tecnologizado absolvió a los pecadores por medio de *e-mail*.

Finalmente el Vaticano tomó acciones y “*se hizo con la propiedad de un sitio que [legalmente] nunca había sido suyo*” (Llorente y Calmazán Llorente, 99).

12.3.4.2. 0100101110101101.org: *Copies*, y el *e-mail*-manifiesto *anticopyright* que escinde al net.art (1999)

Hacia 1999, en pleno auge del net art, se produce una escisión dentro del movimiento, propiciada por el grupo 0100101110101101.org con el proyecto *Copies* (1999). Dicho proyecto consistió en una operación *art-hacktivist*—en clave benjaminiana—, en la que *hackearon* varias páginas web quebrando los derechos de autor de dichos sitios en un gesto claramente «apropiacionista» como el de Sherrie Levine respecto de las *fotografías de Walker Evans*.

Entre las interfaces clonadas se hallaba la página de pago de Jodi, Hell.com, la cual contenía una enorme cantidad de obras de net art que se ponían a la venta como si fueran piezas artísticas convencionales. 0100101110101101.org copió esta página y la de Art.teleportacia.org. Dichas copias fueron puestas en su propia web a disposición del público de manera gratuita mostrando la problemática entre original y copia al tiempo que, a través de un *e-mail* o manifiesto que hacía un guiño a los de las vanguardias históricas que apareció bajo la firma de Luther Blissett y que luego fue reivindicado por 0100101110101101.org (El PAÍS 2005) criticaba a los artistas que eran partes de

las páginas que clonaron.

En el *e-mail* o manifiesto 0100101110101101.org señalaba —refiriéndose a HELL.com— que era “una pieza de arte conceptual, una «antiweb» que ni vendía ni promovía nada, ni siquiera era accesible para el público: un completo agujero negro de la red. Durante casi tres años, HELL.com, una «site» sin contenido alguno y que no figuraba en ningún directorio ni estaba «linkado» desde ningún sitio, registró un millón de visitas al mes de personas que escribían este nombre en los buscadores. Más tarde se convertiría en un contenedor de «sites» de net artistas y galerías de arte, al cual sólo podías acceder si estabas invitado y cuya lista de miembros se mantenía en secreto; algo que ellos denominaban una “red paralela privada”. La idea que mantenía Hell.com era crear una plataforma de ciber-artistas extremadamente elitistas con sospechosas ambiciones ocultas... ¡un jodido museo! A lo largo de febrero de 1999, HELL.com organizó Surface, una exposición de varios net artistas superstar como zuper!, absurd, fakeshop y muchos más. Al igual que todos los eventos de HELL.com, éste tampoco estaba abierto al público, sólo estaba a disposición de los suscriptores de RHIZOME, exclusivamente. Durante las 48 horas de apertura, 0100101110101101.ORG descargó todos los ficheros del «site»; el clon se ha puesto en línea, esta vez como material sin «copyright», visible, reproducible, de libre difusión y gracias a ciertos dispositivos técnicos, incluso más cómodamente descargable. La convicción de que la información debe de ser libre supone un tributo al modo con el que trabaja un buen ordenador o programa: números binarios que se mueven de acuerdo con la manera más lógica, directa y necesaria que le permita realizar su compleja función. ¿Qué es un ordenador sino algo que beneficia el libre flujo de información?” (Luther Blissett 1999).

Con sus acciones, 0100101110101101.org señalaba que el nuevo arte no podía tener ningún límite como el que imponían las instituciones clásicas del arte, el mundo del coleccionismo y las leyes de propiedad intelectual. Dichas leyes habían marcado el devenir del arte y de nuestra sociedad, pues los nuevos medios e internet eran instrumentos posibilitadores de nuevas formas de creatividad susceptibles de ser reproducidas y llevadas a las vidas de millones de personas.

Con ello, 0100101110101101.org inaugura un nuevo arte público que desde la red opera activamente movilizándolo a las conciencias. Su lógica fue devolver el arte a la sociedad, dejando atrás, definitivamente, el concepto de bien exclusivo que, ya Duchamp había puesto en jaque con obras como sus «ready-made» que eran objetos producidos por la industria los cuales, por tal, eran susceptibles de ser reproducidos infinitas veces.

El proyecto de 0100101110101101.org generó la molestia de muchos net artistas y dividió inevitablemente el movimiento en dos: aquellos que seguirían arraigados al tradicional método de administración de las obras de arte por parte del «sistema arte», y por otro lado, los que asumieron las posibilidades que otorgan las nuevas tecnologías y su utilización de manera libre. Este último es el caso de los *art-hactivistas* y *media hacking* que siguen operando actualmente pese a las restrictivas

leyes de propiedad intelectual, como la española que coarta el derecho de cita, el hacer arte «apropiacionista», etc.

12.3.4.3. 0100101110101101.org (Eva and Franco Mattes) y Public Netbase: *Nike Ground*. Cómo Nike se apodera del espacio público vienes (2003)

Hacia 2003, 0100101110101101.org (Eva and Franco Mattes) efectúa junto al dinámico y polémico colectivo vienes Public Netbase el proyecto *Nike ground*, que consiste en su inicio en la toma de una de las imágenes icónicas socialmente reconocida, el logo de Nike.



Ilustración 189. 0100101110101101.org: Public Netbase. (2003). *Nike ground*.

A partir de ahí crean un proyecto que se “inauguró mediáticamente con un sorprendente titular que lanzaron los periódicos austriacos en el mes de octubre: “Nike compra calles y plazas”. La noticia se produjo en una esquina de la principal plaza de Viena donde había aparecido un puesto de información patrocinado por Nike que anunciaba el cambio de nombre a los ciudadanos: “La Karlsplatz pasará a llamarse Nikeplatz”. La propuesta se completaba con el anuncio de la inminente colocación de un monumento que reproduciría el famoso logo de la marca (Swoosh) y con la web NIKE GROUND (nikeground.com) que proporcionaba información de todo el proyecto. Esta acción sólo ha sido la primera de una campaña cuyo objetivo es extenderse a varias ciudades del mundo. Dentro del puesto de información, una pareja vestida con ropa deportiva de la marca, anunciaba que Nike se iba a introducir en barrios, calles, parques y avenidas de las principales capitales bajo los nombres de Nike square, Nike street, Piazza nike, Plaza nike o Nike strasse” (Baigorri 2005).

Todo era un montaje. Aun así las imágenes creadas por Eva and Franco Mattes y Public Netbase que aparecen en la web y promocionan el proyecto son tan convincentes como la

propaganda que se da en el puesto de información de Nike propiciado por los artistas que las personas en Viena creen que sus plazas, calles y avenidas van a ser apropiadas por la empresa. Ello lleva a los ciudadanos a escribir cartas a los responsables de su ciudad demandando que esos espacios se mantengan como un bien público y que es absurdo que se los quede Nike.

No olvidemos que la economía capitalista en que vivimos ha dado lugar a que en Madrid la estación de Sol (Madrid) actualmente se llame Vodafone Sol, nombre que se corresponde al de una empresa de telefonía que se adjudicó el derecho a que su marca nomine un espacio central de Madrid. Por ello mismo no nos hemos de extrañar por la preocupación de los ciudadanos vieneses respecto del proyecto de Nike, pues en una época donde todo aparentemente se puede comprar, ¿por qué Nike no iba a poder adquirir el derecho de nominar con su marca a parte de la ciudad de Viena?

Los funcionarios de la ciudad de Viena, frente al despliegue ciudadano, empiezan a movilizarse para saber qué pasa. Nike está informado de los hechos y, en una decisión un tanto pospuesta para aprovechar el *boom* publicitario del caso, emprende una acción legal contra Public Netbase y 0100101110101101.org por usar sin su autorización su marca (0100101110101101.org 2003). Por lo cual demanda a ambas entidades por utilización indebida de los derechos de patente.

Hay que señalar que tanto 0100101110101101.org (Wikipedia 2011) como Public Netbase han sido dos colectivos artísticos con una clara conciencia del momento histórico que se vive donde el *“general intellect”* es el pilar fundamental de la nueva economía del conocimiento y en que el trabajo inmaterial se sustenta prioritariamente en ideas antes que en el trabajo físico.

De esta manera entendieron con claridad que Nike, ante todo, era una idea traspuesta en una imagen que se vendía al público. En este sentido, 0100101110101101.org señalaba: *“Nike, como todas las modernas multinacionales, no es una industria, sino una idea. Una idea que es representada por su marca. Es una entidad inmaterial, un mensaje abstracto, una enorme máquina publicitaria que no produce nada, sino que se limita a “funcionar” y distribuir productos creados en la otra parte del globo. Precisamente porque se trata de cosas inmateriales, la percepción que la gente tiene de Nike es todo lo que hay. Sus ganancias dependen de su popularidad, su éxito depende de la imagen que la gente tiene de ellos, no de la calidad de los productos que vende. Atacar esta credibilidad, esta aura que han creado en torno a su marca significa golpear a una multinacional en su punto más débil. Una marca es un símbolo, y los símbolos son instrumentos peligrosos porque pueden transformarse en «boomerangs: pensemos en la estrella de David, lo que representaba en 1910 y lo que representó después en 1940, el mismo símbolo con significados muy distintos. Nosotros reivindicamos el derecho de reutilizar estos símbolos porque son de la gente que los vive cada día, no de quien los impone desde arriba. Su Swoosh es seguramente el logo más “visto” en la faz de la tierra, más que cualquier otro símbolo religioso o político. En realidad, hace años que les hacemos publicidad con nuestro cuerpo cada vez que nos*

ponemos ropa firmada y ahora es precisamente el momento de reapropiarse de todo esto” (Baigorri 2005).

Ante ese símbolo que es Nike deciden defender su postura artística, pero ambos colectivos saben que el arte no es algo que en verdad les interese a las grandes empresas. A estas les interesa su imagen y sus ganancias, por ello deciden tomar un abogado experto en derechos de propiedad intelectual artística que, conocedor de conceptos artísticos, argumentó que el logo de Nike le pertenece al mundo y no a la empresa, pues igual que la figura de una estrella o de una cruz, la iconografía que representa a Nike es de todos y de nadie en particular (Press Release 2003).

Lo cierto es que tal argumentación llevó a que los colectivos 0100101110101101.org y Public Netbase ganaran el litigio a Nike. Ello fue posible según 0100101110101101.org porque su abogado (Michael Pilz) era mejor que el de ellos y *“porque Nike no estaba preparada para afrontar un proceso legal contra una obra de arte. Sus abogados están instruidos para tratar procesos sociales habituales o contra activistas políticos, pero nosotros no somos ni una cosa ni la otra. Nike lo sabía desde un principio pero quiso proceder legalmente y al final ha pagado las consecuencias: han encajado un duro golpe contra su imagen pagando un equipo de abogados que no ha conseguido obtener ninguna indemnización. La partida ha acabado: Nike ha lanzado la toalla”* (Baigorri 2005).

Finalmente, 0100101110101101.org indicaba: *“Al final ha sido un placer jugar con Nike ¡cuanto más grandes son, más ruido hacen cuando caen!”* (Baigorri 2005).

Este tipo de obras pueden considerarse de alto riesgo no sólo por la demanda de Nike, sino por las posibles consecuencias negativas que hubiera llevado que ganase Nike a un conglomerado artístico como 0100101110101101.org. Una victoria de Nike habría sentado un precedente para el mundo del arte, imponiendo un límite a la creación artística dado que es inevitable pensar que un gigante como Nike solicitaría sanciones ejemplificadoras a los artísticas. Esta cuestión ha pasado en otros casos como en el de Jeff Koons quien baso la creación de su escultura *String of Puppies* en la fotografía Art Rogers sin autorización. Koons perdió el juicio y aquello quedó como referente en caso de que hubiera otros juicios por creación artística.

Ahora bien, tanto 0100101110101101.org como Public Netbase son colectivos —uno artístico y el otro sociocultural— que no sólo han desarrollado una obra conceptualmente compleja sino que su actuación se va visto acompañada de una fuerte defensa de sus derechos desde una posición respectivamente «artista» y activista. En ambos casos se han organizado desde una postura *anticopyright* —sobre todo 0100101110101101.org—, lo cual les ha conllevado un conocimiento asentado sobre las leyes de propiedad intelectual.

Public Netbase dado su compromiso por contribuir al desarrollo de la cultura digital en Europa, a su oposición activista y a su rechazo a las políticas de la extrema derecha austriaca, siempre actuó informado sobre los temas legales, pues recibió muchas acusaciones por su labor.

Así podemos decir que la postura de 0100101110101101.org y de Public Netbase ha dado como resultado producciones sociales y artísticas instituyentes, difícilmente asimilables por la «institución arte», por sus perfiles transgresores, «transmediales» y transdisciplinares en los que los colectivos sociales contemporáneos son incluidos como autores de las obras.

12.3.5. Public Netbase y su apoyo a la difusión de la cultura digital (1994 a 2016)

Hemos de hacer una mención a la trayectoria de Public Netbase que fueron uno de los colectivos más complejos, como se ha dicho, de desarrollo de la cultura digital en Europa y que contribuyeron en gran medida al desarrollo del activismo digital y al arte a través de *workshops*, cursos de instrucción, debates, obras, etc.

Public Netbase (1994-2006) fue una organización sin fines de lucro fundada por Francisco de Sousa Webber y Konrad Becker, quienes habían creado en 1993 el Institute for New Culture Technologies-t0 (World -Information Institute 2015). Desde el principio, Public Netbase se ubicaron estratégicamente en el Messepalast de Viena para realizar su obras y su labor educativa, divulgativa y crítica; a partir de 2000 dicho lugar fue renombrado como Museumsquartier. Durante los primeros años de su existencia, Public Netbase compartió un espacio con Depot, Kunst und Diskussion (Depot 2013) con quienes inició una dinámica de realización de intensos *workshops* y cursos de instrucción sobre cultura digital.

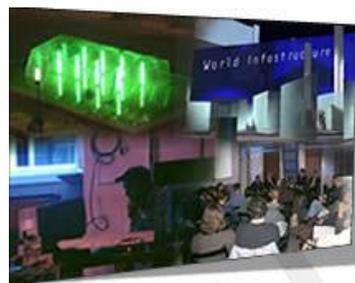


Ilustración 191.(2005) Institute for New Culture Technologies-t0.

Las acciones de Public Netbase les otorgaron un prestigio considerable a nivel internacional. El Institute for Applied Autonomy les otorgó una distinción en el ámbito del arte interactivo en el Prix Ars Electrónica 2000 (ARS Electronica 2000) por sus esfuerzos políticos (NETBASE / t0. Institute for New Culture Technologies 2006). Su esfuerzo incesante para analizar e investigar críticamente las nuevas tecnologías en un contexto amplio —como es el artístico, social, económico y político— los llevó a la participación en el programa de la UNESCO Digi-Arts (Digi-Arts. UNESCO Knowledge Portal. 2012) y a participar en una serie de convenciones por toda Europa.

Entre sus obras vinculadas al tema de *copyright* —aparte de la desarrollada con 0100101110101101.org (*Nike Ground*)— se encuentra *Art!= Bioterrorism* (2004) que fue un evento de apoyo, solidaridad y protesta, por lo que le estaba sucediendo a Critical Art Ensemble en Viena. La CAE fue un grupo de net.art que por entonces sufría la persecución del FBI por su obra *Free*

Range Grain.

Free Range Grain fue una obra que giraba en torno a la agricultura transgénica, para lo cual Critical Art Ensemble tenía montado un laboratorio móvil donde analizaban productos “patentados” de origen transgénico y realizaban cultivos de bacterias (netbase.org 2004).

Steve Kurtz (artista e investigador, miembro fundador de Critical Art Ensemble) y el médico Robert Ferrelt (colaborador de la obra *Free Range Grain*) fueron detenidos por el FBI por la realización de esa obra en razón de "una acusación basada en las leyes que limitan gravemente los derechos fundamentales mediante la lucha contra el terrorismo como pretexto" (netbase.org 2004).

En 2006, Public Netbase luego de profundas desavenencias con el *establishment* político austriaco —sobre todo con la extrema derecha a quienes el colectivo digital criticó por sus políticas antiinmigración— fue perdiendo apoyo económico para sus acciones y no les fue renovado el alquiler en Museumsquartier (‘el barrio de los museos’).

A pesar del esfuerzo de reorganización en 2005 de los integrantes del colectivo que incluyó el cambio de nombre a Netbase y del apoyo nacional e internacional de la comunidad artística y de cultura digital que conocía su trabajo, la ciudad de Viena dejó de otorgarles financiamiento público el 11 de enero de 2006 lo que los llevó al cierre inmediato de la organización.

Actualmente, los fundadores de Public Netbase siguen funcionando a través del Institute for New Culture Technologies-t0, y sus proyectos se llevan a cabo por medio de World-Information.Org y World-Information Institute.

12.3.6. UBERMORGEN.COM: ¡comprando votos y cerrando web arbitrariamente! (2000 a 2003)

12.3.6.1. UBERMORGEN.COM: *[V]ote-auction*, una plataforma para vender votos (2000)

UBERMORGEN.COM, corresponde a un dúo suizo-austriaco-estadounidense fundado en 1995, por Hans Bernhard (ex fundador del colectivo de net.art Etoy) y Lizvix. Estuvieron dedicados al *media hacking* (Plath y Kunstverein 2006) que, como parte de su producción artística y en un giro satírico, han sobrepasado los límites legales de países como EE.UU. También han sobrepasado la normativa de propiedad intelectual en lo referente a sus interrogantes e inflexiones sobre la comercialización de los bienes comunes, los derechos civiles en el ámbito social general y en la red.

En el año 2000, efectuarán el proyecto *[V]ote-auction* cuyo sitio web fue ideado por el

estudiante James Baumgartern que lo vendió por una cantidad aún no revelada (UBERMORGEN.COM 2006) al “negocio artístico” que en Austria poseen Lizvlx y Hans Bernhard con el nombre de UBERMORGEN.COM, empresa que creó la filial (V) ota-subasta Inc. en Sofía (Bulgaria).

[V]ote-auction otorgaba la posibilidad a la ciudadanía con derecho a votar en EE.UU. (durante las elecciones presidenciales de ese año disputadas entre Al Gore y George W. Bush) a vender sus votos por internet al mejor postor.

Muchos ciudadanos se ofrecieron de manera anónima y resuelta vender su voto (Knowlton 2000). Trece estados federados de Estados Unidos, entre ellos Nueva York, Wisconsin, Missouri, Arizona, Chicago, Nevada, California y Massachusetts emitieron órdenes de restricción temporal o requerimientos judiciales por presunto intercambio de votos ilegales. Se emitieron órdenes de restricción temporal a la web y peticiones de su cese por presunto intercambio de votos ilegales y fraude al consumidor¹⁶³. Ello ocasionó la paralización de dos dominios (vote-auction.com y voteauction.com)¹⁶⁴. Janet Reno (fiscal federal), la NSA y el FBI se dedicaron a investigar el caso para certificar la transparencia del proceso de votación del 7 de noviembre de 2000.

Como parte de dicho proceso en el otoño de 2000, un tribunal estadounidense del condado de Cook (Chicago) emitió una medida cautelar en contra de los "individuos" (Lizvlx y Hans Bernhard [UBERMORGEN.COM], James Baumgarten y otros) y del proyecto [V]ote-auction¹⁶⁵ y envió esta orden judicial por *e-mail* al proveedor de servicio de internet suizo Corenic que alojaba el sitio del proyecto y cuya propiedad intelectual estaba en regla y cumplía con las leyes suizas. Corenic raudamente decidió cerrar todas los DNS (servicios del dominio) de vote-auction.com, sin previo aviso, sacando de línea la página de UBERMORGEN.COM a pesar de que los documentos enviados por correo electrónico no son legalmente considerados oficiales y Suiza está fuera de la jurisdicción



Ilustración 195. ubermorgen:COM. (2013). [V]ote-Auction
Instalación en Carroll / Fletcher Gallery.

¹⁶³ Véase Eyebeam.org, *Vote-Auction*, *Exhibition "Eyebeam" New York. 34 35th St., Unit 26, Brooklyn, NY, 1123.* mayo de 2000. <http://eyebeam.org/projects/vote-auction> (último acceso: 12 de abril de 2012).

¹⁶⁴ Véase www.vote-auction.net, *Governance in Namespaces Stefan Bechtold 6/3/03 [pdf]*. 3 de junio de 2003. http://www.vote-auction.net/ARCHIVE/05_TXT/governance_in_namespaces.pdf (último acceso: 15 de abril de 2011).

¹⁶⁵ Véase UBERMORGEN.COM via IPNIC.org. miembro de KOP, *The Injunction Generator*. 2003. <http://ipnic.org/intro.html> (último acceso: 14 de mayo de 2013).

estadounidense. De este modo, Corenic cayó en una abierta ilegalidad. Aun así, el servidor no volvió a subir la web del colectivo artístico.

Así, esta obra expone y polemiza en torno al “*gesto de vender lo que no debe venderse, comercializar aquello que es un derecho individual no transferible, [parodiando] el progresivo acercamiento entre democracia y capitalismo que acontece en la sociedad red, satirizando la “industria” electoral, entendida aquí como factor esencial de la introducción de la lógica del consumo en el funcionamiento democrático.*” (Martín Prada 2012, 64-65).

La acción de arte fue reportada y difundida en más de 2.500 medios de comunicación nacionales e internacionales tanto en línea, televisión, prensa escrita, y radio. También se incluye un reportaje exclusivo de 27 minutos realizado por la CNN llamado: “*Burden of Proof*”¹⁶⁶.

12.3.6.2. UBERMORGEN.COM: *The Injunction Generator*: ¡cerrando web arbitrariamente! (2003)

Como resultado del cierre de página llevado a cabo por el servidor Corenic en razón de una solicitud judicial de cierre por parte de Suiza, UBERMORGEN.COM en consonancia con sus principios, sus provocaciones satíricas, su estrategia de *marketing* corporativo extremo y el *media hacking*, crea una acción llamada *The Injunction Generator* (2003). Esta consiste en la creación de un *software* artístico que sirve como soporte de un servicio público de apagado de web que opera con la misma discrecionalidad de la ley. En otras palabras, actúa arbitrariamente y no duda en pasar por sobre los derechos de los propietarios de las páginas si lo estima conveniente.

El *software* creado para *The Injunction Generator* fue una interfaz eficaz y creíble que se usó para tomar los datos introducidos por el usuario que lo solicitará para ser utilizado contra alguien que estimara que se debía eliminar su web del *hosting*. La solicitud tardaba unos quince minutos en ser completada. Luego de ello se generaba y enviaba a la víctima una petición legal o mandamiento judicial en formato PDF o RTF¹⁶⁷, por ejemplo, por un crimen contra el *copyright*. Esto es lo que ocurrió con el solicitante ARIA que solicitó eliminar la web de Micromusic. Este caso se

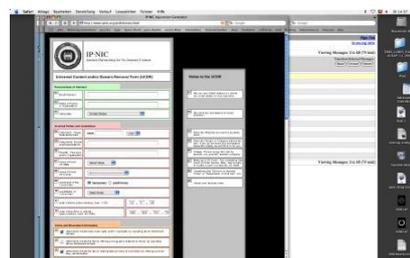


Ilustración 196. ubermorgen.COM. (2003). *The Injunction Generator*

¹⁶⁶ Véase CNN.com, *Transcripts Burden of Proof. Bidding for Ballots: Democracy on the Block*. 24 de octubre de 2000. <http://edition.cnn.com/TRANSCRIPTS/0010/24/bp.00.html> (último acceso: 15 de febrero de 2016).

¹⁶⁷ Véase UBERMORGEN.COM via IPNIC.org. miembro de KOP, *The Injunction Generator*.

denominó ARIA contra Micromusic, (<http://www.ipnic.org/injunctions/micromusic.txt>) y el documento enviado a Micromusic en el cual se señala la ilegalidad de su página web era idéntico al recibido por UBERMORGEN.COM por su obra *[V]ote-auction* (Quaranta 2011).

La advertencia legal de cierre de web a las víctimas del proyecto artístico se enviaba automáticamente al dueño del sitio –los administradores del DNS– e intencionalmente a algunos periodistas y abogados para engañarlos y obtener su apoyo para un "juicio público"¹⁶⁸. Al usuario que había solicitado la petición de cerrar un sitio web se le avisaba si el sitio había sido cerrado. El proyecto se publicó en el dominio IP-NIC, un acrónimo que imita protocolos oficiales, en este caso el Internet Protocol-Network Information Center.

El proyecto se puede visitar como Internet Partnership for No Internet Content, (<http://www.ipnic.org/>).

Con ello, UBERMORGEN.COM demuestra la arbitrariedad con que operan los encargados de administrar la justicia y la permeabilidad de ciertos grupos frente al poder, como también el miedo que generan las posibles sanciones que imponen, entre otras, las leyes actuales de propiedad intelectual.

12.3.7. The Yes Men: ¡Mediante máscaras se pueden operar dentro de la Organización Mundial del Comercio (OMC)! (2000)

A principios del 2000, ®TMark transfirió el dominio Gatt.org –que la gente habitualmente confunde con el sitio oficial en la red de la Organización Mundial del Comercio (OMC)– al grupo The Yes Men (<http://www.rtmark.com/yessp.html>). Ellos son algunos de los fundadores del colectivo artístico y activista ®TMark. The Yes Men son un dúo de «artistas» formado por Andy Bichlbaum y Mike Bonanno¹⁶⁹, cuyos nombres verdaderos no son esos, *“que practican lo que ellos llaman "corrección de identidad", que trata de una táctica que consiste básicamente en desenmascarar a las corporaciones multinacionales y a todo el entramado de intereses políticos y económicos tendientes a su protección en perjuicio de los ciudadanos de todo el planeta.*

Mediante dicha táctica The Yes Men se hacen pasar por personeros poderosos y portavoces de organizaciones prominentes como de la OMC, aceptando las invitaciones recibidas en sus páginas web para

¹⁶⁸ Neural, Critical Digital Culture and Media Arts since 1993, *Neural Archive*, 2003. <http://neural.it/> (último acceso: 5 de octubre de 2009).

¹⁶⁹ Véase Esther Ortiz, *Yes Men: The New Generation of Cultural and Media Activism*. 29 de octubre de 2011. <http://www.unitedexplanations.org/2011/09/29/yes-men-the-new-generation-of-cultural-and-media-activism/> (último acceso: 10 de febrero de 2016).

aparecer en conferencias y programas de televisión. Luego usan su autoridad recientemente adquirida para expresar la idea de que las corporaciones y organizaciones gubernamentales a menudo actúan de modo deshumanizantes hacia el público en general” (Wikipedia 2013).



Ilustración 197. *The Yes Men*. (2000). Sr. Bichlbaum como uno de los principales representantes de la OMC.

En esta línea elaboran el proyecto *WTO* (www.gatt.org, [2000]), para burlarse de la OMC. La OMC, descubrió el sitio y escribió un comunicado de prensa llamando a la página “*Web "deplorable" y diciendo que "socava la transparencia de la OMC"*” (Wikipedia 2013).

Al parecer muy poca gente vio el comunicado de prensa de la OMC, por lo que *The Yes Men* reenviaron la web de su obra *WTO* (www.gatt.org, [2000]) a miles de sus amigos. Como resultado este sitio termina en los motores de búsqueda de la web, y la gente comenzó a mandar e-mail a este sitio falso en vez de al real.

En mayo de 2000, uno de los organizadores de una conferencia sobre derecho mercantil internacional en Salzburgo (Austria) escribe a *WTO* (www.gatt.org, [2000]) invitando al director general de la OMC, Mike Moore, para actuar como panelista. Moore a través de dicha página declina de modo cortés pero sugiere para un reemplazo al doctor Andreas Bichlbauer, quien finalmente irá a dar una conferencia.

El tono de la correspondencia para que ocurriera tal hecho fue esta:

“Dear Mr. Moore:

Michael Devine advises me that you wish to send a staff member to speak at the 26-29 October conference in Salzburg.

If you will confirm name of the individual and contact information, I will have further information sent.

Regards, Dennis Campbell

Center for International Legal Studies

At this point, Charles Cushen, a computer programmer in Los Angeles who had been masquerading as Mr. Moore and "Alice Foley," Mr. Moore's secretary, created Andreas Bichlbauer (choosing the name at random from a Vienna phone book), and made travel arrangements for Dr. Bichlbauer and two "security agents," including a cameraman. Dr. Bichlbauer raised eyebrows with his speech, titled "Trade Regulation Relaxation and Concepts of Incremental Improvement: Governing Perspectives from 1970 to the Present":

Dear Ms. Foley:

We were somewhat puzzled by Dr. Bichlbauer's participation at the conference.

The essential thrust of his speech appeared to be that Italians have a lesser work ethic than the Dutch, that Americans would be better off auctioning their votes in the presidential election to the highest bidder and that the primary role of the W.T.O. was to create a one-world culture.

In the late afternoon, a cameraman (I think it was the same one who filmed Dr. Bichlbauer's speech) appeared at the hotel and sought to interview our delegates. He said Dr. Bichlbauer had been hit in the face with a pie outside the hotel and wanted to know if the delegates thought Dr. Bichlbauer's speech had provoked the attack.

Several of our delegates (including work-ethic impaired Italians) approached me to express concern about the speech, the alleged pie incident and the cameraman who sought interviews in the late afternoon.

Your clarification will be appreciated.

Regards, Dennis Campbell" (®™ark 2001).

Dicha conferencia le permitirá a The Yes Men realizar un proyecto artístico «transdisciplinar», «performativo», teatral y audiovisual que se activa mediante la utilización de internet y la «www». Dicha obra consistió en una operación de suplantación de identidad al hacerse pasar uno de los integrantes de The Yes Men por un máximo directivo de la OMC.

La acción completa desde la utilización de máscaras en la web y la acción de arte misma fue plasmada en un material visual en formato de video. Fue un testimonio de lo ocurrido y relatado por los propios autores que refleja la poca seriedad de los discursos de organismos como la OMC y la falta de opinión crítica por parte de los abogados especializados quienes aceptan charlas como normales cuando no lo son sólo por el hecho de ser realizadas por supuestos expertos.

En dicha acción, los The Yes Men, “se dispusieron a dar una conferencia como la más poderosa organización del comercio en la historia del mundo. En primer lugar, reunieron el dinero para los billetes de avión a Viena (el más barato vía Salzburgo); después, Brian toma prestado trajes de negocios de un amigo; por último, sus amigos austriacos Hans y Liz les dejan las llaves de su apartamento de Viena y el dinero suficiente para hacer el resto del camino.

[El 27 de octubre](...) Andy ofrece una conferencia con un PowerPoint alarmante sobre la eliminación de obstáculos al libre comercio. Él sugiere que la violencia es aceptable en el comercio del banano, siempre y cuando los precios se mantengan bajos y el comercio sea libre; que la siesta en España y el largo almuerzo en Italia deben ser prohibidos en el nombre del horario comercial estandarizado; y que un "mercado libre" en democracia debe alentar y permitir la venta de votos directamente al mejor postor a través Voteauction.com [proyecto que, por esa fecha, estaba realizando el grupo artístico UBERMORGEN.COM y que consistía en la

creación de un sitio web satírico que durante la elección presidencial estadounidense de 2000 ofreció a los ciudadanos de EE.UU. de una manera anónima y rápida vender sus votos al mejor postor].

Algunos miembros de la audiencia quedan intrigados y hacen preguntas interesantes; algunos, sin embargo, estaban consternados por los insultos a los italianos y Andy debe explicar que él es simplemente uno de los seres más francos de la OMC, y por tanto presenta su mensaje más claro de lo normal. Nadie se opone al plan del Dr. Bichlbauer de cómo votar en America; tal vez no son más que cortesés?[...]

Por último, "Alice Foley" [Andy] anuncia la muerte del Dr. Bichlbauer [por culpa de la tarta que comió a la hora de la comida].

Para calmar a los delegados excitados, Dr. Bichlbauer es desenmascarado, y las cosas se explican a un compañero enojado. ¡La experiencia se considera un éxito!" (The Yes Men 2005).

La acción que promovió entre los abogados presentes la substitución de instituciones democráticas supuestamente ineficientes (como el voto en las elecciones) otorgando soluciones propias del sector privado (pero exacerbadas como la venta de votos al mejor postor¹⁷⁰) sólo delatan que muchos de los sujetos vinculados a la OMC y a ese mundo no presentan rasgos éticos ni democráticos sino que se muestran como sujetos sumisos al neoliberalismo.

The Yes Men tiene colgada la presentación del Dr. Bichlbauer en su página web (<http://theyesmen.org/store/index.shtml#video>) donde aparece un reportaje del Nueva York Times sobre el tema¹⁷¹. Toda la correspondencia completa sobre su acción se encuentra en el sitio web de The Yes men.

La demanda por tal acción por parte de la OMC por derechos de utilización de imagen (derechos de autor) y por suplantación de personeros ha sido inviable porque sería más escandaloso para este tipo de instituciones dar explicaciones sobre como permitieron la conferencia que dejarlo pasar.

Es destacable anunciar que el más importante inversor para realizar la acción de The Yes Men fue el colectivo artístico UBERMORGEN.COM.

12.3.8. GRATIS: *Copilandia* o construyendo una isla libre de propiedad intelectual (2005 a 2006)

El colectivo GRATIS, conformado por Kirby Gookin, Victoria Gil, Robin Kahn y Federico

¹⁷⁰ ®TMark, *The Yes Men a Salzburg*, s.f. <http://www.rtmk.com/yessalzburgsp.html> (último acceso: 25 de octubre de 2014).

¹⁷¹ ®TMark, *Word for Word/Tweaking the W.T.O. The Long and Winding Cyberhoax: Political Theater on the Web. The New York Time on the Web.* 7 de enero de 2001. <http://rtmark.com/more/articles/yesmennytimes20010107.html> (último acceso: 13 de abril de 2014).

Guzmán en 1994 crea el proyecto Copilandia (www.copilandia.org, [2005-2006]) para el Festival de Sevilla *Entre Culturas CAS* (Centro de Arte de Sevilla).

Este proyecto consiste en una isla libre de propiedad intelectual que, como parte de su estructura basada en la economía del don¹⁷², cuestiona y pone en crisis a través de alternativas colaborativas el dominio de los poderes sobre la información y la comunicación y genera estrategias contra el sistema para fomentar la libre creación, intercambio y distribución del arte y la cultura¹⁷³.



Ilustración 198. Gratis. (2005 A 2996). Cartel promocional del proyecto Copilandia.

Copilandia acaeció entre el 28 de diciembre de 2005 y el 8 de enero de 2006 y se situó en un barco oculto en el río Guadalquivir, colindante a la Torre del Oro (España). El barco estaba equipado con internet, sistemas de audio, video y copiadoras con el objetivo de dar cuerpo a las

¹⁷² Véase Belarte Sabrina, *Economía del Don* (Academica Espan, 2013).

¹⁷³ Véase Laura Baigorri, ©copyright Anti©copyright. 2008. <http://www.interzona.org/transmisor/PP/copy.html> (último acceso: 1 de abril de 2013).

obras de arte que estaban recepcionando por medio de una convocatoria internacional. Esta zona de arte transitoria y autónoma entre Triana y Sevilla estimulaba la desobediencia y trasgresión artística contra las leyes de propiedad intelectual, fomentado con ello la experimentación y libertad artística y cultural.

En el programa difundido por Copilandia se puede leer:

“El aforismo “la propiedad es robo” nunca ha tenido tanta resonancia como hoy en día. Con la explosión actual de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación, las asociaciones de gestión de derechos y los conglomerados del entretenimiento están enviando sus fuerzas para restringir la libertad de comunicación y así prevenir que nuestra herencia cultural entre en el dominio público. Intoxicados por el perfume de unos beneficios empresariales en crecimiento, se están organizando en un esfuerzo conjunto para atacar el uso justo de la propiedad intelectual. Con un júbilo draconiano, están presionando a los gobiernos para extender los límites de los derechos de autor, criminalizando a los consumidores que copian música y software para uso privado y censurando a artistas por plagiar su propio arte [...].

Así que ponte el sombrero de pirata y sube a bordo. Al fin y al cabo estamos en el mismo barco. Saqueemos lo que ya es nuestro y disfrutemos de la abundancia de los bienes que nos rodean; el regalo generoso que ofrecen los artistas que participan en esta intervención pública [...]. Copilandia es una llamada a ensanchar los límites legales de la cultura popular, a abrir el banco de datos para dejar que todos usen los medios de producción a su máxima potencia.

Recuerda: ¡LA INFORMACION QUIERE SER LIBRE! GRATIS” (GRATIS; Fundación_Nava 2005).

12.3.9. Critical Art Ensemble (CAE). Desentrañando lo que hay tras las patentes (1996 a 2016)

12.3.9.1. Critical Art Ensemble (CAE): precursores de la “desobediencia civil electrónica” (1996 a 2016)

Critical Art Ensemble (CAE [<http://www.critical-art.net/>]) es un colectivo fundado en 1987 en Tallahassee (Florida) cuyos miembros originales son Steve Barnes, Steve Kurtz, Dorian Burr, Hope Kurtz y Beverly Schlee. El colectivo desarrolla un activismo político-tecnológico artístico y *tactical media* erigiendo acciones experimentales trasgresoras que requieren un grado de participación activa de la ciudadanía.

En sus obras, de intensa conceptualización crítico-artística, concurren la gráfica

computacional, el diseño web, la fotografía, el *film* y el video, el arte textual, la *performance*, etc. (Culturacolectiva.com 2014). En 1996, publican en Autonomedia su texto *Electronic civil disobedience and other unpopular ideas* (Critical Art Ensemble 1996) que enmarca la idea de la desobediencia civil artística electrónica como una alternativa dentro de la resistencia digital¹⁷⁴ con el fin de originar formas controvertidas de arte “ilegal”, a modo de protesta por los parámetros restrictivos de las actuales leyes de propiedad intelectual que involucra la ley de patente. Este es un tema importante para Critical Art Ensemble debido a su interés por investigar las implicancias concretas de la biotecnología.

En este sentido, Critical Art Ensemble está compuesto por artistas y científicos, colaboradores y *amateurs* que trabajaron mucho tiempo en relación al tema de la “resistencia molecular” y, por tanto, contra la manipulación y control del capitalismo de los niveles microfísicos de la naturaleza y la estructura humana que se efectúan a través de la investigación genética que ha conllevado la manipulación de ADN.

Uno de sus ensayos, *Molecular Invasion* (Critical Art Ensemble 2002), traducido al español en *La invasión molecular. Biotecnologías: teoría y prácticas de resistencia* (Critical Art Ensemble 2013), es un escrito que es más bien un manual. Critical Art Ensemble fue de los primeros en criticar fuertemente y denunciar las prácticas abusivas de empresas como Monsanto y los aparentes “beneficios” para la humanidad que proporcionaban a través de alimentos genéticamente modificados. Actualmente, luego de variados estudios, muchos científicos han indicado que dichos alimentos dañan la salud humana.

12.3.9.2. Critical Art Ensemble (CAE). *Free range grain*: acusados de bioterrorismo por el FBI (2004 a 2008)

En 2004, la CAE preparaba la obra *Free range grain* que trataba sobre la agricultura transgénica y criticaba explícitamente la industria alimentaria y sanitaria del Gobierno de EE.UU. Para ello, el colectivo tenía montado un laboratorio móvil donde analizaban productos “patentados” de origen transgénico y efectuaban un cultivo de bacterias¹⁷⁵.

En la mañana del 11 de mayo de ese año, uno de los fundadores de CAE, (New York Times;

¹⁷⁴ Véase Critical Art Ensemble. *La Desobediencia Civil Electrónica, la Simulación y la Esfera Pública*. s.f. http://aleph-arts.org/pens/dec_simul.html (último acceso: 19 de marzo de 2011).

¹⁷⁵ Netbase.org. *Art ≠ Bioterrorismo, Free Bitflows Declaration. US Security Paranoia unable to Distinguish art From Bioterrorism. Founding Member of Critical Art Ensemble Faces Terrorism Charges*. 3 de junio de 2004. <http://www.netbase.org/t0/caedefense/english/fbl> (último acceso: 3 de julio de 2014).

Kennedy, Randy 2005) Kurtz se había despertado y descubrió que su cónyuge Hope, con quien trabaja en el proyecto de CAE había muerto en la noche mientras dormían. El artista llamó al 911 y la policía llegó y notó que su laboratorio de biología estaba en su propia casa y que servía para experimentos que consideraron sospechosos y que contaba con varias placas Petri con cultivo de bacterias. La policía se puso en contacto con el FBI. Al día siguiente Kurtz fue detenido por el Joan Terrorism Task Force y el FBI. Al artista se le comunicó que estaba siendo detenido por posible bioterrorismo.



Ilustración 199. Critical Art Ensemble. (2005). *Free range grain*

Kurtz fue detenido durante veinticuatro horas. Luego fue interrogado, mientras su casa fue acordonada, pues buscaban posibles materiales biopeligrosos. Al artista se le confiscaron ordenadores, equipamiento técnico, material biológico y el manuscrito del libro que se publicaría en 2006 intitulado *Marching Plaque* y su felino. El cuerpo de Hope fue retenido para hacerle una autopsia.

No se encontró ningún material biopeligroso en su casa, pero una semana después Kurtz, recibió una orden judicial para comparecer ante un Gran Jurado Federal por posibles violaciones de la ley en la creación de armas biológicas. El jurado en 2004 eliminó los cargos de bioterrorismo a Kurtz. Sin embargo, sustituyó los cargos por el de fraude electrónico y postal lo que conllevó que Robert Ferrell, habitual colaborador de CAE y director del Departamento de Genética de Universidad de Pittsburg, fuese acusado de colaborar con Kurtz para obtener bacterias por un monto de un poco más de 200 dólares para el proyecto artístico en que trabajaba CAE, por medio de la empresa American Type Culture Collection. Pero ni esta empresa ni la Universidad de Pittsburg se apersonaron contra el artista y el científico. Si lo hizo el Departamento de Justicia de

Estados Unidos y su fiscal general pidió veinte años de cárcel para cada uno de los acusados.

Se ha de decir que en EE.UU. “*la figura de fraude postal y electrónico se usa habitualmente contra estructuras financieras falsas y operaciones asociadas al crimen organizado, pero también para proceder judicialmente contra disidentes políticos [...]*”. (Critical Art Ensemble 2000, 168)

El caso fue ampliamente difundido en internet lo que posibilitó que grupos como Public Netbase de Viena accedieran a la información y pudiesen realizar una obra en apoyo a la CAE. Por otra parte, el caso fue cubierto por la prensa tradicional en EE.UU. y también a nivel internacional y generó indignación entre artistas y científicos con lo que se organizaron protestas y encuentros sobre el tema en diversas partes del mundo.

Un sitio web fue creado para que la gente donase dinero para ayudar a pagar los honorarios de los abogados de Kurtz y Ferrelz.

El caso fue completamente desestimado en 2008 en lo que respecta a Kurtz. En lo que concierne al Robert Ferrell, su caso se alargó debido a que durante años se mantuvo enfermo. Según Nicola Triscott, el FBI “*pensaba que tenía una situación de la que podían fabricar un caso de terrorismo*”. (Triscott 2009, 161).

Lo sucedido fue posteriormente reconvertido en obra por CAE, a través de una muestra documental del proceso judicial en contra de Kurtz y Ferrell llamada *Bioterror*. Lo sucedido es emblemático en lo que se refiere a la “*lucha por la libertad de expresión y contra la criminalización de la investigación artística y científica*” (Critical Art Ensemble 2006). Dicha expresión, diremos, que está limitada por las patentes y toda la estructura política vinculada a ellas pues, en definitiva, lo que demuestra el caso reseñado es que el FBI impugnó la realización de una obra que iba contra el sistema estadounidense alimentario protegido por las patentes.

Es interesante señalar que los proyectos de CAE se ven marcados por la mirada de los usuarios y *amateurs* (‘aficionados’) quienes, según el colectivo, tienen la capacidad de visualizar más allá de los paradigmas dominantes, pues son más libres para recombinar elementos de otros paradigmas que se pensaban muertos hace tiempo y pueden, por tanto, aplicar la experiencia a la vida cotidiana por medio de sus deliberaciones. Pero lo más importante, señala CAE, es que los aficionados no están inmersos en los sistemas institucionales de producción de conocimiento y de construcción política, por lo cual no actúan según fuerzas que guían el resultado de un proceso (Sholette 2005, 51).

12.3.10. Cornelia Sollfrank: propiciándose del «apropiacionismo» de Andy Warhol (2004 a 2016)

Cornelia Sollfrank, alemana, pionera en el mundo digital, net artista y ciberfeminista desde la década de los noventa ha estado ligada al arte conceptual, al net.art, al *hacking* y, en general, al traspaso de las estrategias subversivas de las vanguardias a los medios digitales.

En 2004, Cornelia Sollfrank en su proyecto *Anonymous Warhol-flowers. This is noy by me*, exploró unas imágenes típicas que aparecen no sólo en libros de historia de arte, sino que son parte de la cultura en red: nos referimos a las *Flowers* de Andy Warhol (1964) que el artista utilizó para la realización de una instalación en la galería de arte de Leo Castelli en Nueva York.

Las imágenes en la red del trabajo de Warhol se entregan para ser visualizadas y para ser examinadas en la naturaleza de su origen, que, en este caso, corresponde al sentido «apropiacionista» de Warhol y la construcción mecánica de la obra por parte del artista. Así, sobre todo en la red —donde las conexiones son dinámicas y los flujos de datos continuos—, se nos entregan las imágenes arraigadas a los procesos de diálogo e intercambio propios del arte y de los disímiles discursos que aparecen en la red. Esto son datos para nuestra reflexión y, por qué no, también para una reapropiación inflexiva como la que realizó Cornelia Sollfrank.

Sollfrank interviene en las imágenes que aparecen en internet de las *Flowers* de Warhol yendo más allá de las categorías tradicionales de identidad y autoría mediante la realización de *collages* digitales, impresiones digitales, impresiones de pantalla, pintura o pintura mural (Sollfrank 2011). Sollfrank prepara sus propias flores que son resultantes y están unidas a la historia del arte, a la red y sus algoritmos y a la interacción humana con los ordenadores y con internet.

Su serie de flores derivadas del proyecto *Anonymous_Warhol-flowers. This is noy by me* intenta que sean expuestas en una galería en Suiza, pero no se les permiten porque consideraron que era una versión no autorizada de un trabajo de Andy Warhol.



Ilustración 200. Cornelia Sollfrank. (2015). Página web de la artista.



Ilustración 201. Warhol, A. (S.f.). Andy Warhol posando con sus flores presentada en la galería Leo Castelli.N.Y.

Esta cuestión se torna peculiar porque tal cual lo señala la artista “*¡Y eso que las flores originales ni tan siquiera eran de Warhol, sino producto de una larga historia de apropiación!*” (Sollfrank 2008).

Debemos recordar que Andy Warhol hizo un uso «apropiacionista» de las fotografías de flores aparecidas en una revista, fotografías tomadas por Patricia Caulfield. Hay que decir también que Caulfield demandó a Warhol por ello, y obtuvo una indemnización. Pero Warhol, pese a ello, persistió en otros trabajos en su gesto «apropiacionista».

A partir de lo vivido, Cornelia Sollfrank efectuará una producción que no ha dejado de centrarse en las demarcaciones conceptuales de la autoría en arte frente a su concepción depositada en las leyes de propiedad intelectual que, en general, son similares en todos los países de occidente por la globalización en que vivimos.

En este sentido y partir de su serie de flores inspiradas en Warhol, en 2007 crea *I dont`know* (http://www.m-o-s-t-r-a.com/video_dumbo/07-fabrications.html) una vídeo-entrevista de quince minutos en la que ella dialoga con Andy Warhol (muerto en 1997), sobre los procesos creativos, la autenticidad, la reproducción digital, la autoría, el «apropiacionismo» y la verdadera autoría de las flores pintadas por el artista *pop*. También hablan sobre el *copyright* y las leyes de propiedad intelectual en general. En el video, Warhol no ve problema en lo que generan los net artistas.

Como se ve en esta obra y tal cual lo señala la propia artista: “*Las nuevas formas de autoría son, precisamente, la parte fundamental de mi investigación y lo que tenemos que definir. De todas maneras, esto no es nuevo porque los nuevos medios hunden sus raíces en el pasado y la copia ya modificó el concepto de autoría hace muchos siglos. Lo que está pasando ahora está en esa tradición. Al fin y al cabo, internet no es más que un instrumento que permite copiar y distribuir y hacerlo a gran escala. Yo diría que la gran revolución es la distribución que es, precisamente, la que está causando muchos problemas. En cualquier caso, el que no cabe en ese espacio y no resuelve los problemas que están surgiendo es el concepto tradicional de «copyright» que, supuestamente, protege el trabajo de los autores*” (Sollfrank 2008).

Así, en Sollfrank los ejes principales de muchos de sus trabajos se refieren a los límites de la idea de autoría y genio artístico (Sollfrank, 2008b), dada la posibilidad actual de reproductibilidad de las obras que la red proporciona y el papel actual que cumplen los creadores en la cimentación de una sociedad asentada en el conocimiento, donde internet cumple un rol clave en el intercambio de bienes intangibles.

Es conveniente decir que Cornelia Sollfrank, en su afán experimental con los nuevos medios creó «net.art generator» (<http://nag.iap.de/>), una aplicación informática que permite la recombinación de materiales *online* para producir obras de net.art.

12.3.11. Paolo Cirio, Alessandro Ludovico y UBERMORGEN.COM: *Amazon noir- The Big book crime* o el robo y distribución gratuita de tres mil de sus libros (2006)

Paolo Cirio y Alessandro Ludovico (Italia) son *art-hactivistas* -Ludovico está más centrado en la investigación- que junto a UBERMORGEN.COM (Hans Bernhard y Lizvlx, dúo suizo-estadounidense) trabajan en sus obras recurrentemente con las implicancias de los derechos de propiedad intelectual.

En 2006, Cirio, Ludovico y UBERMOGEN.COM crearon *Amazon noir-The Big book crime* (<http://www.amazon-noir.com/index0000.html>), obra estructurada en toda regla como una novela policíaca. Los autores lo describen de la siguiente manera: “*los malos [los artistas] roban los libros con derechos de autor de Amazon.com, utilizando un “robot-perversion technology”. Y en el centro de la historia, se da una pelea masiva con los medios de comunicación y una lucha legal brutal que se convierten en un enfrentamiento en línea. Se producen tiroteos diarios con los mass media mundiales que son seguidos por contragolpes y sobornos de gran alcance por parte de Amazon.com, que apenas son resistidos. La traición, la blasfemia y el pesimismo dividieron a la pandilla de chicos malos. Al final, los buenos ganan [Amazon.com] y conducen hacia el sol abrasador junto a la mujer bella fatal y seductora, los mass media*” (CONT3XT.NET, Interviews 2005).



Ilustración 202. UBERMORGEN.com. (2006). *Amazon noir-The Big book crime*.

Esta acción, enormemente mediática, en un inicio se había propuesto robar los 150.000 libros que poseía Amazon para su venta *online*, pero luego se focalizó en coherencia con la estructura del proyecto en el robo de libros de los años cincuenta —específicamente desde 1940 en adelante— correspondientes al género de cine negro y el crimen de ficción (Paolo Cirio, Alessandro Ludovico, UBERMORGEN.COM 2006). Para ello, los artistas utilizaron un *software* con una función de búsqueda dentro del total de libros de Amazon.com.

Los creadores generaron un sistema para extraer libros completos y ponerlos a disposición de los ciudadanos en redes P2P, ofreciéndolos gratuitamente en su web como objetos de dominio público, lo que se basa en la idea de una economía de propiedad compartida (procomún).

Para seleccionar los textos, el *software* creado por ellos permitía el ingreso de veintitrés palabras clave. Según Alessandro Ludovico “*algunos de la selección sorprendentemente encajaban en el espíritu central del proyecto. Por ejemplo, "Roba este libro" de Abbie Hoffman resultó uno de los primeros resultados.*”

Los libros fueron seleccionados, descargados, almacenados y redistribuidos por el “*robot-*

perversion technology” (‘robot-perverso-tecnológico’) que estaba compuesto por un sistema de cuatro servidores en todo el mundo. El ubicado en EE.UU. servía para succionar de manera veloz los libros; el de Rusia para introducir los libros en redes P2P y los dos situados en Europa para coordinar los horarios de la acción con los robots inteligentes. Amazon.com bloqueó la “incursión” de la pandilla de chicos malos protagonistas de *Amazon noir-The Big book crime* y, aparentemente, se llegó a un acuerdo para no llevar el caso a los juzgados, cuestión nunca confirmada plenamente por los artistas.

Antes de llegar a ese supuesto acuerdo, hubo una contienda legal entre Amazon.com y los artistas que fue seguida de grandes debates *online* sobre los límites de los derechos de propiedad intelectual. Lizvlx, de UBERMORGEN.COM, tuvo escaramuzas diarias con medios de comunicación globales; Cirio se encontró inmerso en un proceso continuo de ensanchamiento de los límites del *copyright* (“los libros «online» no son más que píxeles sobre una pantalla”, afirma (Laboral Centro de Arte, 2016)) y Ludovico y Bernhard resistieron sobornos de la todopoderosa Amazon.com hasta que finalmente cedieron y le vendieron su *software* el “robot-perversion technology” por una suma no revelada.

El lúdico proyecto de estos artistas plantea una crítica a los modelos de propiedad de la producción y distribución cultural contemporáneos. Amazon.com no se limita a vender libros, sino que solicita de los visitantes de su web que clasifiquen textos o que escriban críticas, todo ello sin pagarles; esto son elementos que luego ponen a disposición de sus clientes, creando una especie de comunidad para compartir conocimiento. Esto suena muy bien, pero la trama creada por la empresa le trae sólo rendimiento económico a ellos, que es precisamente lo que *Amazon noir-The Big book crime* pone en escena. Debemos tener presente que las ganancias de la tienda *online* Amazon.com la ubican como la tercera mayor empresa de mundo en cuanto a recaudación de fondos (Bloomberg; Delgado, Cristina 2016).

Frente a ello, el proyecto *Amazon noir-The Big book crime* plantea un debate sobre los modelos de utilización y distribución de contenidos tal como se desarrollan en prácticas reales de fuente abierta basadas en un intercambio gratuito de conocimiento frente al planteamiento de la tienda *online* Amazon.com que sustenta sus operaciones económicas de libros en el *copyright* y en la creación de una comunidad de lectores que entrega su pensamiento gratuitamente a esta gran empresa.

El debate sobre el *copyright* en el seno de la economía digital lleva varios años activo y la introducción, hace ya algún tiempo, de creative commons y del movimiento FLOSS (Free Libertarian Open Source Software) constituyen una consecuencia de la oposición al sistema restrictivo del *copyright*. Estos mecanismos invocan la necesidad de verdaderos espacios de intercambio de conocimiento que no pasen sólo por lo económico. Esto está patente en la obra *Amazon noir - The Big book crime*, pues los artistas entienden que la innovación en la sociedad del

conocimiento debe estar al servicio del intercambio de una manera justa —lo que en la obra hacen patente a través de la creación de su *software*—, que permita el libre acceso al conocimiento al máximo número posible de personas. En *Amazon noir-The Big book crime* los artistas liberaron 3000 libros que podían bajarse de manera gratuita.

En una entrevista, Paolo Cirio afirmaba que “*en nuestro espectáculo involucramos a diferentes agentes: el público, los medios, el arte y el sistema legal. Cada estrato de la compleja sociedad en que vivimos participa en esta escenografía, porque los «happenings» deben encuadrarse en el espacio antropológico de nuestra cultura contemporánea*” (Adriaansens 2010, 85).

12.3.12. Marcell Mars. *Public library. Memory of the world* (2012-2016)

La complejidad que arrastran los derechos de autor —que parecen a veces invisibles a la sociedad—, exigen una reflexión profunda sobre cómo afrontarlos, lo cual ha hecho el *art-hacktivista* Marcell Mars (Nenad Romić) co-creador del Multimedia Institut [mi2] en Zagreb (Medialab Prado 2015).

Mars ha sido uno de los fundadores del repositorio abierto de conocimiento compartido *Public library. Memory of the world* (<http://library.memoryoftheworld/#>, [2012 a 2016]), un proyecto artístico, social, democrático y solidario

cuya filosofía es “*Hagamos unos catálogos de todos los libros que ya hemos descargado y compartámoslos!*” (Memory of the world.org 2015). El proyecto nació en 2012 y consiste en la creación de una biblioteca virtual que se desarrolla mediante las posibilidades que ofrecen las nuevas tecnologías, llámense los *softwares* libres, el código abierto, la web 2.0 e internet, etc., a través de diversas plataformas manejadas por *art-hacktivistas* y bibliotecarios *amateurs*.

Su obra presenta como característica ser una plataforma abierta cuyo fin es compilar, compartir y preservar el conocimiento mediante la agrupación de todos los libros interesantes que se encuentren disponibles en el mundo. Se fijan sobre todo en los de lengua inglesa, pues la mayoría de los integrantes del grupo utilizan esta lengua. Estos textos son colocados a disposición de los usuarios más allá de si tienen o no *copyright*.

Se ha de señalar que *Public library. Memory of the world* es una colección de colecciones que se inspira y se sustenta en los esfuerzos de profesionales de la cultura que, en un gesto antisistema, comparten libros para crear una infraestructura de red de acceso universal al conocimiento.



El repositorio *Public library. Memory of the world* se inspira en otros de su mismo tipo como *Aaaaarg* (<http://monoskop.org/Aaaaarg>) creado por el artista Sean Dockray; *Library Génesis* (que cuenta con múltiples sitios-espejo y diferentes dominios para ellos: libgen.org, libgen.inelibgen.org, etc.) y *UbuWeb* (ubu.com). La elaboración del proyecto —como el propio Mars lo definió en una de sus obras exhibidas en el MNCARS: *The Public library: art as infrastructure* ('La biblioteca pública: el arte como infraestructura')¹⁷⁶— es artístico y, diremos también, transdisciplinar, mediático y social, basado en la filosofía del *software* libre.

El proyecto de Mars se desarrolla en la era en que compartir conocimiento a través de la red es ilegal, tal cual lo plantea, por ejemplo, la Ley de propiedad Intelectual española de 2015 (España 2014) que sanciona incluso a quienes comparten libros con licencia *creative commons*.

Debemos señalar que Marcell Mars ha efectuado una serie de acciones en el espacio público. Entre ellas está la perpetrada por invitación de Kiberpipe (Cyberpipe) que es un espacio *hacker* en Ljubljana (Eslovenia) establecido en 2001 como parte de la /4 Instituto K6 que se dedica prioritariamente a la programación de código abierto y el reciclaje de dispositivos informáticos.

Kiberpipe (Kiberpipa 2015) invitó a Marcell Mars por su proyecto *Public library. Memory of the world* en 2012 a curar el Festival bianual HAIP de Ljubljana donde Mars organizó un evento al aire libre, en el cual mostraron diversos proyectos de bibliotecas públicas como receptáculos del conocimiento (Medak y Mars 2015). Al mismo tiempo se discutió sobre la situación de las bibliotecas en la actualidad y el frágil momento que vivían debido a las amenazas de cierre de muchas de ellas por las medidas de austeridad que se estaban aplicando por la crisis económica europea. También se abordó la caída, bajo crecientes amenazas de clausura, de las infraestructuras de intercambio de material digital (Kiberpipa 2015).

El festival duró unos pocos días debido —como el propio Mars relata— al miedo de que la policía llegara y los detuviera por la utilización de *software libre* que permita compartir libros con derecho de autor (Mars, Marcell; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía 2015).

Cabe agregar que este tipo de trabajo tiene sus NIC en países más permeables a este tipo de proyectos con el fin de no ser demandados.

¹⁷⁶ Véase Andrew Brook, What, How & for Whom y Otros. *Un Saber Realmente Útil* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2014).

Quinta parte

El arte en las redes, historia del arte y las alternativas a las leyes de propiedad intelectual en el capitalismo cognitivo

13. Net.art, reproducibilidad tecnológica y propiedad intelectual

13.1. El net.art y el quiebre del paradigma de la obra única en pro de la reproducción de las obras de arte y del coleccionismo *Open Source*

En el net.art reconocemos un cambio profundo de la función del arte en la medida en que, para su producción, los procesos de virtualización separan el trabajo intelectual (conocimiento) del trabajo manual y de su soporte material. Esto es una cuestión que se atraviesa por la utilización de las nuevas tecnologías en las que su interactividad se torna fuente de actitudes y comportamientos que “inducen procesos artísticos”, y que determinan tanto la configuración de la propia obra de arte como su recepción.

Por los parte de los net artistas o conglomerados de net.art —en el net.art prima el sentido de colectivización y la cooperación entre cerebros (Lazzarato 2006, 120) en la creación artística, entre otras cosas, por las variantes tecnológicas que se tienen que manejar para configurar las obras—, se privilegian producciones que generan comportamientos activos y colectivos en los sujetos o en las nuevas ciudadanía, llegando en muchos casos estas “masas” a ser parte de la autoría de las creaciones.

Las complejidades —en tanto virtudes y problemáticas— que han traído aparejadas las nuevas tecnologías para los net artistas ha sido un tema que se ha abordado de diversas formas, conviniendo todos en las posibilidades de creación que otorgan los nuevos medios. También se ha procedido a dismantelar las sombras que se ciernen tras ellos, siendo una de las más complejas las relaciones entre arte, nuevas tecnologías, capitalismo cognitivo y leyes de propiedad intelectual.

El net.art a través de diversos colectivos ha indagado —como en el caso de Critical Art Ensemble— en qué hay tras las patentes del genoma humano (*Cult of the new Eve*, [1999]) y de los transgénicos (*Gen Terra*, [2001]), cuáles son las consecuencias de la radiación (*Radiation burn: a temporary monument to public safety*, [2010]) en la vida actual y cómo afectarán en el futuro.

0100101110101101.org ha dismantelado las implicancias contemporáneas —post «Tratados de Internet» de la OMPI de 1996— de las leyes de propiedad intelectual (*Copies*, [1999]), anteponiendo la libertad de expresión y de libre circulación del conocimiento sobre los derechos de autor incluido los de ellos. Dichas problemáticas se han trabajado de fondo a través de la utilización de *software libres* como Linux (*Vopos*, [2002]), un instrumento que ha supuesto un tipo de relación de propiedad colectiva y de bien común ajeno a las dinámicas económicas postfordistas.

Paolo Cirio y Alessandro Ludovico han indagado en las implicancias de los nuevas zonas de encuentro virtual colectivo como Facebook (*Face to Facebook*, [2011]) y, con ello, sobre el sentido

de lo público y privado que conllevan estas redes, y sus frágiles sistemas de seguridad de la información privada. El devenir de los hechos ha sido que, por el robo de un millón de perfiles de Facebook, se han sometido a una demanda por parte de esta compañía.

Marcell Mars trabaja sobre el derecho a leer gratuitamente libros de calidad, creando una biblioteca virtual desde donde descargar libros con y sin *copyright* (*Public library. Memory of the world*, [2012-2016]); el *art-hacktivista* Daniel García Andújar, a través de diversas obras ha llamado, como el título de una de sus proyectos indica, a democratizar la democracia (*Democratizamos la democracia*, [2011- 2015]) por medio de discusiones continuas y propuestas concretas. Con lo cual, en general, estos colectivos y artistas han tenido serios problemas con el *establishment* político donde estos temas no se tocan con libertad.

Estos colectivos y artistas del net.art, como muchos otros, tienen presente como un valor, que internet, la web 1.0 y la 2.0., la digitalización y la reproducción de material con nuevas tecnologías abaratan los costes de producción y difusión de una obra de arte, posibilitando una completa libertad de acceso a las obras de quienes lo deseen.

Por otra parte, la difusión de este tipo de obras de arte, en tanto bienes culturales, provee de valores de uso añadido a los espectadores y creadores de las obras. Estos valores serían que si este tipo de bienes se manejan informacionalmente como parte de una nueva habitualidad, pueden generar un lenguaje común de nuevos usos abriendo la posibilidad de la innovación dentro de lo que cabe en la generación de creaciones derivadas con carácter «apropiacionista». Todo lo cual redundaría en la producción, como nunca antes, de una mayor cantidad de conocimiento de calidad.

Cabe señalar que algunos colectivos de net artistas como ®TMark y Negativland han creado plataformas de apoyo conceptual y económico, tanto para sus propios trabajos como de otros artistas, que se ven implicados en amenazas de “cese y desista” y procesos de demanda por violación de las leyes de propiedad intelectual. Con ello, se oponen a la dinámica del capitalismo cognitivo en cuya lógica “*la propiedad intelectual tiene [...] una función política, ya que determina quién tiene el derecho y el título de crear y quién tiene el deber y el título de reproducir. La propiedad intelectual separa a la multiplicidad de su capacidad de crear problemas e inventar soluciones*” (Lazzarato 2006, 121).

Ante esto, los net artistas que rehúyen prácticas enajenantes como la que se dan en los videojuegos de distribución masiva han apostado desde una comprensión lúdica, traviesa y comprometida por la defensa poética y pragmática, en primer término, del arte como un bien común o *commons* como un espacio de reflexión y conocimiento que se define por su libertad creativa sin cortapisas. En este contexto artístico, el tema de los commons —que abarca la integración del *software libre* y la utilización de internet y la web 2.0—, tiene relación con el enfrentamiento de los procesos creativos desde la colectivización y contra la individualización radical de la producción

capitalista.

En este contexto, el arte en las redes abre la posibilidad de pensar los commons como una nueva forma de producción colectiva de gráficas del arte y de conexión social, siempre desde una dinámica de flujo continuo de intercambio de imágenes, signos, sonidos, experiencia, información y conocimiento. El arte concebido en estos términos podría verse como una multiplicidad desde donde pensar en conjunto la necesidad de nuevos recursos y prácticas de resistencia y la generación de experimentación y anticipación de nuevas y desconocidas formas de arte y otras formas sociales.

La preocupación por articular nuevas realidades desde los *commons* no sólo se da en el arte en las redes, sino que también se puede hallar en algunos abogados de prestigio internacional como Lawrence Lessig, quien crea la licencia libre *creative commons*. Con ello, se produce una oposición a la retórica de los Estados nacionales y supranacionales como la UE y las *corporations* para los cuales, la protección de la creación artística viene sistemáticamente custodiada por la restricciones de las leyes de propiedad intelectual que imposibilitan el desarrollo libre desde el punto de vista legal de expresiones como el net.art. Entretanto, las leyes tratan este tipo de expresiones como si fueran parte del arte material donde las piezas son únicas, mientras que en el net.art son reproducibles hasta el infinito, etc.

En EE.UU. como en muchas partes del mundo, los net artistas se circunscriben para poder liberar sus obras a la mencionada licencia libre creada por Lessig —la *creative commons*— como a otras licencias libres como *copyleft*, o se apela al «*fair use*» ('uso razonable') que es un mecanismo legal, circunscrito a la ley de propiedad intelectual norteamericana cuando se tienen problemas de "cesa y desista" o demandas. Los net artistas, en general, para evitar problemas legales por derechos de autor como en el caso de UBERMORGEN.COM han buscado en Europa y fuera de ella países con variantes legales más flexibles, respecto de las leyes de propiedad intelectual, como las que proporcionan Estados como el suizo para desarrollar y/o alojar producciones artísticas en páginas web.

Lo mismo ocurre con net artistas como Marcell Mars, quien aloja la web del proyecto *Public library. Memory of the world* en países que no son parte de la UE y que poseen legislaciones que permiten de manera más llana la creación artística por medio de las nuevas tecnologías.

Evidentemente, la cada vez más pública batalla por las implicancias de las leyes de propiedad intelectual arroja todo un cambio de realidad que envuelve una modificación en las relaciones de fuerza. Ocurre que, para el capitalismo cognitivo, su foco son los nuevos conocimientos producidos por las tecnologías, y sus posibles beneficios económicos son salvaguardados por las referidas leyes de propiedad intelectual. En este contexto el arte —dado su carácter crítico y que las nuevas tecnologías pueden ser utilizadas para un tipo de producción artística más colaborativa en que las

obras pueden ser difundidas masivamente— la concepción de la propiedad intelectual, en términos generales, muestra un retroceso conceptual al invocar el paradigma de la escasez presente en la teorías de la obra única, original y aureática cuyo paradigma es el desarrollo del arte en el Renacimiento italiano. Frente a esto el net.art ha puesto en crisis dicho paradigma como lo delata 0100101110101101.org en *Copies* (1999) donde se pone en escena la capacidad la reproductibilidad de una obra de arte y su modificación de acuerdo con los deseos y criterios de los artistas, una cuestión factible debido a las posibilidades técnicas de los nuevos medios que hoy tenemos al alcance. Ejemplo de esto último son los sistemas comunes que tenemos actualmente para comunicarnos e informarnos como la plataforma YouTube que permite la repetición de un video millones de veces en el mundo; y que subamos nuestros propios videos, entre tantas otras cosas que podemos hacer en dicho sitio web.

Hay que decir que hasta hace unas décadas, debido al Convenio de Berna, las legislaciones de propiedad intelectual de la UE permitían el derecho libre a cita de una obra de arte, mediante el “uso razonable”. La pérdida de esta posibilidad enuncia la imposición de un modelo económico neoliberal en el que las leyes se niegan a aceptar la nueva realidad informatizada, imponiendo mecanismos de cercenamiento de la cultura para controlar el sistema de producción y circulación artística.

En coherencia con aquello, el comercio de arte que mueve millones de euros a nivel mundial privilegia las obras materiales sobre las inmateriales por el concepto de original y obra única. Dicha cuestión parece mucho más interesante que tratar de vender una obra que conlleva una cláusula de *Open Source* aunque esto es posible como planteó Rafaël Rozendaal en *Art Website Sales Contract*, concebida en 2012. Este documento permite el coleccionismo de net.art con la obligación de que se salvaguarde que la obra esté disponible gratuitamente en la red para que todos quienes quieran puedan verla (Rozendaal 2014).



Ilustración 204. Rafaël Rozendaal. (2012). *Art Website Sales Contract*.

El coleccionismo de net art se ha dado, en general, de la mano visionaria de un especialista de nuevos medios como es el ex conservador de *new media* del Guggenheim de Nueva York, Jon Ippolito. Ippolito adquirió hacia 2002, para la Variable Media Initiative de dicha institución, obras que aún continúan en la red y entre las cuales se encuentran las de John F. Simon y Mark Napier, *Unfolding object* y *net.flag* respectivamente. El contrato de venta de la obras más bien fue la documentación requerida para formar parte del programa de conservación que consistía en una descripción de los trabajos, el código y los archivos que generaba.

Está claro que para los coleccionistas y el mundo del capital no es fácil asumir un nuevo arte

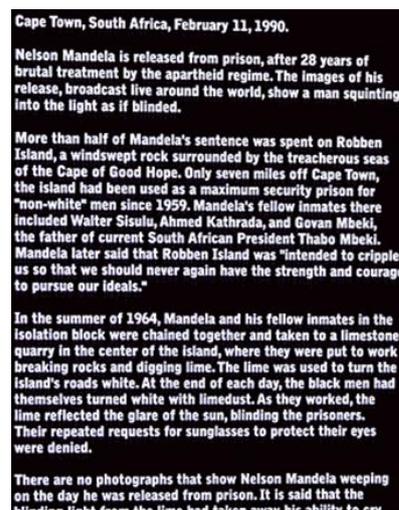
cuyo fundamento es su calidad inmaterial sustentada en su mutabilidad. De hecho, al mundo del arte le cuesta asumir procesos como el hecho de que parte importante de la obra del colectivo 0100101110101101.org (Eva and Franco Mattes) haya sido sacada por ellos mismos de su web, puesto que han priorizado por dar más visibilidad a sus proyectos recientes.

Lo cierto es que las leyes de propiedad intelectual concebidas actualmente esquivan la realidad del arte más reciente. Un hecho sustancial es que el arte, en general, utiliza más que nunca internet y las nuevas tecnologías y su utilización irán en aumento (Bühler 2015).

13.2. Net.art considerado piratería por parte de las leyes de propiedad intelectual

En este contexto no nos ha de extrañar que en España se dé un refuerzo de la legislación en materia de propiedad intelectual. El caso de la ley española de 2015 es que es una de las más radicales en cuanto a la táctica de exterminio de las externalidades positivas que emanan de la producción de conocimiento. Actualmente se imponen y aplican las políticas restrictivas en relación a la copia y a las creaciones derivadas, sobre todo en internet. También se ha producido un nuevo espacio de criminalización al que se ven afectos tanto artistas, historiadores del arte, investigadores, alumnos de universidades y usuarios de internet como centros de investigación y universidades, un espacio al que se le ha llamado “piratería intelectual”. Todo ello son únicamente las huellas de la supremacía del mundo de los negocios sobre el valor de la cultura en el ámbito público.

Ello se hace patente en las empresas dedicadas al efecto de obtener los derechos de reproducción de imágenes de obras de arte como hace patente Alfredo Jaar en su instalación *Lament of the images* (2002) (Jaar 2006) en la que se crean tres espacios distintos que esperan al espectador. En la primera sala resplandecen tres textos inscritos en la pared. Aparte de las letras relativamente pequeñas que forman cada uno de los tres rectángulos luminosos, toda la sala está en penumbras. Entonces, cuando leemos los textos las palabras que nos iluminan también nos encandilan. Los tres escritos, en cada caso, denuncian el estado reinante del monopolio sobre la reproducción de imágenes en EE.UU. lo que, como estamos viendo, afecta también a Europa y al mundo en general.



Cape Town, South Africa, February 11, 1990.

Nelson Mandela is released from prison, after 28 years of brutal treatment by the apartheid regime. The images of his release, broadcast live around the world, show a man squinting into the light as if blinded.

More than half of Mandela's sentence was spent on Robben Island, a windswept rock surrounded by the treacherous seas of the Cape of Good Hope. Only seven miles off Cape Town, the island had been used as a maximum security prison for "non-white" men since 1959. Mandela's fellow inmates there included Walter Sisulu, Ahmed Kathrada, and Govan Mbeki, the father of current South African President Thabo Mbeki. Mandela later said that Robben Island was "intended to cripple us so that we should never again have the strength and courage to pursue our ideals."

In the summer of 1964, Mandela and his fellow inmates in the isolation block were chained together and taken to a limestone quarry in the center of the island, where they were put to work breaking rocks and digging lime. The lime was used to turn the island's roads white. At the end of each day, the black men had themselves turned white with limedust. As they worked, the lime reflected the glare of the sun, blinding the prisoners. Their repeated requests for sunglasses to protect their eyes were denied.

There are no photographs that show Nelson Mandela weeping on the day he was released from prison. It is said that the blinding light from the lime had taken away his ability to cry.

Ilustración 205. Jaar, Alfredo. (2002). *Lament of the images*, (Cape town, South Africa).

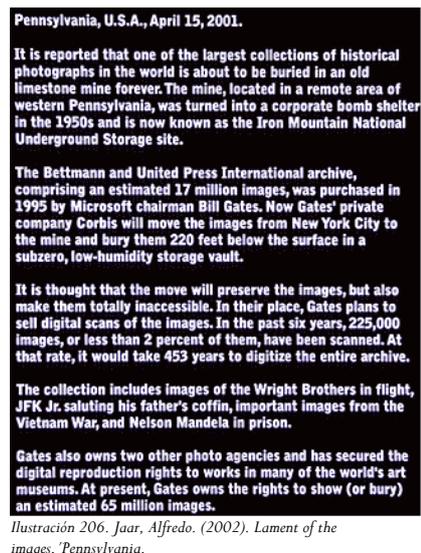
Cada texto colocado lleva por nombre, una ciudad, un país, un mes, un día y un año. El primer texto, *Cape town (South Africa), february 11, (1990)*, describe el doble deslumbramiento de Nelson Mandela: por un lado, está cegado por la luz en la fotografía de su liberación y, a la vez, por el destello del sol sobre la piedra caliza en las minas donde cumplió parte de su encierro en prisión. Jaar dice al final del escrito: “*there are no photographs that show Nelson Mandela weeping on the day he was released from prison. It is that the blinding light from the lime had taken away his ability to cry*”.

En el escrito central, *Pennsylvania (U.S.A.), April 15, (2001)*, se refiere al entierro a doscientos veinte pies en una mina de piedra caliza de un archivo compuesto por unos diecisiete millones de imágenes, compradas en 1995, por el ya nombrado presidente de Microsoft, Bill Gates, a través de su empresa Corbi. Gates planeaba escanear las imágenes para luego darlas a conocer ya que es dueño del *copyright* de cada una de ellas.

El texto de Jaar indica que, desde 1996 a 2002, tan sólo 225.0000 imágenes han sido digitalizadas, esto es, menos del 2 por ciento de la colección. Con ese ritmo, se dice, serán necesarios 453 años para digitalizar el archivo completo. En ese lapso de tiempo ya no existirán, dado el delicado estado actual de muchas de ellas.

Entre estas fotografías que pertenecen a Gates se encuentra una de JFK hijo, saludando a su padre fallecido, y otra de Mandela en prisión, un recordatorio del nefasto efecto del *apartheid* en Sudáfrica y de la capacidad de resistencia de un hombre que ha dado su vida y su trabajo por evitar las graves consecuencias del racismo en la humanidad.

En el tercer y último texto, *Kabul (Afganistán), october 7, (2001)*, se alude a la compra por parte del Departamento de Defensa de los Estados Unidos, del derecho exclusivo de todas las imágenes de satélite de Afganistán y países vecinos durante la guerra que aún se mantiene. Hecho que ocurre, dice el escrito, a pesar de que EE.UU. posee satélites espía que son diez veces más potentes que cualquiera de los de índole comercial. Este acuerdo, nos dice Jaar, produjo que los medios de comunicación no pudiesen incluir imágenes reales de los ataques estadounidenses lo que provocó, diremos, que diversas organizaciones humanitarias no lograsen probar ante la opinión pública los nefastos efectos de los bombardeos, pues no contaban a mano con pruebas fotográficas mediante satélite. Hay que recordar que EE.UU. ha bombardeado en dicha guerra poblados donde



sólo había civiles¹⁷⁷.

Jaar completa el texto con la frase siguiente: “*The CEO of space imaging inc. said they are buying all the imagery that is available. There is nothing left to see.*”

La obra de Jaar nos hace “*ver*” mediante el desmantelamiento acucioso que realiza de las estructuras de poder. También nos dirige, entre muchas cosas, a la misma pregunta que resuena en Gail Buckland, historiadora de la fotografía y curadora, quien ha utilizado imágenes para el libro *El Siglo Americano* de Harold Evans, del archivo Bettmann que ha sido encapsulado bajo tierra por Bill Gate, de cuyas fotografías nos está hablando Jaar, siendo la interrogante de Buckland: “*¿De qué sirve preservar las fotografías si nadie las puede ver?*”. (Boxer, Sarah; *The New York Times* 2001).

Vamos a apuntar a cómo es posible que alguien se le permita negarnos un original fotográfico que es un documento histórico mediante el cual un historiador del arte puede leer un mundo (como también lo hacen con su mirada los artistas y los ciudadanos comunes que se enfrentan a un original fotográfico en un museo o en una galería de arte). Este documento que, en tanto obra de arte, evidencia “*un silencio particular [que] nos afecta como una sorpresa que no siempre nos tranquiliza: un silencio sensible, a veces autoritario, a veces soberanamente indiferente, a veces agitado, animado y dichoso*” (Blanchot 2010, 73).

Los otros espacios de la instalación de Alfredo Jaar son un pasillo en penumbra, del que emana una luz tenue, oscurecida. Cruzándolo, el espectador se encuentra súbitamente en otra sala, frente a una pantalla de luz blanca y brillante que, por unos segundos, lo ciega.

La expectación e inseguridad que invaden al espectador en la oscuridad del pasillo y la momentánea ceguera que experimenta frente a la luz se vuelven, entonces, una metáfora. Tal metáfora se encarna en la negación de la importancia de la cultura artística y de los valores éticos para la sociedad en su conjunto por parte de algunos empresarios y de la actuación de Estados inescrupulosos que utilizan las leyes de propiedad intelectual para encubrir los daños infringidos a la

Kabul, Afghanistan, October 7, 2001.

As darkness falls over Kabul, the U.S. launches its first airstrikes against Afghanistan, including carpet bombing from B-52s flying at 40,000 feet, and more than 50 cruise missiles. President Bush describes the attacks as “carefully targeted” to avoid civilian casualties.

Just before launching the airstrikes, the U.S. Defense Department purchased exclusive rights to all available satellite images of Afghanistan and neighboring countries. The National Imagery and Mapping Agency, a top-secret Defense Department intelligence unit, entered into an exclusive contract with the private company Space Imaging Inc. to purchase images from their Ikonos satellite.

Although it has its own spy satellites that are ten times as powerful as any commercial ones, the Pentagon defended its purchase of the Ikonos images as a business decision that “provided it with excess capacity.”

The agreement also produced an effective white-out of the operation, preventing western media from seeing the effects of the bombing, and eliminating the possibility of independent verification or refutation of government claims. News organizations in the U.S. and Europe were reduced to using archive images to accompany their reports.

The CEO of Space Imaging Inc. said, “They are buying all the imagery that is available.” There is nothing left to see.

Ilustración 207. Jaar, Alfredo. (2002). *Lament of the images, Kabul, Afghanistan.*

¹⁷⁷ EE.UU. bombardeó Afganistán el año 2001, cuando el Gobierno de George W. Bush acusó al Gobierno Talibán de cobijar a Al-Qaeda. En tan sólo semanas desde los primeros bombardeos, los muertos entre la población civil afgana habían excedido el número de víctimas de los ataques del 11 de septiembre. A pesar de ello, la guerra no trajo ante la justicia a quienes perpetraron los ataques del 11 M en NY.

población civil, como nos indica Jaar respecto a lo que sucedió en la guerra de *Kabul (Afganistán)*, en 2001.

Jaar muestra la fragilidad del arte, sometido a la irracionalidad de empresarios que priorizan sus deseos personales sobre los derechos de las personas a acceder a la cultura. Pero el arte también está sometido a Estados que velan por sus intereses más allá de lo ético, y a compañías que evalúan las imágenes sólo por su valor en el mercado.

Hay que tener presente que Gates es dueño, además de Corbi, de Sygma, una agencia de fotografía documental ubicada en París que tiene cerca de veinte millones de imágenes, y de Saba Press, un servicio de fotografía para la prensa ubicada en Nueva York que posee alrededor de un millón de fotos. Saba Press, además, tiene los derechos para las reproducciones digitales de las obras del Hermitage en San Petersburgo (Rusia), del Philadelphia Museum, de la colección Barnes en Merino (Pensilvania) y de la National Gallery en Londres (Boxer, Sarah; *The New York Times* 2001). Su colección alcanza un promedio de 65 millones de fotografías y fue comprada inicialmente a precios irrisorios, cuando ninguna persona pensaba que iban a ser importantes los derechos de reproducción de imágenes

Así, en la acepción de «piratería intelectual» niega como nos señala James Boyle “[...] *la realidad [que] indica [que] los artistas siempre tienen en cuenta las obras creadas en el pasado y en el presente, y agregan elementos al corpus existente [...] agregados [que] merecen respeto y admiración, pero sería inadecuado otorgar a sus creadores, intérpretes y productores derechos de exclusividad, monopolísticos sobre algo que se inspira en el conocimiento y la creatividad que forman parte del dominio público y son producto de la labor de otros artistas*” (Boyle 2008, 57).

En esa acepción, hay una demostración de que el capitalismo cognitivo rechaza el «*general intellect*» que niega el sentido de la mercancía y que se define, como señala Paolo Virno, como aptitudes generales del espíritu: “*acceso a la autorreflexión, capacidad de abstracción, facultad de lenguaje de puesta en relación colectiva, disposición al aprendizaje*” (Virno 2003, 15).

Pero, para comprender esto mejor, se hace necesario ver con claridad cuáles son los verdaderos parámetros que han impuesto la ley de propiedad intelectual en España que acaba de ser modificada y la que ha entrado en vigencia en abril de 2015, y cómo afecta al desarrollo del net.art y a la historia del arte que lo analiza.

Al tiempo, se hace ineludible analizar las posturas del bando de la resistencia a las leyes de propiedad intelectual que ha operado desde la historia de arte a partir de 1999. Esto es una instancia que se ha tramado de forma colectiva y cooperativa en defensa de la producción, no sólo del arte más reciente, sino del arte en general. Ello con el propósito de discernir que se ha obtenido y que no se ha logrado como ganancial cultural desde ese ámbito cultural. Hay que tener presente el rol

que ha jugado la entidad de gestión de derechos de propiedad intelectual en España VEGAP que tiene el deber de velar por los derechos legales de los artistas a nivel de cobro de derechos de autor. Y, con esto, verificar si los artistas se benefician o no de las leyes de propiedad intelectual, tal cual están concebidas ahora.

Por otra parte, se hace imperioso indicar cómo los net artistas han logrado financiar sus proyectos pese al poco apoyo oficial a este sector del arte y la escasez de coleccionistas de este fenómeno. La finalidad es ofrecer un panorama más real de las tramas que posibilitan el desarrollo de un fenómeno que está aún en su fase inicial, pero que ocupará cada vez más una posición relevante en la historia del arte universal.

Y, por último, es importante indicar que las leyes de propiedad intelectual no solo afectan a al arte, sino también a múltiples disciplinas en la que se han creado movimientos de resistencia que dan viabilidad al desarrollo del conocimiento libre mediante sistemas de *Open Access*.

14. Las leyes de propiedad intelectual en España y sus implicaciones para el desarrollo del arte en redes y de la historia del arte como disciplina

14.1. Los últimos desarrollos de la ley de propiedad intelectual y sus implicancias para el derecho de cita e ilustración

14.1.1. La desaparición de la noción de «uso honrado» en las leyes de propiedad intelectual y la inclusión velada del concepto de «arte del plagio»

Las dos últimas versiones promulgadas en España de la ley de propiedad intelectual que ha modificado la ley promulgada en 1996, ha conllevado la pérdida de lo que, por mucho tiempo, estuvo en el Convenio de Berna para la *Protección de las Obras Literarias y Artísticas*¹⁷⁸. Se ha perdido la idea que permitía la utilización, por ejemplo, de una imagen si se había actuado de buena fe, es decir, si se había utilizado “*de acuerdo a un uso honrado*”, lo que en la legislación estadounidense tiene su símil en lo que se conoce como «*fair use*» (‘uso razonable’), lo que permitió una razonable y fluida circulación del conocimiento a finales del siglo XIX y hasta pasado la medianía del siglo XX.

El Convenio de Berna se constituyó en una herramienta vital desde la cual se asentaron los pilares de las actuales legislaciones de propiedad intelectual en la Unión Económica Europea, como el nacimiento de las entidades de gestión de derechos de propiedad intelectual en España como son la SGAE (Sociedad General de Autores y Editores) o VEGAP (Visual entidad de gestión de artistas plásticos) que en su web incluye las normativas del convenio referido (<http://www.vegap.es/ES/DefensaDeLaCreacion/ActividadJuridica/LegislacionInternacional>).

En el artículo 10 de dicho convenio se establecía que en lo que se refiere a la “*Libre utilización de obras en algunos casos (1. Citas; 2. Ilustración de la enseñanza; 3. Mención de la fuente y del autor) [se indica:]*

1) Son lícitas las citas tomadas de una obra que se haya hecho lícitamente accesible al público, a condición de que se hagan conforme a los usos honrados y en la medida justificada por el fin que se persiga, comprendiéndose las citas de artículos periodísticos y colecciones periódicas bajo la forma de revistas de prensa.

¹⁷⁸ OMPI. Organización Mundial de la Propiedad Intelectual, El Convenio de Berna es un Tratado Internacional que Data de 1886 y fue Revisado en 1971, Sacándose el Acta de París del 24 de julio de 1971, Enmendándose el 28 de Septiembre de 1979. Texto Oficial Español, Organización Mundial de la Propiedad Intelectual. 1998. <http://www.vegap.es/ES/DefensaDeLaCreacion/ActividadJuridica/LegislacionInternacional> (último acceso: 25 de julio de 2009). 1.

2) *Se reserva a las legislaciones de los países de la Unión y de los arreglos particulares existentes o que se establezcan entre ellos lo que concierne a la facultad de utilizar lícitamente, en la medida justificada por el fin perseguido, las obras literarias o artísticas a título de ilustración de la enseñanza por medio de publicaciones, emisiones de radio o grabaciones sonoras o visuales, con tal de que esa utilización sea conforme a los usos honrados.*

3) *Las citas y utilizaciones a que se refieren los párrafos precedentes deberán mencionar la fuente y el nombre del autor, si este nombre figura en la fuente*” (OMPI. Organización Mundial de la Propiedad Intelectual; VEGAP 1998, 8).

La disolución del concepto de «uso honrado» que producía un equilibrio entre intereses públicos y privados, se ha hecho para dar prioridad a factores económicos por parte, no sólo de grupos empresariales, sino también por los propios Estados y por la solicitud hecha a estos, por grupos *acotados* de artistas que reclaman ganancias, por ejemplo, por la reproducción de las imágenes de sus obras en libros educativos y científicos. Hay que recordar que, en 2006, la cifra obtenida por patentes y derechos de autor en EE.UU. fue de alrededor de 1,38 trillones de dólares anuales¹⁷⁹. Gran parte de esta cantidad procedía de los tratados de libre comercio firmados con diferentes países¹⁸⁰, entre ellos, varios con la Unión Económica Europea dentro de los que se encuentra España.

Con la actual versión de ley de propiedad intelectual española de 2015, donde vemos claramente la pérdida del concepto de «uso honrado» se han omitido las implicancias propias del arte, un terreno marcado por la libertad creativa que es *“búsqueda, hacia un deseo esencial cuya importancia no está unida [necesariamente] a la afirmación de [la] persona [del artista] ni al auge del hombre moderno; es incomprensible para casi todos y, sin embargo, se aferran a con una obstinación y una fuerza metódica cuya modestia no es sino la expresión oculta”* (Blanchot 2010, 232) y que se ha caracterizado por la ejecución histórica de citas a la propia historia del arte.

De esta manera ocurrió en el Manierismo respecto al Renacimiento; también se da entre la

¹⁷⁹ Stephen E. Siwek, Copyright Industries in the U.S. Economy: The 2006 Report, Washington, DC.: Sum: 825., 2006.

¹⁸⁰ Los tratados conllevan deberes y derechos y sanciones económicas si no se cumplen. En este sentido se ha dicho que *“Para las empresas norteamericanas que basan sus ganancias en construir monopolios a partir de las leyes y los tratados internacionales de propiedad intelectual, estos países son los enemigos comerciales en las hipótesis de conflicto global de la nueva administración de los Estados Unidos.*

Argentina, Chile y Venezuela están particularmente en la mira, pues Chile no ha ido a fondo con el TLC firmado con los EE. UU. en materia de medicamentos, mientras que Argentina y Venezuela son considerados países peligrosos por sus resistencias a conceder patentes medicinales y a no aumentar penas y multas en materia de derechos de autor.

El representante comercial de Estados Unidos, Ron Kirk, afirmó en un reciente comunicado: “Nuestros productos creativos e innovadores pueden llegar en ocasiones al mercado mundial con sólo un toque de tecla (...). Si nosotros y nuestros socios comerciales no estamos atentos a proteger y aplicar los derechos de propiedad intelectual, estos se pueden desvanecer muy rápidamente”. Revistalex.com, *Gobierno de Estados Unidos Amenaza al Mundo con la Propiedad Intelectual.* 2009.

transvanguardia italiana respecto del Expresionismo (de fines del XIX y comienzo del siglo XX) y del Expresionismo abstracto y, también ocurre con el arte «apropiacionista», etc. Son fenómenos que el capitalismo actual califica de “arte del plagio”, es decir, el “arte del robo”.

Para aclararnos, señalaremos que el concepto de «plagio» que hoy se usa habitualmente es una falsificación economicista, pues lo que llaman «plagio» es simplemente un proceso intrínseco al traspaso de conocimiento de una época a otra, de un artista a otro, como se comprueba en múltiples casos a lo largo de la historia de la música, las artes visuales y el net.art.

En música ocurren múltiples casos de «apropiacionismo», mal llamado «plagio». Un ejemplo es “*Steve Reich descubre que The Orb lo ha pirateado. El famoso compositor de música minimalista defiende el principio del derecho de autor. Pero no sabe qué hacer. Habla con la discográfica, Electra Nonesuch, y renuncia a demandar a estos jóvenes bandidos, que pican de aquí y de allá sin citar jamás las fuentes, no sólo de él, sino de cualquier sitio, de los «telefilms» si hace falta, y todo para hacer discos imposibles... A pesar del éxito del título de **Ambient house**, lo deja estar, como si reconociese el valor de estos jóvenes alquimistas, autores de una creación original a partir de un mogollón de elementos sonoros. Recuerda que, en la década de 1960, él también se apropió de las luchas callejeras para tejer los primeros arabescos de su música repetitiva en *It's Gonna rainy come out*. Si no protesta, es porque conoce la historia de la música, de la suya y de la de otros...*

*“Es una antigua tradición de la música clásica la de citar otras obras”, dice. “Yo mismo, he citado hace poco a Wagner en una de mis obras. En la Edad Media, se utilizaban las canciones populares como base para la misa —como en *L’Homme Troué* o *Mille Regrets*—. La diferencia es que entonces había que volver a ejecutar el préstamo con instrumentos, mientras que para los «disc-jockeys» es más fácil: no tienen más que grabar y combinar. Pero el principio es el mismo¹⁸¹”.*

En las artes visuales se dan casos similares de «apropiacionismo» que, en general, se constituyen en un procedimiento de cita sin autorización. Si exploramos la historia del arte del siglo XX, nos encontramos con la pintura «apropiacionista» de Andy Warhol, cuyo manejo de las imágenes



Ilustración 208. Jack Goldstein. (1981). (S.t.), Acrílico sobre lienzo.

¹⁸¹ *Elogio del Plagio. El Sampling como Juego o Acto Artístico*, corresponde a un fragmento de una entrevista realizada para *Nova Mag* por Vincent Borel y Ariel Kyrrou. Está accesible de forma íntegra en www.technobelle.net. Véase Ariel Kyrrou, «Elogio del Plagio. El Sampling como Juego o Acto Artístico.» En *Capitalismo Cognitivo, Propiedad Intelectual y Creación Colectiva*, de Olivier Blondeau, y otros (Madrid: Traficante de Sueños, 2004), 75-76.

comerciales y de los medios de comunicación a inicios de los años sesenta puede apreciarse en su obra *Flowers* (1964). La obra se constituye en una cita del trabajo fotográfico de Patricia Caulfield.

Se abrieron un mundo de posibilidades a otros artistas estadounidenses como Jack Goldstein quien en los ochenta realizó pinturas cuyas referencias eran fotografías de otros autores donde aparecían guerrilleros, explosiones de bombas, aviones, paracaidistas descendiendo o vestigios de balas, desde las que creó pinturas en gran formato que mostraban fenómenos microscópicos en busca de un diálogo con lo sublime.

En Europa Occidental, el «apropiacionismo» tomó otras formas, que ya no tuvieron como centro a los medios de comunicación masivos y a los consumidores, al estilo de Nueva York. Braco Dimitrijevic (Bosnia-Herzegovina), como él mismo dice, se sirve de los museos para sus obras. En *Triptychos post historicus or repeated secret*, incluyó una obra de Amadeo Modigliani (*Pequeño Campesino* de 1919), un zapallo y un armario. El artista respecto de esta instalación señaló “*algo del aura de la pintura se refleja en la trivialidad de los objetos sacándolos de su anonimato*” (B. Taylor 2000, 101).

En España Alberto Corazón, a principios de los años setenta, trabajó con imágenes fotomecánicas sacadas de la prensa y de las revistas. Estas son serigrafiadas o impresas con la técnica heliográfica. Las imágenes son sacadas de contexto, eliminándose el pie de foto que las describe y, al hacer más grande las imágenes (escalarlas), resalta su trama jugando con el positivo y negativo de ellas y agrupándolas “*no por su singularidad, sino por sus disonancias*” (Corazón 2007, 32). En una de sus serigrafías reproduce algunas fotografías de Muybridge sin citarlo, inscribiendo esta imagen en el ámbito del grabado tradicional, al titularla, numerarla y firmarla con la nomenclatura de este oficio.

Alberto Corazón, desde su condición de directivo de VEGAP, durante años ha renegado del trabajo «apropiacionista».

En una línea similar trabaja Pedro G. Romero, quien hace uso de imágenes de periódicos y revistas entre otros que, en general usa en su discurso visual sin casi intervenirlas como, por ejemplo, la que alude a un hongo de humo surgido de un ataque atómico. Y en su serie *Aura*, interviene las imágenes delineándolas con blanco, como en aquella fotografía tomada de otro autor, donde aparece la Reina Doña Sofía con su aura y bigotes. Sus obras llevan como pies de foto *ST*,



Ilustración 209. Braco Dimitrijevic. (1978 a 1985). *Triptychos Post Historicus or Repeated Secret*, parte I: pequeño campesino, de Amadeo Modigliani, (1919). Parte II: armario pintado por Sarah Moore; parte III: calabaza, 1978-85. Instalación. 2m x 91,5 cm. X70 cm. Taate gallery, Londres.

fotografía, P.G.R. (Romero s.f.).

Este artista también se apropia de la pintura de Chema Cobo, de la obra y texto de Rogelio López Cuenca, de las creaciones de Miguel Trillos, Rafael Agredano y Simeón Sáiz y, en todos estos casos a diferencia de las obras aludidas, indica a quien pertenece la imagen citada.

El trabajo de Romero, tomando las palabras de Bajtin en su libro *Teoría y estética de la novela*, podría definirse en los siguientes términos: "*rol de la palabra ajena, de la cita expresa y respetuosamente subrayada, semiocubierta, cubierta, semiconsciente, inconsciente, correcta, intencionada y no intencionadamente desnaturalizada, intencionadamente reinterpretada, etc., ha sido grandioso en la literatura medieval. Las fronteras entre el habla ajena y la propia eran inestables, ambiguas y con frecuencia, intencionadamente sinuosas y confusas. Algunos tipos de obras se construían como mosaicos de textos ajenos*" (Bajtin 2000, 21).

En lo que se refiere a Rogelio López Cuenca este se apropia y redefine el funcionamiento de ciertos lenguajes como las vallas publicitarias, pictogramas de señalización, postales, tarjetas de crédito, logotipos y marcas, frases provenientes de textos de arte o de alguna obra, etc., en los cuales analiza sus sentidos convencionales y las formas en las que se mira a éstos, haciendo giros conceptuales respecto a los códigos impuestos en ellos.

Entre sus obras encontramos *Bienvenidos*, "*obra creada para la exposición Mais do que va a ser comisariada por Joao Fernandes, en el marco de las III jornadas de Arte Contemporánea en Oporto. La imagen del guardia que aparece en la señal está tomada de un cartel anónimo de Mayo del 68. La obra hace alusión a la oleada de desmemoria (respecto a su pasado y responsabilidades para con las antiguas colonias) que en Portugal (como en España) desató el ingreso en la Unión Europea: ambos países, satisfechos porteros, felices conserjes y guardianes de la puerta sur del espacio Schengen*" (Ramírez 2000).

Con el *art-hacktivista* Daniel García Andújar en su exposición *Sistema Operativo* en el Museo Nacional Centro de Arte reina Sofía (MNCARS) a comienzo de 2015 se ofrece una retrospectiva de su obra, apareciendo instalaciones como *Dirigentes* donde se da una persistencia del sentido «apropiacionista» en el arte. Esta exposición lo que ha dado como resultado fue una demanda ese mismo año por parte de la entidad de gestión de derechos de propiedad intelectual en España VEGAP justamente por el sentido «apropiacionista» presente en la muestra.

Este modo de proceder de los artistas no es nada raro. Uno de sus orígenes está en los ejercicios profesionales iniciales realizados en los talleres de creación con el fin de adquirir el oficio. Debemos recordar que Miguel Ángel copió un trabajo de su maestro Doménico Ghirlandaio para demostrar su capacidad como artista. Y hoy en muchos museos como el Prado, jóvenes artistas con los que nos topamos en los pasillos de la institución son autorizados para copiar las obras maestras desde el original, con lo cual, perfeccionan su técnica.

Por ello, no podemos sancionar negativamente a los artistas mencionados, ni demonizar las implicancias de las citas, cuerpo natural en la historia de las artes visuales.

14.1.2. La cita libre como mecanismo de *reconocimiento* al autor citado

Es indiscutible, tal cual lo establecen las leyes de propiedad intelectual, que los artistas citen y reconozcan a los autores del original, aunque se haya tomado un extracto mínimo de la obra. Pero también se requiere evitar el enorme desgaste al que se somete al mundo del arte, ya sea por el temor que le provoca a los artistas citar a otros autores pues no quieren ser juzgados ante los tribunales, o por la pugna entre artistas sobre quien posee el *copyright* del original. También por la discusión sobre si la obra que incluye una cita es original o no.

Asimismo, la política de persecución a quienes citan sin pagar tiene costos económicos altos que implican al artista, a la policía, los abogados y a la justicia. Quizás sería bueno invertir estos recursos en apoyo de los creadores y no en impedir su trabajo.

Por lo demás, quien cita entrega *reconocimiento* al autor citado. Y recordemos que el reconocimiento crea renombre y luego *reputación* lo que, con el tiempo, transforma el mundo de las artes en ofertas de empleo, publicaciones que difunden las obras, invitaciones a realizar exposiciones individuales y colectivas, a dictar charlas y conferencias, compra de obras por parte de galerías, museos, centros de arte, coleccionistas, subastadores, particulares. En otras palabras, *ingresos económicos y prestigio*.

Ante esto y lo anteriormente dicho hay que insistir en una cuestión importante: se debe revisar cuánto debe durar el derecho de monopolio sobre una obra, pues las citas han cumplido un rol neurálgico no sólo en las artes visuales, sino también en la literatura, en la que los márgenes impuestos por las leyes de propiedad actuales son muy diferentes, por cuanto, si se les prohibiera a los escritores citar (hacer «copia-pega») a unos y a otros, por el no pago de derecho de autor, no existiría la literatura.

El actual derecho monopólico de cita en las artes visuales, evidentemente, interrumpe de manera inevitable el despliegue de éstas porque un creador cada vez que hace una obra y hace citas tiene que pedir permiso infinita cantidad de veces a los titulares de los derechos de propiedad. Tal circunstancia detiene su trabajo en pro de resolver cuestiones burocráticas —como si no existieran muchas ya en el plano de la cotidianidad, como para llevarlas al campo de las artes—, lo que denota un sesgo represivo en la ley y funda la desconfianza entre artistas, entre pares.

En lo que concierne al net.art, sobre todo en sus inicios, es la realización de una serie de

operaciones de cita evidente de creadores de distintos ámbitos como ocurre con Vuk Cosic, quien realiza *ASCII History of the moving images* (1999) en la que transforma escenas de series televisivas, serie de ficción y películas clásicas como el film pornográfico *Garganta profunda* que da sustento a su pieza *Deep ASCII*. Cosic utiliza en estas obras un programa para reconvertir cada fotograma original en imágenes en las cuales los puntos Benday o píxeles son reemplazados por los caracteres ASCII que van conformando en nuestras pantallas personajes, sombras y objetos. El artista cita abiertamente, dispone e interpreta su botín sin siquiera prevenir a los usuarios o víctimas. Este juego es connatural a la creación artística y nadie serio lo puede poner en duda.

Por otra parte, hemos de señalar como indica Sven Lütticken en *El arte de robar* que “*El concepto de «uso razonable» del material sometido a «copyright», para propósitos privados, científicos o artísticos, está amenazado. El «copyright» constituye, de hecho, un elemento de un campo más amplio y cada vez más integrado al que se hace referencia como «propiedad intelectual», que incluye también marcas registradas y patentes. Además, en el ámbito de los programas informáticos y los sitios de red, los derechos de propiedad intelectual están ahora protegidos a menudo por draconianos contratos de uso; los suscriptores del sitio billboard.com, por ejemplo, deben firmar un contrato que establece que no pueden de ninguna manera transmitir información sobre los artículos y datos por los que pagan. Sin embargo, la legislación sobre «copyright» sigue predominando en lo que al derecho de utilizar música, imágenes o texto se refiere. En 1997, Mattel presentó una demanda judicial contra el proyecto Distorted Barbie presentado por el artista de internet Mark Napier, por considerar que las imágenes alteradas de la muñeca constituían una infracción de su «copyright [...]».*

En todas partes, se está presionando a los usuarios para que se conviertan en consumidores pasivos. Incluso la duplicación privada y la distribución no comercial de archivos sonoros en MP3 ha conducido a gigantescos procesos judiciales. La legislación sobre «copyright» parece estar, por consiguiente, al servicio de las grandes empresas multimedia, en lugar de trabajar para los artistas o para el público” (Lütticken 2002, 73-74).

En todo ello vemos que la pérdida del concepto de «uso razonable» —en general en las legislaciones occidentales— aparta al arte de los intereses públicos, esto es, de la sociedad en su conjunto que ha ayudado a los artistas a conformarse como tales, a través de la puesta en disposición de conocimiento dispuesto como bien común. Esto es así debido a que cada vez más es imposible —pese a internet— generar una difusión masiva y crítica de obras con derechos de autor vigentes, sobre todos del arte más reciente, dentro del cual está el net.art.

14.1.3. Cómo incide en el arte la pérdida del “uso razonable” según diversas leyes de

propiedad intelectual

¿Cómo afecta al arte la pérdida del «uso razonable» en diversas versiones de las leyes de propiedad intelectual como la española vigente hasta 2006?

En la disposición contenida en el texto original de la ley de propiedad intelectual española publicada el 22/04/1996, en vigor a partir del 23/04/1996 y vigente hasta 2006, se *establece* en su “sección 2ª: Derechos de Explotación. Derechos de Explotación y sus Modalidades. 17.- Corresponde al autor el ejercicio exclusivo de los derechos de explotación de su obra en cualquier forma y, en especial, los derechos de reproducción, distribución, comunicación pública y transformación, que no podrán ser realizadas sin su autorización, salvo en casos previstos en la presente Ley” (Agencia Estatal Boletín Oficial del Estado BOE 2006).

Ésta norma, que en principio marca una pauta que parece resguardar efectivamente los derechos morales y económicos de *todos* los artistas, en la praxis impide que los creadores visuales puedan referir a otras obras con libertad, tal y como ocurre, por ejemplo, en el caso de los net artistas, los video-creadores o los artistas multimedia. Todos ellos a la hora de crear, de acuerdo a la ley vigente, deben tener en consideración que la incorporación a modo de cita de extractos de una obra preexistente les obliga a pagar al autor de ésta. En caso de no conocer al creador de la obra citada, deben buscarlo o consultar a la entidad de gestión de las leyes de propiedad intelectual en España dedicada a velar por los derechos de reproducción de los artistas visuales, es decir, a VEGAP, quien, si lo estima pertinente, preguntará a sus organismos análogos en otros países o a las instituciones con las cuales tiene convenio.

Es importante indicar que el artista que cita, de no obtener respuesta de quien es el hacedor, por no encontrarse la obra dentro de los bancos de imágenes de las entidades referidas, y si persistiera en citar aun cuando coloque una advertencia en los créditos diciendo que no se ha encontrado al autor, el creador visual que cita podría en algún momento ser demandado por el dueño de la obra citada (de la obra preexistente) o por sus herederos o la(s) entidad(es) jurídica(s) que fuese (n) dueña (s) y/o que hubiesen comprado los derechos sobre la utilización de la obra. Estos últimos organismos van desde fundaciones públicas hasta empresarios, dentro de los cuales hay algunos dedicados al rubro de adquirir derechos de autoría, como es el caso de la agencia fotográfica Sygma de Bill Gates.

Lo que ocurre con los net artistas o video-creadores, entre otros, lo han sufrido también los cineastas. Tal es el caso ocurrido en Francia con una película “[...] dónde el protagonista [...] silba la Internacional durante 38 segundos de cámara. Los derechos de las letras ya han caducado pero los de la música caducan dentro de tres años (la música se compuso a posteriori). Y a la película ahora le piden no sé si treinta

mil euros por los derechos de esa canción. Se da la paradoja que si la persona que está delante de la cámara hubiera cantando la canción, no hubieran tenido que pagar derechos de autor, pero como la silba [...]” (Cuesta y Josianito 2006, 152).

En lo que se refiere a la divulgación de la obra y su forma, trae aparejado en el “*Título V de la ley. Transmisión de los Derechos. Capítulo I. Disposiciones Generales [lo siguiente:] “Transmisión de Derechos a los Propietarios de Ciertos Soportes Materiales 56.-”*. “No obstante, el propietario del original de una obra de artes plásticas o de una fotográfica tendrá el derecho de exposición pública de la obra, aunque ésta no haya sido divulgada, salvo que el autor hubiera excluido, expresamente este derecho en el acto de enajenación del original. En todo caso, el autor podrá oponerse al ejercicio de este derecho, mediante la aplicación, en su caso, de las medidas cautelares previstas en esta ley, cuando la exposición se realice en condiciones que perjudiquen su honor o reputación profesional” (Agencia Estatal Boletín Oficial del Estado BOE 2006).

Esto ha creado confusiones, tanto para los artistas como para los compradores de las obras, tal y como se ve en lo ocurrido con un creador cuyas creaciones de su juventud iban a ser expuestas en la EXPO de Sevilla de 1992. Blanca Suso, abogada responsable de comunicaciones de VEGAP, dijo al respecto en 2001: “Al conocer este hecho, el artista se puso en contacto con la entidad organizadora para pedirles que no exhibieran dichas obras ya que eran bastante pocas y realmente el artista sentía que no representaban el trabajo de su vida. La entidad se negó a pesar de que el artista estaba dispuesto a entregar las obras alternativas que fueran necesarias para realizar tal exposición.

El artista no pudo hacer nada, ya que el derecho de exhibición pública pertenecía a la entidad organizadora [...] y, ¿cómo demostraba el artista ante un juez que sus propias obras exhibidas en la EXPO de Sevilla perjudicaban su honor o reputación profesional?

El honor es un bien jurídico protegido por una Ley Orgánica que forma parte de una esfera jurídica distinta de la propiedad intelectual. Si se trata de una esfera jurídica distinta, no tiene sentido que se puedan aplicar medidas cautelares previstas en la Ley de Propiedad Intelectual [...]” (VEGAP 2003, 12).

La abogada Suso sostiene que esta norma de la ley de propiedad intelectual conlleva un perjuicio injustificado a los legítimos intereses de los artistas, constituyéndose en un agravio para ellos.

Debemos decir por nuestra parte que, tanto el artista como la abogada en cuestión, parecen no entender el campo de las artes visuales. Si el artista hubiera tenido éxito en su petición, ya no podrían existir en España los curadores, en tanto que nadie querría exponerse a ser demandado por agrupar obras según un concepto determinado para una exposición. Tampoco existirían compradores de obras de arte porque si se les restringe exhibir las obras dado que un artista considera que una creación suya no lo representa, sería imposible la labor de los museos, galerías, y el derecho del público a conocer un arte considerado relevante en contextos específicos, etc.

En lo que se refiere a la última facultad nombrada, la de exigir que se respete la integridad de la obra, crea situaciones incongruentes pues la ley plantea la normativa en los siguientes términos:

“4. Exigir el respeto a la integridad de la obra e impedir cualquier deformación, modificación, alteración o atentado contra ella que suponga perjuicio a sus legítimos intereses o menoscabo de su reputación” (Agencia Estatal Boletín Oficial del Estado BOE 2006).

Ante esto, cabe preguntarse qué pasa con aquellas obras como las de net.art, muchas de las cuales solicitan la participación del público y, por ende, la modificación del corpus de la creación para existir como tal y que pueden durar un tiempo prolongado; o aquellas cuya finalidad es desaparecer con el correr del tiempo u otras que, por la caducidad de los *softwares* no podrán volver a visualizarse con facilidad.

Debemos recordar casos como el de Igor Štromajer, pionero de la *media performance*, quien en 2012 ejecutó *Expunction*, un ritual catártico de varias semanas donde se deshizo de todos sus proyectos en internet, dejando sólo la memoria de este proyecto que es testigo parcial de sus obras anteriores.

Por otra parte, las obras contemporáneas utilizan materiales nuevos, entonces, ¿qué pasará si una obra se modifica por las características de su propia materialidad? El net.art utiliza *softwares* vinculados a determinadas tecnologías que, de manera muy rápida, quedan obsoletas al punto que una de las grandes preocupaciones de los responsables de los archivos de net.art y/o de nuevos medios, de conservadores y restauradores de bienes patrimoniales artísticos es buscar fórmulas para que dichos trabajos se puedan proyectar en el futuro. En una dinámica de conservar el patrimonio de internet tanto Google como el MIT están colaborando actualmente para buscar fórmulas para evitar que desaparezca material, sobre todo, que tenga que ver con el origen y desarrollo de internet como mecanismo tecnológico y cultural.

Lo cierto es que la ley habla de obras cuyo soporte, técnica y materialidad son clásicos, y no contempla las características propias de las creaciones de los siglos XX y XXI, ni se hace cargo de los receptores de las obras, del público y de sus compradores, criminalizando a estos últimos a priori. Conviene recordar que muchas instituciones museísticas públicas y privadas pagan miles de euros por obras de arte como el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) y como también hacen coleccionistas privados como Patricia Phelps de Cisneros¹⁸² para exhibir las obras, si esto se viese limitado sería un grave contrapié para los implicados y para la cultura.

¹⁸² Patricia Phelps de Cisneros se encuentra ubicada en 2013 dentro de los 200 coleccionistas más influyentes del mundo. Véase Art News, «The 2014 ARTnews 200 Top Collectors | ARTnews.» *Art News* (<http://vozpopuli.com/ocio-y-cultura/47027-no-hay-ningun-espanol-entre-los-200-coleccionistas-mas-importantes-del-mundo>), julio 2014.

Por otra parte, por ese entonces en “*la Directiva 2001 /29/CE del Parlamento Europeo y del Consejo de 22 de mayo de 2001, relativa a la armonización de determinados aspectos de los derechos de autor y derechos afines a los derechos de autor en la sociedad de la información*” (Diario Oficial 2001, 0013), se declaraba el rendimiento económico que las leyes de propiedad intelectual debían tener para los artistas. En dicha directiva ese expresa en su considerando N° 1:

“(1) El tratado prevé la creación de un mercado interior y la instauración de un sistema que garantice que la competencia dentro del mercado interior no sea falseada. La armonización de las normativas de los estados miembros sobre los derechos de autor y derechos afines a los derechos de autor contribuye a la realización de estos objetivos” (Diario Oficial 2001, 0010).

Asimismo aquí se indica en el considerando N° 10:

“(10) Para que los autores y los intérpretes puedan continuar su labor creativa y artística, deben recibir una compensación adecuada por el uso de su obra, al igual que los productores para poder financiar esta labor. La inversión necesaria para elaborar productos tales como fonogramas, películas o productos multimedia y servicios tales como los servicios “a la carta”, es considerable. Es indispensable una protección jurídica adecuada a los derechos de propiedad intelectual para garantizar la disponibilidad de tal compensación y ofrecer la oportunidad de obtener un rendimiento satisfactorio de tal inversión” (Diario Oficial 2001, 0010).

Pero este loable interés se contradice con las resultantes de estas políticas en el campo de las artes visuales. Así por ejemplo, reparemos en el hecho de que los montos obtenidos por derechos de reproducción por parte de los artistas visuales no consagrados son escuetos: 466,04 euros anuales (VEGAP 2006). Monto que no necesariamente le pueden llegar el mismo año en que se incluyó su obra en un libro, en una revista o en una publicación comercial, etc. dado que como se aprecia en las memorias anuales e informes de VEGAP¹⁸³, puede llegar a sufragar a sus socios hasta tres años después de la publicación.

Quienes más obtienen ganancias económicas son un grupo pequeño de artistas consagrados, dentro de los cuales, en España, cabe nombrar a los descendientes de Tàpies. Esto no tendría mucha importancia si no fuese porque entidades como VEGAP históricamente han demandado artistas y, además, a instituciones por no pagar por incluir y/o transmitir imágenes de obras de artistas vinculados a su organización, viéndose afectadas por ello por ejemplo, las revistas, las editoriales y canales de televisión públicas.

VEGAP ha detenido muchas publicaciones de artículos y libros y ha puesto en alerta a las televisiones quienes, por precaución, no transmiten ciertos programas sobre artes visuales, ya que, de mostrarse alguna imagen que está protegida por concepto de derechos de autor, podrían ser

¹⁸³ Véase la memorias anuales e informes de 2006, 2007, 2008 y 2009.

demandadas. A tal llega el afán de las cadenas de televisión por no meterse en problemas legales que, aun cuando hay artistas visuales que han querido autorizar la inclusión de las imágenes de sus obras gratuitamente, ellos se han negado¹⁸⁴. Tales hechos marcados por la desconfianza e inseguridad que genera una posible demanda conlleva la disminución de la libertad cultural, afectando esto a la sociedad en su conjunto, y dentro de ésta a los propios artistas e historiadores del arte.

En relación a ello, se hace necesario aclarar que VEGAP demandaba en ese entonces -2006 a 2009-a las revistas y editoriales a pesar de la existencia del artículo 32 sobre *Citas e Ilustraciones en la Enseñanza* de la ley de propiedad intelectual vigente desde 1996.

Por otra parte dicha legislación de propiedad intelectual en el Título III indica lo siguiente: “*DURACIÓN Y LÍMITES. Capítulo I. Duración. Duración y Cómputo. 26. Los Derechos de explotación de la obra durarán toda la vida del autor y setenta años, después de su muerte o declaración de fallecimiento*”¹⁸⁵. Destacamos que esta instancia se mantiene en la actual legislación.

El precedente de esto, por lo demás, se encuentra vertido en la mayoría de las legislaciones del mismo tipo en el primer mundo y determina, en la práctica, que aproximadamente entre 100 y 140 años los ciudadanos no puedan tener acceso libre a una obra. Tal cuestión se impuso a propósito, mediante la ley firmada en 1998 por Bill Clinton en EE.UU., la *Copyright Term Extension Act* (CTEA) también conocida como «Sonny Bono Act o Sonny Bono Copyright Term Extension Act», peyorativamente denominada la «Mickey Mouse Protection Act» (en razón de la persistente presión que ha realizado The Walt Disney Company para ampliar los plazos de protección por derechos de autor de sus productos, sobre todo de Mickey Mouse¹⁸⁶) que extendió los plazos de *copyright post mortem* del autor en veinte años más¹⁸⁷: en total son 70 años *post mortem*.

Lo mismo acaeció en Argentina con la música de Gardel, debido a que Cristina Razzano—la dueña de los derechos del extenso material musical del artista (más de 700 grabaciones y 11 películas) y que no es familia del artista, y a la cual le llegó como herencia de su padre (José Razzano) los derechos sobre la música de Gardel, que este compró al representante legal de Gardel, Armando

¹⁸⁴ Tal hecho me fue confirmado por una artista madrileña que estuvo afiliada a VEGAP, la cual me dijo que no incluyera su nombre, dado que temía ser sancionada por dicha organización ya que VEGAP, por medio de la Fundación Derecho y Autor, organiza importantes concursos de arte y exposiciones.

¹⁸⁵ BOE. Agencia Estatal. Boletín Oficial del Estado, Ley 23/2006, de 7 de julio, por la que se Modifica el Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, Aprobado por el Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril. 7 de julio de 2006. <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-2006-12308> (último acceso: 10 de febrero de 2010).

¹⁸⁶ Véase FindLaw, *FindLaw's Writ - Sprigman: The Mouse That Ate The Public Domain*. s.f. writ.news.findlaw.com (último acceso: 4 de enero de 2016); Sprigman, Chris. «Disney, The Copyright Term Extension Act, And Eldred V. Ashcroft.» *The Mouse That Ate the Public Domain*. 5 de Marzo de 2002. http://writ.news.findlaw.com/commentary/20020305_sprigman.html (último acceso: 4 de enero de 2015).

¹⁸⁷ Congress of the United States of America, One Hundred Fifth Congress of the United States of America, At The Second Session. Act. Title I—Copyright Term Extension.

Defino—, logró en 1998 ganar un juicio donde se aceptó acrecentar los derechos de autor *post mortem* del artista de 50 a 70 años, luego las obras pueden pasar a dominio público.

Estas leyes benefician mayoritariamente a creadores reconocidos, a sus herederos y a las personas o entidades públicas y/o empresas que han comprado o se les ha cedido mediante contrato los derechos de explotación de la obra. En el caso de las empresas, estas corresponden a un grupo reducido de entidades, pero que son “cada vez más grandes y más poderosas [y] poseen los derechos exclusivos cada vez de más obras en los campos de la literatura, el cine, la música y las artes visuales. Por ejemplo, Bill Gates, el famoso fundador de Microsoft, también posee una empresa algo menos conocida llamada Corbis, [empresa de archivo digital de imágenes que pasará en 2016 a Getty] que colecciona cantidades ingentes de imágenes de todo el mundo. Junto con Getty, Corbis está desarrollando un oligopolio en el campo de la fotografía y las reproducciones de obras pictóricas” (Smiers 2007, 2).

En 2004, Corbis firmó un convenio con la Warhol Foundation para manejar la imagen de obras y retratos del artista norteamericano¹⁸⁸. El contrato de dos años transformó a Corbis en el agente exclusivo para uso editorial y comercial de más de 500 imágenes de Andy Warhol que abarcaban la totalidad de la carrera del artista, incluyendo los dibujos de los años cincuenta y sus *Marilyn* y las *Latas de Sopa Campbell's* en todas sus variaciones cromáticas. Después de consultar al representante de Corbis, este reconoció que se trataba de un gran negocio con el que esperaban alcanzar un nuevo récord de ingresos que, en el 2005, llegó a los 140 millones de dólares¹⁸⁹. Indudablemente, este tipo de empresas operan más en el campo de la música donde, por ejemplo, Michael Jackson y Sony llegaron a un acuerdo para compartir los derechos de más de 200 canciones de Los Beatles, unos derechos que desde su muerte le pertenecen a los herederos del artista norteamericano.

Frente a esto, cabe preguntarse por qué la sociedad después de muerto el artista debe seguir pagando, a los herederos directos o a una empresa, una renta por derechos de reproducción en tan prolongados tiempos. Este efecto no origina grandes beneficios sociales y, más aún, cuando se dan casos como el siguiente en el que vemos transparentarse una preocupación evidente por los intereses privados sobre los públicos:

“Los derechos de explotación de Claude Monet están protegidos en nuestro país [España] por la

¹⁸⁸ La Warhol Foundation recibió un porcentaje de los ingresos por los pagos de derechos y lo utilizó en su programa de becas.

Véase Corbis, *Corbis and Andy Warhol Foundation Announce Content Distribution Partnership*. 27 de septiembre de 2004. <http://designtaxi.com/news/293/Corbis-and-Andy-Warhol-Foundation-Announce-Content-Distribution-Partnership/> (último acceso: 25 de octubre de 2014); Upi.com. *Corbis to Represent Warhol Digital Archive*. 1 de octubre de 2004. http://www.upi.com/Entertainment_News/2004/10/01/Corbis-to-represent-Warhol-digital-archive/13731096648585/ (último acceso: 3 de mayo de 2014).

¹⁸⁹ Véase Corbis, *Corbis and Andy Warhol Foundation Announce Content Distribution Partnership*.

legislación española de propiedad intelectual hasta 80 años después del fallecimiento del autor.

Así lo ha señalado una sentencia favorable a VEGAP dictada el pasado mes de marzo por el Juzgado de Primera Instancia número 39 de Madrid. Queremos destacar la sentencia porque define de forma muy clara la protección que la Ley española de Propiedad Intelectual otorga a determinados autores cuyos derechos han pasado a ser de dominio público en otros países.

VEGAP presentó una demanda contra S.A. de Promociones y Ediciones que opera en el tráfico mercantil con el nombre comercial de “Club Internacional de Libro” o “Galería del Coleccionista” por haber reproducido varias obras de Monet sin solicitar la pertinente autorización a VEGAP, que representa los intereses del autor en España.

El juzgado de Primera Instancia señaló que, pese a que la protección que recibe el autor francés, es de 70 años desde su fallecimiento y sus obras se encuentran en el dominio público, según el Código Civil Español, cuando los usos se realizan en España, “los derechos de propiedad intelectual se protegerán dentro del territorio español de acuerdo a la ley española” y, en consecuencia, los autores de otros Estados miembros de la Unión Europea, reciben la misma protección en España que los autores españoles.

La protección de los derechos de autor en España, con carácter general, tiene una vigencia de 70 años desde el fallecimiento del autor.

No obstante, existe una peculiaridad con respecto a aquellos autores que han fallecido antes del 7 de diciembre de 1987, entre los que está Claude Monet, y es que sus derechos de explotación reciben una protección en España durante el tiempo que establecía la antigua Ley de Propiedad Intelectual, de 10 de enero de 1879: una protección de 80 años (disposición Transitoria Cuarta del TRLPI) (Susó 2003, 8).

Esta resolución sobre la obra de Claude Monet, entra en una dimensión insospechada para un ciudadano común español, por cuanto le impide tener acceso a la cultura. Tenemos que recordar, además, que las editoriales eligen qué publicar, y es probable que si la editorial hubiera sabido que la iban a demandar por no pagar derechos, no habría publicado nada sobre Monet, pues no es su deber hacerlo. Así, la editorial no sabía la existencia de la cláusula que aumentaba el plazo en España de la protección de la obra del impresionista francés a los mencionados 80 años. En el escrito de VEGAP antes referido, éste afirma que *representa los intereses del autor* que, obviamente no está enterado, pues murió hace más de 70 años. Entonces, ¿a quién representa VEGAP realmente? Quizás debemos suponer que a sus descendientes directos, que no deben ser muchos, o a una empresa, la cual tampoco debe tener como socios principales a mucha gente o al Estado francés que, por entonces, aceptaba que ya habían pasado 70 años después de la muerte del autor y que, por tal, su obra entraba al dominio público. En cualquier caso, VEGAP luchó y ganó contra los intereses ciudadanos, contra los receptores de la obra de Monet y contra el mundo de las artes visuales en España.

Ante todo ello, nos cabe añadir que lo cierto es que el derecho a la cultura y a crear artísticamente citando a un autor de otra generación no puede obedecer ni depender de ganancias económicas.

14.1.4. Las ganancias que obtienen la mayoría de los artistas nunca han dependido de los réditos por derechos de propiedad intelectual

Debemos recordar que el arte se constituye desde la motivación intrínseca de los artistas, donde la autonomía creativa y crítica son factores prioritarios y determinantes y en el que, más allá de que los jóvenes creadores lo deseen, los ingresos por sus obras dependen sobre todo al comienzo de sus carreras, de sus diatribas, de sus capacidades de innovar y, con ello, de inscribirse por sus potenciales dentro del campo de las artes visuales. De este modo, sus ganancias dependen de lograr ser reconocidos por sus pares, por galerías, museos, subastadores, por la historia del arte, etc. como ha ocurrido con 0100101110101101.org quienes han señalado:

"Nuestra relación con el mundo del arte es muy sencilla: el sistema del arte nos financia, aunque a menudo sea involuntariamente y, por contrapartida, nosotros alimentamos su necesidad de novedad. Ponemos en escena situaciones paradójicas y después nos sentamos en el sillón para observar las consecuencias. Un inexistente artista serbio, un golpe de estado virtual a la Santa Sede, un virus informático como obra de arte, una campaña publicitaria no solicitada. Estas historias se difunden a través de los periódicos, en la calle, en internet o en la TV, te las cuenta tu vecino, se difunden a través de cualquier medio y se convierten en modernos mitos. Al final, entramos también en el museo y eso no representa ningún problema, todos estos canales no se excluyen recíprocamente. Los objetos que vendemos no "son" la obra, sino que la representamos, conservamos la historia, el espíritu, y aseguramos que la verdadera y auténtica «performance» se conserve para el futuro, que es exactamente la especialidad del sistema del arte: conservar" (Baigorri 2005).

En el caso de ®TMark, ellos crearon una corporación hacia 1991 en Estados Unidos —The Intellectual Property Fund— con la cual ha financiado sus proyectos de sabotaje a imperios corporativos realizando complejas obras *anticopyright* como, en 1999, con *GWBush.com*, lo que les costó un “cese y desista” de parte de responsables de la campaña de Bush. También han desafiado el sistema con su proyecto de arte público, *The Archimedes Project*, que movilizó a través de mensajes a activistas que, provistos por los voluntarios del campamento de refugiados Makaya de espejos de tres colores (rosado, blanco y negro) protestaron con ellos en mano contra la G8 y el Banco Mundial en Génova en 2001. Los activistas apuntaron con los reflejos de luz que desprendían los espejos sobre tanques, policías, etc. que los reprimían; la policía consideró los espejos como armas.

Mediante The Intellectual Property Fund, ®TMark no solo han pagados sus proyectos, sino que han respaldado económicamente a una importante y solvente cantidad de proyectos artísticos, como algunos de los colectivos The Yes Men, o Etoy, entre otros, a los cuales les han prestado además asesoría jurídica contra el *copyright* que afectan a los artistas. Los beneficiados –como ocurre con UBERMORGEN.ORG– han otorgado fondos por medio de la corporación de ®TMark para proyectos artísticos que han buscado financiación en la plataforma®TMark, cuya filosofía es tener:

“un fondo estable y confiable con una diversidad de riesgos, específicamente a la medida el mercado juvenil, y los proyectos sobre cuestiones de derechos de autor y marca registrada. El fondo de propiedad intelectual está gestionado por Negativland, que tienen una extensa historia de activismo en contra de violaciones de los derechos de autor y son productores culturales muy fuertes en su propia defensa” (®TMark 2015).

Se ha decir que actualmente para lograr fondos para proyectos artísticos muchos creadores apelan a la dinámica que se utiliza es el sistema de *crowdfunding*, que es similar a la aplicada desde hace mucho a la de ®TMark. Los donativos pueden ser entregados de forma anónima o no, cuestión que depende de la plataforma utilizada y del donante.

Hemos de decir que resulta poco probable que la producción creativa de un artista pueda incrementarse “tan sólo” por incentivos monetarios, pero indudablemente estos ayudan como ocurre cuando se tiene un mecenas del estilo de la coleccionista y galerista Peggy Guggenheim, como le ocurrió a Jackson Pollock.

Pero, como vemos en la historia del mecenazgo, los artistas elegidos son pocos, cada uno de los cuales ha poseído desde la mirada de su benefactor un claro don crítico-imaginativo, el cual, se busca desarrollar con el fin de obtener ganancias culturales y económicas. Es más bien la sociedad en su conjunto, a través de becas de estudios, bolsa de apoyo a la creación artística, etc., la que mayores posibilidades otorga de desarrollarse a los artistas o colectivos que tienen un don artístico notorio o que, en un momento determinado, no hacen evidente esa gracia, o que teniendo el garbo a flor de piel no encuentran mecenas.

De hecho, entidades de gestión colectiva como VEGAP, que tiene un vínculo natural con el Ministerio de Cultura, están llamadas a cumplir con la misión de entregar a los artistas lo que les ha sido encomendado por el Estado: la creación de espacios de difusión de la obra de los autores. Esto es lo que hace VEGAP por medio de concursos, exposiciones, etc. Organiza las obras de los autores, ya sea bajo su nombre o por medio de la fundación Arte y Derecho que es su cuerpo representativo. Pero su labor nunca ha sido de suma importancia para impulsar el arte español.

14.1.5. Artistas, historiadores del arte y la sociedad afectos a la pérdida del derecho de cita e ilustración en las sucesivas versiones de la ley de propiedad intelectual española: de 1996 a 2016

Cabe decir que, si bien la versión de la ley de propiedad intelectual de 1996 en su artículo 32 sobre *Citas e Ilustraciones en la Enseñanza*, permitía la cita en libros de carácter divulgativo y científico de imágenes de obras sin solicitar permiso a su autor, VEGAP como institución proyectiva de la ley, la incumplía al demandar por ese entonces a revistas y editoriales que legítimamente adscribían sus actividades al mencionado artículo.

La actitud de VEGAP fue puesta en entredicho por un grupo de historiadores del arte españoles quienes apostaban por hacer textos de historia del arte con ilustraciones capaces, entre otras cosas, de poner en valor el arte más reciente. Ello conllevó, hacia 2005, una gran polémica donde finalmente los historiadores del arte —encabezados por Juan Antonio Ramírez— lograron sacar adelante a través de diversas editoriales, como Siruela y Akal, libros ilustrados de gran importancia para el arte contemporáneo. También aparecieron webs como Aleph, editada por José Luis Brea (<http://aleph-arts.org/pens/index.htm>), y los análisis publicados *online* por Laura Baigorri, por ejemplo, en Hamaca (<http://www.hamacaonline.net/>), con los que pudieron sentirse libres de dar cuenta de los proyectos de net.art sin mayores inconvenientes.

Este episodio marca una inflexión interesante en un territorio donde el temor a enfrentarse al *establishment* que representan las leyes hacen que muchos conglomerados y entidades que dan valor a lo público se retrotraigan y no emprendan jamás acciones legítimas de carácter reivindicativo. Sin embargo, este hecho no duró largo tiempo puesto que ya, hacia 2006, se produce una modificación de ley de propiedad intelectual —publicada el 08/07/2006 y en vigor desde el 18/07/2006— donde se agregan una serie de restricciones al artículo 32 que son las siguientes:

“Las recopilaciones periódicas efectuadas en forma de reseñas o revista de prensa tendrán la consideración de citas. No obstante, cuando se realicen recopilaciones de artículos periodísticos que consistan básicamente en su mera reproducción y dicha actividad se realice con fines comerciales, el autor que no se haya opuesto expresamente tendrá derecho a percibir una remuneración equitativa. En caso de oposición expresa del autor, dicha actividad no se entenderá amparada por este límite.

2. No necesitará autorización del autor el profesorado de la educación reglada para realizar actos de reproducción, distribución y comunicación pública de pequeños fragmentos de obras o de obras aisladas de carácter plástico o fotográfico figurativo, excluidos los libros de texto y los manuales universitarios, cuando tales actos se hagan únicamente para la ilustración de sus actividades educativas en las aulas, en la medida justificada por la finalidad no comercial perseguida, siempre que se trate de obras ya divulgadas y, salvo en los casos en que resulte imposible, se incluyan el nombre del autor y la fuente.

No se entenderán comprendidas en el párrafo anterior la reproducción, distribución y comunicación pública de compilaciones o agrupaciones de fragmentos de obras o de obras aisladas de carácter plástico o

fotográfico figurativo” (Agencia Estatal Boletín Oficial del Estado BOE 2006).

Este agregado genera ambigüedades en su interpretación y, en la interpretación más dura, dificulta seriamente la posibilidad de publicar hacia un público masivo a bajo costo (sin pagar derechos de autor) y de promocionar el arte más reciente. Pese a ello, editoriales importantes como Siruela y Akal siguieron publicando sin pagar por derecho de reproducción de imagen y, de ese desafío, se obtuvieron libros relevantes con ilustraciones adecuadas para poder entender el arte contemporáneo, como pasó con el libro *Duchamp en España: las claves ocultas de sus estancias en Cadaqués*, escrito por Pilar Parcerisas Colomer (editorial Siruela, [2009]). Lo beneficioso de este gesto de apoyo al arte y la cultura por parte de las editoriales no impidió que la heredera de Duchamp –hija de la esposa de Duchamp-, entrara en disputa con la editorial por haberse publicado imágenes de su propiedad sin pagar¹⁹⁰.

Pero se ha de decir que si la modificación de ley de propiedad intelectual publicada el 08/07/2006 (en vigor desde el 18/07/2006) era dura, la versión de la ley que entró en vigor en 2015, como veremos, hace casi imposible el derecho de cita libre.

La nueva ley de propiedad intelectual española puesta en vigor en 2015 ha eliminado, en lo sustancial, la posibilidad que otorgaba la versión anterior de la ley de cita e ilustración en caso de que fuera con intereses educativos. Y lleva aparejada la imposibilidad de forma clara de hacer arte «apropiacionista», lo que entra en directa contradicción con el desarrollo histórico de las manifestaciones estéticas y las artes visuales y, por consecuencia, con la naturaleza de la historia del arte desde Grecia en adelante. Esta tradición se ha visto marcada por la búsqueda continua de ampliar los parámetros de reflexión crítica desde la visualidad.

Debemos tener presente que, como señalan Joost Smiers y Marieke Van Schijndel, “*la creatividad, por definición, surge de una reserva de conocimientos, destrezas y talento, fruto de la actividad colectiva. Las aportaciones individuales a esa reserva merecen todo el respeto, pero no es cierto de ningún modo que la creatividad surja de un pozo individual*” (Smiers y Van Schijndel 2008, 136). Más aún, existen temáticas que son propias de los ambientes de una época y por consiguiente son tocados y tratados a veces, casi simultáneamente, por individuos y agrupaciones separadas por grandes distancias.

Frente a todo lo anterior se hace interesante analizar los ribetes que tuvo la discrepancia entre los historiadores del arte españoles y VEGAP en torno al derecho de cita por cuanto rebela y pone en escena, el resultado del posicionamiento de dos mundos distintos: aquellos que velan por los intereses públicos y las entidades de gestión como VEGAP que priorizan por los intereses privados sobre los públicos aun cuando, como se ha dicho, su misión no es esa. Y también, el cómo

¹⁹⁰ Conversación sostenida con el catedrático Juan Antonio Ramírez (julio de 2009).

un artículo como el 32 —como estaba formulado hasta 2006— permitió la difusión del arte, en general, pero sobre todo del más reciente.

14.1.6. La historia del arte como una disciplina que requiere ilustraciones de las obras para lograr su objetivo de difundir el arte como un conocimiento emancipador

Debemos decir que la estructura matriz de la historia del arte como disciplina se caracteriza, a diferencia de otras, por un discurso icónico-verbal que, por tal, para validarse requiere la presencia de imágenes que ilustran las obras de las cuales se habla.

En la actualidad, la disciplina de la historia del arte ha tenido que adaptarse a los nuevos tiempos generando otras estrategias para abordar el arte más reciente vinculado a los nuevos medios, como el net.art, que sólo es posible de apreciar en su totalidad cuando visionamos desde nuestro ordenador, desde una tableta o nuestro móvil etc., las obras *online* y cuando visualizamos sus registros, por ejemplo, en YouTube, Vimeo, etc.

Esto ha generado que la historia del arte ya no sólo busque incluir imágenes alusivas de las obras que se analizan sino también introducir enlaces que nos permitan acceder a los sitios donde están alojadas las obras. Estos enlaces, en el caso de los escritos de historia del arte por internet podemos verlos inmediatamente cuando se citan.

Es conveniente señalar que tanto la web 2.0 como internet son estructuras que permiten con facilidad —dada la generación de aplicaciones como las que posibilitan generar un blog— propiciar un espacio público a bajo costo dedicado a transmitir cualquier período de la historia del arte, con ilustraciones y enlaces adecuados y difundirlos masivamente a millones de personas. Esta circunstancia podría significar para la historia del arte dar, como especifica Juan Antonio Ramírez, "*otro gran salto conceptual*" (Ramírez 2000, 92) al tiempo que indica que las nuevas tecnologías generan nuevas formas de organización social, otras maneras de comprender nuestro entorno y, por ende, nuevas costumbres que requieren una legislación diferente para obtener los iguales beneficios sociales que propiciaba la legislación anterior.

Pero procurar dar a conocer la historia del arte contemporáneo por internet, una instancia aparentemente más fácil de hacer que la generación de libros en formato papel, es casi imposible en occidente debido a lo mismo que ha afectado el desarrollo del sector editorial dedicado a la impresión de textos de historia del arte contemporáneo con ilustraciones. Esto es debido, por una parte, a ciertos aspectos de las leyes de propiedad intelectual que restringen la inclusión de imágenes a menos que se paguen tasas muy altas por derechos de autor y, por otra, porque las entidades de

gestión que en la UE deben velar por que se respeten los derechos de autor de las obras que se reproducen, se han negado a respetar las propias leyes como ha ocurrido en España y, no han permitido que se incluyan imágenes en los libros con fines educativos. Este es el caso de VEGAP que no ha obedecido las disposiciones existentes en las propias leyes (como en la versión de ley de propiedad intelectual que duró hasta 2014) para que se pudiera reproducir imágenes por ejemplo de obras de arte contemporáneas en libros o páginas web sin obligación de pago y con fines científicos y didácticos (educativos) y los autores y editores de textos pudieran utilizar esta opción¹⁹¹. Para ello, las entidades de gestión como VEGAP han actuado instalando el miedo a las sanciones que podrían interponer y, además, interpusieron denuncias a quienes se acogían legítimamente a esta posibilidad en beneficio de la cultura.

La actuación de VEGAP puede visualizarse con claridad en las dos demandas interpuestas en nombre de Pilar Oteiza –sobrina y heredera del escultor Jorge Oteiza– contra la Fundación Museo Jorge Oteiza. La segunda demanda fue presentada el 10 de mayo de 2011, después de que la fundación pusiera a disposición pública mediante su sitio web (www.museoteiza.org), alrededor de 44.000 registros documentales y, de ellos, 9.000 documentos originales del artista.

La sentencia, por suerte consideró *“que la Fundación ha actuado en cumplimiento de la doble voluntad del artista, que donó su obra al pueblo navarro, y, por otra, garantizando la difusión de su legado, finalidad con la que nació la Fundación y que Jorge Oteiza expresó al afirmar que si la Fundación tiene que tener algún sentido y servir de estímulo a las jóvenes”* (Ballota 2012).

Por ello, el juzgado de lo mercantil número 12 de Madrid desestimó la demanda presentada por VEGAP representando a Pilar Oteiza.

Lo anterior es sólo una muestra de la difícil relación entre las entidades de gestión de derechos de autor y quienes desean difundir sobre todo el arte contemporáneo de manera expedita. Para entender los ribetes de esta compleja relación, a continuación se dará cuenta de la polémica que se desató frente al tema en 2005 entre VEGAP y los historiadores del arte españoles. Por una parte se dará cuenta de la postura de los historiadores de arte, y por otra se mostrarán las réplicas de la entidad de gestión de obras audiovisuales VEGAP, y se indicará cuánto efectivamente ganan los artistas españoles por derechos de autor a partir de las gestiones de VEGAP, y cómo los net artistas que se han opuesto a las leyes de propiedad intelectual han solventado los problemas económicos que implica crear y, diversas posiciones contra leyes de propiedad intelectual que están ayudando a solventar las problemáticas que ha propiciado y está desarrollando del capitalismo

¹⁹¹ Información entregada por el catedrático y editor de Editorial Siruela Juan Antonio Ramírez (julio de 2009).

cognitivo.

14.1.7. Las propuestas del historiador del Arte Juan Antonio Ramírez y el *Manifiesto de Soria. Sobre las reproducciones de obras de arte* de 2005 por el derecho a la *excepción cultural* para citar y reproducir imágenes en textos de carácter científico y didáctico

Hacia 2005, en España se suscita una intensa controversia en el ámbito de la historia del arte respecto a la inclusión de imágenes en libros en formato de papel, sin pagar derechos de reproducción de imágenes en las publicaciones de carácter científico y didáctico, por el alto costo que ello involucraba y porque la ley de propiedad intelectual en el artículo 32, permitía incluir imágenes con sentido pedagógico e investigativo:

“Artículo 32. Cita e ilustración de la enseñanza.

1. Es lícita la inclusión en una obra propia de fragmentos de otras ajenas de naturaleza escrita, sonora o audiovisual, así como la de obras aisladas de carácter plástico o fotográfico figurativo, siempre que se trate de obras ya divulgadas y su inclusión se realice a título de cita o para su análisis, comentario o juicio crítico. Tal utilización sólo podrá realizarse con fines docentes o de investigación, en la medida justificada por el fin de esa incorporación e indicando la fuente y el nombre del autor de la obra utilizada” (BOE. Boletín Oficial del Estado 2006).

En una época en la que internet ya era capaz de entregar millones de imágenes en un instante parecía y parece ilógico que no se pudiera incluir imágenes en textos formato papel a bajo costo; igualmente lo era y lo es que no se puedan incluir imágenes en sitios web especializados en arte, más aun cuando es con fines científicos y educativos como en el caso de la historia del arte. Se hace inquietante que la entidad de gestión dedicada al campo de las artes visuales VEGAP hostigara con amenazas de demanda a quienes legítimamente se adscribían al artículo 32 de la ley de propiedad intelectual¹⁹² para incluir imágenes alusivas a las obras que se estaban analizando.

Tenemos claro que las obras de arte son cuerpos autosuficientes en sí mismos, sobre todo las creaciones contemporáneas, por sus complejas características, requieren más que nunca ser interpretadas; frente a esto, la historia del arte ha cumplido y sigue haciéndolo un rol sustancial,

¹⁹² La ley que contenía este artículo fue reformulada y una nueva versión más restrictiva se publica el 4 de noviembre de 2014, y se aplica a partir de abril de 2015. Véase BOE. Agencia Estatal. Boletín Oficial del Estado 2014), *Ley 21/2014, de 4 de noviembre, por la que se Modifica el Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, Aprobado por Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, y la Ley 1/2000, de 7 de enero, de Enjuiciamiento Civil.*

pues en tanto cuerpo escritural es un instrumento capaz de decodificar el pensamiento icónico o, por lo menos, atisbar posibles interpretaciones. Ocurre que, como explicita Juan Antonio Ramírez, *“el espectacular desarrollo de la historia del arte a lo largo del último siglo tendría mucho que ver con [...] las pulsiones profundas de la sociedad de la imagen”* (Ramírez 2005, 31), la cual se muestra contemporáneamente asociada a los procesos de la globalización que han transformado, como hemos visto, las condiciones y el significado de la participación social y, por tanto, la contribución de los ciudadanos —entre ellos, la de los intelectuales— en los procesos económicos, artísticos, culturales, científicos, tecnológicos y políticos.

En el *“Manifiesto de Soria. Sobre las reproducciones de obras de arte”* (Ramírez 2005) del historiador del arte Juan Antonio Ramírez (catedrático de historia del arte en la Universidad Autónoma de Madrid), asesor editorial de Siruela durante años, Anaya y Alianza editorial, y “firmado” por connotados colegas como Simón Marchán Fiz (catedrático de estética en la Universidad Nacional de Educación a Distancia), Valeriano Bozal (catedrático de historia del arte en la Universidad Complutense de Madrid), Delfín Rodríguez (catedrático de historia del arte de la UCM), Jaime Brihuega (profesor titular de historia del arte de la UCM), Ofelia Grande de Andrés (directora de Ediciones Siruela en Madrid), Eugenio Carmona (catedrático de historia del arte en la Universidad de Málaga), se reflexionaba sobre cómo la mala implementación de la Ley de Propiedad Intelectual estaba provocando un grave daño al desarrollo de la historia del arte como disciplina abocada a un conocimiento tan importante para el desarrollo de la cultura.

Ellos sostenían, entre otras cosas, que:

“6. La pretensión de gravar las imágenes en las presentaciones y publicaciones críticas e históricas no beneficia a nadie. La obra de arte no puede sobrevivir sin el caldo de cultivo que le proporcionan las consideraciones de los estudiosos. Pero no es sólo eso: los artistas que trabajan sobre la base de creaciones precedentes (los llamados "apropiacionistas") podrían quedar impedidos para desarrollar su actividad si no se garantizan sus derechos a trabajar sin interferencias.

7. Insistimos con todo esto en nuestra defensa vigorosa del derecho de los artistas a que sus obras sean conocidas, analizadas y disfrutadas con la máxima amplitud y profundidad, sin menoscabo de los beneficios que puedan derivarse del legítimo disfrute de sus "derechos de autor". Para todos nosotros, críticos, comisarios de exposiciones, profesores de historia del arte, galeristas, museólogos, editores y artistas, es imperativo que se respete el derecho de "cita visual", reconocido por la Ley de Propiedad intelectual, y se ponga coto a los acosos judiciales por el supuesto "delito" de trabajar a favor del arte y de la valoración de los creadores” (Ramírez 2005).

Estos puntos abordan cuestiones de calado: primero, la libertad artística como un derecho, el cual en 2005 era ya sancionado por múltiples legislaciones de propiedad intelectual en el mundo,

las cuales impedían efectivamente el arte «apropiacionista». Esto se ve claramente en la legislación estadounidense en el hecho de las amenazas por parte del FBI a páginas con trabajos «apropiacionistas», algo indicado ya en 2002 por la fundadora y directora ejecutiva de Franklin Furnace, Martha Wilson (Rossi 2003, 126). Posteriormente, tendremos el sonado caso del grafitero estadounidense Shepard Fairey que retrató la palabra *hope* ('esperanza') sobre una imagen de Obama. Fairey, quien reconoció que su obra estaba basada en una fotografía del actual presidente de E.E.U.U. sacada en abril de 2006 por Mannie García de Associated Press, fue demandado¹⁹³ por esta asociación por infringir el *copyright* y fue llevado a juicio. Después de un largo proceso tuvo que pagar una indemnización.

Por otra parte, en el “*Manifiesto de Soria. Sobre las reproducciones de obras de arte*” (Ramírez 2005) se aborda la necesidad de que las obras sean conocidas a partir de escritos de especialistas, con el fin de poder dar cuenta de su valor de manera apropiada al cuerpo social para su análisis y disfrute. En este sentido, dicho manifiesto como varios escritos o propuestas de Juan Antonio Ramírez, entre ellos el ensayo “*El Valor de la imagen. La Crítica y la historia del arte frente a los derechos de reproducción*” (Ramírez 2005), abordan la importancia

del proceso de transmisión cultural. En este ensayo en particular, el autor señala que el valor de una obra se cimienta en el acumulado cultural que diremos antecede a la creación artística y que se maneja de manera colectiva. En este sentido, el “*Manifiesto de Soria. Sobre las reproducciones de obras de arte*” (Ramírez 2005) reconoce los legítimos derechos morales de los artistas que son parte de los derechos de autor al dar valor al derecho de

reconocimiento de la autoría o paternidad de la obra, pero sostiene que ello no entraría en contradicción con el derecho de cita y reproducción para textos de carácter científico y didáctico (educativo) de manera gratuita, pues la difusión de dicho material en un ámbito como el educacional fomenta la difusión del arte como un conocimiento necesario para la sociedad en su conjunto. Esta cuestión debe ser entendida como parte de un proceso democrático de concebir la cultura que apuesta por el bien público.

Debemos tener claro que hasta hace poco tiempo, a nivel internacional, expiraban los derechos de autor, 50 años *post mortem* del artista, pasando a ser bien público. Pero, actualmente,



Ilustración 210 Foto: AP / DAMIAN DOVARGANES. REUTERS. (2009). Fairey posa ante su retrato de Obama.

¹⁹³ Véase El PAÍS, *Fotografía. Shepard Fairey, con su Obra*. 10 de febrero de 2009. http://elpais.com/diario/2009/02/10/agenda/1234220401_740215.html (último acceso: 10 de febrero de 2009).

las leyes señalan que deben pasar 70 años después de la muerte del autor¹⁹⁴ para que su obra pueda ser conocida, citada y disfrutada libremente por los especialistas y la ciudadanía en general, lo que hace casi imposible que obras relevantes sujetas a esta legislación puedan ser difundidas libremente para beneficio del cuerpo social, a menos que:

1. Las propias leyes permitan que, para efectos de investigación y educación, ello sea posible.
2. O que los propios autores o sus descendientes o las empresas dueñas de los derechos de autor de las obras permitan mediante un documento legal que la obra se pueda difundir libremente.
3. Los autores mediante la utilización de las licencias libres como *copyleft* o *creative commons*, entre otras, lo autoricen.

Ahora bien, en España, la nueva Ley de propiedad intelectual en vigor desde 2015 (BOE. Agencia Estatal. Boletín Oficial del Estado 2014) impide que a los autores que se han acogido a licencias libres, se les respete sus decisiones pues, por ejemplo, aunque no lo deseen igual “deben obligatoriamente” cobrar por derechos de autor.

Ahora bien, Juan Antonio Ramírez en su artículo "*Los Verdaderos enemigos de los «derechos de autor»*" indica que "*reconocer que los actos creativos individuales se convierten en «arte» cuando una sociedad confiere sentido a esos productos mediante exposiciones, referencias, citas, análisis y discursos. Así es como tales obras llegan a ser, de alguna manera, bienes colectivos. ¿Por qué eso ha de ser penalizado?*" (Ramírez 2006, 10).

Con ello, Ramírez apuntaba a dos cuestiones clave: por una parte, todos somos herederos del conocimiento universal que, históricamente, ha circulado en occidente –y del mundo- de manera más bien libre y que nos conecta con siglos de desarrollo cultural y artístico que nos ha sido entregado como un bien común, y tenemos el deber ético de devolver en mayor o menor medida a la sociedad con nuestro conocimiento lo que cientos de generaciones nos han dado en herencia como patrimonio común.

En ese contexto, la Ley de Propiedad Intelectual española estaría privatizando y monopolizando extremadamente un bien común, como es el arte, al imponer altas cifras para la reproducción de imágenes haciendo imposible que una parte mayoritaria de la población pueda acceder a conocer sobre todo el “arte contemporáneo”. De esta manera, se privaría no sólo a los

¹⁹⁴ Ello, como se ha dicho, lo permitió la ley firmada en 1998 por Bill Clinton en EE.UU., la Copyright Term Extension Act (CTEA) también conocida como «Sonny Bono Act» o «Sonny Bono Copyright Term Extension Act». Es una ley que sentó precedente a nivel internacional.

Véase Congress of the United States of America, «nitrd.gov.» *High-Performance Computing Act of 1991*. 1991. https://www.nitrd.gov/Congressional/Laws/pl_102-194.aspx (último acceso: 3 de julio de 2015).

especialistas y editores sino al público en general por el mal gestionamiento de VEGAP sobre el derecho legítimo que otorga la ley de citar y reproducir las imágenes gratuitamente con fines de enseñanza en beneficio del cuerpo social y de muchos creadores contemporáneos poco conocidos, los cuales mediante la inclusión de reproducciones de sus obras en los libros adquieren reconocimiento dentro del medio artístico, pero también de la sociedad y el ámbito cultural.

Hay que indicar que en 2009 se paga por derecho de reproducción —a VEGAP— de una imagen un promedio de 79,74 euros (VEGAP 2009)¹⁹⁵ lo que significaba que si se incluían doscientas treinta imágenes en un libro, se debía pagar 18.341 euros¹⁹⁶, lo que subía considerablemente el valor de salida de un texto.

Por otra parte hay que recordar que, en el caso de Juan Antonio Ramírez, su labor editorial no sólo se centró en hacer posible libros para especialistas. También una parte importante de su actividad se dirigió a hacer libros de enseñanza para jóvenes con el fin de difundir la historia del arte. Así en el año 2000 realizó varios tomos de la historia del arte del nuevo bachillerato de la Editorial SM para la Biblioteca Básica de Arte de Anaya, sin embargo, cómo él expresa “*nunca salieron los tomos más contemporáneos, por culpa de los sempiternos "derechos de reproducción"; sí se culminó del todo el manual universitario en cuatro tomos para Alianza Editorial, para el que recabé la participación de treinta y dos reputados especialistas de diferentes universidades españolas*” (Ramírez 2008, 526).

En relación a esto último, Juan Antonio Ramírez en su texto “*Los Verdaderos enemigos de los «derechos de autor»*” (Ramírez 2006), indica una cuestión muy certera: los historiadores del arte son también autores dejando ver que la categoría de autor es heterogénea y compleja. Y en “*El Valor de la imagen. La Crítica y la historia del arte frente a los derechos de reproducción*” (Ramírez 2005), señala que es necesaria la solidaridad entre los autores que son parte del ámbito artístico e igualmente entre autores y los que no lo son, reconociendo el legítimo derecho a la remuneración de los creadores. Por otro lado da cuenta de la necesidad del derecho al uso de la información que discurre para él en forma de «memes» por el imaginario humano y, por tanto, de la libre circulación de ideas, lo que finalmente provoca un mayor intercambio y riqueza cultural.

Pero Ramírez, en ese mismo texto, va más allá de esto y afirma que una vez que una obra cobra una dimensión pública, absolutamente ningún autor es totalmente dueño de su producción en lo que concierne a su dimensión cultural. Por lo tanto, cualquier obra es plausible de ser citada textualmente o visualmente de modo independiente a que el autor lo decida o no. Ramírez también propone —para discernir qué tipo de reproducción debería pagarse y cual no— una clasificación de

¹⁹⁵ Es complicadísimo poder determinar las cifras de cobro porque se relacionan con factores secundarios que se deben unir para obtener el monto que se debe pagar.

¹⁹⁶ Este dato se obtuvo midiendo cada una de las imágenes del libro.

las imágenes atendiendo a dos variables: su grado de autonomía respecto de la obra original y su escala de reproductibilidad o parecido con el original.

14.1.8. La necesidad de instrumentos marcados por la *excepción cultural* para la difusión del arte y de la historia del arte

Vamos a señalar que Juan Antonio Ramírez junto al Instituto de Arte contemporáneo (IAC) levantaron una propuesta de *Derechos del Usuario de los Museos y Centros de Arte*. En el punto 5 de dicho documento se detalla la necesidad de flexibilizar lo concerniente a los derechos de propiedad intelectual en beneficio tanto de los especialistas como de los usuarios en general. En dicho párrafo se lee: “*Derecho a que los usuarios puedan generar su propia información realizando fotografías o vídeos personales. La realización de fotografías privadas (que no generan ningún beneficio económico) no es contraria al respeto a los derechos de autor, y siempre que el artista o el dueño de esos derechos no lo haya prohibido expresamente o que deba impedirse por razones de conservación de la obra, debe permitirse.*”

La restricción del derecho a la fotografía privada supone una grave limitación de los derechos profesionales de artistas, críticos o profesores de historia del arte: algunas obras de arte sobre las que pesan esas prohibiciones no pueden ser analizadas, divulgadas o reevaluadas en las mismas condiciones que otras que sí se pueden fotografiar o grabar en vídeo, disminuyéndose así las libertades de investigación, de expresión y de cátedra. Es cierto que la utilización generalizada de las cámaras puede producir incomodidad en otros usuarios, pero puede establecerse un rápido y sencillo sistema de obtención de permisos mediante el que cualquier estudiante, profesor, artista, crítico o profesional de la cultura pueda, mediante las acreditaciones más habituales, hacerse con un distintivo que le permita realizar fotografías sin problemas. Por otra parte, los museos tienen la obligación de catalogar y documentar las obras que custodian, y deben planificar sus archivos teniendo en cuenta la conveniencia de disponer de imágenes digitalizadas que puedan entregarse a quienes las soliciten. Finalmente, hay que recordar que el interés por realizar grabaciones personales se extiende a la arquitectura y a las instalaciones de los museos y centros de arte: estudiantes, docentes y profesionales de museología, así como arquitectos y montadores de exposiciones, pueden necesitar también registrar cosas relacionadas con la circulación de los visitantes, el diseño de las exposiciones temporales, iluminación, etc. No es razonable impedirles el desarrollo de esta actividad” (Ramírez, Juan Antonio; Instituto de Arte Contemporáneo 2008).

Con ello se buscaba ingresar en una dinámica más centrada en el bien común que en las praxis individuales y privativas, tal cual lo sostiene Ramírez en la presentación del documento en Medialab Prado (Ramírez, Juan Antonio; Vozmediano, Elena; Instituto de Arte Contemporáneo,

Medialab Prado 2008). Tal cuestión está muy en sintonía —como, en general, las propuestas sobre las leyes de propiedad intelectual del propio Ramírez y de los firmantes del *Manifiesto de Soria. Sobre las reproducciones de obras de arte* (Ramírez 2005) —, con los postulados y proyectos de net artistas, «artistas» y *art.hactivistas* de reconocido prestigio como ®TMark, 0100101110101101.org, Critical Art Ensemble, Paolo Cirio y Alessandro Ludovico, Daniel García Andújar, teóricos de los nuevos medios como Lev Manovich, Cory Doctorov, Mark Tribe, Jon Ippolito, Geno Rodríguez, Reena Jana, Laura Baigorri, José Luis Brea, Juan Martín Prada, Alberto López-Cuenca, Jesús Carrillo.

También con las nociones de procomún que han llevado a especialistas de diversos campos del conocimiento como el ingeniero Richard Stallman al desarrollo del sistema operativo GNU-Linux, basado en *softwares libres* y a la creación de la licencia libre *copyleft*, al abogado Lawrence Lessing a crear la licencia libre *creative commons*, a Paul Suber a plantear el sistema *Open Access* para compartir conocimiento libre en ciencias, a los integrantes de la revista francesa *Multitudes. Revue Politique, Artistique, Philosophique* (Multitudes. Revue Politique, Artistique, Philosophique 2013), entre ellos a Maurizio Lazzarato, Yann Moulier Boutang, Antonella Corsani o Carlos Vercellone, a escribir sobre el capitalismo cognitivo y su correlato en las leyes de propiedad intelectual y los postulados de los movimientos vinculado al procomún, concepto este último que fue trabajado asiduamente por la premio Nobel de economía de 2009, Elinor Ostrom. La idea de procomún que, en sus distintas variantes —desde su acepción clásica de los *commons*— es asumida por muchos artistas en algunos aspectos como es el caso de Marcell Mars y su destacado proyecto *Public Library. Memory of the World*, (<http://library.memoryoftheworld/#>, [2012-2016]), propuestas que coinciden en que las actuales leyes de propiedad intelectual no benefician el desarrollo del conocimiento y su difusión en beneficio de todos. Esta es una conclusión a la que han llegado después de años enfrentados a las problemáticas impuestas por dichas leyes. En este sentido, Maurizio Lazzarato hacia 2004 señalaba en *Tradición cultura europea y nuevas formas de producción y transmisión del conocimiento* que:

“Desde hace algún tiempo, algunas voces se han alzado para defender la cultura, especialmente por parte de intelectuales y artistas. La oposición más importante, que había puesto en tela de juicio la subordinación de la cultura al campo económico, ha cristalizado los asuntos referidos a la renegociación de las relaciones comerciales que conciernen a la producción audiovisual, así como también a los “derechos de autor” cuya definición se ha visto puesta en cuestión por los nuevos medios de comunicación.

La estrategia de defensa de la cultura que, en Francia al menos, parece desprenderse de estas primeras formas de movilización en contra del monopolio mundial de las grandes empresas estadounidenses de la comunicación y del “entretenimiento”, es la que se conoce bajo la definición de la salvaguarda de la “excepción

cultural".

Artistas e intelectuales, así como políticos y gobernantes que reivindican el derecho a la "excepción cultural", se consideran herederos de la tradición y de la historia de la cultura europea: autonomía e independencia de las artes y de los artistas en relación a lo político y a lo económico. La estrategia de los que defienden la "excepción cultural" parece apuntar a la utilización y la redefinición positiva de la separación entre cultura y economía" (Lazzarato 2006, 121).

Bajo esta última premisa, se sostuvo ese debate en 2005 por parte de los historiadores del arte en España, liderado por Juan Antonio Ramírez que pone en jaque a VEGAP y su interpretación arbitraria de la ley de propiedad intelectual española, en una dinámica que solicita lo que en su comienzo estaba en el Convenio de Berna para la *Protección de las Obras Literarias y Artística* (OMPI.Organización Mundial de la Propiedad Intelectual 1998), es decir, la noción que permitía la utilización de una imagen si se había actuado de buena fe o si se había usado de acuerdo a un uso honrado, a lo que en la legislación estadounidense se puede apelar mediante lo que se conoce como *fair use* ('uso justo').

El Convenio de Berna fue un instrumento desde el cual se cimentan tanto la bases de las actuales legislaciones de propiedad intelectual de los países de la Unión Económica Europea, como el surgimiento de los organismos de gestión colectiva de la propiedad intelectual como la VEGAP

En el Artículo 10 de dicho convenio se establecía en el punto 5 que, en lo concerniente a la *"Libre utilización de obras en algunos casos: 1. Citas; 2. Ilustración de la enseñanza; 3. Mención de la fuente y del autor:*

5) Se reserva a las legislaciones de los países de la Unión y de los arreglos particulares existentes o que se establezcan entre ellos lo que concierne a la facultad de utilizar lícitamente, en la medida justificada por el fin perseguido, las obras literarias o artísticas a título de ilustración de la enseñanza por medio de publicaciones, emisiones de radio o grabaciones sonoras o visuales, con tal de que esa utilización sea conforme a los usos honrados" (OMPI.Organización Mundial de la Propiedad Intelectual 1998, 8-9).

Lo solicitado por los historiadores de arte puso en escena la actual disolución de estas ideas que llevaban en sí un equilibrio entre intereses privados y públicos en privilegio de la priorización de los factores económico-políticos por parte de los Estados, de grupos empresariales poderosos como Corbis (de Bill Gates, dueña de millones de imágenes fotográficas) y por un acotado número de artistas que reclaman la obtención de ganancias por la reproducción de sus obras en textos como Demian Hirsch, etc.

En segundo término, dicha disolución del equilibrio entre lo privado y lo público va en desmedro de los intereses públicos, esto es, de la sociedad en su conjunto, la que ha ayudado a los artistas a conformarse como tales.

El debate que se produjo entre los historiadores del Arte y VEGAP, si bien no abarcó directamente las implicaciones de la historia del arte en internet, sí que la discusión sobre los derechos de cita e ilustración en trabajos de historia del arte abarcó implícitamente lo que sucedía con la historia del arte en la red. El arte en la red en España por ese entonces se investigó profusamente de la mano, entre otros, de José Luis Brea y Laura Baigorri, quienes generaron webs serías de reflexión y difusión del desarrollo del net.art, dándonos aún hoy la posibilidad tanto de acceder a material de esa época como al de los inicios del net.art no sólo en España sino a nivel internacional.

Además, por entonces, aún no se imponía la ley Sinde y, por ende, el canon digital que hizo tanto daño a la cultura. Tampoco se daba una persecución a páginas y usuarios como se ha dado los últimos cinco años, y no se imponía la actual y draconiana ley de propiedad intelectual. Además no ocurría que páginas web dedicadas a historia del arte cierran de *motu proprio*, como en el caso de Series.ly, la más grande red social de gestión de contenidos audiovisuales de España o *Álbumes de cromos* que era un blog que mostraba álbumes antiguos escaneados y recopilaba cromos¹⁹⁷, dado que les sería imposible pagar las multas que establece la actual Ley de propiedad intelectual y por lo demás sus creadores irían a la cárcel.

Podría pensarse que los firmantes del *Manifiesto de Soria. Sobre las reproducciones de obras de arte* y Juan Antonio Ramírez no tuvieron en cuenta los beneficios que otorgan las licencias *creative commons* y *copyleft*, lo cual no es así, pero se hace evidente que era necesario buscar una solución general al problema de la difusión del arte de todos los tiempos en España. Esto es así dado que las imágenes que utilizan los historiadores del arte cubren toda la historia y no sólo nuestra actualidad, y las imágenes creadas con anterioridad a la creación de las referidas licencias libres no pueden estar publicadas con ellas.

Es interesante revelar que la licencia *creative commons* es la más utilizada por los artistas e historiadores del arte en un nivel general no sólo europeo, pues otorga de nuevo al autor el control de los derechos de explotación de su obra, relegando a la entidad de gestión colectiva (VEGAP) a meros observadores de su actividad. De ahí que esta entidad sea reacia a dicha licencia libre, pues esta permite decidir a cada autor aplicar diferentes intereses y criterios de utilización de su obra por terceros y, por otra parte, posibilitan discriminar entre los distintos usos posibles de la reproducción, diferenciando el uso para fines comerciales de otros usos y, en todos los casos, apelan a la utilización de las obras, como partícipe de la libre circulación de conocimiento.

¹⁹⁷ Véase María González, *Éstas son las 14 Webs que han Tenido que Cerrar o Cambiar por la Nueva Ley de Propiedad Intelectual*. 2 de enero de 2015. <http://www.xataka.com/aplicaciones/estas-son-las-14-webs-que-han-tenido-que-cerrar-o-cambiar-por-la-nueva-ley-de-propiedad-intelectual> (último acceso: 2 de enero de 2015).

Ello ha permitido crear un entorno en que muchas obras circulan libremente desligadas de fines comerciales. Por ello, las licencias libres como *creative commons* han propiciado un marco que soluciona y corrige las deficiencias y restricciones de los derechos de autor, permitiendo a muchos artistas que su obra se difunda. En el caso de muchos colectivos de net.art, se permite que los espectadores o creadores de sus obras donen dinero para sus trabajos y para que otros grupos sigan creando. Este es el caso de ®™ark, quienes crearon -como se ha dicho- ya hacia 1991, una corporación la *The Intellectual Property Fund* que recibe donativos con los cuales han financiado sus proyectos de sabotaje -y el de otros grupos de net.art- a entre otros imperios corporativos efectuando obras *anticopyright*, como en 1999, con *GWBush.com*, lo que les costó un “cese y desista” de parte de los responsables de la campaña de Bush.

Además, las ganancias de la mayoría de los afiliados de VEGAP han sido históricamente escuetas. Los artistas que no son famosos, pueden llegar a percibir, como se ha dicho, en promedio 466,04 euros anuales que le son dados en muchos casos en un plazo de tres años¹⁹⁸, de ahí la baja cantidad de afiliados hasta 2014. Con el cambio de ley en 2015, todos los artistas automáticamente son representados por VEGAP quien vela por sus intereses, aunque no lo quieran los creadores. Por otra parte, esta nueva ley trae aparejado que se haga inviable que se respeten las decisiones tomadas por los creadores mediante las licencias libres.

Así, dentro del amplio grupo de autores -artistas e historiadores del arte-, hallamos que se persiguen intereses muy disímiles respecto a lo que pretenden las entidades de gestión como VEGAP que deberían, por designio de la Comisión Europea, contribuir no sólo a la protección de los derechos de autor sino al resguardo de la creatividad intelectual. En el caso de VEGAP sólo atiende a los intereses de unos pocos, los artistas más famosos, sus herederos y gran cantidad de empresas que son dueñas de los derechos de autor de los artistas fallecidos como Corbis, Sygma o Getty Images. Esta última, hacia 2012, poseía un archivo de 80 millones de imágenes e ilustraciones, y un poco más de 50 000 horas de vídeos¹⁹⁹. Tales empresas son las que tienen más derechos de *copyright* por reproducción de imágenes en el mundo (millones) y que, por tal, recaudan millones de euros al año.

Destacaremos que, después de la controversia del 2005 entre historiadores del arte y VEGAP y su interpretación de la ley de propiedad intelectual, editoriales como Siruela y Akal decidieron que se acogerían al artículo 32 de dicha ley que permitía la publicación de imágenes con fines educativos y científicos y de ahí, libros de historia del arte con ilustraciones como *El Objeto y*

¹⁹⁸ Véase VEGAP, *Memoria e Informe de Gestión* (Madrid: VEGAP, 2006).

¹⁹⁹ Véase New York Time; Michael de la Merced, *Carlyle in \$3.3 Billion Deal for Getty Image*. 15 de agosto de 2012. http://dealbook.nytimes.com/2012/08/15/carlyle-in-3-3-billion-deal-for-getty-images/?src=recg&_r=1 (último acceso: 25 de octubre de 2012).

el aura. (Des) orden visual del arte moderno del propio Juan Antonio Ramírez (Editorial AKAL, [2009]) que hace posible acceder al conocimiento del arte más reciente de manera clara y, ver si entre el análisis y las obras hay coherencia.

Ahora bien, el *Manifiesto de Soria. Sobre las reproducciones de obras de arte* y la postura de Juan Antonio Ramírez tuvo como réplica a VEGAP. La entidad emitió un comunicado respondiendo con especial fuerza, apuntando a través de sus representantes (entre ellos los artistas Luis Gordillo y Valentín Vallhonrat), en el texto *Algunas precisiones contra la demagogia* (Vallhonrat, y otros 2005) en el que se dice que todas las reproducciones tienen el mismo carácter sin más, y que las editoriales hacen grandes negocios con la venta de sus libros como lo demuestra, según ellos, el crecimiento del sector editorial en el mercado interior de España y que, asimismo, el impacto por pago de derecho de autor en el precio de venta de un libro era de sólo de un 2,3% (Vallhonrat, y otros 2005, 31). Con ello, se quiso desautorizar cualquier crítica o posible comentario sobre el tema. Pero, como veremos, en el sector editorial por el tema de los libros de historia del arte y de crítica especializada en arte no existen altos beneficios, y el impacto por pago de derecho de autor en el precio de venta de un escrito de historia del arte, bordeaba hacia 2009 un 18%.

14.1.9. La respuesta de VEGAP a los historiadores del arte firmantes del *Manifiesto de Soria. Sobre las reproducciones de obras de arte*

“El derecho al acceso a la cultura no es el derecho al ocio, ni el derecho a disfrutar del tiempo libre. Es mucho más. El crecimiento de cada persona es muy distinto dependiendo de la cultura que come y digiere. Tus aficiones, inquietudes, deseos e ideologías están directamente relacionadas con los libros que lees, las películas [y obras de arte] que ves, y las canciones que escuchas. Lo que está en juego es el derecho al desarrollo de la personalidad. Lo que está en juego es el derecho a ser” (Bravo 2005).

La historia del arte investiga las complejidades de visibilidad en las obras que ponen en escena un sinnúmero de dudas, de interrogantes y de propuestas ante los trasfondos culturales que conllevan en sí, las configuraciones de fuerzas jerárquicamente vigentes en las distintas épocas y que, hoy por hoy, es el capitalismo cognitivo. Este gesto se extiende a aquellos territorios que son ajenos a los poderíos y la cuestión va más allá de que una obra procure aquello como problemática.

Indudablemente como lo explicita Pierre Bourdieu la historia del arte hace patente *“el desajuste entre el código social y el código exigido por las obras tiene, evidentemente, todas las posibilidades de ser más reducido en los períodos clásicos que en los períodos de ruptura, infinitamente más reducidos [...]”* (Bourdieu 1972, 58-59). Y, de hecho, como los procesos historiográficos propios de la historia del arte lo enuncian, las obras dislocadoras sobrepasan los límites propios de una trama temporal

específica discurriendo más allá de los pensamientos preponderantes en cada ocasión.

A esto atiende la historia del arte, pero en nuestra «sociedad de la imagen» esta idea entra en contradicción con entidades que, en su configuración inicial, debería ser coherente con la promoción de la creación y la difusión de la cultura y las artes. Es el caso de la entidad de gestión de derechos de propiedad intelectual VEGAP que, hacia 2005, entró en conflicto con los historiadores del arte españoles que firmaron el *Manifiesto de Soria. Sobre las reproducciones de obras de arte* donde postulaban la necesidad de publicar imágenes de obras de arte sin pagar derechos de autor para libros con carácter científico y didáctico, cuestión que permitía la Ley de Propiedad Intelectual en el artículo 32. VEGAP se opuso a ello a pesar de que era legítimo.

En el texto *Algunas precisiones contra la demagogia* (Vallhonrat, y otros 2005) VEGAP, a través de sus representantes, entre ellos Luis Gordillo y Valentín Vallhonrat, Juan Genovés y Alfonso Albacete, indicaban que las editoriales hacían importantes negocios con la venta de textos de arte como lo demostraba, según ellos, el incremento del sector editorial en el mercado interior de España. Según ellos -como se ha dicho- el impacto por pago de derecho de autor en el precio de venta de un libro de historia del arte alcanzaba únicamente un 2,3% (Vallhonrat, y otros 2005, 31). Pero las ganancias del sector editorial por el tema de los libros de historia del arte y de crítica especializada en arte, por esa fecha y aún hoy, son escasas.

Por otra parte, la entidad de gestión colectiva en este mismo texto indicaba que el pago por derecho de autor no inhibe la evolución de las editoriales que destinan parte de su actividad a editar libros de historia del arte (Vallhonrat, y otros 2005). Esta cuestión, veremos más adelante, no es cierta porque las editoriales han tenido que dejar de editar libros importantes por contener imágenes con derechos de autor como lo expresa Juan Antonio Ramírez en *Los Poderes de la imagen: para una iconología social (esbozo de una autobiografía intelectual)* (Ramírez 2008). Ramírez es historiador de arte y fue editor de la sección de arte de Siruela y de Alianza editorial, entre otras editoriales.

Por otra parte, VEGAP sostenía que los pagos por derecho de reproducción de imágenes en textos no afectaba el precio de los libros (VEGAP 2009, 31), cuestión que como veremos no es cierta.

Asimismo en el texto *Algunas precisiones contra la demagogia*, los artistas y gestores de VEGAP antes nombrados —Juan Genovés; Alfonso Albacete; Antonio Patiño R; Valentín Vallhonrat; Luis Ignacio Gordillo Pérez; Andrés Nagel; Alberto Corazón — afirmaron que: “*existen muchos casos en donde el precio de los libros por los que ha de pagarse derechos de autor, son inferiores al precio de aquellos libros en los que el dominio público permite al editor publicarlos sin pagar derechos de reproducción a los autores. Así por ejemplo, [nos señalan que] el Museo del Prado ha editado [en 2007] (...) un catálogo sobre la exposición de Durero, cuyo precio de venta al público era de 48 euros, mientras que el catálogo de la exposición Tàpies:*

Tierras que editó el año [2006] (...) el Museo Reina Sofía se vende en 30 euros” (Genoves, y otros diciembre 2005, 31).

Esta observación no considera que un libro sólo es comparable con otro, de acuerdo a criterios tales como el tamaño de su formato, tipo de papel de la portada y de las hojas que componen el texto, la cantidad de páginas, el número de imágenes incluidas, ante lo cual, se debe indicar por cuáles se pagó derecho de reproducción y cuánto fue lo recabado por este concepto y si las imágenes incluidas eran a color o no, lo cual aumenta o disminuye el precio por impresión del libro, etc.

Ante todo esto, cabe preguntarse si las entidades de gestión como VEGAP que están llamadas por la Comisión Europea a contribuir a la protección de los derechos de autor y al resguardo de la creatividad intelectual, han efectuado estudios serios sobre su labor, en este caso, sobre el papel actual que cumple la historia del arte en la promoción de las artes visuales en general, y del arte contemporáneo universal y español en particular; y si se ha centrado en el valor de la historia del arte como un bien público relevante para el beneficio y mejoramiento de la sociedad; y si ha efectuado una investigación sobre cuánto costaría un libro de historia del arte si se pagase por un número importante de imágenes de obras contemporáneas aludidas en un análisis crítico (por ejemplo 250 imágenes); o si ha sondeado que *son efectivamente* los libros de historia del arte y de crítica especializada, los que dan a conocer masivamente las obras de los artistas contemporáneos españoles y extranjeros.

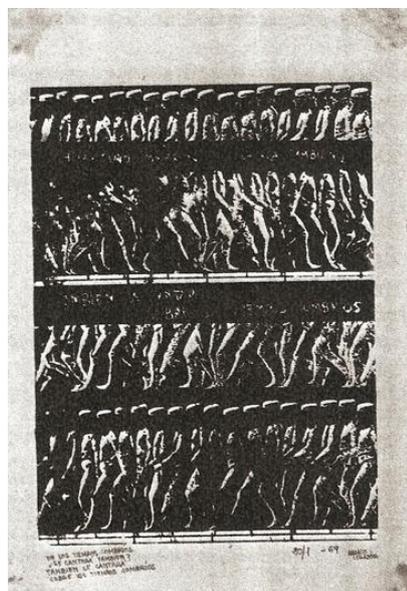


Ilustración 211. Alberto Corazón. (1969). Sin Título, serigrafía, 40 x 30 cm. Colección del artista.

Cabe indicar que sorprende que los representantes de VEGAP afirmen que el pago por derechos de autor beneficia de por sí a los artistas y al mundo de las artes visuales, sin argumentar sólidamente por qué y en qué ámbitos. De ahí que sea necesario analizar el manejo que ha tenido VEGAP en relación a las reproducciones de obras de arte en los libros de historia del arte y libros especializados y la difusión que realizan, sobre todo del arte contemporáneo español, y contrastarlas con las posturas que sostuvieron en el texto antes mencionado —*Algunas Precisiones Contra la Demagogia* (Vallhonrat, y otros 2005)—. También habría que cotejar todo esto con lo que indicaron Juan Antonio Ramírez y los historiadores del arte en el *Manifiesto de Soria. Sobre las reproducciones de obras de arte* (Ramírez 2005) y otros escritos referidos a la misma problemática.

14.2. Las leyes de propiedad intelectual españolas y su incidencia, a través de VEGAP, en la producción de libros de historia del arte: la limitación del uso de imágenes

14.2.1. ¿A quiénes beneficia la actividad recaudadora de VEGAP?

La entidad de gestión de derechos de propiedad intelectual VEGAP (Visual entidad de gestión de artistas plásticos) es una “*sociedad de autores que gestiona de forma colectiva en España los derechos de propiedad intelectual de los creadores visuales, entidad que viene desarrollando su actividad desde el 5 de Junio de 1990, fecha en que la entidad fue creada por Orden Ministerial del Ministerio de Cultura*” (VEGAP 2009) y que se enmarca dentro del marco jurídico de la Unión Europea, la cual concibe este tipo de organismos como muy importantes dado que “*la contribución a la economía de las industrias basadas en los derechos de autor [...] se sitúa a escala comunitaria por encima del 5 % del PIB*” (Comisión de las Comunidades Europeas 2004).

El órgano soberano de VEGAP es la Asamblea General de socios. La Asamblea elige los miembros del Consejo de Administración formado por 19 socios.

[Y su labor está dedicada al ámbito de la] “"creación visual" [que se] define [como] el campo creativo desarrollado por los autores de las obras expresadas mediante imágenes tanto si éstas son fijas como en movimiento, con independencia de cual fuere el soporte material utilizado. Estos grupos de creaciones corresponden a dibujo, «collage», cómic, «copyart», «performances», arte electrónico, dibujo animado, diseño, escultura, fotografía, grabado y otras obras seriadas, humor gráfico, ilustración, infografía, instalaciones, intervenciones, pintura, videoarte...” (VEGAP 2009).

La tarea específica de esta entidad es la de tramitar y negociar los derechos patrimoniales que reconoce la Ley de Propiedad Intelectual española a los artistas visuales, como la ya mencionada *ley 23/2006, de 7 de julio* por la que se modifica el texto refundido de la *Ley de Propiedad Intelectual, aprobado por el Real Decreto Legislativo 1/1996 de 12 de abril*. La gestión de tales derechos, antes de la nueva versión de la ley puesta en vigencia en noviembre de 2015, debía ser formalizarla con un contrato de adhesión por parte de los socios de VEGAP; actualmente se le faculta de forma inmediata. La peculiaridad de la actual ley es que, no siendo socio de VEGAP, esta vela por los artistas aunque estos no quieran. Tal cuestión atenta contra aquellos que se manejan mediante licencias libres como *creative commons*, muchos de los cuales no les interesa que les paguen, por ejemplo, por derechos de reproducción de imágenes de sus obras.

Se hace interesante saber que VEGAP, cuyos directivos ganaban de forma individual un

promedio mensual de 15.000 euros²⁰⁰, nunca ha sido bien evaluada por la mayoría de los artistas. La disconformidad ante la entidad de gestión se hacía patente en el número de socios españoles de esta entidad que en 2006 alcanzaba a tan sólo 1636 (VEGAP 2006), en 2007a 1699 (VEGAP 2007) y en 2008 a 1799 (VEGAP 2008). Hay que hacer notar que hubo un aumento porcentual de socios en un 3,85% en el año 2007 y en un 5,89% en el año 2008. Pero estas cifras son muy inferiores a los 4000 asociados españoles que, por entonces, eran parte de la Unión de Asociaciones de Artistas Visuales de España (AVAM 2009), y muy por debajo de la cantidad de artistas existentes.

Tabla 1. Socios Españoles de VEGAP

año	Nº de socios	Variación (%)
2006	1636	
2007	1699	3,85%
2008	1799	5,89%

Fuente: Elaboración Propia.

Datos extraídos de las Memorias de Gestión VEGAP de los años 2006, 2007 y 2008.

Tabla 2. Socios Españoles de VEGAP según disciplina artística

Disciplina	Año					
	2006		2007		2008	
	nº	%	nº	%	nº	%
Artistas plásticos	833	50,92	853	50,21	913	50,75
Fotógrafos	214	13,08	228	13,42	229	12,73
Ilustradores	134	8,19	135	7,95	139	7,73
Diseñadores	41	2,51	41	2,41	44	2,45
Otras modalidades de creación (*)	133	8,13	148	8,71	137	7,62
Derechohabientes de creadores visuales	281	17,18	294	17,30	337	18,73
Total	1.636	100	1.699	100,00	1.799	100

Fuente: Elaboración propia en base a información de las Memorias-Infórmes de Gestión VEGAP de los años 2006, 2007 y 2008.

Esas cifras son menores en analogía con el repertorio extranjero que representa VEGAP, a través del convenio que mantiene con sociedades de artistas visuales de otros países que representan a afamados artistas como Sol LeWitt (ya fallecido), fundaciones y empresas. En 2006, encontramos en el repertorio extranjero que representa VEGAP a 44.298 artistas (VEGAP 2006), en 2007 a 47.716 artistas (VEGAP 2007) y en 2008 a 47.846 (VEGAP 2008).

La baja adhesión a VEGAP en España tiene que ver, en parte, por la restrictiva Ley de Propiedad Intelectual que dicha entidad representa y que ayuda a afianzar y por el desempeño que este organismo de gestión ha tenido como administradora, supervisora y cobradora de los derechos para sus socios, un grupo minoritario donde los que ganan en términos económicos son los artistas

²⁰⁰. Monto establecido a través de la comparación de las memorias de VEGAP de los años 2006, 2007 y 2008.

consagrados (muchos de ellos fallecidos como Antoni Tàpies).

Tabla 3. Repertorio extranjero representado por VEGAP

años	autores	%)
2006	44.298	8,13%
2007	47.716	7,54%
2008	47.846	6,27%

Fuente: Elaboración propia en base a información de las Memorias-Infomes de Gestión VEGAP de los años 2006, 2007 y 2008.

Las obras de estos artistas son continuamente difundidas y, por ello, reciben importantes beneficios económicos. Esto no ocurre con aquellos que no son conocidos por la intransigencia de esta organización y de algunos de sus miembros directivos, frente a las críticas a su faena, como la ya mencionada diatriba realizada por los historiadores de arte en 2005. Esta se resolvió en la praxis en la acción unilateral de los historiadores del arte de publicar con imágenes con *copyright* o sin *copyright* acogiéndose al artículo 32 sobre *Citas e Ilustraciones en la Enseñanza* de la Ley de Propiedad Intelectual vigente hasta 2014, cuando se modifica el artículo.

Dicha acción se fundamentó en varios factores, no todos ellos visibles a primera vista. Se tiene que tener presente que un historiador del arte —entre los que se cuentan los consagrados— destina muchas veces años para escribir un libro. Cuando logra publicar en una editorial privada puede recibir de manera simbólica entre 1000 a 1500 euros por el total del escrito²⁰¹. Más tarde, en la medida que se venden sus libros, recibe un porcentaje por cada uno de ellos equivalente a un 7% a 10 %. Lo máximo que por contrato obtiene un escritor por cada texto es el mencionado 10%²⁰².

Por escribir en un catálogo para un centro de arte público en España —dado que este tipo de material está subvencionado por el Estado— los historiadores del arte recibían en 2009, por única vez, un pago de entre 50 a 150 euros por página estándar²⁰³; hoy dicho pago ha disminuido por la

²⁰¹ Información proporcionada por el catedrático Juan Antonio Ramírez, en conversación sostenida en julio de 2009.

²⁰² Información proporcionada por el Eduardo Castillo Espinoza (editor) y Juan Miguel Contreras (librero asociado al Gremio de Libreros, dueño de la Librería La Pecera en Castilla la Mancha), en conversaciones sostenidas en junio de 2009.

²⁰³ Información proporcionada por el catedrático y editor Juan Antonio Ramírez, en conversación sostenida

crisis económica que vive el país.

Evidentemente, estos montos no hacen rico a un historiador del arte como para darse el lujo de pensar que él puede publicar por sí mismo un texto, aunque muchos lo intentan y lo hacen con grandes dificultades de por medio. Actualmente, este tipo de experiencias se hacen mucho por internet mediante licencia *creative commons*.

Si un historiador del arte quisiera, con sus medios económicos, publicar un libro para dar cuenta del arte contemporáneo español, sin considerar el artículo 32 de Ley de Propiedad Intelectual vigente en España hasta noviembre de 2015 sobre *Citas e Ilustraciones en la Enseñanza* (BOE. Agencia Estatal. Boletín Oficial del Estado 2006) —recuérdese que en 2015 se modifica el artículo 32—, debería contemplar que, por el pago de derecho de reproducción de un texto cuya tirada media es de 2515 ejemplares, como en el caso del escrito *La Metáfora del cristal en las artes y en la arquitectura* de Simón Marchán Fiz (Colección Azul Mínima, Ed. Siruela, Barcelona-España, 2008), que incluye 230 imágenes de iguales características de tamaño a las contenidas en el texto, *Dalí, icono y personaje* de Laia Rosa Armengol (Colección: Ensayos Arte Cátedra, Editorial Cátedra, Madrid-España, 2003), se debería pagar a VEGAP —según las tarifas establecidas por este organismo en 2009, por inclusión de imágenes de obras de arte en textos (VEGAP 2009)—, antes de vender siquiera un libro, 18.341 euros²⁰⁴.

De hecho, si las editoriales Siruela, Akal y Cátedra no se hubieran acogido al artículo 32 de ley de propiedad intelectual vigente en España sobre *Citas e Ilustraciones en la Enseñanza*, tendrían que haber pagado a VEGAP por las imágenes contenidas en cada uno de los tres libros que a continuación se detallan, una tasa promedio de 11.438 euros. Así, el precio de cada libro de venta al público habría aumentado en un promedio de 5,17 euros (con IVA), cifra en la cual no están incluidos siquiera los gastos de abogados, tramitación del pago a la entidad de gestión colectiva, etc. lo que elevaría aún más los costos de producción y venta de cada texto.

Se ha de señalar que la subida del IVA en 2012 en España no tocó al libro en papel, que se mantuvo en un 4%, más sí afectó al libro digital cuyo IVA aumentó de un 18% a un 21% (Mellado 2012). Esto se dio por el incremento de la lectura mediante aparatos tecnológicos como los *eBook*.

en julio de 2009.

²⁰⁴ Este dato se obtuvo midiendo cada una de las imágenes del libro.

Tabla 4. Sistema de precios libros impresos y digitales. 2012

Actualidad Editorial @actualidad_ed	Libros impresos		Libros digitales	
	% IVA	Sistema de precios	% IVA	Sistema de precios
Brasil	0	Libre (precio fijo en estudio)	0	Libre (precio fijo en estudio)
EEUU	0	Libre	0	Libre / ¿modelo de agencia?
Luxemburgo	3	Fijo	3	Fijo
Francia	7	Fijo (24 meses)	7	Fijo
Rusia	10	Fijo (24 meses)	10	Libre
España	4	Fijo (24 meses)	18 (21% en sept. 2012)	Fijo
Alemania	7	Fijo (18 meses)	19	Libre (por el momento)
Holanda	6	Fijo (12 meses)	19	Libre
Gran Bretaña	0	Libre	20	Libre
Austria	10	Fijo (24 meses)	20	Libre
Eslovenia	8,5	Libre	20	Libre
Italia	4	Fijo (permanente)	21	A favor del modelo de agencia
Bélgica	6	Fijo	21	Fijo
Polonia	5	Libre	23	Libre
Suecia	6	Libre	25	Libre
Dinamarca	25	Opcional	25	Opcional

Fuente. Actualidad editorial. 2012.

5,17 euros (con IVA) implican un aumento con un promedio de 18% sobre el valor real de un libro, considerando un valor promedio de cada libro de historia del arte en 27,9 euros (con IVA), cifra obtenida a partir de los libros que a continuación se detallan.

1. *Corpus solus. Para un Mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, autor: Juan Antonio Ramírez, La Biblioteca Azul BA-Serie Menor, Editorial Siruela, Madrid-España (2003). Precio actual del libro para su venta: 45,00 euros con IVA. (43,27 euros sin IVA).

Tirada promedio. Cifra establecida a partir de del libro editado por Editorial Siruela: *La Metáfora del cristal en las artes y en la arquitectura* de Simón Marchán Fiz (Colección Azul Mínima, Ed. Siruela, Barcelona-España, [2008]: 2515 ejemplares.

Número total de reproducciones de imágenes incluidas en el libro por las cuales no se pagó (la cantidad se refiere a aquellas que no han pasado a ser un bien público): 170 reproducciones.

Cantidad de dinero que no se pagó por las reproducciones de imágenes incluidas en el libro (teniendo presente las *Tarifas 2009* establecidas por VEGAP por inclusión de imágenes de obras de arte en libros (VEGAP 2009)): 15.063 euros.

Precio del libro si se hubiese pagado derechos de reproducción de imágenes (sin agregar lo que implicaría para la editorial imprimir en color las imágenes que, en este libro, tienen un tinte azul): 51,22 euros precio con IVA (49,25 euros sin IVA).

Aumento de precio por cada libro: 6,22 euros con IVA y 5,98 euros sin IVA.

2. *Dalí, icono y personaje*. Autora: Laia Rosa Armengol, Colección: Ensayos Arte Cátedra,

Editorial Cátedra, Madrid-España (2003). Precio del libro para su venta: 20,30 euros con IVA incluido (19,52 euros sin IVA).

Tirada promedio. Cifra establecida a partir de del libro editado por Editorial Siruela: *La Metáfora del cristal en las artes y en la arquitectura* de Simón Marchán Fiz (Colección Azul Mínima, Ed. Siruela, Barcelona-España, [2008]:2515 ejemplares.

Número total de reproducciones de imágenes incluidas en el libro, por las cuales no se pagó (la cantidad se refieren a aquellas que no han pasado a ser un bien público): 230 ejemplares.

Cantidad de dinero que no se pagó por las reproducciones de imágenes incluidas en el libro (teniendo como las *Tarifas 2009* establecidas por VEGAP por inclusión de imágenes de obras de arte en libros (VEGAP 2009)): 18.341 euros.

Precio del libro si se hubiesen pagado derechos de reproducción de imágenes (sin agregar lo que implicaría para la editorial imprimir en color las imágenes que, en este libro, son en blanco y negro): 27,88 euros, precio con IVA (26,81 euros sin IVA).

Aumento de precio por cada libro: 7,58 con IVA incluido y 7,29 euros sin IVA.

3. *Instalaciones*. Autor: Josu Larrañaga, Editorial Nerea, Donostia-San Sebastián-España (2001). Precio del libro para su venta: con IVA incluido: 15,00 euros (14,04 euros sin IVA).

Tirada promedio. Cifra establecida a partir de del libro editado por Editorial Siruela: *La Metáfora del cristal en las artes y en la arquitectura* de Simón Marchán Fiz (Colección Azul Mínima, Ed. Siruela, Barcelona-España, [2008]: 2515 ejemplares.

Número total de reproducciones de imágenes incluidas en el libro, por las cuales no se pagó (la cantidad refieren a aquellas que no han pasado a ser un bien público): 14 reproducciones.

Cantidad de dinero que no se pagó por las reproducciones de imágenes incluidas en el libro (teniendo como las *Tarifas 2009* establecidas por VEGAP por inclusión de imágenes de obras de arte en libros (VEGAP 2009)): 1032 euros.

Precio del libro si se hubiese pagado derechos de reproducción de imágenes (sin agregar lo que implicaría para la editorial imprimir en color las imágenes. Este libro tiene imágenes blanco y negro y son, en general, de mala calidad): 17,12 euros precio con IVA (16,47 euros sin IVA).

Aumento de precio por cada libro: 2, 12 euros con IVA y 2,43 euros sin IVA.

El incremento de 5,17 euros (con IVA) por el valor de un libro es algo impensado para la industria editorial, sobre todo a la luz de la opinión del público comprador o posibles compradores como los alumnos de historia del arte y bellas artes, sobre todo en tiempo de crisis económica.

14.2.2. ¿Cómo inciden las leyes de propiedad intelectual mediante entidades como VEGAP en el desarrollo de la enseñanza del arte y de la historia del arte?

En el caso de los estudiantes de historia del arte (en 2005 eran 16.000, repartidos en 24 universidades, atendidos por más de medio centenar de académicos (Coli i Rosell 2005)) y de los alumnos de Bellas Artes, éstos tienen acceso a un número limitado de libros en las bibliotecas de sus universidades, como ocurre en la Universidad Complutense y en la Universidad Autónoma de Madrid –dos de las más importantes universidades españolas–, donde se concentra una cantidad importante de libros especializados sobre arte.

Consultadas estas entidades por un número de libros conocidos en el medio, se nos indicó hacia 2009 que la mayor cantidad de ejemplares existente en la biblioteca –siete en la Universidad Complutense– se refieren al libro *Corpus solus para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo* de Juan Antonio Ramírez. Este libro se ciñe sustancialmente al arte contemporáneo, y posee una cantidad importante de imágenes impresas en tono sepia que, en esta categoría, ha sido unos de los préstamos más frecuentes desde su ingreso a las bibliotecas (216 veces en la UCM y 207 en la UAM)

Tabla 5. Número de ejemplares en Bibliotecas de la Universidad Autónoma de Madrid y Universidad Complutense. Otros datos

	Número de Ejemplares En	Número de Ejemplares En	Ejemplares	Ejemplares	Nº de veces prestados desde su ingreso	Nº de veces prestados desde su ingreso
	biblioteca	biblioteca	estantería	estantería		
	UAM	UCM	UAM	UCM	UAM	UCM
<i>Corpus Solus para un Mapa del Cuerpo en el Arte Contemporáneo.</i>	6	6	1		207	216
<i>Dalí, Icono y Personaje. Instalaciones.</i>	1	No hay			3	0
<i>El Arte del Siglo XX en sus exposiciones, 1945-1995.</i>	1	8		1	4	211
<i>Arte e ideología en el País Vasco (1940-1980).</i>	1	8		1	38	184
	2	7			5	17

Fuente: Elaboración propia, a partir de datos entregados por las bibliotecarias de la Universidad Autónoma de Madrid y de la Universidad Complutense.

Tabla 6. N° de veces que ha sido solicitado en la UAM y la UCM el libro *Corpus solus* de Juan Antonio Ramírez

	Número de Ejemplares En	Número de Ejemplares En	Ejemplares	Ejemplares	N° de veces prestados desde su ingreso	N° de veces prestados desde su ingreso
	biblioteca	biblioteca	estantería	estantería		
	UAM	UCM	UAM	UCM	UAM	UCM
Corpus Solus para un Mapa del Cuerpo en el Arte Contemporáneo	6	6	1		207	216

Fuente: Elaboración propia a partir de datos entregados por las Bibliotecarias de la Universidad Autónoma de Madrid y de la Universidad Complutense.

Y si consideremos que el préstamo en la Universidad Autónoma de Madrid en el caso de los alumnos de posgrado es de hasta 30 días, y en caso de ser un préstamo largo, con 7 días de gracia y con posibilidad de renovación del libro por 10 veces comprenderemos que los estudiantes de pregrado no pueden acceder de manera expedita a dichos libros, los cuales si los requieren tienen que optar por fotocopiarlos, aunque ellos no lo deseen.

Frente a todo esto, se podría afirmar que este público puede ser un grupo que, posteriormente, tendrá interés en comprar libros de historia del arte y de crítica especializada, pero los precios coartan a los posibles compradores.

14.2.3. Las consecuencias del alto costo por incluir imágenes en el sector editorial dedicado a la difusión del arte contemporáneo

Más allá de lo indicado, teniendo en cuenta el precio de otros muchos productos de consumo los libros en España no son caros, en términos generales, debido a que el IVA de los libros en papel no ha subido manteniéndose en un 4% a pesar de que sí ha subido a un 21% el IVA de los libros formato digital. Es responsabilidad de todos los involucrados en el ámbito de la cultura (y, de sobremanera, de los componentes institucionales de la sociedad como es el caso de VEGAP) revertir la opinión sobre ciertos temas que conforman el campo de las artes visuales y de la historia del arte.

Así, podemos decir con propiedad, que solventar esos montos por pago de derecho de

reproducción de imágenes para publicar un texto de historia del arte o de crítica especializada por parte de los historiadores del arte o por editoriales privadas es inviable, ya que, a diferencia de los centros de arte público, aquellos no reciben sistemáticamente subvenciones por parte del Estado para publicar textos especializados.

Por otra parte, hay que tener presente que las ganancias obtenidas por las editoriales privadas no son tan altas como se cree en lo que se refiere a libros de análisis y crítica de arte de diversas épocas, y menos aún en lo que se refiere al arte contemporáneo. A menos, obviamente, que una de ellas publique un *best seller* exitoso al estilo de Harry Potter, cuestión que no tiene nada que ver con la problemática que nos atañe.

La repartición estándar del dinero por venta de cada libro, a 2009, en cualquiera de las disciplinas, sería la siguiente: 10% para los autores, 40 % para las editoriales, 20% para los distribuidores y el 30% para el librero. Generalmente, las editoriales sólo se quedan con un 35%, pasando el otro 5% a los libreros²⁰⁵.

Si tomamos, a modo de ejemplo, un libro en relación a esos porcentajes los resultados son los siguientes:

Libro: Aliaga, Juan Vicente, *Orden fálico. androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*, Editorial Akal, Barcelona-España, (2008). Precio de mercado con IVA incluido: 28 euros.

Ganancias según repartición estándar por venta de cada libro:

Autores (10%) = 2,8 euros.

Editoriales (40 %) = 11,2 euros.

Distribuidores (20%) = 5,6 euros

Librero (30%) = 8,4 euros.

A estas cifras hay que descontarles el IVA que, en 2009, era de un 4%.

Frente a esto, podemos decir que publicar un libro de historia del arte no es un gran negocio, lo cual queda ratificado en las cifras de venta por libro, en 2007, por parte de la Editorial Siruela²⁰⁶.

²⁰⁵ Información entregada por el escritor y librero Juan Miguel Contreras (librero asociado al Gremio de Libreros, dueño de Librería La Pecera en Castilla la Mancha) en 2009.

²⁰⁶ Referencia entregada por el catedrático y editor Juan Antonio Ramírez en 2008.

Tabla 7. Ventas durante el año 2007 de libros de Historia del arte

Colección: La Biblioteca Azul BA. Serie (Smin). Editorial Siruela.		Nº de ejemplares vendidos		
Nombre del libro	Autor	Total general del año	En España	En el exterior
Los Orígenes de la Estética Medieval	André Grabar	1407	1157	250
La Clonación Arquitectónica	Ascensión Hernández Martínez	910	785	125
La Arquitectura Gótica y la Escolástica	Erwin Panofsky	826	792	34
Camuflaje	Maite Méndez Baiges	677	607	70
Ver y no Ver	Victor I. Stoichita	286	100	186
La Pintura Moderna y Otros Ensayos	Clement Greenberg	256	206	50
El Tiempo del Estupor	Valeriano Bozal	235	185	50
La Perspectiva Invertida	Pável Florenski	210	153	57
Arte y Erotismo en el Mundo Clásico	Carmen Sánchez	176	111	65
Diccionario abreviado del Surrealismo	André Bretón y Paul Eluard	171	171	
El Gesto en el Arte	André Chastel	146	138	8
La Belleza Imperfecta	Carlos Reyero	143	133	10
Edificios -Cuerpos	Juan antonio Ramírez	129	129	
La Perspectiva Corporum Regularium	Wentzel Jamnitzer	116	66	50
La Danza De 'Siva	Ananda K. Coomaraswamy	115	94	21
Nafragios	Esperanza Gullén	81	81	
El Fenómeno del Extasis de Dalí	Juan José Lahuerta	50	50	
Alienígenas	John F. Moffitt	1	1	
Total		5935	4959	497

Fuente: Colección: La Biblioteca Azul BA. Serie (Smin). Editorial Siruela.

Hay que señalar que los libros que más se venden en el ámbito de la historia del arte corresponden a los que tocan temas sobre otras épocas, como *La Arquitectura gótica y la escolástica* de Erwin Panofsky (renombrado historiador del arte), cuyo número de ejemplares vendidos en España en 2007 fue de 792 y el número de ejemplares vendidos en el exterior fue 34; el total de libros vendidos ese año fue de 826. El valor del texto es de 13,90 euros. Si calculamos lo obtenido por la venta total ese año nos damos cuenta que fue de 11.481,4 euros, correspondiendo a la ganancia anual obtenida por la editorial a 4592,56 euros²⁰⁷.

Con este monto no se alcanzaría a pagar por los derechos de reproducción de imágenes en un libro. Este es el caso del mencionado *Dalí, icono y personaje* de Laia Rosa Armengol, en la colección Ensayos Arte Cátedra (Editorial Cátedra, Madrid, España, [2003]).

Cabe agregar que, en general, los libros que no son de publicación reciente se venden menos. Y los textos que salen menos, obviamente, empiezan a ocupar espacio en los almacenes de las editoriales que, en un momento determinado, deben decidir qué hacer con ellos para poder dar lugar a los textos nuevos que se están editando. En el caso de las editoriales dedicadas a la literatura,

²⁰⁷ Cálculo estimado teniendo presente el 40% estándar que obtienen las editoriales por la publicación de libros.

muchas de ellas reciclan los libros y lo transforman en papel que reutilizarán para otro, con lo cual, no pierden tanto por la inversión hecha en escritos que casi no se venden.

Si comparamos estas cifras con las ganancias que se obtienen por las ventas de nuevas tecnologías, automóviles, relojes, impresoras, etc., veremos, obviamente, que en este rubro las ganancias no son abultadas, por lo menos, a corto plazo y en lo que se refiere al área de historia del arte y crítica especializada. De ahí que no sea negocio, muchas veces, volver a reeditar libros, y menos aún si hay que pagar derechos de reproducción.

Y es por ello también que, en la mayoría de los casos, las editoriales, sobre todo cuando tienen que pagar derechos de autor, editan con el fin de abaratar costos libros de historia del arte sin imágenes de obras visuales o que incluyen una cantidad mínima de ellas, generalmente en blanco y negro, color sepia o azul.

En lo que respecta a los libros publicados por los centros de arte públicos españoles, como el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía o el Museo de Prado, tal cual hemos dicho, son subvencionadas, en gran parte, por el Estado, lo que significa que los precios con que se venden al público los catálogos llevan un descuento considerable. Estos centros pagan a VEGAP derechos de reproducción de imágenes. Cabría preguntarse cuánto es el valor real de un catálogo como el de la exposición *Tàpies: tierras* que editó el 2006 el MNCARS y vendía a 30 euros.

Cabe indicar, a este respecto, que el Ministerio de Cultura de España, no tiene diseñada una plataforma sólida para la venta de los libros que editan los centros de arte públicos lo que hace complejo (pero no imposible) conseguir los catálogos de las exposiciones tanto en el interior de España como fuera de ella. Si alguien quiere, por ejemplo, un catálogo del Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo (Vitoria) lo más probable es que tenga que ir a buscarlo al centro mismo, o encargarlo.

Estas son algunas de las problemáticas de las que tendría que preocuparse y abordar VEGAP. En este sentido, hemos de reconocer el importante estudio realizado en 2009 por AVAM —financiado por el Fondo Asistencial y Cultural de VEGAP— que consiste en determinar, como su título lo indica, la *Presencia de artistas españoles en el mercado internacional*. En el estudio, se constata que “*el mercado de arte contemporáneo español, aunque creciente, se muestra más débil con respecto a otros mercados internacionales, efecto que redundará sobre el artista que desarrolla su actividad profesional en el ámbito nacional. Por otra parte, AVAM también percibe que los artistas españoles con presencia en el mercado internacional tienden, cada vez más, a desarrollar su proyección desde galerías extranjeras*” (AVAM 2009).

En el texto se indica que el dinamismo del mercado en todos sus ámbitos ha forjado la implantación de numerosas ferias de arte contemporáneo en el marco internacional, así como la circulación continua de artistas vivos en diferentes mercados. El estudio se centra en la presencia

de artistas españoles en siete ferias internacionales de arte: Frieze Art Fair (Londres), ARCO (Madrid), Art Cologne (Colonia), The New Armory Show (Nueva York), FIAC (París), Art Basel (Basilea) y Art Basel Miami Beach (Miami). El período de tiempo analizado es del 2004 al 2007.

Más tenemos que preguntamos ¿si es a través de los libros de historia del arte y de la crítica especializada por lo que se conocen mayoritariamente las artes visuales? Si la respuesta es sí, debemos tener presente que son las reproducciones que aparecen en los libros o internet, que podemos volver a recrear las obras y meditar sobre ellas a la luz de nuestros diálogos con los autores de los textos.

¿Por qué instituciones como VEGAP, en vez de persistir en que los historiadores del arte y las editoriales paguen por derecho de reproducción de imágenes, no han indagado seriamente en la trascendencia de hacer un análisis sobre el valor de las imágenes en libros? Todo ello a la luz de la capacidad de los historiadores del arte de difundir a las artes visuales. El estudio, de efectuarse con rigurosidad, sería de gran beneficio para sus asociados, para los artistas españoles en general, y para los historiadores del arte.

14.2.4. El comercio interior y exterior de libros de historia del arte y crítica especializada en arte

A este respecto, hemos de hacer algunas acotaciones. No existen estudios específicos —que sean conocidos— sobre el comercio interior y exterior de libros de historia del arte y crítica especializada en arte en general o en arte contemporáneo y arte contemporáneo español. Sin embargo, la Federación de Gremios de Editores de España nos entrega información relevante que nos puede ayudar a ver como se está dando la difusión en el ámbito editorial de los intelectuales actuales dedicados a las artes visuales dentro y fuera del país.

Como observación debemos decir que, al no hay análisis y estadísticas sobre cuál es la repercusión de los catálogos editados por los centros de arte públicos o entidades privadas como Caixa Fórum o la Casa Encendida (en la promoción de los artistas e historiadores del arte españoles) no podemos referir lo que sucede en este ámbito.

Pero, a modo de antecedente, podemos entregar algunos datos: las bibliotecas de las universidades —como las de las universidades Complutense, Autónoma de Madrid y Universidad de Barcelona— se preocupan de recopilar material complementario a las exposiciones; Caixa Fórum y algunos centros de arte público donan libros a las bibliotecas mencionadas y a entidades vinculadas a las artes visuales.

Librerías como la Casa del Libro incluyen dentro de sus catálogos algunos textos publicados por ciertos centros de arte públicos españoles, como también catálogos de exposiciones extranjeras. Amazon.com tiene desarrollada una red de ventas por internet de libros y catálogos de todas partes del mundo. Por otra parte, en la web podemos encontrar de manera gratuita (para lo cual se indican que tiene licencia libre) muchos libros y catálogos a los cuales se puede acceder *online* o descargar como PDF.

Asimismo, como hemos dicho, hemos de referirnos a las editoriales privadas, que sí tienen plataformas de distribución de textos ya que los centros de arte público o las entidades privadas como Caixa Fórum y Casa Encendida carecen de canales de distribución de sus catálogos, tanto internamente como hacia el exterior de España. Por ello, hablaremos de Alianza Editorial, Akal Editores, Editorial Cátedra, Editorial Siruela o Editorial Nerea, que son editoriales que dedican parte de su producción (o casi su producción total como Nerea), a las artes visuales. Debido a sus fortalezas como empresas pueden movilizar de mejor manera los libros en formato de papel.

A modo de observación, sería importante fomentar dentro del mercado de bienes y servicios culturales —en lo que se refiere a la producción de libros sobre artes visuales— el crecimiento a pequeñas empresas editoriales, a autores y/o editores que se dediquen de manera ocasional a publicar libros especializados, lo que haría más sano y más plural la promoción de las artes y la cultura. Mientras más miradas, más rico es el horizonte cultural de un país.

Tabla 8.1. Por editorial. Proporción entre: total de libros de historia del arte y/o de la arquitectura, y crítica de arte contemporáneo; Libros de Historia del arte y de la arquitectura, y crítica de arte contemporáneo español que remiten a los 70' en adelante; Libros de historia del arte y/o de la arquitectura, y crítica de arte contemporáneo que remiten a los 70' en adelante.

	Libros	Libros	Total libros
Ediciones Siruela S.A.Colecciones	(1)	(2)	(3)
La Biblioteca Azul/ serie mínima (Smin)	5	0	24
La Biblioteca Azul / Serie menor (Sm)	3	0	23
La Biblioteca Azul / Serie Mayor (SM)	2	1	12
Total	10	1	59

(1) Libros de Historia del arte y/o de la arquitectura, y crítica de arte contemporáneo que remiten a los 70' en adelante, en catálogo vigente.

(2) Libros de Historia del arte y de la arquitectura, y crítica de arte contemporáneo español que remiten a los 70' en adelante, en catálogo vigente.

(3) Total de libros de Historia del arte y/o de la arquitectura, y crítica de arte contemporáneo.

Fuente: Elaboración propia a partir de las páginas web de las editoriales. Revisión de los catálogos vigentes de cada una de las editoriales.

	Libros	Libros	Total libros
Alianza Editorial	(1)	(2)	(3)
Alianza Forma	14	3	117
Serie Especial	0	0	11
Total	14	3	128

(1) Libros de Historia del arte y/o de la arquitectura, y crítica de arte contemporáneo que remiten a los 70' en adelante, en catálogo vigente

(2) Libros de Historia del arte y de la arquitectura, y crítica de arte contemporáneo español que remiten a los 70' en adelante, en catálogo vigente

(3) Total de libros de Historia del arte y/o de la arquitectura, y crítica de arte contemporáneo

Fuente: Elaboración propia a partir de las páginas web de las editoriales. Revisión de los catálogos vigentes de cada una de las editoriales.

	Libros	Libros	Total libros
Akal Grupo Editorial	(1)	(2)	(3)
Arte	61	4	290
arquitectura	7	0	49
Total	68	4	339

(1) Libros de Historia del arte y/o de la arquitectura, y crítica de arte contemporáneo que remiten a los 70' en adelante, en catálogo vigente.

(2) Libros de Historia del arte y de la arquitectura, y crítica de arte contemporáneo español que remiten a los 70' en adelante, en catálogo vigente

(3) Total de libros de Historia del arte y/o de la arquitectura, y crítica de arte contemporáneo.

Fuente: Elaboración propia a partir de las páginas web de las editoriales. Revisión de los catálogos vigentes de cada una de las editoriales.

Tabla 8.2. Por editorial. Proporción entre: total de libros de historia del arte y/o de la arquitectura, y crítica de arte contemporáneo; Libros de Historia del arte y de la arquitectura, y crítica de arte contemporáneo español que remiten a los 70' en adelante; Libros de historia del arte y/o de la arquitectura, y crítica de arte contemporáneo que remiten a los 70' en adelante.

	Libros	Libros	Total libros
Editorial Nerea, S. A.	(1)	(2)	(3)
Arte Hoy	23	0	23
Formato Grande	6	4	38
Total	29	4	61

(1) Libros de Historia del arte y/o de la arquitectura, y crítica de arte contemporáneo que remiten a los 70' en adelante, en catálogo vigente.

(2) Libros de Historia del arte y de la arquitectura, y crítica de arte contemporáneo español que remiten a los 70' en adelante, en catálogo vigente.

(3) Total de libros de Historia del arte y/o de la arquitectura, y crítica de arte contemporáneo.

Fuente: Elaboración propia a partir de las páginas web de las editoriales. Revisión de los catálogos vigentes de cada una de las editoriales.

	Libros	Libros	Total libros
Ediciones cátedra (Grupo Anaya)	(1)	(2)	(3)
Arte Grandes Temas	2	0	37
Cuadernos Arte Cátedra	8	1	26
Manuales Arte Cátedra	3	1	46
Ensayo Arte Cátedra	6	1	31
Total	19	3	140

(1) Libros de Historia del arte y/o de la arquitectura, y crítica de arte contemporáneo que remiten a los 70' en adelante, en catálogo vigente.

(2) Libros de Historia del arte y de la arquitectura, y crítica de arte contemporáneo español que remiten a los 70' en adelante, en catálogo vigente.

(3) Total de libros de Historia del arte y/o de la arquitectura, y crítica de arte contemporáneo.

Tabla 9. Facturación por materia. Ejemplares vendidos. Precio medio

	Facturación M€	Ejemplares vendidos M€	Precio medio
Literatura	637,00	61,70	10,33
Infantil y juvenil	324,00	41,31	7,83
Texto no universitario	736,00	48,43	15,21
Científico-técnico y universitario	162,00	7,93	20,47
Ciencias sociales y humanidades	366,00	18,28	20,03
Libros prácticos	192,00	18,44	10,59
Divulgación general	249,00	17,77	13,99
Diccionarios y enciclopedias	162,00	5,07	31,69
Comics	83,00	6,54	12,89
Otros	103,00	3,05	33,73
Total	3.015,00	228,22	13,21

Fuente: Comercio Interior del Libro en España 2006.

14.2.5. La carencia de una política pública para impulsar coherentemente la realización y difusión de libros de artes visuales contemporáneas

En 2006, la facturación de las empresas no agremiadas a la Federación de Gremios de Editores de España, representaba apenas entre un 10% y un 15% del total (VV.AA. 2006). Hay que destacar que la edición en otros soportes distintos al papel corresponde al 26,3% de total de libros publicados, de tal manera que su ganancia es de un 11, 1% respecto de la facturación total del sector.

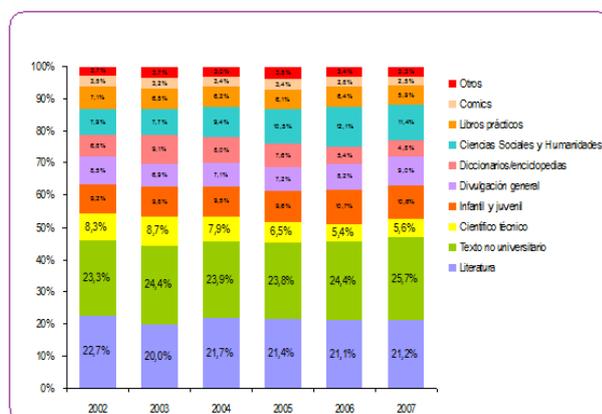
Tabla 10. Distribución por materias de la cifra global de facturación por ventas en el mercado interior

Materia	Año					
	2002	2003	2004	2005	2006	2007
Literatura	22,7%	20,0%	21,7%	21,4%	21,1%	21,2%
Texto no universitario	23,3%	24,4%	23,9%	23,8%	24,4%	25,7%
Científico técnico	8,3%	8,7%	7,9%	6,5%	5,4%	5,6%
Infantil y juvenil	9,2%	9,8%	9,5%	9,6%	10,7%	10,6%
Divulgación general	8,5%	6,9%	7,1%	7,2%	8,2%	9,0%
Diccionarios/enciclopedias	6,8%	9,1%	8,0%	7,6%	5,4%	4,8%
Ciencias Sociales y Humanidades	7,9%	7,7%	9,4%	10,5%	12,1%	11,4%
Libros prácticos	7,1%	6,5%	6,2%	6,1%	6,4%	5,9%
Comics	3,5%	3,2%	3,4%	3,4%	2,8%	2,5%
Otros	2,7%	3,7%	3,0%	3,8%	3,4%	3,3%

Fuente: El sector editorial español. FGEE: Federación de Gremios de Editores de España.

La Federación de Gremios de Editores de España, en el mencionado texto, señala que las mayor facturación por ventas en el mercado interior, entre los años 2002 a 2007, corresponden a literatura y textos no universitarios, que aglutinan más de un 45%. Corresponden a los textos de ciencias sociales y humanidades (dentro de los que se encuentran las bellas artes y, por lo tanto, la historia del arte y crítica especializada) una facturación promedio de 9, 83% del total.

Gráfico 1. Distribución por materias de la cifra global de facturación por ventas en el mercado interior.



Fuente: El sector editorial español. FGEE: Federación de Gremios de Editores de España. 2002 a 2007.

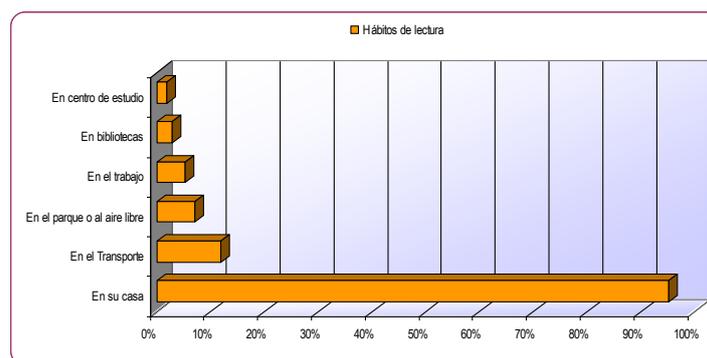
Es una facturación muy baja, que puede estar asociada a diversos factores. Hay poca publicación de textos sobre artes visuales contemporáneas por parte de las editoriales porque son presionadas a pagar derecho de reproducción de imágenes: *“En estos momentos (otoño de 2005), me consta la existencia de varios libros “retenidos”, pendientes a que los gabinetes jurídicos de las editoriales decidan si se atienen al artículo 32 de la Ley de Propiedad Intelectual (lo cual haría viables esos proyectos), resistiendo las amenazas judiciales de VEGAP o, si se rechazan, simplemente, a favor de otros trabajos literarios no sujetos a semejantes gravamen”* (Ramírez 2008, 35).

La gente prefiere comprar los catálogos de exposiciones que publican los centros de arte públicos y privados, no les interesa la temática de los libros que se venden, se editan pocos textos no sólo sobre arte contemporáneo, sino más específicamente de arte contemporáneo español, no hay un interés real por las artes visuales en España, etc.

Mas lo cierto, es que uno de los instrumentos más importantes para la difusión de las artes visuales, en este momento, está en manos de los particulares. Por las cifras indicadas, no parece que las artes visuales sea un tema prioritario para la comunidad, a pesar de las inmensas filas que se hacen para entrar al Museo del Prado y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS).

Es interesante observar que no es baja la frecuencia porcentual con que leen los españoles: un 45% leen en su tiempo libre al menos una o dos veces por semana, y un 15,90% son lectores ocasionales. Pero, ¿por qué la literatura y los textos no universitarios sí se venden más? Probablemente porque los intelectuales y las organizaciones vinculadas a dichos sectores han promovido a tal nivel dichos ámbitos de estudios, que la gente compra libros sobre esas materias.

Gráfico 2. Hábitos de lectura



Fuente: Elaboración propia en base a información del Informe sobre el sector editorial español 2007. Federación de Gremios de editores de España, diciembre de 2008.

Hay que tener en consideración que dentro de los compradores de libros, un 77,3 % de ellos son compradores frecuentes (VV.AA. 2006), es decir, que tienen hábitos desarrollados y, por

lo tanto, gustos creados y muchos de ellos por un interés cultural.

Pero, dado que no tenemos claro cómo se moverían las cosas si los centros públicos de arte dieran mejor difusión a sus catálogos, el tema se nos complica y se diluye en el vacío por ausencia de datos.

14.2.6. La escasa publicación de libros de historia del arte contemporáneo debido al precio de los derechos de reproducción

Cabe mencionar que, respecto al mercado interno de promoción de las artes visuales mediante libros, los grandes grupos editoriales señalados (Ediciones Siruela S.A., Alianza Editorial, Akal Grupo Editorial, Ediciones Cátedra. Grupo Anaya) han desarrollado su actuación de la siguiente manera: en términos generales, en el ámbito de nuestro análisis, han reeditado títulos escritos por autores consagrados como Erwin Panofsky (Ed. Siruela), han publicado textos referentes a otras épocas (como la Edad Media), han reeditado en español (práctica continua en Akal), a autores contemporáneos consagrados internacionalmente como Fredric Jameson.

En este sentido, han hecho un importante aporte al ámbito de las artes visuales. Sin embargo, las exigencias de VEGAP por el pago de reproducción han evitado que puedan desarrollar una promoción clara de las artes actuales, de los artistas e historiadores locales. Aunque Editorial Siruela S.A. es una de las que más da cabida a la producción de historiadores locales, como también lo hace una editorial más pequeña, Editorial Nerea S.A.

Revisando los catálogos vigentes de las editoriales mencionadas podemos decir que, en general, los tipos de libros de historia del arte que privilegian publicar no aluden a la contemporaneidad. Veamos cómo se expresa, porcentualmente y por editorial, las opciones tomadas hacia 2009 por las editoriales:

1. En el caso de Editorial Siruela S.A., del total de libros de historia del arte en catálogo vigente (70 títulos), 59 de ellos (84,4%) corresponden a libros de historia del arte y/o arquitectura y crítica de arte en general²⁰⁸; 10 (14,3 %) corresponden a libros de historia del arte y/o de la arquitectura y crítica de arte contemporáneo que remiten a los años setenta en adelante; y uno de ellos (1,4%) a libros de historia del arte y/o de la arquitectura y crítica de arte contemporáneo español que remiten a los años setenta en adelante.

2. En lo que concierne a Alianza Editorial, del total de libros de historia de arte en catálogo

²⁰⁸ Se descartaron en este análisis los textos sobre cine por considerarlos una rama regida por otras variantes de la Ley de propiedad intelectual.

vigente (145 títulos), 128 de ellos (88,3%) corresponden a libros de historia del arte y/o de la arquitectura y crítica de arte en general; 14 (9,7%) corresponden a libros de historia del arte y/o de la arquitectura y crítica de arte contemporáneo que remiten a los años setenta en adelante y 3 de ellos (2,1%) a libros de historia del arte y/o de la arquitectura y crítica de arte contemporáneo español que remiten a los años setenta en adelante.

3. En lo que se refiere a Akal Grupo Editorial, que es uno de los que más edita sobre artes visuales, del total de libros de historia del arte en catálogo vigente (411 títulos); 339 de ellos (82,5%) corresponden a libros de historia del arte y/o de la arquitectura y crítica de arte en general; 68 (16,5%) corresponden a libros de historia del arte y/o de la arquitectura y crítica de arte contemporáneo que remiten a los años setenta en adelante; y 4 de ellos (1,0%) a libros de historia del arte y/o de la arquitectura, y crítica de arte contemporáneo español que remiten a los años setenta en adelante.

4. De Ediciones Cátedra (Grupo Anaya), el total de libros de historia del arte en catálogo vigente (162 títulos), 140 de ellos (86,4%) corresponden a libros de historia del arte y/o de la arquitectura y crítica de arte en general; 19 (11,7%) corresponden a libros de historia del arte y/o de la arquitectura, y crítica de arte contemporáneo que remiten a los años setenta en adelante; y 3 de ellos (1,9%) a libros de historia del arte y/o de la arquitectura, y crítica de arte contemporáneo español que remiten a los años setenta en adelante.

5. En el caso de Editorial Nerea, S. A., que destina gran parte de su actividad a libros especializados en arte contemporáneo, del total de libros de historia del arte en catálogo vigente (94 títulos), 61 de ellos (64,9%) corresponden a libros de historia del arte y/o de la arquitectura y crítica de arte en general; 29 (30,9%) corresponden a libros de historia del arte y/o de la arquitectura y crítica de arte contemporáneo que remiten a los años setenta en adelante; y 3 (1,9%) de ellos a libros de historia del arte y/o de la arquitectura y crítica de arte contemporáneo español que remiten a los años setenta en adelante.

Lo anterior nos revela que en los catálogos vigentes de todas las editoriales nos encontramos con un total de 882 libros dedicados a historia del arte, correspondiendo 727 de ellos (un 82,4%), a historia del arte no referida a arte contemporáneo de los años setenta en adelante. De ellos, 140 libros (un 15,9%), remiten a historia del arte contemporáneo de los años setenta en adelante y 15 libros (un 1,7%), corresponden a historia del arte y/o de la arquitectura y crítica de arte de arte contemporáneo español que remiten a los años setenta en adelante.

Lo que nos lleva a que de cada 100 libros de historia del arte y/o de la arquitectura y crítica de arte de arte contemporáneo, alrededor de 21 (un 21,3%), corresponden a historia del arte y/o de la arquitectura y crítica de arte contemporáneo incluido el extranjero y el local.

Y de cada 100 libros que se publican de historia del arte y/o de la arquitectura y crítica de arte, un poco más de 19 (19,3%) son de arte contemporáneo que aborda lo realizado desde los setenta en adelante, excluido el arte contemporáneo español de los setenta en adelante.

Ocurre que de cada 100 libros de historia del arte y/o de la arquitectura y crítica de arte que se publican, alrededor de 2 (2,1%) corresponden a arte contemporáneo español de los setenta en adelante.

Tabla 11

Libros de Historia del Arte Contemporáneo, publicados en España, presentes en el catálogo vigente, según Editorial.

Editorial	Total Nº	Historia del Arte		Historia del Arte Contemporáneo		Historia del Arte Contemporáneo Español	
		Nº	%	Nº	%	Nº	%
Total	882	727	82,4	140	15,9	15	1,7
Ediciones Siruela S.A. Colecciones	70	59	84,3	10	14,3	1	1,4
Alianza Editorial	145	128	88,3	14	9,7	3	2,1
Akal Grupo Editorial	411	339	82,5	68	16,5	4	1,0
Editorial Nerea, S. A.	94	61	64,9	29	30,9	4	4,3
Ediciones Cátedra. Grupo Anaya	162	140	86,4	19	11,7	3	1,9

Fuente: Elaboración propia en base a información obtenida de las páginas web de las editoriales.

Tabla 12

Proporción entre libros de historia del arte y/o de la arquitectura, y crítica de arte contemporáneo incluido el extranjero y el local, dentro de los de historia del arte y/o de la arquitectura, y crítica de arte de arte contemporáneo.

Editorial	Proporción
Total	21,3
Ediciones Siruela S.A. Colecciones	18,6
Alianza Editorial	13,3
Akal Grupo Editorial	21,2
Editorial Nerea, S. A.	54,1
Ediciones Cátedra. Grupo Anaya	15,7

Fuente: Elaboración propia en base a información de obtenida de las páginas web de las editoriales.

Tabla 13

Proporción de libros de historia del arte y/o de la arquitectura, y crítica de arte, y los de historia del arte y/o de la arquitectura, y crítica de arte contemporáneo, excluidos los de arte contemporáneo español

	Proporción
Editorial	
Total	19,3
Ediciones Siruela S.A.Colecciones	16,9
Alianza Editorial	10,9
Akal Grupo Editorial	20,1
Editorial Nerea, S. A.	47,5
Ediciones Cátedra.Grupo Anaya	13,57

Fuente: Elaboración propia en base a información de obtenida de las páginas web de las editoriales.

Tabla 14

Proporción de libros de historia del arte y/o de la arquitectura, y crítica de arte contemporánea española de los setenta en adelante, en relación a los libros de de historia del arte y/o de la arquitectura, y crítica de arte.

	Proporción
Editorial	
Total	2,1
Ediciones Siruela S.A.Colecciones	1,7
Alianza Editorial	2,3
Akal Grupo Editorial	1,2
Editorial Nerea, S. A.	6,6
Ediciones Cátedra.Grupo Anaya	2,14

Fuente: Elaboración propia en base a información de obtenida de las páginas web de las editoriales.

Tabla 15

Por editorial. Proporción de libros de historia del arte y/o de la arquitectura, y crítica de arte contemporáneo e historia del arte y/o de la arquitectura, y crítica de arte contemporáneo español que abordan desde los setenta en adelante.

Editorial	Proporción
Total	10,7
Ediciones Siruela S.A. Colecciones	10,0
Alianza Editorial	21,4
Akal Grupo Editorial	5,9
Editorial Nerea, S. A.	13,8
Ediciones Cátedra. Grupo Anaya	15,79

Fuente: Elaboración propia en base a información de obtenida de las páginas web de las editoriales.

La proporción de libros de historia del arte y/o de la arquitectura y crítica de arte contemporáneo e historia del arte, y/o de la arquitectura y crítica de arte contemporáneo español que abordan desde los años setenta en adelante por editorial es:

Akal Grupo Editorial (5,9 %); Ediciones Cátedra (Grupo Anaya [15,79%]); Alianza Editorial (21,4%); Editorial Nerea, S.A., (13,8%); Ediciones Siruela S.A. Colecciones, (10%).

Tabla 16. Por editorial. Proporción de libros de historia del arte y/o de la arquitectura, y crítica de arte contemporáneo e historia del arte y/o de la arquitectura, y crítica de arte contemporáneo español que abordan desde los setenta en adelante. Revisión de Catálogos vigentes.

Editorial	Proporción
Total	10,7
Ediciones Siruela S.A. Colecciones	10,0
Alianza Editorial	21,4
Akal Grupo Editorial	5,9
Editorial Nerea, S. A.	13,8
Ediciones Cátedra. Grupo Anaya	15,79

Fuente: Elaboración propia en base a información de obtenida de las páginas web de las editoriales.

Asimismo, dentro de los 15 libros publicados de historia del arte y/o de la arquitectura y crítica de arte contemporáneo español de los setenta en adelante, un 26,7% (4 títulos) han sido publicados por Akal Grupo Editorial; en igual proporción y cantidad, un 26,7% (4 libros) han sido publicados por Ediciones Cátedra (Grupo Anaya). Alianza Editorial ha publicado 3 libros, lo que corresponde a un 20,0%. En igual cantidad y proporción, 3 libros (20,0%) han publicado Editorial Nerea, S.A. En lo que respecta a Ediciones Siruela S.A., ha publicado 1 libro, es decir, un 6,7% en relación al total.

Tabla 17. Libros de historia del arte contemporáneo español (y libros especializados) que remiten a los años 70 en adelante, según editorial.

Editoriales	Vigentes en Catálogo	
	Nº	%
Ediciones Siruela. S.A. Colecciones.	1	6,7
Alianza Editorial.	3	20,0
Akal Grupo Editorial.	4	26,7
Editorial Nerea, S. A.	3	20,0
Ediciones Cátedra. Grupo Anaya.	4	26,7

Fuente: Elaboración propia a partir de las páginas web de las editoriales. Revisión de los catálogos vigentes de cada una de las editoriales.

Cabe mencionar que los libros sobre arte y/o arquitectura española publicados refieren en general, de manera colateral a lo acaecido en los años setenta en adelante. Los textos son:

1. Editorial Siruela: Pego Puigbó, Armando (Tr.) *El Arte y sus lugares*. Antoni Tàpies.
2. De Alianza Editorial: Sánchez, Mónica, *La Instalación en España, 1970-2000*; Satué, Enric, *El Diseño gráfico en España*; Calvo Serraller, Francisco, *Pintores españoles entre dos fines de siglo (1880-1990)*.
3. De Akal Grupo Editorial: Guasch, Anna María, *Arte e ideología en el País Vasco: 1940-1980*; Llorente, Ángel y Díaz Sánchez, Julián, *La Crítica de arte en España (1939-1976)*; Bozal, Valeriano, *Historia del arte en España II*; Lafuente Ferrari, Enrique, *Breve historia de la pintura española (2 volúmenes)*.
4. De Editorial Nerea S.A.: Nieto, Víctor, *Rafael Canogar: El Paso de la pintura*; AA.VV., *Arte y arquitectura del País Vasco*; Álvarez, Soledad, *Jorge Oteiza: Pasión y razón*.
5. De Ediciones Cátedra (Grupo Anaya): Rosa Armengol, Laia, *Dalí, icono y personaje*; Sobrino, Julián, *Arquitectura industrial en España 1830-1990*; Dopico, Pablo, *El Comic underground español 1970-80*; Urrutia, Ángel, *Arquitectura española. Siglo XX*.

Las cifras mencionadas son, en términos generales y en lo que se refiere a arte contemporáneo, un tanto desalentadoras. Aun así, frente a ellas, algunas editoriales en conjunción con los historiadores del arte, apoyándose en el artículo 32 de la Ley de Propiedad Intelectual (artículo que fue cambiado estructuralmente en 2015), decidieron desde 2005 no pagar derechos de reproducción de imágenes y destinar parte de dichos fondos a la publicación de textos que remiten a la contemporaneidad. Entre estos textos, encontramos en el período comprendido de análisis los siguientes títulos:

-*Dalí, icono y personaje* de Laia Rosa Armengol (Colección: Ensayos Arte Cátedra, Editorial Cátedra, Madrid-España, [2003]), cuyo valor es de 20,3 euros (con IVA).

-*Corpus solus. Para*, de Juan Antonio Ramírez (Editorial Siruela, Madrid-España, 2003), el

cual vale 45 euros (con IVA). Ambos sin imágenes color.

En este sentido, Akal en 2009 editó:

El Objeto y el aura. (Des) orden visual del arte moderno de Juan Antonio Ramírez (Ed. Akal, S.A. Barcelona-España, 2009), que incluye 225 imágenes a color, y cuyo valor de mercado es de 23 euros (con IVA). Este texto fue publicado con una subvención de la Dirección General del Libros, Archivos y Bibliotecas del Ministerio de Cultura para su préstamo público en bibliotecas públicas, de acuerdo con lo previsto en el artículo 37.2 de la Ley de Propiedad Intelectual vigente entonces.

En los tres casos nombrados, el precio de los libros no excede el promedio normal de ellos en el mercado, es decir, los editores no han agregado indebidamente un porcentaje de dinero por la inclusión de imágenes. Indudablemente, *Corpus solus* cuesta más, pues es un libro grueso, cuyo total de páginas es de 355, su tapa es de 25 x 19,5 cm., y su medida interior 24 x 18,5 cm.

Para clarificar más el tema, podemos ver que en el *Informe del comercio interior de libros de España (2006)*, se da cuenta de que el precio medio de un libro de ciencias sociales y humanidades es de 20,03 euros.

Tabla 18. Facturación por materia. Ejemplares vendidos. Precio medio.

	Facturación M€	Ejemplares vendidos M€	Precio medio
Literatura	637,00	61,70	10,33
Infantil y juvenil	324,00	41,31	7,83
Texto no universitario	736,00	48,43	15,21
Científico-técnico y universitario	162,00	7,93	20,47
Ciencias sociales y humanidades	366,00	18,28	20,03
Libros prácticos	192,00	18,44	10,59
Divulgación general	249,00	17,77	13,99
Diccionarios y enciclopedias	162,00	5,07	31,69
Comics	83,00	6,54	12,89
Otros	103,00	3,05	33,73
Total	3.015,00	228,22	13,21

Fuente: Comercio Interior del Libro en España 2006.

14.2.7. ¿Cuánto publican los historiadores del arte españoles y extranjeros sobre arte contemporáneo español y no español anualmente?

Pero, ¿cuánto publican los historiadores del arte españoles sobre arte contemporáneo español y no español anualmente en editorial con circulación importante?

Para responder a esto, se hace necesario reflexionar sobre los datos entregados por los catálogos vigentes de las editoriales monitoreadas con el fin de hacer posible una mayor edición de libros de arte contemporáneo. En este sentido, también es necesario atender a otros antecedentes que nos proporcionan estas mismas fuentes respecto a cuántos historiadores del arte españoles han escrito sobre arte contemporáneo español y no español, etc. en 2009 (se incluyen en las cifras a historiadores del arte que han escrito en libros escritos por VV. AA.).(Véase tabla 17).

1. En lo que concierne a Editorial Siruela S.A., encontramos que seis historiadores españoles han escrito sobre historia del arte y/o arquitectura y crítica de arte contemporáneo no español con remisión a los años setenta en adelante; únicamente un historiador del arte español ha escrito sobre arte y/o arquitectura española que remite a los años 70' en adelante. Dentro del catálogo no se ha incluido a ningún historiador del arte extranjero que haya escrito sobre historia del arte y/o arquitectura de arte contemporáneo español y, tan solo, hay dos historiadores del arte extranjero que han escrito sobre arte y/o arquitectura contemporánea no española con remisión a los años setenta en adelante.

2. En lo que se refiere a Alianza Editorial, nos topamos con cinco historiadores del arte españoles que han escrito sobre historia del arte y/o arquitectura contemporánea no española con remisión a los años setenta en adelante; tres historiadores del arte español han escrito sobre arte y/o arquitectura contemporánea española que remite a los años setenta en adelante, y con siete historiadores del arte extranjero que han escrito sobre arte y/o arquitectura contemporánea española. No hemos encontrado historiadores del arte extranjero que han escrito sobre arte y/o arquitectura contemporánea no española con remisión a los años setenta en adelante.

3. Con Editorial Nerea, S.A, vemos que treinta y un historiadores del arte españoles han escrito sobre historia del arte y/o arquitectura contemporánea no española con remisión a los años setenta en adelante; con ocho historiadores del arte español que ha escrito sobre arte y/o arquitectura contemporánea española que remite a los años setenta en adelante. No encontramos historiadores del arte extranjero que hayan escrito sobre arte y/o arquitectura contemporánea española y tres historiadores del arte extranjero que han escrito sobre arte y/o arquitectura contemporánea no española con remisión a los años setenta en adelante. Esta editorial es la que incluye a más historiadores del arte locales.

4. En cuanto a Ediciones Cátedra (Grupo Anaya) nos encontramos con que trece historiadores del arte españoles han escrito sobre historia del arte y/o arquitectura contemporánea

no española con remisión a los años setenta en adelante; con cuatro historiadores del arte español que ha escrito sobre arte y/o arquitectura contemporánea que remite a los años setenta en adelante. No encontramos historiadores del arte extranjero que hayan escrito sobre arte y/o arquitectura contemporánea española, y cuatro historiadores del arte extranjero que han escrito sobre arte y/o arquitectura contemporánea no española con remisión a los años setenta en adelante.

5. En relación a Akal Grupo Editorial, nos topamos con que treinta y cuatro historiadores del arte españoles han escrito sobre historia del arte y/o arquitectura contemporánea no española; con seis historiadores del arte español que han escrito sobre arte y/o arquitectura contemporánea española. No encontramos historiadores del arte extranjero que hayan escrito sobre arte y/o arquitectura contemporánea española, y con sesenta y dos historiadores del arte extranjero que han escrito sobre arte y/o arquitectura contemporánea no española, todos ellos con remisión a los años setenta en adelante. Esta es la editorial que incluye a más historiadores del arte extranjeros.

Tabla 19. Publicaciones por editorial. Proporción:

Arte en redes e historia del arte y los derechos de propiedad intelectual

Ediciones Siruela S.A.Colecciones	En catalogo vigente
libros sobre arte contemporáneo español que remiten a los 70' en adelante	1
historiadores españoles que escriben sobre arte contemporáneo que remiten a los 70' en adelante	6
historiadores españoles que escriben sobre arte contemporáneo español que remiten a los 70' en adelante	1
historiadores extranjeros que escriben sobre arte contemporáneo español que remiten a los 70' en adelante	0
historiadores extranjeros que escriben sobre arte contemporáneo que remiten a los 70' en adelante	2

Fuente: Elaboración propia en base a información de obtenida de las páginas web de las editoriales

Alianza Editorial	En catalogo vigente
libros sobre arte contemporáneo español que remiten a los 70' en adelante	3
historiadores españoles que escriben sobre arte contemporáneo que remiten a los 70' en adelante	5
historiadores españoles que escriben sobre arte contemporáneo español que remiten a los 70' en adelante	3
historiadores extranjeros que escriben sobre arte contemporáneo español que remiten a los 70' en adelante	7
historiadores extranjeros que escriben sobre arte contemporáneo que remiten a los 70' en adelante	0

Fuente: Elaboración propia en base a información de obtenida de las páginas web de las editoriales

Akal Grupo Editorial	En catalogo vigente
libros sobre arte contemporáneo español que remiten a los 70' en adelante	4
historiadores españoles que escriben sobre arte contemporáneo que remiten a los 70' en adelante	34
historiadores españoles que escriben sobre arte contemporáneo español que remiten a los 70' en adelante	8
historiadores extranjeros que escriben sobre arte contemporáneo español que remiten a los 70' en adelante	0
historiadores extranjeros que escriben sobre arte contemporáneo que remiten a los 70' en adelante	62

Fuente: Elaboración propia en base a información de obtenida de las páginas web de las editoriales.

Editorial Nerea, S. A.	En catalogo vigente
libros sobre arte contemporáneo español que remiten a los 70' en adelante	3
historiadores españoles que escriben sobre arte contemporáneo que remiten a los 70' en adelante	31
historiadores españoles que escriben sobre arte contemporáneo español que remiten a los 70' en adelante	8
historiadores extranjeros que escriben sobre arte contemporáneo español que remiten a los 70' en adelante	0
historiadores extranjeros que escriben sobre arte contemporáneo que remiten a los 70' en adelante	3

Fuente: Elaboración propia en base a información de obtenida de las páginas web de las editoriales.

Ediciones cátedra (Grupo Anaya)	En catalogo vigente
libros sobre arte contemporáneo español que remiten a los 70' en adelante	4
historiadores españoles que escriben sobre arte contemporáneo que remiten a los 70' en adelante	13
historiadores españoles que escriben sobre arte contemporáneo español que remiten a los 70' en adelante	4
historiadores extranjeros que escriben sobre arte contemporáneo español que remiten a los 70' en adelante	0
historiadores extranjeros que escriben sobre arte contemporáneo que remiten a los 70' en adelante	4

Fuente: Elaboración propia en base a información de obtenida de las páginas web de las editoriales

Con ello, podemos decir que de un total de 111 libros escritos por historiadores y/o críticos del arte españoles, dedicados a arte y/o de la arquitectura contemporánea de los años setenta en adelante, 89 (un 80,18%) han escrito en relación al arte y/o arquitectura contemporánea de los setenta en adelante, excluyendo al arte y/o de la arquitectura contemporánea española. Veintidós historiadores del arte españoles han escrito sobre arte y/o arquitectura contemporánea española, o

sea, un 19,8 % sobre el total.

Tabla 20. Libros de historia del arte contemporáneo (y libros especializados) publicados en España por historiadores del arte españoles. Según especialidad y editorial.

Editoriales	Total	Arte Contemporáneo		Arte Contemporáneo español	
		Nº	%	Nº	%
Total	111	89	80,18	22	19,8
Ediciones Siruela S.A. Colecciones	7	6	85,7	1	14,3
Alianza Editorial	8	5	62,5	3	37,5
Akal Grupo Editorial	40	34	85,0	6	15,0
Editorial Nerea, S. A.	39	31	79,5	8	20,5
Ediciones Cátedra. Grupo Anaya	17	13	76,5	4	23,5

Fuente: Fuente: Elaboración propia en base a información de obtenida de las páginas web de las editoriales.

En lo que refiere al total de los setenta y ocho libros escritos por historiadores del arte extranjeros, dedicados a arte y/o de la arquitectura contemporánea española de los años setenta en adelante, 71 (un 91,0%) han escrito en relación al arte y/o arquitectura contemporánea española de los setenta en adelante, excluyendo el arte y/o arquitectura contemporánea española. Y tan sólo 7, lo han hecho sobre arte y/o arquitectura contemporánea española, es decir, un 9,0 % sobre el total.

Tabla 21. Libros de historia del arte contemporáneo (y libros especializados) publicados en España por historiadores del arte extranjeros. Según especialidad y editorial.

Editoriales	Total	Arte Contemporáneo		Arte Contemporáneo español	
		Nº	%	Nº	%
Total	78	71	91,0	7	9,0
Ediciones Siruela S.A.Colecciones	2	2	100,0	0	0,0
Alianza Editorial	7	0	0,0	7	100,0
Akal Grupo Editorial	62	62	100,0	0	0,0
Editorial Nerea, S. A.	3	3	100,0	0	0,0
Ediciones Cátedra.Grupo Anaya	4	4	100,0	0	0,0

Fuente: Elaboración propia en base a información de obtenida de las páginas web de las editoriales.

Estas cifras nos reafirman que, desde el sector privado, no se ha desarrollado un mercado fuerte en la difusión de las artes actuales, incluyendo a las artes visuales contemporáneas españolas, ni tampoco se ha promovido fuertemente la inclusión de historiadores del arte españoles. Esto es así, en parte como hemos visto, por los pagos de *copyright* por derecho de reproducción de imágenes en libros a que, en algunos casos, están obligadas las editoriales. Sin embargo, y más allá de esto hay que tener muy presente que no se le puede encomendar ni obligar al sector privado a que edite, por ejemplo, sobre arte contemporáneo español y que promueva que los historiadores del arte españoles publiquen más.

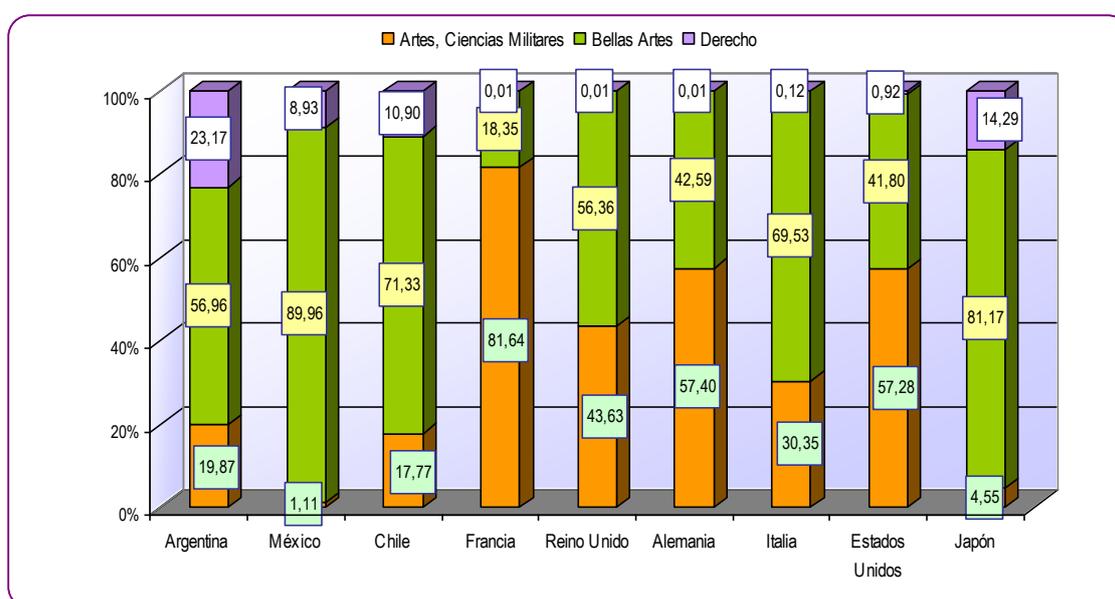
Lo cierto es que los sectores públicos y privados, entre ellos organismos como VEGAP, deben hacerse cargo de lo anterior, pero no en un tono populista que lleve a la exigencia de que se divulgue sólo a los historiadores del arte españoles y que estos escriban únicamente sobre arte contemporáneo español. Esto se debe a que, en este caso, se generaría únicamente un tipo de proteccionismo no consecuente con el proceso de globalización que vivimos, que en su riqueza multicultural nos hace mejores y con una visión más amplia. Provocar un ensimismamiento sería

igual de malo que las cifras referidas en torno a los fenómenos artísticos actuales.

Por otra parte, se debe incentivar que en otras latitudes se atienda y escriba sobre arte español contemporáneo. Pero esto no es sólo un reto de las editoriales, sino de todo el sistema de las artes visuales españolas. Un historiador del arte extranjero escribe sobre una obra de otra latitud, cuando ésta ha demostrado tocar una problemática de índole universal, aunque aborde un tema local y un historiador del arte extranjero puede acceder a una obra de ese tipo cuando son accesibles. Para que las obras tengan visibilidad cobran un papel importante tanto los sectores públicos como los privados de un país vinculados a la promoción, en este caso, de las artes visuales.

Sobre el comercio internacional de libros de artes —tomando el *Informe 2006 de la Federación de Gremios de Editores de España*— en lo que respecta a la mayor cantidad de ventas realizadas al exterior²⁰⁹ nos damos cuenta de que en un 50% corresponden a bellas artes y artes, ciencias militares, quedando derecho relegado a un tercer plano. Las mayores facturaciones por ventas en el mercado exterior entre los años 2002 a 2007, corresponden a las realizadas a México, Japón y Chile.

Gráfico 3. Exportaciones del sector editorial a varios países.

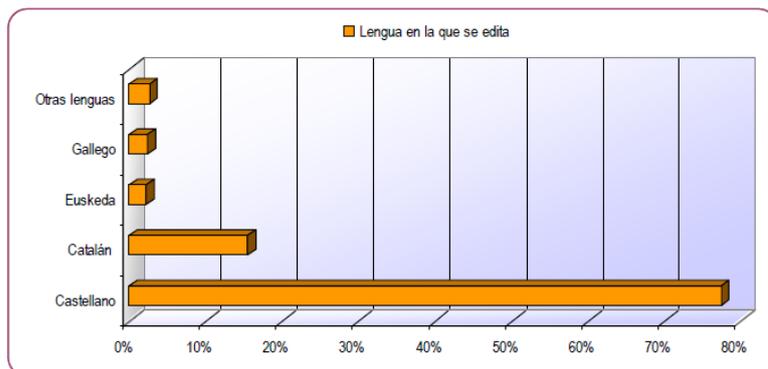


Fuente: Elaboración propia en base a información de obtenida del texto Comercio Exterior 2005. Gremio de Editores de Madrid, 1 de junio de 2006.

Hay que tener presente que el castellano es la lengua en que más se edita en España en un 77,40%.

²⁰⁹ Se han analizado las ventas hechas a Francia, Reino Unido, Alemania, Italia, Estados Unidos, Japón, Argentina, México y Chile.

Gráfico 4. Lengua en la que se edita



Fuente: Elaboración propia en base a información de obtenida del texto Comercio Interior del Libro en España 2006.

14.2.8. Los repartos de VEGAP a los artistas por derechos de reproducción de imágenes por publicación en textos impresos y digitales

Tomaremos en consideración lo formulado por el Comité Económico y Social Europeo en cuanto a la necesidad de que las organizaciones de gestión colectiva cumplan con ser eficientes, transparentes y responsables para que funcione “*el mercado interior en lo que se refiere a la comercialización transfronteriza de bienes y la prestación de servicios basados en derechos de autor y derechos afines*” (Comisión de las Comunidades Europeas 2004). Para ello, hemos hecho un ejercicio de análisis de VEGAP y sus repartos en lo que concierne al ámbito mencionado, y a otros asuntos, para saber si en verdad los artistas reciben grandes beneficios que hagan éticamente legítima la disputada polémica con los historiadores del arte, las demandas por no pago de derechos de reproducción, etc.

Revisando las memorias anuales e informes de gestión de VEGAP de tres años (2006, 2007 y 2008), instrumentos muy difíciles de conseguir, dado que no se encuentran a disposición en la página web de VEGAP, ni en la de la Fundación Arte y Derecho, no contándose disponible tampoco por ejemplo, en la Biblioteca Nacional en Madrid, nos damos cuenta que esta entidad como nos informa la documentación de VEGAP que se encuentra en su página web y sus boletines y lo ratifican las mencionadas memorias anuales e informes de gestión, año a año es auditada por un Censor Jurado de Cuentas designado por la Asamblea de Socios. En los tres años enunciados, la auditoría ha sido realizada por Valldaura & Asociados; dichas auditorías son ratificadas por una comisión de control económico financiero integrada por tres artistas, que han sido elegidos en la asamblea general para que atiendan y examinen la contabilidad anual y formulen un informe que es llevado a

cabo. Los miembros de tal comisión no pueden ser parte del consejo administrativo.

Por otra parte, VEGAP tiene que ser sometida anualmente a un control económico por el Ministerio de Cultura, debiendo atender diversos exámenes y cuestiones planteadas por dicho organismo público en el ejercicio de sus facultades de control de la administración. No tenemos constancia de los controles de esos últimos tres años, pues no hay a disposición tales informes, ya sea a través de VEGAP, la fundación Arte y Derecho o el propio ministerio, por lo que no sabemos cuándo fue el último, ni su contenido.

Respecto a las auditorías, dan cuenta de que, en esos tres años, se da una normalidad en el movimiento de cifras. Es reseñable decir que estas auditorías sólo entregan datos generales, alusivos al estado en que VEGAP se encuentra en términos macroeconómicos. Mas cuando ingresamos en las memorias anuales e informes de gestión mismos para saber cuánto se recauda y reparte año a año en términos de gestión la situación es compleja, ya que período a período, varían las maneras en que se entrega la información; por ejemplo: un año se indica que lo registrado son *recaudaciones netas* a favor de los autores, en otro *facturaciones* a favor de los autores, y en el siguiente, *recaudaciones* a favor de los autores. Es un asunto que da cuenta de situaciones parecidas, pero no iguales en términos económicos.

A ello se suma que las memorias anuales e informes de gestión nos muestran cifras mayoritariamente macroeconómicas y, en cuanto a las recaudaciones obtenidas por el concepto de *derecho de reproducción*, se presentan en un año bajo ese nombre y, luego, esos derechos se subsumen a la categoría *licencias individualizadas*, concepto que incluye los siguientes tipos de licencias: derecho de reproducción, derecho de participación y comunicación pública en distintos soportes audiovisuales sin que se emitan en onda herciana ni a través de satélite o de cable.

Todo ello torna difícil la lectura de las mencionadas memorias e informes, las cuales están destinadas a artistas o ciudadanos comunes que no tienen que ser especialistas en economía para entenderlos, pero parece ser que ello no está comprendido así, dado el procedimiento de entrega de la información.

La lectura de los mencionados documentos se hace aún más complicada cuando vemos que no coinciden los conceptos recaudados con los conceptos por los cuales se hacen repartos al repertorio nacional y extranjero de VEGAP. Asimismo, por ejemplo, en lo que corresponde a los repartos por el ejercicio del año 2007, se entregan las cifras sin especificar cuánto dinero le correspondió al repertorio de socios nacionales respecto del extranjero.

De hecho, a tal llega la escasa sincronización de la información entregada en la memorias e informes de VEGAP, que no explican por qué en 2008, por concepto de recaudación, obtuvieron 9.635.774 euros y, ese año según consta, se repartieron 11.557.455 euros. Hemos de suponer

que esto último se debió a la existencia de remanentes de recaudaciones que ese año se liberaron, o que ello corresponde a parte de los intereses de depósitos con capital garantizado que mantiene la institución. Por lo demás, en 2008, esta entidad de gestión en consonancia con el interés de la Comisión Europea de mejorar el funcionamiento de este tipo de entidades, destinó más fondos al pago por derechos de gestión a sus asociados.

Tabla 22. Monto de recaudación neta según Derecho, periodo 2005-2008.

Derecho	Año							
	2005		2006		2007		2008	
	€	%	€	%	€	%	€	%
Licencias Individualizadas (*)	2.926.013,84 €	37,82	3.018.144,00 €	36,39	2.544.137,00 €	24,27	3.329.497,00 €	34,55
C. Pública Televisiones	1.182.527,27 €	15,29	1.134.889,80 €	13,68	809.523,00 €	7,72	831.617,00 €	8,63
C. Pública operadores de Satélite y Cable	-	-	-	-	446.592,00 €	4,26	466.428,00 €	4,84
Copia Privada Reprografía	3.518.898,30 €	45,49	4.048.643,11 €	48,82	5.679.439,00 €	54,19	4.697.229,00 €	48,75
Copia Privada Audiovisual	108.633,90 €	1,40	92.113,91 €	1,11	-	-	100.910,00 €	1,05
Copia Licenciada	-	-	-	-	151.400,00 €	1,44	176.893,00 €	1,84
Alquiler y Préstamo	-	-	-	-	-	-	33.200,00 €	0,34
Sociedades Extranjeras	-	-	-	-	850.216,00 €	8,11	-	-
Total	7.736.073,31 €	100	8.293.790,82 €	100	10.481.307,00 €	100	9.635.774,00 €	100

Fuente: Elaboración Propia.

Datos extraídos de las Memorias de Gestión VEGAP de los años 2006, 2007 y 2008.

(*)Este concepto incluye la recaudación para los siguientes tipos de licencias:

Derecho de reproducción, Derecho de Participación, Licencias Audiovisuales y Licencias para web.

Tabla 23. Repartos correspondientes a los siguientes conceptos y ejercicios

Derecho		Relativas al Ejercicio				
		2003	2004	2005	2006	2007
Reproducción, Participación, Comunicación Pública	Repertorio Nacional	-	-	1.212.110,97 €	-	-
	Repertorio Extranjero	-	-	671.898,43 €	1.069.643,00 €	2.007.559,00 €
C. Pública Televisiones	Repertorio Nacional	-	181.528,48 €	258.574,00 €	415.044,00 €	-
	Repertorio Extranjero	-	227.488,53 €	193.749,00 €	-	-
Copia Privada	Repertorio Nacional	-	1.000.298,25 €	3.242.752,00 €	1.490.300,00 €	3.501.947,00 €
	Repertorio Extranjero	-	138.094,25 €	-	-	-
C. Pública operadores de Satélite y Cable	Repertorio Nacional	57.352,19 €	-	408.616,00 €	1.490.300,00 €	-
	Repertorio Extranjero	113.674,21 €	-	-	-	-
Sociedades Extranjeras		-	-	-	3.724.984,00 €	2.652.305,00 €
Total		171.026,40 €	1.547.409,51 €	5.987.700,40 €	8.190.271,00 €	8.161.811,00 €
			Año de reparto 2006	3.602.445,31 €		
			Año de reparto 2007	8.898.318,00 €		
			Año de reparto 2008	11.557.455,00 €		

Fuente: Elaboración Propia.

Datos extraídos de las Memorias de Gestión VEGAP de los años 2006, 2007 y 2008.

Pero, en un intento por clarificar qué beneficios obtienen los artistas, hemos hecho una serie de operaciones de lectura de las cifras buscando la mayor claridad posible en torno a ellas. Se ha procedido atendiendo a lo que perciben los socios nacionales por concepto de derecho de reproducción de imágenes en textos.

Aquí tan sólo incluimos una revisión parcial de montos, pero entregamos una cantidad

mayor de tablas y gráficos que pueden ayudar a comprender mejor el aparente complejo sistema de recaudación y el reparto de VEGAP. Aparente pues, puede ser que tan sólo estén mal formuladas las memorias e informes en cuanto a la entrega de datos económicos y, con ello, no nos referimos a las auditorias, cuyos datos al final de las memorias e informes son expedidos.

Como se aprecia en la tabla 22, que se refiere a recaudación neta según derecho (periodo 2005-2008) podemos apreciar que en lo que respecta a *licencias individualizadas*, dentro de las cuales encontramos, como hemos dicho, los *derechos de reproducción* en el año 2005, cuestión que se hace patente en la memoria e informe de gestión del año 2006, se obtuvieron por dicho concepto 2.926.013,84 euros, un 37,82% del ingreso total recaudado de ese año. En *copia reprográfica* es por donde más ingresos se obtuvieron, 3.518.898,30 euros, un 45,49% de la entrada total. Por algunos conceptos no se obtuvieron recaudación, siendo el total cobrado de 7.736.073,31 euros.

Tabla 24. Variaciones anuales porcentuales en recaudación neta según Derecho, periodo 2005-2008.

Derecho	Año							
	2005		2006		2007		2008	
	€	%	€	%	€	%	€	%
Licencias Individualizadas (*)	2.926.013,84 €	37,82	3.018.144,00 €	36,39	2.544.137,00 €	24,27	3.329.497,00 €	34,55
C. Pública Televisiones	1.182.527,27 €	15,29	1.134.889,80 €	13,68	809.523,00 €	7,72	831.617,00 €	8,63
C. Pública operadores de Satélite y Cable	-	-	-	-	446.592,00 €	4,26	466.428,00 €	4,84
Copia Privada Reprografía	3.518.898,30 €	45,49	4.048.643,11 €	48,82	5.679.439,00 €	54,19	4.697.229,00 €	48,75
Copia Privada Audiovisual	108.633,90 €	1,40	92.113,91 €	1,11	-	-	100.910,00 €	1,05
Copia Licenciada	-	-	-	-	151.400,00 €	1,44	176.893,00 €	1,84
Alquiler y Préstamo	-	-	-	-	-	-	33.200,00 €	0,34
Sociedades Extranjeras	-	-	-	-	850.216,00 €	8,11	-	-
Total	7.736.073,31 €	100	8.293.790,82 €	100	10.481.307,00 €	100	9.635.774,00 €	100

Fuente: Elaboración Propia.

Datos extraídos de las Memorias de Gestión VEGAP de los años 2006, 2007 y 2008.

(*)Este concepto incluye la recaudación para los siguientes tipos de licencias:

Derecho de reproducción, Derecho de Participación, Licencias Audiovisuales y Licencias para web.

En el reparto efectuado durante 2006 —que abarcó los ejercicios de los años 2003, 2004 y 2005 (cuestión normal y aceptada por los socios de VEGAP, quienes saben de la existencia de un reglamento para los repartos de derechos)— por el concepto *Licencias individualizadas*, que abarca *derecho de reproducción, derecho de participación y comunicación pública en distintos soportes audiovisuales*, se entregó por concepto del ejercicio 2005 (en 2006, se hicieron cuatro repartos que abarcaron los ejercicios 2003, 2004, 2005) al repertorio nacional de VEGAP, 1.212.110,97 euros, y al repertorio extranjero de ese año, 671.898,43 euros, siendo el total repartido: 1.884.009,4 euros (tabla 23). Si tomamos los fondos obtenidos por este concepto ese año, los mencionados 2.926.013,84 euros menos la cifra antes aludida, la diferencia es de 1.042.004,44 euros.

Esto significa que, en 2006, se obtuvieron en total por el concepto de *derecho de reproducción*,

participación, comunicación pública, 2.926.013,84 euros. Sobre ellos se retuvieron 35.61% de dicho monto, es decir, 1.042.004,44 euros —situación conocida y aceptada por los miembros de esta entidad—, para costes de gestión de VEGAP (hay que recordar que si bien esta es una fundación sin fines de lucro, sólo en remuneraciones para la plantilla completa de empleados, 36 personas a 2006, se gastó 1.735.058,19 euros, en 2007, por los 30 trabajadores de la entidad, 1.853.056, 84, y en 2008, por las 29 personas contratadas, el gastó fue de más de 2 millones de euros anuales, más específicamente 2.099.348 (VEGAP 2007)). Se repartió el 64,38% sobrante de la siguiente forma: 1.884.009,4 euros, entre los socios locales y el repertorio extranjero. Del total recaudado corresponde un 41,42%, es decir, 1.042.004,44 euros a los socios españoles, y el 22,96% restante, es decir, 671.898,43 euros al repertorio extranjero.

Esto significa que, si a la fecha de 2006, los socios españoles de VEGAP eran 1636, de los cuales 741 fueron beneficiados por la recaudación general obtenida por todos los conceptos de gestión —no se especifica número de beneficiados por concepto— y, suponiendo que esta misma cantidad de socios es la que obtuvo beneficios por el concepto *derecho de reproducción, participación, comunicación pública*, a cada uno de ellos ese año le correspondieron 1.635,77 euros. Y, si dividimos este monto por los tres derechos involucrados en el concepto de *licencias individualizadas*, cada artista anualmente percibió por derecho de reproducción 545,25 euros.

Pero si consideramos que de artistas como Tàpies, se publican libros importantes como el catálogo de la exposición *Tàpies: tierras* que editó el 2006 el MNCARS, los beneficios obtenidos por cada socio nacional por el citado concepto fue más reducido. Esto es debido a que si la cifra media por concepto de pagos de ilustración de libros es alrededor de 11.481,4 euros y, de ese monto, un 35.61% está destinado a VEGAP —en este caso 4.088,52 euros— quedando para el artista 7.392,87 euros, la resta de esta sola cifra respecto del total a ser repartido a los socios nacionales, haría que cada uno de los otros beneficiarios obtuviera 1.398,12 euros anuales. Y, si dividimos este monto por los tres derechos involucrados, cada artista debió ganar aproximadamente por derecho de reproducción 466,04 euros anuales (VEGAP 2006).

Este monto no necesariamente le puede llegar el mismo año en que se incluyó su obra en un libro, en una revista o en una publicación comercial, etc., dado que, como se puede ver, VEGAP puede llegar a sufragar a sus socios hasta tres años después de la publicación.

Por otra parte, tomando los montos porcentuales que otorgaron las cifras de 2006, podemos decir (teniendo presente las tarifas que VEGAP pone para el pago de derechos de reproducción de imágenes en textos en 2009) que a un artista que se le debe pagar 56 euros por la inclusión de una reproducción de su obra en un libro —realizando los descuentos respectivos por parte de VEGAP— obtendría 23, 19 euros. Un artista al cual se le debería pagar 550 euros por la inclusión de una

reproducción de su obra en un libro, menos los descuentos acordados, ganaría 227,81 euros.

También puede pasar que de un artista renombrado como Chillida, se publiquen cuatro libros en un año. Esto significaría, considerando la cifra media estimada por pago de *derecho de reproducción* de imágenes en un libro, un monto estimado en 11.481,4 euros, que por esas cuatro publicaciones obtendría (menos los descuentos a favor de VEGAP) un promedio de 29.571,48 euros. Y VEGAP retendría 16.353,8 euros para operaciones de su entidad.

Obviamente, esto redundaría en que, lo más probable, es que un grupo muy reducido de socios de VEGAP obtenga importantes ganancias por este concepto.

Cabe mencionar que en la memoria o informe de VEGAP de 2008, la entidad señala que ese año *“ha sido posible aumentar los ingresos financieros en un 42% con respecto a 2007 y, en un 95% en relación a 2006. Las inversiones realizadas lo constituyen depósitos con capital garantizado. La disminución de los gastos y el aumento de los ingresos en 2008 en comparación con 2007, suponen un aumento de las disponibilidades financieras de 367.000 euros y, con respecto a 2006, por un importe de 381.000 euros”* (VEGAP 2008, 11).

Asimismo nos dicen: *“el descuento de administración en 2008, con respecto a 2007, disminuye en 242.000 euros y, en comparación con 2006, disminuye en 886.000 euros. Todos estos importes que se han alcanzado tienen su reflejo en el aumento del reparto de derechos a los autores”* (VEGAP 2008, 11).

Esto significa que, por un lado, la cantidad recaudada ha aumentado significativamente; de ahí el aumento visible de reparticiones en 2008 (tabla 23). Por otro lado, los gastos de administración y gestión han disminuido casi en un 75%. Más ello, no implica que VEGAP esté manejando para su desempeño montos bajos. Esto se puede comprobar por los gastos desembolsados en las actividades del Fondo Asistencial y Cultural de VEGAP en el ejercicio 2008, cuando el total utilizado fue de 1.187.181 euros que se dedicaron a importantes actividades como al centro de documentación, etc. (VEGAP 2008, 18).

En lo sustancial, lo expuesto da cuenta de que lo obtenido por concepto de derechos de reproducción de imágenes en textos no aportan ganancias importantes a una mayoría de artistas, siendo quienes más obtienen recursos una minoría consagrada de creadores visuales y VEGAP. Estos últimos creadores, los conocidos, tienen la más alta injerencia en las actuaciones de VEGAP, ya que esta entidad se maneja como algunas empresas privadas cuyos accionistas con mayor poder económico tienen más incidencia en la toma de decisión sobre la compañía. En los estatutos de VEGAP se dice:

“Artículo 15. Derechos de los socios. Los socios tienen los siguientes derechos:

1. *El de participar en las asambleas generales, en las que ostentarán un voto cada uno. Estos votos se considerarán como permanentes. Además dispondrán de los votos adicionales que les correspondan en función de su recaudación de derechos en la última anualidad conforme a la siguiente escala:*

Nº de Votos	Recaudación comprendida entre
1	300,50 y 601 euros
2	601 y 1.202 euros
3	1.202 y 3.005 euros
4	3.005 y 6.010 euros
5	6.010 y en adelante

Hasta tanto no se produzca el primer reparto de derechos por la entidad, se computará como recaudación de cada socio autor lo que haya percibido en la anualidad anterior, por la explotación de las obras confiadas a la gestión de la entidad.

El Consejo de Administración queda facultado para modificar esta escala conforme a la experiencia de recaudación debiendo ser ratificada dicha modificación por la Asamblea General.

2. *El de sufragio, activo y pasivo, en la designación de miembros del Consejo de Administración.*

3. *Los derivados del contrato de adhesión, de los presentes estatutos y de las disposiciones legales de aplicación” (VEGAP s.f., 26-7).*

Esto, en realidad, no tiene nada de particular en las economías sociales de mercado como la española y en las de corte capitalista; este tipo de situaciones son normales, muy comunes. Más, lo peculiar de este caso, es que VEGAP representando a tan pocos artistas españoles, en 2006, 1636 socios tenga tanta visibilidad en el medio de las artes visuales; esto evidentemente es así, porque es la Ley de propiedad intelectual española, la que le otorga dicha fuerza.

Tabla 25. Socios españoles a cuales se les representan los derechos

año	Nº de socios	Variación (%)
2006	1636	
2007	1699	3,85%
2008	1799	5,89%

Fuente: Elaboración Propia.

Datos extraídos de las Memorias de Gestión VEGAP de los años 2006, 2007 y 2008.

Tal ley ha dejado atrás el sentido del bien común para la sociedad. Y en general, son las leyes de propiedad intelectual en occidente las que no le permiten al medio artístico visual un crecimiento sano basado en proyecciones a mediano y largo plazo en el que la relación entre artistas visuales e historiadores del arte siga siendo, como lo ha sido, un eje imprescindible dentro de un marco delineado por las implicancias de la libertad creativa. Un eje que permita diversos tipos de pensamiento crítico, no acomodaticios, ni marcado en lo estructural por factores económicos que, mal llevados, conllevan una merma en los procesos de creatividad y difusión de éstos.

Esto, nos dice que las fuertes expresiones vertidas por VEGAP en *Algunas precisiones contra la demagogia* (Vallhonrat, y otros 2005) contra los historiadores del arte españoles firmantes del *Manifiesto de Soria. Sobre las reproducciones de obras de arte*, respecto de la utilización de imágenes en libros de divulgación científica y didáctica de acuerdo al artículo 32, no se sustenta en parámetros reales sino, más bien en ideas acomodaticias a los intereses de los directivos de la organización.

Teniendo presente lo anterior, debemos decir que es la sociedad la responsable de evitar que conglomerados dominantes (sean públicos o privados, grandes o pequeños), actúen en detrimento de la mayoría de los artistas visuales, coartándoles sus libertades. Por otra parte, si bien sabemos que en estas últimas décadas la situación de los creadores ha mejorado, es la ciudadanía en su conjunto, los llamados a construir un mercado más razonable en el que los autores, junto a los historiadores del arte y a los empresarios de la cultura, puedan obtener rentabilidades adecuadas y la sociedad el *patrimonio común* que le pertenece.

Hay que decir que la existencia del artículo 32 de la Ley de Propiedad Intelectual (que fue modificada radicalmente en 2014), dio posibilidad a que miradas y enfoques desde el mundo de los propios artistas nos abrieran a otras coyunturas que nos permiten enfrentar la situación actual. Este es el caso del artista aragonés Javier Peñafiel, quien ha realizado muchos libros de importancia para el arte español y el cual sostiene:

“Trabajo regularmente con editoriales alternativas o iniciativas editoriales personales que no pueden afrontar esas tarifas [la de VEGAP], en el caso de instituciones o grupos editoriales fuertes “normalizados” hay otras fórmulas de negociación que no son la del derecho de uso reproductivo de la fotografía, de su reproductibilidad, sino el concepto de honorarios por creación de libro, supervisión de edición, pedagogía posterior, etc. Sé que puede parecer masoquista, pero no tengo claro que una imagen deba dejar de ser reproducida por una cuestión de recaudación, aunque entiendo bien que se pueda pensar lo contrario, y que VEGAP responda a las necesidades e ideología de sus socios²¹⁰”.

Esta posición nos habla de otras formas de enfocar el estado actual de cosas, opciones que

²¹⁰ Opinión vertida por el artista mediante *e-mail* a la autora de la tesis en julio de 2009.

son posibles gracias a una pasión intelectual que no puede sujetarse al sistema capitalista que impone barreras al esfuerzo por representar simbólicamente.

Esta es una pulsión intelectual que, en cuanto proceso creativo, es de por sí liberación y donde la duda pertenece a la certidumbre creativa. Asimismo, esta postura nos recuerda que, por mucho que estemos vampirizados por el régimen capitalista actual, frente a todo sistema aparecen muchísimas variables que no controla; dichas posibilidades vienen acompañadas, en este caso, por unas singularidades que explotan por todas partes y proponen alternativas al medio imperante y que plantean argumentos disidentes, optando por trazados periféricos, reacciones y propuestas imprevistas. Este es el caso de las propuestas llevadas a cabo por el Proyecto Barcelona que trabaja según el *copyleft*, el proyecto *COPYFIGHT* de Oscar Abril Ascaso, *ELASTICO* y la propuesta de Juan Antonio Ramírez y de historiadores del arte como Simón Marchán Fiz, entre otros. De editorial Akal, editorial Cátedra, editorial Siruela, y el Centro de Arte Vitoria, quienes resguardados por el artículo 32 de la Ley de Propiedad Intelectual, mientras fue posible, se negaron a pagar por reproducir imágenes en libros, anteponiendo la publicación de textos de historia del arte y de crítica especializada de mejor calidad y precios bajos en beneficio de los usuarios.

Y existen muchos artistas como Rogelio López Cuenca, quienes han buscado férreamente liberar las imágenes de las obras de arte del pago por *derechos de reproducción*, en busca de la libre circulación de imágenes, como se comprueba en sus obras de carácter «apropiacionista», tal cual en *Canto VI* (vídeo monocal, 8 mn.).

Hay que señalar que proyectos de investigación como el de José Luis Brea donde hace visible y da espacio real al net.art a través por ejemplo de página web, <http://aleph-arts.org/pens/index.htm>, que comprende el periodo 1997-2002 y en textos como *Algunos pensamientos sueltos sobre la red... y la comunidad que viene = Some scattered thoughts on the web... and the coming community*²¹¹, hacen posible conocer un nuevo arte que a priori, como hemos visto, está condenado por las leyes de propiedad intelectual. En dicho proyecto de José Luis Brea, se halla una importante cantidad de proyectos de net artistas españoles (entre ellos de Antoni Abad, Dora García y David Sueiro) y las reflexiones sobre el tema de relevantes especialistas españoles como Laura Baigorri, quien publicó una sustanciosa cantidad de información y reflexiones sobre el net.art en webs como Hamaca, (<http://www.hamacaonline.net/>).

Cabe decir que hacia 2005 cuando se produjo *Manifiesto de Soria. Sobre las reproducciones de obras de arte* las web dedicadas al net.art no sufrieron grandes persecuciones como ocurre ahora con

²¹¹ José Luis Brea, «Algunos Pensamientos Suelos sobre la Red... y la Comunidad que Viene = Some Scattered Thoughts on the Web... and the Coming Community.» *Atlántica: Revista de las Artes* (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Universitaria), nº 23 (1999).

ellas, muy probablemente porque el net.art en España, no era considerado un elemento artístico relevante por ese entonces por el mercado del arte, dado que dicha expresión artística no movía ni nueve millones de euros como el arte matérico, en este sentido, rentabilizar por derechos de reproducción de imágenes de ellas no parecía en ese entonces un buen negocio. Asimismo, porque este tipo de obras en general se adscriben a las licencias libres, sobre todo desde 2002, año en que se crea la licencia *creative commons*.

Sin embargo, desde 2005 que se produce la polémica entre los historiadores del arte españoles y VEGAP, las tecnologías evolucionaron con una enorme rapidez lo que ha conllevado una serie de modificaciones de la Ley de Propiedad Intelectual.

Dicha ley ha profundizado en lo que respecta a la nuevas tecnologías, situando en la última versión puesta en vigor en abril de 2015 a los usuarios en general, artistas e historiadores del arte que trabajan utilizando las herramientas de internet y la web 2.0, o simplemente comparten material mediante esas vías como «piratas digitales» (BOE. Agencia Estatal. Boletín Oficial del Estado 2014). Así la ley criminaliza a estos actores haciendo inviable la libre citación, tanto en internet como en los libros en formato de papel llegando incluso a sancionar este tipo de prácticas en el quehacer universitario. Esto convierte a la ley en una de las más radicales en el mundo y que, por tal, se hace importante analizar en sus dimensiones en lo que a nosotros nos concierne como historiadores del arte y especialistas en artes visuales.

14.2.9. La pérdida del derecho a cita e inclusión libre de imágenes en textos con fines educativos y científicos en la ley vigente de propiedad intelectual española (2014 a 2016)

Después de la polémica entre los historiadores del arte y VEGAP en 2005, hacia 2006 se introdujo una modificación en el artículo 32, la cual limitaba el derecho de cita a los profesores universitarios que debían circunscribirse a citar “*obras ya divulgadas*” no pudiendo hacer “*reproducción, distribución y comunicación pública de compilaciones o agrupaciones de fragmentos de obras o de obras aisladas de carácter plástico o fotográfico figurativo*” (BOE 1996).

Con esta medida se comenzaba una dinámica que terminará por impedir el libre acceso al conocimiento en las universidades con la modificación de la ley hacia 2014, como veremos con detalle más adelante. También implica la imposibilidad de que los profesores de historia del arte puedan dar cuenta sobre todo del arte más reciente. Asimismo, se anulará en la nueva versión de la ley puesta en vigor en 2015, el artículo 32 en la modalidad conocida desde 1996 a 2005 y desde 2006 a 2014, como medida para poder impedir la impresión de libros de historia del arte que

incluyan imágenes sin pagar derechos de autor si se publicaba con fines científicos y didácticos.

En 2007, durante la segunda legislatura de José Luis Rodríguez Zapatero, en pleno auge del desarrollo de las tecnologías (cabe mencionar la generación de aparatos de reproducción masivos como CD y DVD teniendo presente el desarrollo de muchos negocios *online*) se realiza una modificación de la Ley de Propiedad Intelectual.

En este sentido, se comenzó a cobrar un canon por copia privada a los MP3 y MP4 (3,15 euros por aparato), a las grabadoras de CD+DVD (3,40 a 6,61 euros) y a las PDA capaces de almacenar o reproducir música, y a los teléfonos móviles (1,5 euros por cada aparato). Esto será un fuerte antecedente de un ambiente internacional proclive al control de la producción de nuevas tecnologías y a una censura a la libertad de cita de otras producciones creativas desarrolladas o promovidas mediante la web 2.0 e internet y una criminalización de artistas, intelectuales y usuarios de internet interesados en compartir conocimiento tanto en formato de papel como en digital.

Por esta época, a partir de las propias leyes que empiezan a sancionar acciones que eran comunes —como compartir conocimiento entre investigadores y usuarios— cobra fuerza desde los sectores que apoyan las leyes de propiedad intelectual tal como están concebidas ahora, la noción de «piratas» o «piratas digitales» para quienes citan o comparten el conocimiento libremente.

En contraposición a esta visión, cobrará fuerza una contracultura al sistema que tendrá diversas facetas asociadas a los distintos mundos que lo integran, desde la conformación del Partido Pirata de Suecia, *Piratpartiet* (Piratpartiet 2014), que busca la reforma de las leyes de propiedad intelectual y se ocupa de la protección de los derechos civiles y políticos, como el derecho de debido proceso, los derechos de privacidad, y la libertad de información de los ciudadanos, promoviendo las licencias libres.

Este partido ha sido replicado en Alemania y España, entre otros países; también se ha replicado el accionar de abogados especialistas en propiedad intelectual como Lessing -Javier de la Cueva y David Bravo en España-, de intelectuales como el mencionado historiador del arte Juan Antonio Ramírez, de científicos como Antonio Lafuente o *art-hactivistas* como Daniel García Andújar que desarrollarán propuestas más razonables y beneficiosas para la ciudadanía informatizada.

Dichas ciudadanía denunciaron en España que el pago por canon digital era injusto dado que los soportes a los cuales se refería, se usaban habitualmente para fines distintos a la copia privada, y porque la aprobación de dicho canon se negoció con entidades de gestión de derechos de propiedad intelectual en España como la SGAE (Sociedad General de Autores y Editores). Además no se contó con la presencia y participación de consumidores y autoridades competentes en el tema.

Así, el controvertido artículo fue interpretado, en general, por la ciudadanía como una

táctica injusta de compensar a las grandes compañías discográficas del posible perjuicio que les podía suponer el acceso gratuito por parte de la población en general a la cultura y, por ende, a obras musicales y artísticas mediante las nuevas tecnologías que posibilitan esta opción.

Por ese entonces, las grandes compañías miraban con horror sistemas como el P2P que sirve, entre otras cosas, para compartir música. A diferencia de lo que ocurría por esa fecha, hacia 2015, se encuentran consolidadas en muchas partes del mundo, por ejemplo, la venta de música mediante sistemas similares al P2P que operan como hace Spotify.

Los detractores del canon, persistieron en señalar que este quebrantaba la presunción de inocencia, garantizada en la Constitución Española, ya que preveía que todo sujeto que comprara un soporte grabable virgen lo usaría para copiar material registrado.

El abogado Javier de la Cueva —refiriéndose a lo sucedido con el canon y a aquellos que creen en la necesidad de la existencia de leyes de propiedad intelectual que permitan que la cultura circule libremente— nos indica que: *“Quienes nos llaman piratas esconden su condición de corsarios. Si tienen ustedes la paciencia de mirar las memorias anuales de las entidades de gestión de la propiedad intelectual (SGAE, CEDRO y cia.) y suman los importes del canon por copia privada que cobraron estas organizaciones solo en los ejercicios 2009, 2010 y 2011, resulta un total de 224.043.127 euros. Los que hayan seguido el caso del canon digital sabrán que el Tribunal de Justicia de la Unión Europea declaró en sentencia de 21 de octubre de 2010 que este cobro era ilegal. Los que además lean el Boletín Oficial del Estado sabrán que el Real Decreto 1657/2012, de 7 de diciembre, ordenó que estas cantidades no se devolverían”* (De la Cueva 2014).

El 19 de marzo de 2010 se aprobó en España, como parte de la Ley de Economía Sostenible, la disposición final 43 de la regulación de las descargas mediante internet. Con ello, se establecía la llamada «ley Sinde» que inicia una acción legal orientada primordialmente a la sanción de quienes descargan contenido —sobre todo de música y cine— con *copyright* por internet en una abierta protección a las grandes industrias de la música y el cine.

La ley tuvo apoyo de la coalición de creadores que representa a la industria cultural y a las sociedades de gestión como la Entidad de Gestión de Derechos de los Productores Audiovisuales (EGEDA), la Sociedad General de Autores (SGAE) y la asociación de Productores de Música de España (Promusicae).

La ley fue puesta en jaque por las comunidades de usuarios y consumidores —ciudadanos comunes, bloggers, abogados, periodistas, administradores de webs, artistas—, que se manifestaron activamente en contra de ella criticando al Gobierno, entre otras cosas, porque la ley responde a criterios impuestos por grandes empresas y desatiende los derechos de los internautas y porque deja en una situación ambigua algunas prácticas de los internautas por internet.

FACUA, la organización de consumidores, criticó desde el comienzo la ley señalando que

“ya está bien de insultar a millones de ciudadanos calificándolos de piratas, llamándolos criminales, por el mero hecho de compartir cultura” (FACUA 2010).

El mismo día de la aprobación del proyecto de ley esta organización lanzó la campaña "Si es legal, es legal" para solicitar al Gobierno un cambio en su política cultural (Wikipedia 2014). FACUA envió al parlamento español una cifra superior a 30.000 firmas que apoyaban el documento que, entre otras cosas, indicaba que "criminalizar a los usuarios al dictado de entidades de gestión como la SGAE y las multinacionales que dominan la industria cultural [...]" (Wikipedia 2014). Asimismo se decía que "numerosas resoluciones judiciales dejan claro que facilitar o publicar enlaces externos a obras no constituye una infracción de los derechos de propiedad intelectual" (Wikipedia 2014).

El periódico El País el 4 de diciembre de 2010 publicó un minucioso artículo, «Piratería en España. EE UU Ejecutó un Plan para Conseguir una Ley Antidescargas» (Elola, Joseba; El País 2010), en el que, a partir de información de WikiLeaks en los "cablegate", revelaba que existían 35 cablegramas de la embajada estadounidense con sede en Madrid que demostraban las presiones que ejerció EU.UU. sobre el Gobierno español para que se aprobase una ley antidescargas, que finalmente fue la que se puntualizó en la ley Sinde como parte de la Ley de Economía Sostenible (Wikipedia 2014).

El 1 de marzo de 2012 se aprueba la conocida popularmente como «ley Sinde-Wert» que sanciona a webs que presumiblemente sirven o enlazan contenidos sujetos a derechos de autor. En junio de 2012 la comisión de propiedad intelectual creada por esa ley, abre los primeros ocho expedientes contra páginas webs denunciadas, entre ellas: elitetorrent.net, seriespepito.com, gratis juegos, foroxd o pordescargadirecta.com.

El transcurso de la ley, desde entonces hasta ahora, ha sido un camino que para el mundo de las artes visuales en general, el net.art en particular y la historia del arte, implica legalmente en España la imposibilidad de la cita visual libre en obras artísticas físicas y en formato digital y también en textos con carácter científico y didáctico tanto en formato físico como *online*.

En la modificación de la ley de propiedad intelectual de 2014 se cambia completamente el artículo 32, no pudiéndose citar material visual de manera libre ni siquiera para la enseñanza universitaria en la propia universidad. El mencionado artículo ha quedado de la siguiente manera:

“Artículo 32. Citas y reseñas e ilustración con fines educativos o de investigación científica.

1. Es lícita la inclusión en una obra propia de fragmentos de otras ajenas de naturaleza escrita, sonora o audiovisual, así como la de obras aisladas de carácter plástico o fotográfico figurativo, siempre que se trate de obras ya divulgadas y su inclusión se realice a título de cita o para su análisis, comentario o juicio crítico. Tal utilización sólo podrá realizarse con fines docentes o de investigación, en la medida justificada por el fin de esa incorporación e indicando la fuente y el nombre del autor de la obra utilizada.

Las recopilaciones periódicas efectuadas en forma de reseñas o revista de prensa tendrán la consideración de citas. No obstante, cuando se realicen recopilaciones de artículos periodísticos que consistan básicamente en su mera reproducción y dicha actividad se realice con fines comerciales, el autor que no se haya opuesto expresamente tendrá derecho a percibir una remuneración equitativa. En caso de oposición expresa del autor, dicha actividad no se entenderá amparada por este límite.

2. La puesta a disposición del público por parte de prestadores de servicios electrónicos de agregación de contenidos de fragmentos no significativos de contenidos, divulgados en publicaciones periódicas o en sitios web de actualización periódica y que tengan una finalidad informativa, de creación de opinión pública o de entretenimiento, no requerirá autorización, sin perjuicio del derecho del editor o, en su caso, de otros titulares de derechos a percibir una compensación equitativa. Este derecho será irrenunciable y se hará efectivo a través de las entidades de gestión de los derechos de propiedad intelectual. En cualquier caso, la puesta a disposición del público por terceros de cualquier imagen, obra fotográfica o mera fotografía divulgada en publicaciones periódicas o en sitios web de actualización periódica estará sujeta a autorización.

Sin perjuicio de lo establecido en el párrafo anterior, la puesta a disposición del público por parte de prestadores de servicios que faciliten instrumentos de búsqueda de palabras aisladas incluidas en los contenidos referidos en el párrafo anterior no estará sujeta a autorización ni compensación equitativa siempre que tal puesta a disposición del público se produzca sin finalidad comercial propia y se realice estrictamente circunscrita a lo imprescindible para ofrecer resultados de búsqueda en respuesta a consultas previamente formuladas por un usuario al buscador y siempre que la puesta a disposición del público incluya un enlace a la página de origen de los contenidos.

3. El profesorado de la educación reglada impartida en centros integrados en el sistema educativo español y el personal de Universidades y Organismos Públicos de investigación en sus funciones de investigación científica, no necesitarán autorización del autor o editor para realizar actos de reproducción, distribución y comunicación pública de pequeños fragmentos de obras y de obras aisladas de carácter plástico o fotográfico figurativo, cuando, no concurriendo una finalidad comercial, se cumplan simultáneamente las siguientes condiciones:

a) Que tales actos se hagan únicamente para la ilustración de sus actividades educativas, tanto en la enseñanza presencial como en la enseñanza a distancia, o con fines de investigación científica, y en la medida justificada por la finalidad no comercial perseguida.

b) Que se trate de obras ya divulgadas.

c) Que las obras no tengan la condición de libro de texto, manual universitario o publicación asimilada, salvo que se trate de:

1. ° Actos de reproducción para la comunicación pública, incluyendo el propio acto de comunicación pública, que no supongan la puesta a disposición ni permitan el acceso de los destinatarios a la obra o fragmento.

En estos casos deberá incluirse expresamente una localización desde la que los alumnos puedan acceder legalmente a la obra protegida.

2. ° Actos de distribución de copias exclusivamente entre el personal investigador colaborador de cada proyecto específico de investigación y en la medida necesaria para este proyecto.

A estos efectos, se entenderá por libro de texto, manual universitario o publicación asimilada, cualquier publicación, impresa o susceptible de serlo, editada con el fin de ser empleada como recurso o material del profesorado o el alumnado de la educación reglada para facilitar el proceso de la enseñanza o aprendizaje.

d) Que se incluyan el nombre del autor y la fuente, salvo en los casos en que resulte imposible.

A estos efectos, se entenderá por pequeño fragmento de una obra, un extracto o porción cuantitativamente poco relevante sobre el conjunto de la misma.

Los autores y editores no tendrán derecho a remuneración alguna por la realización de estos actos.

4. Tampoco necesitarán la autorización del autor o editor los actos de reproducción parcial, de distribución y de comunicación pública de obras o publicaciones, impresas o susceptibles de serlo, cuando concurren simultáneamente las siguientes condiciones:

a) Que tales actos se lleven a cabo únicamente para la ilustración con fines educativos y de investigación científica.

b) Que los actos se limiten a un capítulo de un libro, artículo de una revista o extensión equivalente respecto de una publicación asimilada, o extensión asimilable al 10 por ciento del total de la obra, resultando indiferente a estos efectos que la copia se lleve a cabo a través de uno o varios actos de reproducción.

c) Que los actos se realicen en las universidades o centros públicos de investigación, por su personal y con sus medios e instrumentos propios.

d) Que concorra, al menos, una de las siguientes condiciones:

1. ° Que la distribución de las copias parciales se efectúe exclusivamente entre los alumnos y personal docente o investigador del mismo centro en el que se efectúa la reproducción.

2. ° Que sólo los alumnos y el personal docente o investigador del centro en el que se efectúe la reproducción parcial de la obra puedan tener acceso a la misma a través de los actos de comunicación pública autorizados en el presente apartado, llevándose a cabo la puesta a disposición a través de las redes internas y cerradas a las que únicamente puedan acceder esos beneficiarios o en el marco de un programa de educación a distancia ofertado por dicho centro docente.

En defecto de previo acuerdo específico al respecto entre el titular del derecho de propiedad intelectual y el centro universitario u organismo de investigación, y salvo que dicho centro u organismo sea titular de los correspondientes derechos de propiedad intelectual sobre las obras reproducidas, distribuidas y comunicadas públicamente de forma parcial según el apartado b), los autores y editores de éstas tendrán un derecho irrenunciable a percibir de los centros usuarios una remuneración equitativa, que se hará efectiva a través de las

entidades de gestión.

4. No se entenderán comprendidas en los apartados 3 y 4 las partituras musicales, las obras de un solo uso ni las compilaciones o agrupaciones de fragmentos de obras, o de obras aisladas de carácter plástico o fotográfico figurativo” (BOE 1996).

En este contexto las sociedades de gestión como VEGAP cobran una relevancia aún mayor de la que tenían, al otorgárseles la obligatoriedad de cobrar por los derechos de reproducción de imágenes de las obras de todos los artistas visuales españoles sean o no socio de VEGAP. Quiéranlo o no los artistas visuales.

Con esto, la nueva versión de la ley armoniza la labor de VEGAP respecto a lo que ocurre en otros países de la UE, países que han considerado que la concesión individual de algunos derechos no les resulta práctica dada la gran cantidad de usuarios, utilizaciones y titulares implicados. Ello revela que, varias legislaciones europeas operan mediante una gestión colectiva obligatoria, es decir, que los derechos de los autores-creadores únicamente pueden ser administradas por sociedades de gestión colectiva.

Así, la actual obligatoriedad de VEGAP es que administre los derechos de autor y derechos afines de todos los artistas visuales de España, es decir, el modo de concederlos, otorgarlos o remunerarlos según su tipo de utilización. Con ello, ha dejado de ser posible que muchos artistas gestionen sus obras de manera individual o que se respeten las elecciones que los artistas han hecho acogiéndose a las posibilidades que otorgan las licencias libres (como *copyleft* o *creative commons*) de manera llana.

Hay que tener presente que a muchos autores les interesa difundir sus obras; por tal razón no les interesa que les paguen por derechos de reproducción de imágenes, que son beneficios muy eximios en relación a lo que pueden ganar si su obra se difunde o son invitados a exponer, a participar en seminarios, etc.

Por otra parte, el artículo regula de un manera completa el canon por cita en la enseñanza –con énfasis en la universitaria– estableciendo que dichos centros deben pagar compensaciones a los autores citados, medida que tendrá un impacto profundo en el ámbito académico, entre otras cosas, porque la mayoría de los historiadores del arte son académicos dedicados a la investigación y desean que sus obras sean ampliamente difundidas en primer lugar en sus universidades. El derecho irrenunciable a un canon o pago puede limitar la difusión de sus creaciones; también este canon tendrá impacto en las ya perjudicadas cuentas de las universidades españolas.

En lo que concierne al impacto de la nueva reforma de la ley en internet, se sancionan de

manera radical las webs que enlazan contenidos sujetos a derechos de autor o *copyright* por lo cual sanciona a los net artista «apropiacionista». Como se aprecia en el artículo 158 ter. 2. A y B (BOE. Agencia Estatal. Boletín Oficial del Estado 2014), el concepto de «infractor» prácticamente puede ser aplicado a cualquiera que tenga una web y proporcione enlaces a contenidos con derechos de autor, de manera consciente o inconsciente, incluso, si no los ha colocado el responsable del sitio, es decir, se sancionará incluso si aparecen link de web en los comentarios de sus lectores.

Si bien la norma ha sido creada para penar a sitios como Series Yonkis, en la práctica se ha quitado de la ley el requisito para no ser sancionado por *daños significativos*. En este contexto, cualquier daño se considera como infracción. Este artículo prevé que se considere la amplitud de audiencia en España del sitio presumiblemente infractor y el número de obras y prestaciones protegidas no autorizadas a las que es dable acceder por medio del servicio o su modelo de negocio.

Con ello, todos los usuarios de internet que produzcan contenidos, ya sean originales pero que consientan la participación de otros o que se generen a partir de los contenidos de otros, —entre ellos net artistas e historiadores de arte que tiene que incluir imágenes de otros autores— pueden ser considerados infractores de derechos de propiedad intelectual.

De hecho, varias páginas web dedicadas a la teoría e historia del arte han cerrado debido a las sanciones que pueden sufrir: multas de hasta 600.000 euros -Art. 158 6 (BOE. Agencia Estatal. Boletín Oficial del Estado 2014)-. Entre las páginas que decidieron cerrar se encuentra Series.ly, la más grande red social de gestión de contenidos audiovisuales de España.

En lo que concierne al canon de copia privada -Art. 31.2 (BOE. Agencia Estatal. Boletín Oficial del Estado 2014)-, en esta nueva versión de la ley solo se aplica cuando se efectúa a partir de un soporte original comprado. Se excluyen las copias de obras alquiladas, las obras digitales sin soporte como las realizadas mediante *streaming*, las regaladas y prestadas. El texto considera copia privada no sujeta a la autorización de un autor la que realiza la "*persona física exclusivamente para su uso privado [y que] se realice a partir de obras a las que haya accedido legalmente desde una fuente lícita (...)* persona física exclusivamente para su uso privado [o mediante] un acto legítimo de comunicación pública" (BOE. Agencia Estatal. Boletín Oficial del Estado 2014). Genera una excepción sobre las obras "*puestas a disposición del público [...] de tal forma que cualquier persona pueda acceder a ellas desde el lugar y momento que elija, autorizándose, con arreglo a lo convenido por contrato, y, en su caso, mediante pago de precio, la reproducción de la obra*" (BOE. Agencia Estatal. Boletín Oficial del Estado 2014).

Bajo estos criterios, las obras con licencias libres como *creative commons* podrían tener sentido aquí. Sin embargo, el artículo 25.2 declara "*irrenunciable*" el derecho al cobro de la compensación por copia privada "*para los autores y los artistas intérpretes o ejecutantes*" (BOE. Agencia Estatal. Boletín Oficial del Estado 2014), lo que niega la posibilidad de elección que, en tal sentido, hacen los

creadores mediante esas licencias libres.

15. El *Open Source* como alternativa de los artistas, intelectuales e iniciativas ciudadanas a las leyes de propiedad intelectual vigentes

15.1. Posiciones desde el arte frente a la imposibilidad legal de la libre circulación del conocimiento, propiciadas por las últimas leyes de propiedad intelectual y los tratados de libre comercio

Con todo lo enunciado se asienta de forma legal la imposibilidad, no solo de la libre circulación del conocimiento sino también, entre otras instancias, la posibilidad de investigar artísticamente como lo han hecho los «apropiacionistas» sobre la cultura y el arte. También nos referimos a lo que está pasando en la actualidad detrás de las redes y a los problemas de la seguridad de la información por internet, como hacen patente los net artistas Paolo Cirio y Alessandro Ludovico en su proyecto *Face to Facebook* (2011).

Pero, se ha de decir, que si bien la actual ley de propiedad intelectual española es una de las más radicales a nivel mundial, su enfoque es del mismo tipo que se desarrolla en los demás países occidentales del primer mundo.

Estados Unidos, en gran medida, está tratando de imponer a través de tratados que se están negociando actualmente como el TTIP (Tratado Transatlántico de Comercio e Inversiones que es un proyecto para asentar una zona de libre comercio entre EE.UU. y la Unión Europea). Dicho tratado está siendo negociado de forma poco transparente y que no ha incluido la opinión de la ciudadanía²¹². De aprobarse el TTIP supondría, entre otros, que podrían comercializarse productos transgénicos con patentes que actualmente están prohibidos en la UE, por considerarse nocivos para nuestra salud o el medioambiente.

En el caso de TISA o Acuerdo sobre Comercio de Servicios (Trade In Services Agreement en inglés), según los documentos confidenciales revelados por Wikileaks (Bayo, Carlos Enrique; Periódico El Público 2015), es un tratado que se está negociando secretamente desde julio del 2013 entre EE.UU., la UE y otros 20 países. El tratado tiene como objetivo entre muchas cosas la liberalización de los servicios (en un sentido muy amplio) y el comercio digital. Asimismo, TISA en su actual proyecto, en el artículo 2 sobre Comercio Electrónico titulado "*Flujos de Información a través de Fronteras*" o "*Movimiento de Información*" establece en su primer punto que "*ningún* participe [país firmante del acuerdo] *podrá impedir a un proveedor de servicios que transfiera, acceda, procese o*

²¹² Véase Florent Marcellesi y Ska Kelle, *Pequeña Guía de los Tratados de Libre Comercio que te Quieren Colar*. 1 de agosto de 2014 . http://www.eldiario.es/euroblog/Pequena-tratados-comercio-quieren-colar_6_298580151.html r (último acceso: 1 de agosto de 2014).

almacene información, incluida información personal, dentro o fuera del territorio de ese partícipe, cuando esa actividad se efectúa en conexión con la gestión del negocio de ese proveedor de servicios” (Foro Off Topic y humor 2014).

Es decir, el acuerdo secreto prohíbe categóricamente cualquier restricción en el flujo de datos personales de los ciudadanos a través de las fronteras, ya que vuelve a insistir en esa libre exportación de la información en su punto quinto: *“Los partícipes no impedirán a los proveedores extranjeros de comercio electrónico, ni a los clientes de dichos proveedores, transferir información internamente o a través de fronteras, acceder a la información públicamente disponible o acceder a su propia información almacenada en el extranjero”* (Bayo, Carlos Enrique; Periódico El Público 2015).

Esta es la mayor búsqueda de liberalización de los mercados financieros en la que las nuevas tecnologías e internet son un foco importante de la negociación, y constituyen una amenaza real para la democracia, las libertades individuales y ciudadanas y para el despliegue de la cultura y, entre ellas, el arte. Estas problemáticas tan contingentes son las que colectivos de net artistas llevan trabajado desde hace tiempo y nos muestran el nuevo territorio sociopolítico y cultural en que estamos inmersos con todas sus contradicciones. Un ejemplo fue el del colectivo UBERMOGERN.ORG que realizó, en el año 2000, el proyecto *[V]ote-auction*, que otorgaba la posibilidad a la ciudadanía con derecho a votar en EE.UU. de vender sus votos por internet al mejor postor durante las elecciones presidenciales de ese año entre Al Gore y George W. Bush.

Frente a este complejo contexto actual impuesto por las leyes de propiedad intelectual y los tratados de libre comercio, los net artistas han tenido que acudir a estrategias para desarrollar su arte. Dichas estrategias van desde desarrollar obras en países más tolerantes al desarrollo del arte como un factor crítico que desmantela la realidad lo que beneficia a la ciudadanía de todo el mundo.

Esto es lo que ocurre en Suiza donde el colectivo UBERMORGEN.ORG mantienen algunos de sus dominios de sus sitios web, o como se da en el caso de la obra de Marcell Mars, *Public Library. Memory of the World*, cuyas páginas web están alojadas en Europa del Este, zona geográfica donde las leyes son más permeables a la libre circulación del conocimiento.

Es destacable señalar que en España ha sido la ciudadanía organizada en gran escala la que se ha opuesto y criticado duramente a las leyes de propiedad intelectual. También cuando se impuso el canon digital, momento en que se realizaron manifestaciones en toda España contra este sistema de recaudación que gravaba de manera adicional los CD y DVD, también los reproductores MP3, las tarjetas de memoria y teléfonos móviles con reproducción de música²¹³.

²¹³ Véase 20 Minutos y AGENCIAS / VÍDEO: ATLAS, *Escasa Asistencia a las Protestas Contra el Canon Digital de este Fin de Semana*. 3 de marzo de 2008. Ver más en: <http://www.20minutos.es/noticia/356845/0/protestas/canon/asistencia/#xtor=AD-15&xts=467263> (último acceso: 14 de agosto de 2009).

En el ámbito de las orgánicas internas de los artistas visuales españoles, estos han realizado diversos encuentros como *“Do the Right Thing”. Jornadas sobre buenas prácticas y derechos de autor en las artes visuales”* (AVAM; García Andújar, Daniel 2011) en 2011, organizado por la Unión de Asociaciones de Artistas Visuales y el *art.hacktivist* Daniel García Andújar, quien puso el tema de los derechos de autor como uno de los puntos neurálgicos de su gestión cuando fue vicepresidente de la Asociación de Artistas Visuales de Cataluña.

Respecto a los historiadores del arte, los postulados de Juan Antonio Ramírez y de los firmantes del *“Manifiesto de Soria. Sobre las reproducciones de obras de arte”*, hacia 2005, tuvieron como se ha señalado una importante repercusión y posibilitaron la publicación de libros “ilustrados” a bajo precio.

Sin embargo, los propios historiadores del arte no han sido capaces de organizarse para mantener una postura en común sobre el tema y, como el propio Ramírez señala hacia 2009, las organizaciones educativas y científicas destinadas a reflexionar sobre el asunto en España, no se han hecho cargo de hacerlo: *“El valor de la imagen. La crítica y la historia del arte frente a los derechos de reproducción” me convirtió en persona non grata para los responsables de VEGAP. No me arrepiento de haber contribuido a llamar la atención sobre este asunto tan importante, aunque lamento haber fracasado en mi deseo de implicar a las instituciones que más deberían comprometerse en ello: ¿Han hecho algo al respecto las universidades, las academias de bellas artes, o el CSIC? ¿No se ha comprendido, acaso, que las ciencias de la imagen necesitan libertad para poder elaborar esos discursos icónico-verbales, más inexcusables que nunca a principios del tercer milenio?”* (Ramírez 2008, 529).

En gran medida, esta ausencia de posición de los organismos especializados enunciados por Juan Antonio Ramírez, y la carencia —después del fallecimiento de este— de una postura visible y clara por parte de los historiadores del arte españoles, ha dejado huérfanas las posiciones más críticas de los artistas visuales, que son aquellos que utilizan licencias libres, generan foros y debates, como han sido el colectivo ELASTICO, Daniel García Andújar, Rogelio López Cuenca o Pedro G. Romero, entre otros.

Se ha de considerar que una reflexión profunda de los diversos actores vinculados al mundo de las artes visuales y la historia del arte permitiría determinar cuándo habría que pagar por derechos autor y cuándo no.

Ahora vamos a poner el acento en que la ausencia de debate desperdicia la oportunidad de abordar las propuestas ya existentes y que más constructivas son frente a las implicaciones de los derechos de autor, las cuales son soluciones en beneficio del conocimiento libre y que han abierto la posibilidad de trabajos colectivos a nivel internacional en campos como la ciencia y las nuevas tecnologías.

Son propuestas que no abarcan sólo las nuevas licencias libres como *creative commons*, sino también el *Open Access*, el *Open Data*, la *Open Science* o el *Open Content*, que presentan nuevas formas que satisfacen una serie de condiciones contemporáneas de distribución y circulación libre del conocimiento. Las características de estas nuevas formas pueden resumirse en que se posibilita que se acceda a la obra libremente con independencia del estatuto jurídico al que se encuentre sometida esta (que esté con o sin *copyright*), lo que ha abierto posibilidades de hacer, de compartir y discutir problemáticas contingentes de manera llana entre especialistas de diversos ámbitos.

En este sentido, sería bueno por atinente a la labor científica de la disciplina de la historia del arte no sólo analizar las batallas artístico-políticas planteadas por los net artistas y los artistas en general para crear en un contexto político tan complejo como el actual marcado por las leyes de propiedad intelectual, sino buscar nuevos mecanismos que permitan dar cuenta de este nuevo territorio artístico y, en general, de las artes visuales recientes, de una manera expedita como parte de una estrategia de actualización de la propia disciplina, por lo cual es necesario atender a las posibilidades que presentan los *Open*.

15.2. Alternativas vigentes utilizadas por los net artistas y artistas visuales en pro de la libre circulación del conocimiento

La necesidad de los net artistas y artistas en general de crear libremente, explorando sobre las propias estructuras del arte y la nueva realidad vigente y, en un afán de poder transmitir y dialogar sobre sus propuestas y las de otros, les ha llevado a buscar alternativas a los imperativos establecidos por las coercitivas leyes de propiedad intelectual para el desarrollo del arte como conocimiento libre. Para ello se han acogido a dos nuevos códigos: el código informático que estructura la arquitectura tecnológica en lo referido al almacenamiento y la transmisión de los procesos y obras (cuyos medios más conocidos son la web 2.0 e internet) y el código legal asociado a las licencias libres.

Hemos de tener presente, como señala Lawrence Lessig en *El código y otras leyes del ciberespacio* (Lessig 2001), que las leyes del ciberespacio están circunscritas al código informático que se ejecuta. En esa medida se puede producir lo que el *software* nos posibilita concretar y, por eso, la relevancia del *software libre* que viabiliza que los usuarios puedan tener respaldados sus derechos. Así, el ciberespacio es un espacio o arquitectura en el que no es posible dictar y aplicar las leyes tal y como se conciben y ejecutan en nuestra sociedad actual, por la dinámica propia de dicho territorio.

En lo que se refiere a la utilización de *software* por parte de los net artistas (la mayoría de los cuales saben de programación) han acudido a la utilización de las nuevas tecnologías en una primera etapa utilizando los nuevos *software* sin distinguir entre *software* propietario y *software* libre. Esto se ha dado hasta fines de los años noventa, momento en que si bien los *softwares* propietarios estaban patentados, ello no significaba en la práctica que necesariamente se imponían restricciones a su utilización. Por otra parte, los net artistas han ocupado indistintamente las múltiples potencialidades de los *softwares* propietario y libre, cuestión que, como hemos visto con las últimas tres versiones de ley de propiedad intelectual española, está legalmente prohibido.

Se ha de decir que, para crear, los diversos grupos de net artistas han utilizado una gran gama de *softwares*.

Así, trabajos como el realizado en conjunto por los colectivos Knowbotic Research, Critical Art Ensemble y Cory Arcangel, en proyectos como *Child as Audience* (2001), incluyeron un CD-ROM con instrucciones para acceder al código de los videojuegos de la Game Boy para poder modificarlo. En obras de Vuc Cosic como *Deep ASCII* (1998), este utilizó Ascimator y TTYVideo, con lo cual «deconstruyó», entre otras, las imágenes de la filmación pornográfica *Garganta Profunda*; Electronic Disturbance Theater en Zapatista Tactical Floodnet (1998) actuó mediante correo electrónico y HTML para atacar las páginas web de, entre otros, Bill Clinton.

ETOY en *etoy.share*, (2000) utilizó para atacar la página de la juguetería *online* eToys, un certificado que financió y represento a los Toywar, y utilizó Elm, 3DS Max, FTP, daemon SSH, impresión Lambda, MYSQL, Netscape, Mutt, PGP, PHP, Photoshop y Sedmail; por último, el colectivo artista [®]ark, estructuró su página www.rtmark.com, entre el período 1996-2002, con programas como Constructor, HTML y SiteBuilder.

Por otra parte, no sólo muchos net artistas y *art-hactivistas* como Daniel García Andújar, sino también un grupo importante de artistas visuales (entre ellos Rogelio López Cuenca, José Luis Bongore y Javier Peñafiel) han utilizado y activado posibilidades de programas populares, gratuitos y usados masivamente por millones de personas, con el fin de hacer posible que sus obras se difundan adecuada y extendidamente entre la población mundial. Los programas más utilizados son YouTube, Facebook, Vimeo e Instagram, y las posibilidades son las que dan los blogs para crear páginas de difusión de las producciones de los artistas.

Pero, desde el comienzo del net art, colectivos como 0100101110101101.org o RADIOQUALIA, RSG, Raqs Media Collective, Technologies to the people [™]® (Daniel García Andújar) y el *media hacking* como Marcell Mars, han dejado claro su apoyo al conocimiento libre y su compromiso con los derechos de los artistas y de la ciudadanía. Para ello, han acudido a la utilización tanto de *softwares libres* como *softwares* gratuitos, entre ellos Linux, alimentándose de la

importante labor que han desempeñado y libran los *hackers* quienes se han dedicado de manera libre y/o gratuita a crear nuevos sistemas de escritura para facilitar la utilización de *software* de código fuente abierto como el de GNU/Linux.

Así, haciéndose cargo de los logros de los *hackers*, colectivos como Negativland utilizan canales de comunicación que responden a redes P2P y los colectivos como 0100101110101101.org o RADIOQUALIA no han tenido reparo en ocupar todas las posibilidades tecnológicas que permite la contracultura *hacker*.

De ello da cuenta, 0100101110101101.org (Eva and Franco Mattes) en *Life sharing* (<http://0100101110101101.org/life-sharing/>, [2000-2003]), proyecto encargado por el Walter Art Center de Minneapolis, en el que su vida privada paso a ser pública al dejar que cualquiera accediera a todos los archivos de su ordenador. En dicho proyecto, utilizaron como programas base para dicha creación: Debian GNU/Linux, HTML, Java Script, Flash, Python.

En el caso de RADIOQUALIA, en *Free radio Linux* (2002), a través de su página web (<http://www.radioqualia.va.au/freeradiolinux>, obra también encargada por el Walter Art Center de Minneapolis), realizó de manera gratuita y por medios de producción y distribución libres, la repartición de Linux de forma audible, a modo de conmemoración del cuarto aniversario de la expresión “código abierto”. El proceso consistió en un *speech.bot*, a modo de *performance* oral que duró 590 días consecutivos y que se transmitió 24 horas al día. Aquí se daba cuenta del código de Linux que se podía transcribir; o se podía hacer un corta, copia y pega del texto que acompañaba a la lectura desde la página web del colectivo. Los programas bases utilizados fueron: REALbasic, microtransmisor de FM y códec Ogg Vorbis.

Actualmente, dadas las restricciones de las leyes de propiedad intelectual, los artistas y la ciudadanía tienen a su disposición una serie de *softwares* generados principalmente desde el mundo *hacker* y que les permiten compartir información y conocimiento de manera libre. Entre dichos programas se encuentran las redes privadas virtuales (Open vpn), nuevos protocolos (TCP/IP, UDP, email, FTP, SSH etc.), redes wifi ciudadanas (Guifi.net), servidores que borran sus registros, protecciones tecnológicas (DeCSS43), sistemas de cifrado (GPG42), sistemas de elusión de zonas comerciales, etc.

Son instrumentos tecnológicos que se usan para incumplir las normas jurídicas que restringen el derecho de compartir información y conocimiento, haciendo con ello caso omiso de los permisos de los titulares de autor y potenciando, en el caso del arte, estrategias artísticas, la libertad de creación, investigación y la libertad de expresión, la colaboración y distribución ciudadana del arte y por tanto de conocimiento.

En lo que concierne al código legal asociado a las licencias libres, destaca la iniciativa de

extender su práctica a la mayor cantidad de personas posibles, por parte de sus creadores. Lo cierto es que ha sido exitosa la repercusión de dichas licencias en los medios artísticos, humanísticos, científicos, tecnológicos y ciudadanos. Para el código informático destacan las licencias libres General Public License (GPL) y *copyleft*, las cuales han sido creada y promovida por Richard Stallman y han sido extendidas inclusive para el arte digital; la Berkeley Software Distribution (BSD) promovida por University of California, Berkeley y que sirve sustancialmente para *software*.

Sobre el tema de las obras artísticas, literarias y científicas, las licencias *creative commons*, han sido promovidas por su creador, Lawrence Lessig, y por las extendidas sedes nacionales creadas en torno a dicha licencia.

La masiva utilización de las licencias de propiedad intelectual libre radica en que no existe obligación normativa hacia el creador; el autor de una obra posee el derecho exclusivo de disponer en muchos casos a quién le otorga el derecho de copiar, distribuir, difundir o transformar el *software* u obra, cuestión de la que deja constancia pública. Ello es posible dado que las licencias permiten variadas opciones estándar mediante las cuales los creadores otorgan los derechos que desean a terceros. Con ello, se subentienden conferidos los permisos y, así, cualquier persona puede hacer con la obra los usos que el creador le ha otorgado públicamente. De esta forma, se quiebra la dinámica del sistema de permisos del *copyright* y la presunción de que si un creador nada ha formulado en torno a su obra, se comprende que todos los derechos están reservados.

Al adjuntar a las creaciones artísticas las licencias libres, se señala de manera previa qué permisos están ya concedidos, quebrándose en cierta medida los fines de la normativa de la propiedad intelectual que se sustenta en el control de la copia para rentabilizarla pecuniariamente. Con ello, los artistas configuran la difusión de la creación como una aportación al bien común. Decimos en cierta medida se quebranta lo impuesto por las leyes de propiedad intelectual, ya que, por ejemplo la última versión de la Ley de Propiedad Intelectual española violenta la posibilidad, que otorgan a los artistas las licencias libres como *creative commons*, en lo que se refiere a no percibir pagos por derechos de reproducción. Esta ley establece en el artículo 32 como obligatorio que se pague a los artistas, y encomienda tal labor a VEGAP.

En este sentido, la legislación intencionalmente ataca las estructuras ciudadanas creadas en beneficio del arte y del conocimiento libre.

15.3. Estrategias académicas anti propiedad intelectual desde el arte, la ciencia y las humanidades para la difusión libre del conocimiento: *Open Source*, *Open Data*, *Open Definition*, *Open Science*, *Open Content* y *Open Access*

Teniendo presente las complejas leyes de propiedad intelectual los intelectuales han tomado partido y han realizado propuestas para enfrentar la situación, en tal sentido la opción más radical es la tomada por Joost Smiers, profesor de Ciencia Política de las Artes en el grupo de Investigación sobre Artes y Economía en el Utrecht School of the Arts, y Marieke Van Schijndel, asesora política y publicista, con varios textos editados en el ámbito de la cultura, quienes redactaron *Imagine... No Copyright* (Smiers y Van Schijndel 2008) –Smiers, escribió antes, *Un Mundo sin Copyright* (Smiers 2006)–, donde se proponen la supresión del *copyright*, para lo cual nos dicen en primer lugar se requiere que la sociedad asuma que “la creatividad, por definición, surge de una reserva de conocimientos, destrezas y talento, fruto de la actividad colectiva. Las aportaciones individuales a esa reserva merecen todo el respeto, pero no es cierto de ningún modo que la creatividad surja de un pozo individual” (Smiers y Van Schijndel 2008, 74), cuestión que el «apropiaciónismo» y los colectivos de net.art como 0100101110101101.org lo han hecho presente. Más aún, existen temáticas que son propias de los contextos epocales.

Smiers y Van Schijndel ingresan en sus análisis en lo propiamente comercial de las leyes de propiedad intelectual que en definitiva determinan su estructura interna y solicitan un cambio coyuntural de visión que priorice por el quehacer creativo que hacen los artistas en beneficio de la sociedad por sobre los intereses económicos de los grandes grupos, sin olvidar que los artistas deben ser remunerados por su trabajo, en este sentido señalan: “es necesario realizar un análisis sobre los tipos de posiciones de mercado que obstaculizan el acceso amplio a los canales de producción y comunicación artística. Es aconsejable que los responsables de crear la reglamentación presten atención a la flexibilidad para dar respuesta a los problemas existentes. Al mismo tiempo, las políticas deben ser predecibles para las empresas culturales, sin que eso otorgue el derecho de obstaculizar con facilidad, por medio de acciones judiciales, los cambios en la reglamentación que se implementen con el fin de promover un acceso amplio al campo de la cultura y evitar el monopolio” (Smiers y Van Schijndel 2008, 136).

Para Smiers y Van Schijndel la mantención de un mercado abierto para el arte es posible en unos términos más democráticos, y dónde se pueda dar cuenta de la verdadera pluralidad artística que hoy no se ve presente con claridad por las restricciones de las leyes de propiedad intelectual que determina un tipo de mercado de arte. En este sentido nos dice que es necesario que todos nos responsabilicemos por “construir un mercado en el que los artistas y los empresarios culturales se puedan labrar una carrera rentable. Sólo así demostraremos a los artistas el respeto que nos merecen: podrían obtener unos ingresos razonables en un mercado que les permitiera llegar a los públicos, como se los permite a sus colegas. Sólo así los públicos tendrán la oportunidad de escoger entre la enorme diversidad de lo que se crea y se interpreta [nosotros], nos proponemos restablecer un amplio dominio público de los conocimientos y la creatividad.

Abogamos porque el público pueda acceder a una creciente diversidad de creaciones e interpretaciones artísticas. La variedad de opciones, cuanto más amplia, mejor” (Smiers y Van Schijndel 2008, 225-226).

Smiers y Van Schijndel han apoyado opciones como las de Amazon.com quien en noviembre de 2007, “presentó un dispositivo llamado Kindle que deja que los usuarios se bajen un best-seller por 9,99 dólares en menos de un minuto. El Kindle pesa 292 gramos, cuesta 399 dólares, puede almacenar 200 libros y también mostrar periódicos, revistas y blogs. Amazon alcanzó un acuerdo con todos los grandes editores: ahora posee 90.000 títulos y el 90% de los best-sellers: Kindle compite con el lector del e-book que Sony presentó en 2006 y que ofrece unos 20.000 títulos (IHT, 21 de noviembre de 2007)” (Smiers y Van Schijndel 2008, 193).

Este tipo de opciones intelectuales buscan salidas que permitan dar cabida a la originalidad de los procesos artísticos sin ponerles cortapisa a priori, además de socializarlas masivamente. Pero las reflexiones de Smiers y Van Schijndel, como de la mayoría de los intelectuales abocados a este tema como Cory Doctorov, que apela a una flexibilización de las leyes de propiedad intelectual en internet, lo que pasa entre otras cosas por la comprensión de que los nuevos medios tecnológicos son instrumentos que mueven información y conocimiento inmaterial, no han tenido un efecto transformador de las leyes de propiedad intelectual.

Sin embargo sus discursos, el de otros intelectuales como el de los artistas antes mencionados –Critical Art Ensemble, ®TMark, Paolo Cirio, etc.–, han permeado los territorios de la creación artística e intelectual generando partidarios de un tipo de creación emancipada y de circulación libre del conocimiento. Ello con el correr del tiempo ha generado opciones que son capaces de soportar los múltiples mecanismos que propician y permiten estos discursos, siendo los *Open* (‘abierto’), el instrumento más consolidado entre la intelectualidad. Los *Open* es una definición que surge de la generación de los *free software*, (‘software libres’), que poseen como característica que los “podemos usar, escribir, modificar y redistribuir gratuitamente” (Opensource.org 2015).

Los *free software* contemplan en su nominación la polisemia del término *free* en inglés, que implica por un lado la idea de *libertad* y por otro que son gratis; para soslayar la dinámica generada por desarrolladores como Richard Stallman que han generado *software libres* donde ofrecen de manera libre el código fuente de los programas, pero se debe pagar un precio justo por el *software*, empezó a usarse la expresión *Open Source* (Opensource.org 2015) que se entiende como sinónimo de libre (*free*)²¹⁴ en el sentido de la palabra en español y de lo establecido en la *Definition of Free Cultural Works* (freedomdefined.org 2015) que, a su vez, deriva de las directrices de *Debian Free*

²¹⁴ Véase Van Lindberg, *Intellectual Property and Open Source* (Beijing ; Farnham: O'Reilly, 2008), 154.

Software Guidelines (People.debian.org 2016).

Hay que tener muy presente, en lo que se refiere a los *software* libres, que “en la actualidad el código abierto se utiliza para definir un movimiento nuevo de «software» (la «iniciativa Open Source»), diferente al movimiento del «software» libre, incompatible con este último desde el punto de vista filosófico, y completamente equivalente desde el punto de vista práctico, de hecho, ambos movimientos trabajan juntos en el desarrollo práctico de proyectos.

La idea bajo el concepto de **código abierto** es sencilla: cuando los programadores (en internet) pueden leer, modificar y redistribuir el código fuente de un programa, éste evoluciona, se desarrolla y mejora. Los usuarios lo adaptan a sus necesidades, corrigen sus errores con un tiempo de espera menor a la aplicada en el desarrollo de «software» convencional o cerrado, dando como resultado la producción de un mejor «software» (Wikipedia 2014).

En lo que se refiere a los movimientos y prácticas *Open*, estos nos hablan de un conocimiento abierto el cual en la medida de que “cualquiera es libre para acceder a él, usarlo, modificarlo y compartirlo bajo condiciones que, como mucho, preserven su autoría y su apertura” (Opendefinition.org 2016).

En ese sentido, la acepción «*Open*» ha dado paso a una serie de instancias que reflejan procedimientos para definir diversos modos de crear y circular el conocimiento de forma libre en distintos ámbitos del conocimiento. Sin embargo, debemos decir que la historia del arte no ha participado activamente, ni se ha hecho cargo concienzudamente, de estos relevantes procesos, lo que no significa que algunos de sus actores no participe del fenómeno *Open*, como se aprecia en la Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo (*REG/AC*) dedicada a historia del arte contemporáneo, al estudio de la cultura visual contemporánea, y los conflictos interculturales desde una perspectiva global. Esta es una revista científica indexada, de acceso abierto (*Open Access*) y publicación *online* perteneciente a la Universitat de Barcelona, y dirigida por Anna María Guasch.

Se ha de decir que los *Open* están movilizando una enorme cantidad de reflexiones, intercambio intelectual y acervo cultural a través de procesos que se llevan a cabo mediante internet y la web 2.0. Esto es lo que ocurre con fenómenos como el *Open Data* (‘datos abiertos’), el cual utilizan numerosas revistas científicas cuyos artículos se entregan con acceso libre, es decir, son “publicaciones de acceso abierto”.

Asumiendo esta idea, importantes instituciones han creado repositorios abiertos —*Open Repository*—, entre ellos, el Archivo Nacional del Reino Unido, institución pionera que el 30 de septiembre de 2010 liberó una licencia gubernamental (Nationalarchives.gov.uk 2012) de reutilización de los datos forjados por ese país. Asimismo, prestigiosas universidades como la Universidad de Arizona han puesto a disposición de la ciudadanía sus repertorios, en este caso el *Campus repository* (University of Arizona 2016). La Universidad de Granada ha creado y ha puesto a

disposición pública su sistema *DIGIBUG: Repositorio Institucional de la Universidad de Granada* (Digibug.ugr.e 2016). En ambos casos, estas universidades están entregando digitalmente, mediante sus repertorios, las investigaciones de carácter científico producidas por vía docente e institucional para el apoyo de la docencia, para el aprendizaje de las nuevas generaciones, y en beneficio de la investigación.

Se ha de decir que en el caso del *Open Data* ('datos abiertos') al igual que en los movimientos y comunidades abiertas como el *Open Source* ('código abierto'), el *Open Access* ('acceso libre') y el movimiento de *software libre*, tienen una estructura matriz que conlleva una filosofía y una praxis cuya ética busca que ciertos datos estén disponibles de forma libre y transparente para toda la ciudadanía más allá de los derechos de autor, de patentes o de cualquier mecanismo de control legislativo oficial (Sciencecommons.org 2014).

En lo que concierne al *Open Data*: "*Son considerados datos abiertos todos aquellos datos accesibles y reutilizables, sin exigencia de permisos específicos. No obstante, los tipos de reutilización pueden estar controlados mediante algún tipo de licencia.*"

Los datos abiertos están centrados en material no documental como información geográfica, el genoma, compuestos químicos, fórmulas matemáticas y científicas, datos médicos, biodiversidad, etc. [...] Se trata de fuentes de datos que históricamente han estado bajo el control de organizaciones —públicas o privadas— y cuyo acceso ha estado restringido mediante limitaciones, licencias, «copyright» y patentes. Los partidarios de los datos abiertos [entre otros, los de la Open Science, la Open Content, la Open Access, etc.] argumentan que estas limitaciones van en contra del bien común y que estos datos tienen que ser puestos en disposición del público sin limitaciones de acceso, dado que se trata de información que pertenece a la sociedad —como el genoma— o que ha sido generada u obtenida por administraciones públicas financiadas por la ciudadanía" (Wikipedia 2014).

Unos objetivos análogos tienen otros *Movimientos de datos abiertos* ('*Open Data Movement*'), en tal sentido, la *Open knowledge* ('conocimiento abierto') (Okfn.org 2016), a través de la *Open Knowledge Foundation* o OKF ('Fundación de Conocimiento Abierto') (Okfn.org 2004), creada en 2004 y sin ánimo de lucro, proclama la difusión del conocimiento abierto en sentido lato, para lo cual ha incluido y opera mediante prácticas propias del *Open Data* ('datos abiertos') y de los *Open Content* ('contenido abierto'), dedicándose por una parte a la difusión de temas científicos, geográficos e históricos. Y por otra a libros, películas, contenidos como música y, finalmente, información referida a las administraciones públicas y al Gobierno.

La *Open Knowledge Foundation* ha impulsado la iniciativa *Open Definition* (Opendefinition.org 2016) que da cuenta de las similitudes presentes en el *Open Data*, la *Open Science*, el *Open Content* y la *Open Access*, las cuales presentan como características comunes estar por encima de las regulaciones.

Open Definition es la afirmación de que una obra es abierta o libre, cuando sus "datos abiertos y contenidos pueden ser utilizados libremente, modificados, y compartidos por cualquiera para cualquier propósito" (Opendefinition.org 2016) con independencia del estatuto jurídico al que se halle sometida la obra.

En lo que se refiere al *Open Content* ('contenido abierto') (opencontent.org 2016), este se ocupa de recursos como textos, dibujos, audios, fotografías o videos. El concepto fue acuñado en 1998 por David Wiley²¹⁵ de la University of Utah, y describe contenidos publicados bajo una licencia libre, por lo tanto, en un formato que posibilita claramente su copia, distribución y modificación.

Si bien en 1998 se creó una licencia libre llamada *Open Content License* (OPL), hoy la *Open Content Organization* sugiere la utilización de licencias como *creative commons*. Es interesante remarcar que bajo este concepto nació Wikipedia.

La *Open Access* ('acceso abierto'), que tiene carácter normativo en la Unión Europea desde julio de 2012, hace libres y públicas, sin requerimientos de registro, suscripción o pago, como material digital las divulgaciones de carácter académico, científico, educativo, o de cualquier otra índole, primordialmente artículos de investigación científica. Tales artículos se incluyen en revistas especializadas que se arbitran mediante el sistema *peer review* o revisión por pares. Se ha de señalar que, en algunos casos, los artículos contienen *Open Data sets* o conjuntos de datos abiertos.

Este movimiento que tiene como uno de sus mayores ideólogos y exponentes a Paul Suber (Suber 2012), busca dejar atrás las trabas tecnológicas, económicas y legales que nos separan, propiciando una convergencia común que permita una mayor y mejor accesibilidad a los documentos que se producen contemporáneamente y, con ello, una visibilidad real y mayor de los autores. Como sostiene Gunther Eysenbach, los textos que están disponibles libremente mediante el sistema de *Open Access* son más consultados y adquieren más posibilidades de ser citados (Journals.plos.org 2006). De lograrse esto, los conocimientos y avances científicos y tecnológicos se distribuyen de manera masiva entre la ciudadanía y, como busca el movimiento *Open Access*, se devuelve así a la sociedad los beneficios que se han entregado para de la realización de las investigaciones científicas (entre las cuales se encuentran proyectos de arte) que están subsidiadas mayoritariamente mediante las inversiones en I + D (investigación y desarrollo) efectuadas en el caso de Europa por los Estados y la UE (Sala 2011).

Es extenso el listado de publicaciones con *Open Access*. En España encontramos, entre otras:

Revistas: Directory of Open Access Journals (DOAJ), directorio de revistas académicas en

²¹⁵ Véase Opencontent.org y David Wiley, *Iterating Toward Openness*. 2016. http://www.opencontent.org/blog/Iterating_toward_openness (último acceso: 12 de enero de 2016).

acceso abierto; RELIEVE-Revista Electrónica de Investigación y Evaluación Educativa que es la primera revista electrónica y de *Open Access* que se generó en España (1994); Revistas-CSIC que son revistas científicas de *Open Access* editadas por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas CSIC, donde se pueden incluir artículos científicos de distintas áreas del conocimiento: ciencias, ciencias sociales, artes y humanidades.

Repositorios y portales: Hispana, recolector OAI de archivos y museos españoles; Digital. CSIC que es un depósito científico multidisciplinar de acceso abierto ubicado en España en el Centro Superior de Investigaciones Científicas; Repositorio Digital de CLACSO (Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales), que pone a disposición los 309 Centros Miembros de CLACSO en 21 países de América Latina y el Caribe y cubre todas las áreas del conocimiento; Bibliotecas digitales: Biblioteca Nacional de España, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Wikisource Biblioteca digital libre, Biblioteca Digital Hispánica.

La *Open Science* ('ciencia abierta') es un movimiento que pretende dar acceso a la ciudadanía a las investigaciones científicas en sus procesos y resultados (David 2004). Para ello, incluye por un lado la *linked Open Science*, también conocida como 'ciencia abierta' o 'investigación abierta' o de 'datos científicos abiertos', que busca un acercamiento entre los conjuntos de datos científicos que se encuentran interconectados, los métodos y las herramientas técnicas (*linked data*), en pro de alcanzar estándares de transparencia y escalabilidad y, con ello, propiciar investigaciones entre diversas disciplinas (Kauppinen y Espíndola 2011).

Por otra parte, utiliza el *Open Notebook Science*, en tanto método de investigación para dar cuenta de los experimentos y de los datos obtenidos de éstos, incluyendo experimentos fallidos y un número extenso de datos experimentales (Bradley 2006), los cuales son expuestos durante breve tiempo al acceso público. Esto ocurre de sobremano con el conocimiento científico emanado a partir de financiamiento público.

Adscrito al *Open Notebook Science* se encuentra el proyecto europeo del Consejo Europeo para la Investigación Nuclear (CERN) que es el más grande laboratorio de investigación en física de partículas del mundo (CERN 2011). Fue fundado en 1954 por 12 países y cuenta con financiamiento público, y que ha obtenido resultados científicos, tecnológicos e industriales de gran interés. Por ejemplo, en 1990 con la creación del World Wide Web («www») por parte de los científicos Tim Berners-Lee y Robert Cailliau y su equipo de trabajo; también el CERN ha desarrollado y sustentado la relevante biblioteca matemática CERNLIB (llamada actualmente ROOT), utilizada durante muchísimos años en la casi totalidad de centros científicos. Asimismo ha desarrollado sistemas de almacenamiento masivo como el LHC que cada año llega a un volumen de datos de varios PB y, al poseer un potente colisionador de hadrones, ello permitió dar cuenta de la

existencia del «bosón de Higgs» ('partícula de Dios'). Los datos obtenidos en el CERN se comparten con la comunidad científica para su reflexión y discusión por medio de la Worldwide LHC Computing Grid (David 2004).

En todos los casos, los *Open* poseen varios formatos o protocolos para entregar los datos. Por ejemplo, en el caso de los *Open Data* ('datos abiertos') posee lo que ha llamado las "cinco estrellas" con que se puede almacenar, entregar y compartir la información; la segunda estrella conlleva un formato accesible mediante internet de forma estructurada en un archivo Excel con extensión XLS.

Hay que decir que la nueva versión de la ley de propiedad intelectual española, en un gesto unilateral del Ministerio de Educación y Cultura que no contempló la posición sólida de las universidades españolas, incorporó en el artículo 32, apartado 3, el derecho irrenunciable del autor de manuales universitarios o publicaciones similares a recibir una remuneración equitativa que se concreta mediante la actuación de entidades de gestión, en este caso CEDRO. Con ello, resultan afectados catálogos digitales encuentran acogidos al *Open Access* y, los autores que libremente han colocados sus obras en ellos.

Entre los catálogos digitales afectados se encuentra Dialnet que es un portal de internet de difusión de la producción científica española y latinoamericana especializada en ciencias humanas y sociales (Dialnet.unirioja.es 2016). Su base de datos fue creada en 2001 por la Universidad de La Rioja (España). Con ello, se le imposibilita al autor ejercitar uno de sus derechos fundamentales: el de disponer como desee de sus derechos de explotación. La CRUE (Conferencia de Rectores de las Universidades Españolas) efectuó el 17 de abril de 2013 alegaciones al anteproyecto de ley (BOE. Agencia Estatal Boletín Oficial del Estado 28) expresando su inquietud por la apropiación indebida del *Open Access* y sus implicaciones, que llevarían a un empobrecimiento del quehacer universitario e incidencias negativas en el desarrollo de la ciencia y la tecnología. Desoído esto, la actual ley permite a CEDRO la fijación unilateral de una tarifa por utilización por parte de los alumnos de los mencionados archivos, la cual eran a fecha de 2013 de cinco euros por alumno lo que, en definitiva, tienen que pagar las universidades. Este hecho supone un gasto público anual estimativo de 5,92 millones de euros.

En este sentido como explicita Benkler (Benkler 2006) la expansión de los derechos como los autorales operan en la praxis como un gravamen en beneficio de modelos propietarios sobre los modelos de producción no propietarios. Con ello, se limita el libre acceso a los recursos de información haciéndolos más onerosos para todos, al tiempo que incrementa la apropiación para algunos de manera única.

Sin dejar de tener presente estas amenazas al desarrollo de la cultura, como vemos, en la

actualidad los contenidos abiertos (*Open*) —que básicamente utilizan las nuevas tecnologías entre ellas internet y la «www»— se han difundido y están utilizándose en los más diversos campos del conocimiento y de organismos dedicados al mismo. Entre ellos están las universidades, las bibliotecas, los centros de investigación, etc. Pero, sobre todo, los contenidos abiertos, *Open*, se han expandido en el ámbito de la ciencia; esto debería ocurrir también en el ámbito de la historia del arte y los estudios visuales, donde es crítico y necesario por ser un territorio dedicado a la emancipación y a la transferencia de conocimientos con las mínimas restricciones posibles.

Se ha de decir que si los contenidos abiertos, *Open*, han propiciado un territorio aventajado en la cultura investigativa y académica, se debe en parte a que manifiestan condiciones relevantes para el desarrollo de la ciencia y la cultura al permitir compartir el conocimiento alcanzado de manera extensiva y cumpliendo estándares de rigurosidad en la información y conocimiento que se entrega (no sin fallos de por medio).

La tecnología empleada para dotar a los contenidos abiertos, *Open*, posibilita la reutilización y la libre disposición de la propiedad intelectual de los trabajos, solo con ciertas restricciones mínimas como reconocimiento de la autoría del creador. Teniendo todo esto presente, la historia del arte y los estudios visuales en general deben estudiar mecanismos más adecuados y coherentes con los tiempos que corren para lograr sus objetivos; como lo han hecho para sus fines específicos expresiones como el net.art y, en general, el «arte de los nuevos medios», quienes han vinculado su quehacer sobre todo a la utilización de *softwares libres*, internet, la «www», las licencias libres *creative commons* y *copyleft*. De no hacerse ese proceso, el territorio de análisis libre de estos campos disciplinares -historia del arte y los estudios visuales- sufrirán complejas contracciones difíciles de sobrellevar, entre ellas, la poca o mala difusión de análisis serios a un espectro importante de la población.

Entonces, frente a la primacía de la mercantilización y la banalización de los análisis sobre visualidad —muchos de los cuales se expresan por internet— la historia del arte está llamada a crear fuertes pero flexibles mecanismos difusores de sus componentes estructurantes que permitan revertir los procesos propios del capitalismo cognitivo. Mediante ello les será posible combatir instancias tan críticas para la cultura como la censura de material escrito o visual que empresas como Google o Facebook pueden llegar a realizar si prospera la nueva ley que la UE está propiciando para internet, donde las empresas dedicadas al rubro y no los Estados están llamados a regular la información que circulará en la «www» (Diagonal 2016).

Conclusiones

Artes visuales, propiedad intelectual y su correlación histórica.

La propiedad intelectual es un fenómeno que ha permeado el mundo de las artes visuales desde el inicio de la modernidad en un sentido mayoritariamente restrictivo para su campo de acción. Su vinculación al mundo de las artes visuales –como señalan, entre otros Goody–, se hace patente con la firma del autor²¹⁸ que, desde entonces, es un instrumento de certificación de la autenticidad de la obra de arte y, por tanto, un elemento vital para el mercado del arte.

La firma en cuanto tal, además, porta el derecho de autoría del artista sobre lo creado, instancia que a primera vista podría verse como un ganancial –sobre todo financiero– para el artista. Pero lo cierto es que esto tendrá, a lo largo de la historia de las leyes de propiedad intelectual, un correlato que marcará pocos beneficios en general para los creadores, y restricciones claras a su quehacer, al punto de que dichas leyes determinan qué tipo de obra debe hacerse y cuál no.

Esto es lo que ocurre actualmente con la nueva versión de la Ley de Propiedad Intelectual Española de 2014 (BOE. Agencia Estatal. Boletín Oficial del Estado 2014), que, entre otras cosas, impide la cita libre de otras obras de arte. Tal cuestión es más que peculiar, dado que es común en el desarrollo de la historia del arte el «apropiaciónismo», el cual tiene su cenit en el manierismo con Tintoretto, Arcimboldo, El Greco, Federico Zuccaro y Veronés, entre otros; en el «apropiaciónismo» de la década del ochenta del siglo XX en EE.UU, con Jack Goldstein, Robert Longo, Sherrie Levine, Troy Brauntuchy Philip Smith entre muchos otros.

Los pocos beneficios asociados que los artistas obtienen, producto de las leyes de propiedad que tienen sus raíces en la creación de este instrumento legal, el cual se consolidó con el «estatuto de la Reina Ana» (Loredo A. 2006). Dicho estatuto se convirtió en la primera regulación de documentos culturales que se promulgó el 10 de abril de 1710, y que permitió la concesión de privilegios y explotación de los libros, estableció la noción de autor y otorgó a los autores un periodo de explotación de sus obras después de los 28 años *post mortem*. Pero este estatuto trajo aparejado un modelo inicial de derechos de autor que más que permitir el acceso expedito a los objetos culturales por parte de la población y garantizar efectos positivos para sus autores, se instituyó como un monopolio que ayudaba a censurar por parte de la monarquía inglesa (de sesgo protestante) libros y textos en general, no siendo por ello un instrumento de verdadera protección a la creación, ni del fomento a la invención (Pabón Cadavid 2009).

²¹⁸ Jack Goody, *Capitalismo y Modernidad, el Gran Debate* (Barcelona: Crítica, 2005).

El Convenio de Berna —aún vigente, aunque su política inicial se halla muy mermada y su actual validez es muy escasa— generó en la primera parte del siglo XX una esperanza para los artistas y la sociedad, en la medida que reconocía tres instancias importantes en lo que se refiere a blindar los derechos de estos. Por una parte, que debían reconocerse claramente los derechos de autoría a los creadores y la necesidad de pago por ello. Por otra permitía la utilización de imágenes de la obra de arte sin pagar siempre y cuando se diera un “uso honrado” de ellas como su publicación en textos de carácter educativo; la noción de «uso honrado» pasara a la de *«fair use»* en la legislación estadounidense, que es la que se mantiene en la actualidad aunque cada vez más degradada. Por último, se limitaba a 28 años después de la muerte del autor la protección de sus derechos de autor, permitiendo con ello que en un lapso de tiempo razonable llegara la manifestación a convertirse en un bien público al entrar la obra al «dominio público». De esta manera el convenio aseguraba un cierto equilibrio entre el artista, el mercado y la sociedad.

Pero ello, progresivamente, en la medida en que las tecnologías avanzaban, fueron cambiando las leyes de propiedad intelectual, hasta llegar a 1991 cuando debido a la propuesta del senador Al Gore, con Bill Clinton como presidente de EE.UU., se promulga la ley *High-performance computing and communications initiative* (EE.UU. 1991), una iniciativa por medio de la que se financió la extensión de internet por todo EE.UU y luego se propagó al mundo. Tal cuestión fue altamente positiva si no fuera porque la ley promovía el comercio de las tecnologías en una dimensión capitalista que dejaba completamente de lado la postura de los académicos, científicos, ingenieros o *amateurs* que habían creado las tecnologías y que mayoritariamente esgrimían tanto en las universidades norteamericanas, como el Massachusetts Institute of Technology (MIT) o la University of California, Los Ángeles (UCLA), como en centros especializados como el European Organization for Nuclear Research (CERN), un mismo sentido de trabajo colectivo en la configuración de los *software*. De este modo se creó un sentido de cooperación, ayuda mutua, un entusiasmo comunicacional y libertario y un afán de compartir gratuitamente (o a bajo costo) los *software* que los distintos grupos de trabajo iban creando con sus pares y con la sociedad misma.

Tal situación de comercialización de las nuevas tecnologías promovida por EE.UU. la llevará a posicionarse actualmente como una de las potencias mundiales al basar su desarrollo en los procesos de comercialización de las nuevas tecnologías. Dichos proceso de mercantilización sobre un bien que nació con carácter público ha configurado la llamada «economía digital» que a su vez, ha hecho posible el capitalismo cognitivo que se expandirá a nivel internacional —afectando todos los campos del conocimiento y, por ende, al arte y a la sociedad misma—, por los «Tratados de Internet» de 1996 de la OMPI (Garrote Fernández-Díez 2003) en los que, como expresa Cory

Doctorov, *“la OMPI decidió que [...] internet estaba estropeada porque hacía que copiar fuera demasiado fácil, demasiado barato, demasiado rápido”* (Doctorov 2008, 59).

Los «Tratados de Internet» de 1996 de la OMPI son la base de las actuales leyes de propiedad intelectual sobre el tema. Esto se puede apreciar en la nueva versión de la ley de 2014 en España (BOE. Agencia Estatal. Boletín Oficial del Estado 2014), leyes que son perniciosas para el desarrollo cultural, al restringir la posibilidad, entre otras cosas, de enlazar cualquier sitio web que tenga obras con derecho de autor, cuestión que se contradice con las implicancias de la era informacional en la que lo normal es poder acceder a todo tipo de información y conocimiento que se mueva en la web.

Con este tipo de leyes, lo que se restringe y coarta, evidentemente, es la generación del arte inmaterial desarrollado por artistas del «arte de los nuevos medios» dentro del cual se encuentran el de los net artistas. Pero este tipo de leyes (desde su origen en la década de los noventa) han movilizad o estrategias de una importante cantidad de artistas que se niegan a someterse a lo que el mercado impone a través de dichas leyes. Un ejemplo es el trabajo de ®TMark, quienes han operado en el interior del sistema capitalista cognitivo, creando estructuras posibilitadas por el propio sistema para contraatacarlo. Para ello han creado, entre otros mecanismos, una corporación denominada The Intellectual Property Fund con la que han costead o sus proyectos de sabotaje a diversos imperios corporativos —desde grandes tiendas a gobiernos— realizando complejas obras antisistema y/o *anticopyright*. Mediante su corporación también han recaudado dinero para proyectos de otros colectivos de net artistas prestigiosos a nivel internacional como Negativland y Etoy.

También han destinado fondos a artistas *amateurs*, muchos de los cuales buscan permanecer en el anonimato y se les respeta esta opción. Son proyectos que, en general, ponen en jaque al «sistema arte» y a las leyes de propiedad intelectual y por ende al propio capitalismo cognitivo. Entre muchos de los proyectos de artistas *amateurs* financiados por ®TMark, cabe señalar el destinado a unos veteranos de guerra, *“un grupo de veteranos de guerra opuestos a los juguetes bélicos y demás propusieron dar el cambiaz o en las voces de Barbie y de GI Joe (una especie de Madelman, pero a lo «gringo», es decir, de mandíbula más cuadrada, más cachas y más matón) de modo que cuando se comprase uno de estos muñecos se encontrase uno con papeles inesperados. Barbies nacidas para matar y Rambos deseando ser madres de familia numerosa. También ofrecieron un dinero a los trabajadores que pudieran llevar a cabo el proyecto. Varios grupos de trabajadores de la empresa que hace Barbies y GI Joes se interesaron pero la cosa estaba difícil de coordinar. Ahí fue cuando salió el grupo que, asumiendo la identidad del Frente para la Liberación de las Barbies, se ofreció para comprar, intervenir y devolver a las tiendas varios cientos de muñecos y muñecas. El grupo de veteranos estuvo de acuerdo con el modo de realizar el proyecto y también financió un vídeo sobre el trabajo que circuló ampliamente por universidades y medios de comunicación”*.

Asimismo, colectivos de artistas *media hacking* como Negativland, debido a su propia propuesta y de forma intencionada y continua han violado las leyes de propiedad intelectual mediante la clave cultural que ellos mismos han creado, la cultura *jamming*. El *jamming* fue definido hacia 1984 y procede del sonido *collage* que manejan en sus creaciones, un sonido que puntualiza y destaca la idea de las interferencias de radio; son frecuencias públicas que son susceptibles de ser pirateadas y trastornadas por ellos en base a una experimentación basada en el *sampling*. Un ejemplo de ello es su proyecto disponible en el álbum *U2 Negativland* de 1991 (Negativland 1991), en que parten de piezas musicales del grupo irlandés U2. Negativland fue demandado por el grupo U2 por este trabajo, que retiró su demanda cuando el colectivo de *media hacking* demostró en una radioemisora –junto a uno de los programadores de la gira de U2 en EE.UU. de su álbum– que los irlandeses también hacían *sampling*.

Lo importante de estas obras “*anticopyright*” son las reflexiones sobre las posibilidades del arte en la realidad que vivimos contemporáneamente y que ya MacLuhan, hacia 1969, definía en los siguientes términos: “*los nuevos medios no son puentes entre el hombre y la naturaleza: son la naturaleza*” (M. McLuhan 1969).

Ahora bien, las leyes de propiedad intelectual actuales no sólo han afectado e inciden en el desarrollo del arte inmaterial, sino también en la producción de arte material como se aprecia en las demandas a artistas que se han reapropiado de obras de otros creadores. Este es el caso del grafitero Shepard Fairey quien, en 2009, retrató a Obama junto a la palabra *hope* (‘esperanza’) en el retrato que se ubica en la Galería Nacional de Retratos de Washington. Fairey, admitió el carácter «apropiacionista» de su creación, en la que utilizaba como matriz la fotografía sacada en abril de 2006 del presidente Obama por el fotógrafo Mannie García de Associated Press. A pesar de ello fue llevado a juicio por dicha asociación por infringir los derechos de autor.

El procedimiento realizado por Fairey es similar al realizado por Andy Warhol para su instalación denominada *Flowers* donde tapizó con reapropiaciones serigráficas de flores los muros de la galería de arte de Leo Castelli en Nueva York. Las imágenes de las flores eran de la fotógrafa Patricia Caulfield y habían sido sacadas de un magacín (Greg.org 2012). Caulfield demandó a Warhol y todo se resolvió en un acuerdo extrajudicial.

En 2004, Cornelia Sollfrank –pionera en el mundo digital y «ciberfeminista»– iba a exponer en Suiza sus interpretaciones de las flores de Andy Warhol exhibidas en la galería de Leo Castelli, pero no pudo hacerlo pues se consideró que sus creaciones eran parte de lo que se ha llamado *arte del plagio*.

Al buscar el impedir que se creen y exhiban el tipo de obras antes referidas por parte de las leyes de propiedad intelectual, lo que ocurre es que se está afectando a toda la población, al impedirnos acceder de manera llana a las creaciones contemporáneas.

Por otra parte, al poseer dichas leyes acápites legales que indican que una obra no puede pasar a dominio público antes de 70 años después de muerto el autor agravan una situación concreta, la relación de los ciudadanos con las creaciones contemporáneas que deberían conocer, pues expresan la realidad contingente.

Ante ello cabe preguntarse: ¿cómo las artes visuales han podido sobrellevar las leyes de propiedad intelectual? y ¿qué propuestas han generado las artes visuales para solventar las restricciones que este mecanismo legal impone?

La autonomía del arte

La autonomía del arte que se consigue en los albores de la modernidad y que se expresa en la firma de las obras —como vemos con claridad y conciencia de su significado artístico y comercial en Durero— va de la mano,, como establece Hauser durante el Renacimiento, con “*el desarrollo del concepto de genio [con el cual] comienza la idea de la propiedad intelectual (...) [asociado] a la autonomía de las diversas formas espirituales de expresión*” (Hauser 1969, 421). Con ello, nos dice el historiador del arte, que se expresa el capitalismo en el interior del arte (Hauser 1969, 421) lo que, por una parte, tuvo consecuencias positivas para los artistas que, al poder vender sus obras de manera más libre, lograron una cierta autonomía respecto de sus mecenas. Este hecho les permitió crear de manera más autónoma, realizando experimentaciones tan notables como la que se aprecia en la cúpula de Santa María dei Fiori de Brunelleschi o en la Capilla Sixtina de Miguel Ángel.

Asimismo nació un coleccionismo que ha permitido resguardar un valioso patrimonio que después de la Revolución Francesa se transformó en un coleccionismo estatal cuya máxima expresión es el Museo de Louvre. Se mantuvo el coleccionismo privado que, hoy en día, se divide en dos bloques. El primero tiene que ver con quienes coleccionan por considerar el arte un valor susceptible de ser admirado en privado o junto a la sociedad, como se expresa en el coleccionismo descrito por Charles Baudelaire de fines del siglo XIX (Baudelaire 2005), que tiene como exponentes a Eugène Piot y, durante la primera mitad del siglo XX, el coleccionismo de Gertrude Stein. También la familia Guggenheim que ha hecho visible su pasión por el arte en sus diferentes museos abierto al público como el Guggenheim de Bilbao.

Este tipo de coleccionismo se opone al coleccionismo básicamente especulativo, el cual, como señala Baudelaire se vincula “a esos aficionados o especuladores cuyo gusto ostentatorio encubre simplemente la pasión por el lucro”. Este es el caso de Bill Gates que, hasta enero de 2016, ha sido dueño por más de veinte años de la mayor colección de reproducciones de obras de arte del mundo a través de la empresa Corbis, la cual por derechos de reproducción —es dueña de los derechos de reproducción de colecciones como la del museo Hermitage en San Petersburgo (Rusia) — ha ganado millones de dólares. También ha sido dueño de más de once millones fotografías de la colección del archivo de Otto Bettmann (rescatadas de la Alemania nazi) que adquirió en 1995 y poseyó hasta febrero de 2016 y por las cuales, obtuvo millones de dólares por los derechos de reproducción a través de su empresa Corbis.

Gates ha mantenido dicha colección en un bunker bajo tierra —en la que hay imágenes sacadas por destacados fotógrafos— en una vieja mina de Pittsburgh (Aldaz Sola 2016). Tales imágenes jamás fueron digitalizadas en su totalidad como prometió en su día para que la gente pueda ver las obras. De esto último nos habla Alfredo Jaar (2006) en su instalación *Lament of the Images* (2002) en cuyo escrito central, *Pennsylvania (U.S.A.), April 15, (2001)*, subraya la privación que sufre el mundo visual contemporáneo por culpa del *copyright*, que permite que personas millonarias controlen el patrimonio del mundo según criterios personales, sin pensar en el bien común.

Todo ese tipo de hechos han ido configurando el «sistema arte» directa e indirectamente pero, desde el punto de vista estricto de la autonomía del arte, los creadores más innovadores han llevado el arte al límite de manera continuada apelando a su capacidad de ser un quehacer reflexivo y emancipador, más allá del propio «sistema arte» y de lo que el telón de «fondo de la cultura»²¹⁹ señala como lo más correcto. En este sentido, se ha de decir que el arte más radical ha actuado continuamente en una dinámica donde ha interpelado la propia estructura a la que se circunscribe (el «sistema arte») ampliando sus márgenes, quebrándolo, escapándose de ellos al punto de diluir la «dimensión arte» en la «dimensión vida» —como es el caso de Marcell Duchamp— al ingresar en espacios creativos disímiles y contrarios a este constructo.

Se ha de decir que el ejercicio duchampiano es uno, entre los múltiples proyectos artísticos, de los que han desafiado los límites convencionales de todo orden, como podemos observar con claridad a través de la historia del arte. Valga recordar el constructivismo ruso, que se resistió a responder a estereotipos e, inclusive, a las influencias de la vanguardias europeas, específicamente del futurismo italiano, del cual eso sí, no pudo obviar su espíritu conceptual innovador. También se resistió a los intereses, por ejemplo, de la aristocracia zarista, del poder burgués, y a los beneficios

²¹⁹ Véase Marcuse, Herbert, *El Hombre Unidimensional: Ensayo sobre la Ideología de la Sociedad Industrial Avanzada* (Barcelona: Seix Barral, 1972).

que podría haberle otorgado el mercado del arte. Ejemplo de ello es la empresa de diseño creada por Ródchenko y Maiakovsky, para producir para las masas, para el pueblo: «Maiakovsky-Ródchenko, constructores de anuncios» generará un concepto de diseño publicitario centrado en temas cotidianos, creando ciento cincuenta obras publicitarias, diseños y *packaging* mediante los cuales anunciaron imprentas y proclamaron los beneficios de determinados productos como chupetes para bebés.

Pero se ha de decir que la experiencia del Renacimiento italiano, que apela a la creación de un arte único, aureático, donde se vea el sello de la individualidad y la genialidad del artista —lo que, como hemos dicho, certifica su firma— configurará un parámetro de ideal artístico que, como un inmanente, se reproducirá en las leyes de propiedad intelectual vigentes. Estas apuestan sustancialmente por un arte “matérico” que, si bien se aleja del concepto de belleza y por ende del concepto de aura renacentista, otorga un valor sustancial a las obras como un bien único —o casi único en el caso de las obras reproducibles nacidas del cine, del video o la fotografía, las cuales se pueden acotar en cantidad—. Se aporta un sentido de exclusividad que envuelve a las obras en un hálito que quizás nunca buscaron tener, como ocurre con una de las propuestas más transgresoras de la historia del arte: la de nombrado Marcel Duchamp.

Duchamp se deshizo del concepto de belleza y realizó una obra que sobrepasó todas las categorías estéticas, como se aprecia en los «*ready made*» como en su obra *Fuente* (1917), cuyo fin ya no es representar miméticamente el mundo, sino conceptualizarlo a través de un objeto, lo que requiere que el espectador recurra a un complicado proceso de interpretación.

La propuesta radical de Marcel Duchamp en gran parte ha sido incluida y sistematizada por el propicio «sistema arte», como muestra la inclusión de sus obras en los museos y el capitalismo ha neutralizado los efectos de sus creaciones. Esto se debe a que sus obras o las reproducciones autorizadas de ellas por parte de sus herederos, se venden como mercancías artísticas, sometiéndose con ello a las limitaciones impuestas por los derechos de propiedad intelectual que llevan aparejados tales transacciones. Y así, instituciones museísticas o centros de arte no pueden reproducir o exhibir, por ejemplo, escurrideros similares a los exhibidos por Marcel Duchamp, ni albergar objetos iguales a su *Fuente* para explicar la obra duchampiana porque ello se constituiría bajo los preceptos de las leyes de propiedad intelectual en un “plagio”. Dicha cuestión, desde su base es absurda, dado que las obras exhibidas por Marcel Duchamp corresponden a objetos diseñados por personas abocadas a la creación de productos industriales para el hogar o para lugares públicos y, por tanto, objetos reproducidos en serie, y que el artista compró, como cualquier ciudadano, en lugares tales como las ferreterías.

Tal apropiación de los mercados de obras transgresoras, ha tenido su aliado en las leyes de propiedad intelectual, que apuestan continuamente por objetualizar las obras de arte. Sin embargo y previendo esto, artistas como el propio Marcel Duchamp han elaborado propuestas complejas antisistema del arte y “antimercado” –y por ello “antileyes” de propiedad intelectual– como se ve en su largo silencio, que implicó redefinir la posición de artista, no ya frente a los medios propios de su disciplina, sino sobre el significado del arte, lo que ha conllevado uno de los gestos más subversivos del arte. Su laudo provocó una consciente resta autoral por parte del artista a propósito de “cortar el diálogo con el público y [...] emanciparse de la sujeción servil del mundo, tanto en su versión como mecenas, cliente, consumidor, antagonista o árbitro, decisión que fue origen de controversias e incomprensiones [...]” (Guasch 2014, 74).

Su aparente inacción dará como resultado la terminación en secreto por parte de Duchamp del *Gran Vidrio* y la producción de sus *Inframince* –término que el artista utilizó por primera vez en 1930 a propósito de *46 notas*, un texto que completado posteriormente por Paul Matisse antes de editarlo en un facsímil en 1980²²⁰–. En su silencio y en estas obras, Duchamp pone en acto la pérdida de la noción decimonónica de autoría substituyéndola por la de un autor frágil y versátil que consecutivamente renuncia a la autoría.

Este autor difuminado no sólo está en silencio solo en su *Gran Vidrio* o en sus *Inframince* –término imposible de puntualizar con nitidez y que alude a sus expresiones materiales visualmente leves, sutiles y transparentes, de carácter táctil y olfativo y, por ello, casi inasibles– y también en creaciones como su *Coin de chasteté* (1954), su *Rotative demi-sphère (Semiesfera giratoria [1924])* o su *Feuille de vigne femelle* (1950 a 1961). También en sus creaciones procesuales como la *Tonsura* que, por sus deseos, Georges de Zayas le hizo en su cráneo (1921) y cuyo resultado resultó ser una estrella. O en su *Fui un peón desnudo* (14 de octubre de 1963), *performance* donde Duchamp aparece elegantemente vestido jugando ajedrez ante el *Gran Vidrio* con la entonces modelo Eve Babitz (Karlstrom, Paul 2000). La escena fue capturada por el fotógrafo Julian Wasse en el Pasadena Art Museum de California que, por entonces, efectuaba una retrospectiva de la propuesta de Marcel Duchamp después de su largo silencio. Se ha de decir que *Fui un peón desnudo*, nos restituye a la pintura de Manet, *Le Déjeuner sur l'Herbe* ("Almuerzo sobre la hierba") de 1863.

La autoría difuminada de Duchamp se acentúa en experimentaciones visual-musicales en las que está presente la utilización de nuevas tecnologías, expresiones difícilmente clasificables en el mundo de las artes. Esto se aprecia en su obra *Reunión* (1968), efectuada en el Ryerson Theatre, donde Duchamp juega al ajedrez con el músico John Cage en un tablero que está conectado a

²²⁰ Marcel Duchamp y Paul Matisse, *Marcel Duchamp, Notes* (Paris: Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, 1980).

receptores capaces de representar los movimientos efectuados por los artistas y convertirlos en notas musicales. *Reunión* fue una acción que se estableció en un ambiente poco formal en el que se imitaba el decorado de la segunda planta del apartamento unifamiliar de Nora y Marcel Duchamp en Nueva York —que Cage había observado con detención en sus visitas semanales (una o dos veces por semana) para las "lecciones" de ajedrez que le daba Duchamp, que más bien actuó como observador—. En este ambiente se rodeó de artistas y músicos amigos que fumaban cigarrillos y bebían vino mientras miraban la partida de ajedrez que era grabada por camarógrafos expertos, en un gesto que nos habla de la relación arte-vida.

En obras como estas se ve el impulso duchampiano que busca acabar con el sistema del arte impuesto hasta finales del siglo XIX, al eliminar la tradicional, significativa y simbólica oposición autor-objeto de arte, en un proceso de arte-vida donde el concepto de autoría se diluye y en la que los espectadores serán decisivos para la comprensión de las obras. Al mismo tiempo, Duchamp supera el trabajo con la materia sensible en privilegio del concepto.

Tales nociones llevan aparejada la pregunta, que sigue aún viva, de la función del arte. En este sentido, hemos de afirmar que la obra duchampiana, al igual que las propuestas de las vanguardias históricas expresadas en sus obras y en sus manifiestos, tales como el *Manifiesto futurista* escrito por Marinetti (1909), renegó de cualquier compromiso con la "estetización mercantil", negándose con ello a ser las obras bellas, agradables y disponibles para la mirada ávida y deseosa de quienes quieren convertirlas en objetos de consumo. De esta manera, las prácticas del disenso artístico se entregan como inflexiones que reclaman la emancipación en todo orden de cosas. En este sentido juega la obra de Duchamp, para quien el fin artístico no son las obras mismas, sino la libertad creativa.

De la rebelión del net.art como arte inmaterial a la "objetualización" de las obras de arte.

Ahora bien, se ha de decir que a pesar del despliegue del arte procesual desde comienzos del siglo XX con experimentaciones de, entre otros, *dadá* quien ejecutará un arte lúdico colectivo, el arte del siglo XX seguirá siendo esencialmente "matérico". Por tanto, ha sido posible objetualizar las obras de arte, lo que ha permitido que sean controladas por el mercado capitalista dedicado a la especulación, a través de, entre otros, un tipo de coleccionismo especulativo, así como de las leyes de propiedad intelectual en lo que se refiere al derecho de reproducir de imágenes. La tendencia a un arte sustancialmente inmaterial sólo cambió a comienzos de la década de los noventa cuando se

origina la expansión de los nuevos medios tecnológicos, siendo internet y la web elementos claves en este proceso, en el que, por vez primera, se da un arte que exalta lo virtual de manera rotunda.

Esto fue así debido a los precursores y pioneros del net.art, cuya postura será la más experimental e insurrecta en términos artísticos. Entre ellos, encontramos respectivamente a Luther Blissett Project y Wu Ming, y los net artistas 0100101110101101.org, a.f.r.i.k.a., ®TMark o Critical Art Ensemble, entre otros, cuya producción de obras de arte nos lleva cada vez más a un arte inmaterial, reproducible —inclusive hasta el infinito— y, en muchos casos, en permanente mutación difícilmente comercializable en los términos tradicionales y cuyo afán no era ni es precisamente la comercialización, sino un arte colectivo que involucrará como creadores también a las masas sociales.

La sociedad se convierte así en artistas *amateurs*, como se aprecia en los trabajos de Luther Blissett Project en su *Huelga de Arte 2000-2001: "Por una huelga espectacular"* y la actuación y postulado de Critical Art Ensemble, quienes dirán lo siguiente del trabajo artístico *amateur* que “*los amateurs tienen la capacidad de ver a través de los paradigmas dominantes, son más libres para recombinar elementos de paradigmas que se pensaba estaban muertos hace mucho tiempo, y ellos pueden aplicar la experiencia de su vida cotidiana a sus deliberaciones. Lo más importante, sin embargo, es que los amateurs no están sumergidos en los sistemas institucionales de producción de conocimiento y la construcción política, y por lo tanto, no están sujetos a fuerzas dominantes que guían el resultado de sus procesos (...)*” (G. Sholette 2005, 52).

Estos procedimientos artísticos que nos hablan de la muerte del autor en las artes visuales recientes, son posibles gracias a los colectivos de net.art que producirán proyectos artísticos bajo denominaciones que son máscaras —como las máscaras venecianas (Bajtín 2000)— que permiten el anonimato de sus productores, por tanto, eliminan la individualización de la autoría en trabajos que apelan a las masas sociales para completar los procesos creativos. Es lo que se manifiesta en el proyecto de Etoy, *etoy.share* (<http://www.eto.com/fundamentals/etoy-share/>, [2000]) generado para “combatir”, en parte, la instancia judicial por derechos de propiedad intelectual interpuesta injustamente contra ellos por una empresa de juguetería *online* llamada eToys.

Con ello, se produce un arte que ha podido adquirir una estructura totalmente diferente a la que conocíamos hasta comienzos de los noventa; una estructura artística que es heredera del silencio de Marcel Duchamp, como de una importante gama de experiencias con las tecnologías a lo largo de la historia del arte no sólo del siglo XX, y también de los postulados de Walter Benjamin, Bertolt Brecht, Marshall McLuhan, Richard Stallman y Cory Doctorov, entre otros, además de los procesos llevados a cabo por los desarrolladores de *software* libre en las universidades

norteamericanas y centros especializados como el CERN, que permitieron que múltiples *softwares* puedan ser utilizados libremente aún hoy, entre ellos Linux y la «www».

Las características y los postulados de estos colectivos de net.art quedan manifiestos en el proyecto *Copies* de 0100101110101101.org (actualmente Eva and Franco Mattes), (<http://0100101110101101.org/copies/>, [1999]) cuya estrategia se oponía a que los pioneros del net.art vendiesen sus trabajos como si fueran una obra tradicional “objetualizable”. *Copies* consistió en el *hackeo* y copia (en la que se añadió basura digital) de la web de Olia Lialina (Art.Teleportacia), artista promotora de la venta *online* de las piezas y, posteriormente en el *hackeo* y copia (ya sin basura digital) de la web de Jodi, Hell.com. El propio colectivo 0100101110101101.org en su *email-manifiesto anticopyright* (LutherBlissett 1999) a propósito de *Copies –email* que se publicó bajo el nombre de otro colectivo, Luther Blissett Project– denuncia que, por entonces, se estaba generando un línea de acción antisistema tradicional del arte de la mano de ellos y otros colectivos que se oponían a cuestiones clave del arte material, como su objetualización con fines comerciales. En este sentido dirían “*el tema de discusión es siempre el mismo: cómo vender una obra de net.art. En otras palabras, cómo hacer que el net.art pueda regresar al estatus del arte tradicional. Entonces llegan las respuestas, cómo no. Florecen nuevas galerías y colecciones de los más importantes museos contemporáneos, proliferan los artículos en las revistas más 'chic', se expande el número de ofertas de comercialización completamente absurdas. Todo eso dictado por un único ideal que se resume en la "C" rodeada por un círculo. ¿Resultado? en dos años el net.art estará en todos los museos y manuales de historia del arte con los nombres de los "protagonistas del periodo heroico", las fechas, movimientos, influencias, generaciones y etc., toneladas de la misma mierda que hemos estado tragando siempre. Pero esto no es lo que esperábamos. Pensábamos que podría suceder algo más, al menos en la red. Si la red es el paraíso del no-copyright, el plagio, la confusión y el intercambio, ¿por qué demonios intenta toda esa gente [refiriéndose a un grupo importantes de pioneros del net.art, entre ellos Olia Lialina, Jodi, Vuk Cosic, Easylife, Irrational], cueste lo que cueste, hacer un duplicado del mundo real?*” (Luther Blissett 1999).

Tanto 0100101110101101.org, como Negativland y muchos otros colectivos de net.art, artistas *media hacking*, *art hacktivistas*, etc., a través de sus proyectos y propuestas realizarán un arte inmaterial que consumará los postulados de Walter Benjamin (1934), desarrollado en su ensayo *El autor como productor*²²¹. En dicho ensayo, Benjamin acotó los procesos y términos en que los creadores modernos debían tornarse en un mecanismo de transformación del aparato productivo a través de un trabajo artístico que apelara a un sentido emancipador, lo cual era posible. Esto se puede apreciar en el teatro de Bertolt Brecht y es viable contemporáneamente, debido a las

²²¹ Walter Benjamin, *El Autor como Productor* (México, D.F.: Itaca, 2004).

posibilidades que les otorgan los medios de masas y las nuevas tecnologías. Es una cuestión que han asumido con claridad los net artistas, como expresa 0100101110101101.org: “*el net.art es algo digital, código binario, reproducible hasta el infinito sin perder calidad... ¡sólo números! – [por tal razón] por fin hemos entrado en la "era de la reproductibilidad técnica" y así cada copia es idéntica al original....*” (Luther Blissett 1999).

En este sentido, internet, como evoca Domenico Quaranta es “*como un "datascape", un inmenso paisaje de datos, un mundo de cadenas en código binario*” (Quaranta 2004, 27). O, como indica Andreas Broeckmann, “*una topología multidimensional y en continua transformación, no un paisaje con horizonte*” (Broeckmann 1998).

Con ello se ha creado un arte que ha adquirido una estructura totalmente diferente que ha puesto el énfasis en el tratamiento de los propios medios artísticos que pasa por el desarrollo de las nuevas tecnologías. Por esta razón han utilizado con desparpajo, tanto internet, la web y los *e-mail*, los espacios de difusión e intercambio de opinión masivos como Youtube, Instagram, etc. en procesos que han permitido la muerte del autor, como se aprecia en Luther Blissett Project, Wu Ming o 0100101110101101.org, entre otros.

Es un transcurso que conlleva un cambio en lo que se concibe como arte, donde el concepto de «procomún» va alimentando las propuestas artísticas más recientes como advierte Juan Martín Prada “*el arte de internet podría ser considerado como una de las formas en las que la creación artística se identifica más radicalmente con la producción de un bien común, tampoco cabe olvidar que la reflexión acerca de la comercialización de bienes y derechos comunes en la sociedad red se presenta, a su vez, como uno de sus núcleos temáticos más importantes*” (Martín Prada 2012, 90).

Este modo de concebir el arte, parejo a una conceptualización del bien común, que se asienta en una larga tradición artística que tiene sus referentes en movimientos tales como el *art and craft* con John Ruskin y William Morris, y *dadá* con Marcel Duchamp y Francis Picabia a la cabeza, el constructivismo ruso con Aleksandr Ródchenko, Liubov Popova, Konstantín Mélnikov y Vladímir Mayakovski. Este último señalará hacia 1923 que “*nuestros pinceles son las calles y nuestras paletas las plazas públicas*” (Mayakovski 2000).

También se toman como referentes el futurismo italiano con Luigi Russolo, el movimiento *fluxus* con Nam June Paik, Yoko Ono, Joseph Beuys, Charlotte Moorman, Douglas Davis y Ray Johnson, la *Internacional Situacionista (I.S.)* que renegó de los medios de comunicación, pero los utilizó en obras como *Hurléments en Faveur de Sade* (‘Lamentos a favor de Sade’), un filme dirigido por Guy Debord en 1952 para acercar el arte al público en una sala de cine. También en el “arte de los nuevos medios” con Muntadas, Luther Blissett Project, a.f.r.i.k.a., colectivos o artistas de net artistas como 0100101110101101.org, Negativland, ®TMark, Paolo Cirio y Daniel García Andújar,

entre muchos otros.

Son todas propuestas donde el arte explora, a través de nuevos lenguajes artísticos, otras posibilidades de diálogo con la sociedad de masas a través de una gama extensa de gestos abiertamente lúdicos y provocativos que diluyen las fronteras entre arte y sociedad. Experiencias en las que, para lograr sus objetivos, los artistas han utilizado las nuevas tecnologías, en un gesto que nos habla de miradas que buscan responder a parámetros relacionales que obliteran los patrones impuestos por el propio arte de su tiempo y que interrogan las tramas y posibilidades societarias de su entorno y las perspectivas presentes y futuras del arte y de la sociedad misma.

Pero si bien esta línea de experimentación artística ha sido tratada como un fenómeno disruptivo fundamental dentro del arte, no se ha constituido como una corriente que pudiese tornarse hegemónica dentro del «sistema arte». Esto ha sido así, entre otras cosas, porque el «sistema arte» sigue, como se ha dicho, atado a la estructuración de obras “matéricas”. Se incluyen aquí las obras procesuales susceptibles de ser grabadas o de las cuales se pueden dejar registros filmicos, como asimismo fotografías, audios, etc., que permiten generar en torno a ellas exposiciones y en general una difusión asociada a la larga tradición del desarrollo de un tipo de arte susceptible de ser contemplado como un objeto.

Al lado contrario, instancias artísticas, como el net.art más subversivo de Electronic Disturbance Theater ponen en escena un arte de lo efímero en los que, en múltiples casos, la autoría desaparece en pro de la colectivización del trabajo artístico propiciado por la propia capacidad de las nuevas tecnologías de posibilitar la interacción de millones de personas en un proyecto artístico *online*. La relativización del concepto de arte que propician los trabajos del net.art más radical, como el de Eva y Franco Mattes en obras como *Synthetic Performances* (<http://0100101110101101.org/synthetic-performances/>, [2009-2010]) donde interactúan con nosotros a través de un juego en Second Life, tienen efectos en la manera que concebimos el arte y reflexionamos su historia y en cómo se deberían manejar los derechos de autor en la “era del acceso”, donde es importante el reconocimiento del derecho moral de la autoría pero se hace necesario actualizar el concepto tanto de derecho de autor y propiedad intelectual de acuerdo con las posibilidades creativas que hoy tenemos, y atendiendo a las implicancias que tienen y deberían tener tanto para el mundo del arte como para las sociedades democráticas.

Valga recordar lo que indica Frey, “*hay ideas artísticas que no pueden y no deben ser protegidas*” (Frey 2000, 194), por cuanto son necesarias para que podamos entrar en procesos creativos y reflexivos como sujetos en una sociedad que necesita terrenos emancipatorios. Esto no significa, que no se deba reconocer el derecho moral de la autoría de una obra, ni que no se deba retribuir por ella, pero no es razonable que deban pasar 70 años después de la muerte del autor para que una

obra sea del dominio público. Tampoco es de equidad que los artistas vivos no puedan decidir —como plantea la nueva ley de propiedad intelectual española de 2014— si desean o no entregar gratuitamente y antes de los 70 años una obra a la sociedad, o conceder que otros artistas puedan citar libremente sus creaciones.

En este sentido se hacen oportunas las palabras de Joost Smiers y Marieke Van Schijndel, “*se podría pensar que el artículo 27.2 de la Declaración Universal de los Derechos Humanos sienta las bases del sistema de «copyright».* Dice así: “*Toda persona tiene el derecho a la protección de los intereses morales y materiales que le corresponden por razón de las producciones científicas, literarias o artísticas de que sea autora.* Aquí no hay ninguna referencia a un sistema determinado de «copyright». El “**interés moral**” puede implicar que alguien respete la obra de otra persona y la adapte, también con respeto o, por el contrario, criticándola sin más (algo que recogen los artículos 19 y 27.1).

Nos parece que el artículo 27.2 no es, precisamente, un abogado del «copyright»” (Smiers y Van Schijndel 2008, 136).

En definitiva ¿por qué las leyes de propiedad intelectual buscan impedir que el arte entre en la «era de la reproductibilidad técnica»?

Como indica el compositor John Oswald, “*si la creatividad es un prado, el «copyright» es la valla*” (Oswald s.f.). Esto se debe, sustancialmente, a que actualmente los derechos de autor impiden, por razones de índole económica, la generación de proyectos como los del “arte de los nuevos medios”, entre ellos los del net.art que, por su propias estructuras, quiebran el concepto de obra única y el concepto de aura y, en múltiples casos, los de autoría individual y de genio, que derecho de autor rescata y proyecta como las instancias neurálgicas del arte, circunstancias que tal derecho salvaguarda como quién protege un bien absoluto.

Los derechos de autor que aparentemente salvaguardan al arte (y a los artistas) son contemporáneamente instrumentos del sistema capitalista cognitivo que, por medio de ello, buscan obtener rédito económico para los Estados pero, sobre todo, para las empresas y para unos pocos artistas. En este sentido, debemos señalar que el sistema del coleccionismo especulativo, como el practicado por Christie's o Saatchi, mueve millones de euros. Igual que ocurre en el mercado de los derechos de reproducción de imágenes de obras de arte como vemos en el caso la empresa Corbi que es dueña de millones de dichos derechos, lo que le ha reportado por años millones de dólares. Corbi perteneció durante 25 años a Bill Gate, hasta enero de 2016.

En este contexto organismos como la entidad de gestión de derechos de propiedad intelectual VEGAP (Visual Entidad de Gestión de Artistas Plásticos), unos instrumentos creados – en este caso por la Unión Europea– esencialmente para la recaudación de dinero para los Estados, los particulares pero no para los artistas aunque su fin sea beneficiar a estos últimos. Esto es comprobable por las ínfimas cantidades de dinero o nula cantidad que han obtenido históricamente la mayoría de artistas que han sido afiliados a VEGAP. En 2006, cada uno de los 1636 afiliados obtenía un promedio por derechos de reproducción de 466,04 euros anuales. Lo que no incluía a como Tàpies o Chillida, que por ese mismo derecho, ganaban muchísimo más que el resto de los artistas (VEGAP 2006).

Recuérdese que, actualmente quieran o no, los artistas españoles son representados por este organismo de manera automática según establece la última versión de la Ley de Propiedad Intelectual española. Pero la mayoría de los artistas españoles se ven impedidos por la Ley de Propiedad Intelectual y por VEGAP a la hora de dar permiso a que se reproduzca una obra suya gratuitamente, en una revista de arte, por ejemplo, o a crear obras de net.art de índole «apropiacionista».

Con ello, nos percatamos de que las leyes de propiedad intelectual son un mecanismo limitante propio de capitalismo cognitivo, en el que como Maurizio Lazzarato tienen “*una función política, ya que determinan quiénes tienen el derecho y el título de crear y quien tiene el deber y el título de reproducir*” (Lazzarato 2006, 121) en una dinámica de voluntad de apropiación arbitraria, sesgada y unilateral. A modo de ejemplo, el propio Lazzarato señala, nos encontramos con que “*Microsoft es la empresa que se arroga el derecho de definir los problemas y mantener el secreto de sus soluciones, para “mayor dicha de los clientes”*” (Lazzarato 2006, 121).

En el mundo del arte, la propiedad intelectual determina –como se aprecia en la legislación española– que el arte posee un valor susceptible de ser remunerado, y que no se pueden generar obras reproducibles, como las propias del net.art al sancionar con penas de dinero y cárcel el enlazar páginas con derecho de autor, lo cual ha perjudicado al mundo de la historia del arte que se desarrolla en la web.

Hasta la fecha, en España se han cerrado voluntariamente varias páginas dedicadas al arte contemporáneo, pues no quieren arriesgarse a que las multen por el hecho de que ellos mismos o alguien incite a abrir otra página web con derechos de autor desde su sitio web.

En todo ello vemos como las leyes de propiedad intelectual operan contra el sentido de colectivización y cooperación que acentúan las nuevas tecnologías y que dan como resultado la creación de miradas inéditas, como se aprecia en la obra de Electronic Disturbance Theater (EDT), *The Zapatista Tactical FloodNet*, (<http://www.thing.net/~rdom/eed/ZapTact.html>, [1998]). Al

mismo tiempo se impide el despliegue y desarrollo el peligro que supuestamente tiene la repercusión de un tipo de arte que se masifica y conlleva preguntas complejas y disímiles. Esto se puede apreciar en el proyecto de The Yes Men *WTO* (www.gatt.org, [2000]) donde a través de un trabajo irónico haciéndose pasar por personal de la OMC, denuncian las políticas de la Organización Mundial del Comercio (OMC), y porque un arte reproducible no es, en definitiva, rentable para el mercado del arte, es decir, para coleccionistas, empresas y el Estado.

Es interesante destacar que muchos net artistas, como Eva and Franco Mattes, han preferido percibir dinero de fondos de los Estados o de instituciones culturales públicas o privadas (como museos) para crear antes que depender del coleccionismo, entre otras cosas, porque así generan obras independientes de los intereses de particulares, ya sean estos de índole estética o económica. En este sentido, Eva and Franco Mattes en 2006 dirán: *"Nuestra relación con el mundo del arte es muy sencilla: el sistema del arte nos financia, aunque a menudo sea involuntariamente, y por contrapartida nosotros alimentamos su necesidad de novedad. Ponemos en escena situaciones paradójicas y después nos sentamos en el sillón para observar las consecuencias. Un inexistente artista serbio, un golpe de estado virtual a la Santa Sede, un virus informático como obra de arte, una campaña publicitaria no solicitada. Estas historias se difunden a través de los periódicos, en la calle, en internet o en la TV, te las cuenta tu vecino, se difunden a través de cualquier medio y se convierten en modernos mitos. Al final, entramos también en el museo y eso no representa ningún problema; todos estos canales no se excluyen recíprocamente. Los objetos que vendemos no "son" la obra, sino que la representamos, conservamos la historia, el espíritu, y aseguramos que la verdadera y auténtica performance se conserve para el futuro, que es exactamente la especialidad del sistema del arte: conservar"* (Baigorri 2005).

En concreto, ¿Cómo está afectando al «sistema arte», la prohibición de que las obras sean reproducibles?

Como bien indica Cory Doctorov, los «Tratados de Internet» de 1996 de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI), han asentado la teoría de que *"internet estaba estropeada porque hacía que copiar fuera demasiado fácil, demasiado barato, demasiado rápido"* (Doctorov 2008, 59), generándose desde entonces unas leyes de propiedad intelectual –como en el caso de la nueva versión de dicho tipo de ley en España de 2015– prohibitivas y desfavorables para la expansión de, entre otros, el «arte de los nuevos medios» y, sobre todo, del net.art en su faceta más contestataria. En este sentido, se apela en sus proyectos a la colectivización en la creación de las obras de arte, así como a la inclusión de los *amateurs* como creadores de las obras en las que el anonimato (a través de

máscaras que son los nombres de los propios colectivos y de los artistas), opera activamente en un juego lúdico similar al que se observaba en su origen en el Carnaval de Venecia, donde la nobleza se disfrazaba para salir a la calle a fusionarse con el pueblo. También participan del sentido de la *ayuda mutua* (Kropotkin, La Ayuda Mutua 2002), muy presente en el trabajo colectivo artístico de la Alta Edad Media y al procomún, una práctica habitual desde su comienzo en los grupos de desarrolladores de *software* libre que mantienen el código fuente abierto con el fin de ir mejorando sus invenciones compartidas de forma libre y a bajo costo (o gratuitamente) como ocurre en el caso de programa Linux.

Este net.art más contestatario, si bien se encuentra desde hace veinte años acorralado por las leyes de propiedad intelectual y por el propio «sistema arte» que privilegia la ejecución de un determinado arte “matérico” como se ve en la destinación de presupuestos de las grandes instituciones museísticas como la Tate Modern, el MOMA, el Museo Reina Sofía o los museos Guggenheim. Estas instituciones también prefieren la exhibición de este tipo de arte más fácil de acotar conceptualmente a uno de índole inmaterial lo que ha generado una deriva que se enmarca en la creación de un arte radical que rescata al arte como un bien común, que se ejecuta “según las modalidades que Marcel Duchamp ha descrito para la creación artística: la obra de arte es a medias el resultado de la actividad del artista y a medias el resultado de la actividad del público (aquel que mira, lee, escucha)” (Lazzarato 2006, 129).

Así, el net.art más subversivo se ha posesionado dentro del «sistema arte» en sus bordes, ampliando y transformando absoluta y drásticamente el concepto de arte e incluso diluyéndolo, como se comprueba en miles de experiencias artísticas que pueden visualizarse en la web, muchas de ellas aún inclasificables. Asimismo, a pesar de estar sustancialmente excluido de los circuitos oficiales del arte, se ha aposentado en una gran cantidad de encuentros y festivales dedicados al arte y las nuevas tecnologías de innegable valor. Entre ellos figuran Ars Electronica en el Artium Museum, en la Science Gallery de Dublín, etc., abriéndose paso irremisiblemente más allá del propio sistema de arte en su concepción actual y más allá de las leyes que coartan este tipo de creación y de un mercado que reniega de él.

Pero ese “más allá” ha implicado para un grupo importante de net artistas el enfrentarse al sistema en general utilizando para ello las tecnologías para indagar en él e interrogarlo —desmarcándose con ello de posturas como las de Herbert Marcuse, quien señalaba que detrás del “velo tecnológico” se perdía la dignidad humana (Marcuse 1972)—. Así, el ala más experimental del net.art que Alex Galloway calificó como “*net conceptualismo*” o un “*tipo de web-escultura que explora los límites de la red*” (Galloway 2002) han inquirido y problematizado las leyes de propiedad intelectual y sus efectos en la contemporaneidad en diversas dimensiones.

Algunos artistas se han negado a obedecerlas y respetarlas a costa de mermar sus proyectos creativos, es el caso de ®TMark y Marcell Mars quienes, respectivamente, han realizado obras experimentales: el primero en el ámbito musical utilizando para ello el *sampling*, como en *Deconstructing Beck* (<http://www.detritus.net/illegalart/beck/>, [1998]) y el segundo, realizando proyectos de carácter público como *Public Library. Memory of the Word* (<http://library.memoryoftheworld/#>, [2012-2016]), donde las personas pueden acceder y descargar una enorme cantidad de libros con copyright o no, que ellos mismos pueden ir subiendo a la web, de manera gratuita. En ambos casos, los net artistas han apelado a la licencia *creative commons* para garantizar que sus obras circulen libremente.

Por otra parte, colectivos como 0100101110101101.org (Eva and Franco Mattes) han consumado una obra donde han hecho realidad la «era de la reproductividad técnica» a través de una postura abiertamente “*anticopyright*”, expresada en sus obras, en manifiestos y declaraciones en prensa escrita, grabaciones, etc. Y en sus obras se expresa un gesto explícitamente «apropiacionista» que se revela como natural en una época en la que millones de imágenes están disponibles en internet. De ahí que estos artistas rescaten múltiples representaciones de obras de arte aparecidas en la web, como la *performance* de Marina Abramović, *Relation in space* (1978) la cual fue recreada mediante sus avatares en el proyecto antes referido *Synthetic performances* (<http://0100101110101101.org/synthetic-performances/>, [2009-2010]) que son parte del juego *Second life*.

En el mismo sentido, también se han apropiado de imágenes publicitarias como del logo de la firma deportiva Nike del que dispusieron en su proyecto *Nike ground* (<http://0100101110101101.org/nike-ground/>, [2003]), que realizaron junto al colectivo Public Netbase. Y por el que fueron demandados por Nike, que perdió el litigio, al considerarse que su logo corresponde a un signo universal, difícilmente atribuible como creación de un diseñador o de una empresa y, por lo tanto, se puede disponer gratuita y libremente de él sin pagar por su *copyright*.

Cabe decir que, en general, 0100101110101101.org mantendrá la política de colocar siempre sus obras en la web a disposición del público y configurará en múltiples casos proyectos junto a ellos, como ocurrió con *Vaticano.org* (<http://0100101110101101.org/vaticano-org/>, [1998]), en el que un papa informatizado a través de la web absolvió de sus pecados a un importante número de fieles.

En el caso de ®TMark, se ha construido desde su origen, como una plataforma de desarrollo de un arte político —entendiendo lo político como lo que va más allá de lo políticamente contingente (Avendaño Santana 2014)— al articular paralelamente a su proyecto artístico una fundación para recabar fondos para la configuración tanto de sus propios proyectos como de los de otros colectivos

de net.art y de *amateurs* que propongan obras interesantes. Entre sus obras se cuenta *GWBush.com* (1999) en el que, a través de una página web legalmente comprada por ellos pero que lleva el nombre del candidato republicano a la presidencia de EE.UU. George W. Bush, se hacen pasar por este, pero mostrando una imagen real de él, lo que incluye su afición a las bebidas alcohólicas. ®TMark, con su fundación, han apoyado proyectos de colectivos como UBERMORGEN.org como su proyecto *[Vote-auction]*, (<http://rtmark.com/voteauctionpr.html>, [2000]), y entre los proyectos *amateurs* que han apoyado económicamente destaca el proyecto *The Barbie liberation organization* (www.rtmark.com, [1993]).

En el caso de Critical Art Ensemble, ha indagado en lo que está más allá de lo que percibimos sobre las leyes de propiedad intelectual y, más específicamente, en lo que se refiere a las patentes, sobre todo de productos alimenticios transgénicos, como los producidos por Monsanto. Las indagaciones realizadas por Critical Art Ensemble han hecho que incluso el FBI les acuse incluso de bioterrorismo, como se aprecia con lo sucedido en 2004, cuando CAE realizaba los preparativos para la ejecución de *Free range grain* que se refería a la agricultura transgénica y criticaba explícitamente los procedimientos de la industria alimentaria y sanitaria de EE.UU. Para ello, el colectivo llevó a cabo investigaciones en un laboratorio móvil sobre productos transgénico “patentados”, así como un cultivo de bacterias²²².

Durante la mañana del 11 de mayo de ese año, uno de los fundadores de CAE, Kurtz, se percató de que su cónyuge Hope —con la que realizaba proyectos en CAE— había muerto en la noche mientras dormían. El artista llamó a la policía y esta notó que había un laboratorio de biología y a su parecer servía para experimentos que consideraron sospechosos porque se contaba con varias placas Petri con cultivo de bacterias. La policía se puso en contacto con el FBI. Al otro día el artista fue detenido por dicho organismo y el Joint Terrorism Task Force (JTTF). Al creador se le informó de que era detenido por bioterrorismo²²³. El caso de Kurtz movió a la comunidad internacional tanto artística como cultural, que reclamó por el tratamiento injusto dado al artista, pues no se tenían pruebas reales de que fuera bioterrorista.

En 2006 CAE publicará *Marching plague* refiriéndose a todo lo sucedido, reconvertirán su actividad artística y decidirán investigar sobre la acción de los política de los Estados, empezando por el Gobierno de su país, EE.UU.

²²² Netbase.org. Art ≠ Bioterrorismo, Free Bitflows Declaration. US Security Paranoia unable to Distinguish art From Bioterrorism. Founding Member of Critical Art Ensemble Faces Terrorism Charges.

²²³ Véase New York Times y Randy Kennedy, *The Artists in the Hazmat Suits*. 03 de Julio de 2005. <http://www.nytimes.com/2005/07/03/arts/design/the-artists-in-the-hazmat-suits.html> (último acceso: 06 de Marzo de 2009).

En estos casos, como en muchos otros, los net artistas se han servido de estrategias “*anticopyright*” provenientes del mundo del *software* libre, tales como el rescate del sentido de la cooperación entre cerebros, el compartir inventos y el mejoramiento de estos de manera libre, además de su distribución de forma gratuita o casi gratuita. Los net artistas se han servido también de instrumentos elaborados para dicho mundo informático, como la licencia libre *copyleft*, creada por Richard Stallman. Asimismo, se han valido de instrumentos provenientes de la labor de intelectuales y profesionales que no consideran al *copyright* un instrumento que ayude al desarrollo de la cultura contemporánea, como el creado por Lawrence Lessing, que concibió la licencia libre *creative commons* mediante la cual los artistas pueden decidir, entre otras cosas, si desean que les paguen o no por derechos de reproducción de imágenes de sus obras.

En este sentido, el net.art ha concebido la invención de esas nuevas reglas de derecho, como instrumentos ineludibles para la potenciación de la cooperación artística y social como herramientas para la defensa de la creación de “nuevos posibles”, contra toda potencial voluntad de reapropiación unilateral del arte, la cultura y la realidad.

Mediante todos estos instrumentos y junto a sus propuestas “*anticopyright*”, el net.art ha reivindicado al arte como un territorio emancipante en la medida en que sus proyectos tienen la capacidad de abrir el espacio-tiempo de la creación en una dinámica donde el análisis de los problemas y la muestra de nuevas opciones se hacen independientemente de las lógicas del propio «sistema arte» de la mercantilización de las obras y de los intereses del Estado, ya que implican una multiplicidad de sujetos que interactúan de manera conjunta en la creación.

Esta cuestión se comprende de base al entender que para crear una obra de net.art se requiere no sólo de un artista —que en muchos casos es quien programa mediante *software* las obras o que utiliza como soportes de sus proyectos programas como Instagram o Youtube—, sino una gran cantidad de colaboradores para hacer posible las obras, tanto en su puesta en escena como para su distribución en la web.

En este contexto, ¿cuál es el papel que están cumpliendo la historia del arte y los estudios visuales en las dos últimas décadas de política sobre internet sometidas a la guerra por los derechos de autor?

Paralelamente a la postura “*anticopyright*” de la vertiente más radical net.art de los noventa, un grupo de historiadores del arte y especialistas en estudios visuales que se empezaban a formar en el «arte de los nuevos medios» en todo el mundo, como se puede apreciar en la página web de José

Luis Brea, aleph [pensamiento] - aleph >>> net.art + net.critique, desarrollaron un plan movido por similares patrones a los del net.art más radicales: experimentar con las posibilidades que otorgaban las nuevas tecnologías. La particularidad de este caso es la utilización de las plataformas de la web con el fin de situar en ellas análisis de obras con la inclusión de imágenes, tanto estáticas como en movimiento —según el caso—, para que los artistas, los especialistas en arte y la ciudadanía pudiesen enterarse del arte experimental más reciente.

Pero ya, hacia 2002, Martha Wilson (directora ejecutiva de *Franklin Furnace*, un sitio dedicado al arte experimental que se fue configurando a través de años) da cuenta de que las leyes de propiedad intelectual sancionaban a quienes como ella y su equipo, por ejemplo, colocaban imágenes de obras «apropiacionistas» en sus web, y los fiscalizadores dedicados a que se cumpliera la ley del copyright, como el FBI, estaban al acecho y sancionaban a quienes querían realizar un trabajo sobre la cultura visual más reciente sin limitaciones y de una manera más coherente con las posibilidades brindadas por las nuevas tecnologías.

Wilson por entonces dirá: *“Nos instalamos en el ciberespacio para aprovechar el potencial democrático que ofrece [...]. Transfiriéndonos al mundo virtual, hemos tratado de recuperar la libertad que disfrutamos en los años setenta. Ahora lo que crea problemas, no son tanto las organizaciones «online» sino la nueva legislación. El FBI anunció que va a hacer legal la vigilancia de personas de una manera mucho más agresiva. En general, creo que internet se convertirá en cada vez menos en un espacio de libre intercambio de información. Por el momento usamos la libertad que el ciberespacio nos ofrece, el mayor tiempo posible. No creemos que será así para siempre, pero lo usaremos siempre y cuando podamos”* (Rossi 2003, 127).

Lo cierto es que los “cese y desista” por derecho de propiedad intelectual no sólo se aplicarán a los artistas, sino a los historiadores del arte y especialistas en cultura visual. A pesar de ello, (probablemente por la falta de praxis de los fiscalizadores respecto a las páginas dedicadas a la crítica y estudio de las artes visuales y porque presumiblemente aún se desconocían las amplias posibilidades comunicativas de la web) florecieron una cantidad considerable de páginas dedicadas tanto al «arte de los nuevos medios» y al net.art, como a las artes visuales en general.

En España destaca la página web dirigida por José Luis Brea, aleph · [pensamiento] - aleph >>> net.art + net.critique (<http://aleph-arts.org/pens/>), que dio cuenta de la actualidad más reciente y contingente del net.art de una manera crítica. Sin embargo, hacia 2005 como se confirma en el ámbito español, las leyes de propiedad intelectual se habían recrudecido en lo que se refiere a sancionar a aquellos que incluían imágenes de obras de arte sin pagar derechos de autor —que eran ya por aquel entonces onerosos— en libros especializados sobre el tema.

Las leyes, entonces y sobre todo, atacaban al sector editorial dedicado a la producción de textos en papel. Mientras las dos últimas leyes se encargarán de ampliar con creces el ataque a la

producción de críticas y textos *online*.

De hecho, como sostiene el historiador del arte Juan Antonio Ramírez, ya antes de aquellas fechas muchas editoriales intentaban publicar libros con fines pedagógicos, pero era imposible hacerlo por los costos derivados de la inclusión de imágenes. En este sentido señalaba: *“hay cuestiones que son imperiosas para nosotros como la gestión de las imágenes. La irrupción vertiginosa de lo digital ha dejado anticuado lo que decía allí [refiriéndose a su libro *Cómo escribir sobre arte y arquitectura*] sobre las diapositivas, por ejemplo, que han caído en desuso en los últimos años. Pero los argumentos básicos quizás sigan valiendo. Hice en sus páginas una vehemente llamada de atención acerca de una de las mayores amenazas que tiene la historia del arte a principios del siglo XXI: los derechos de reproducción. Las agencias encargadas de gestionarlos pretenden cobrar gravámenes por las ilustraciones que aparecen en las publicaciones críticas e históricas, haciendo así inviables, por razones económicas, muchos proyectos editoriales. Si no se frenan estas pretensiones, retrocederemos a la época de la «ékfrasis» y tendremos que escribir de arte como lo hacía Plinio el Viejo, o será preciso buscar subvenciones de entidades públicas o privadas, perdiendo con ello nuestra precaria independencia.*

Me he implicado mucho en esta batalla, participando en simposios y debates y escribiendo artículos, defendiendo siempre el "derecho de cita visual" que reconoce (aunque con cierta ambigüedad) el artículo 32 de la vigente Ley de Propiedad Intelectual. Por eso promovimos hace unos años el llamado "Manifiesto de Soria" defendiendo la libertad de utilizar reproducciones en las publicaciones de carácter científico y didáctico” (Ramírez 2008, 532).

Pero las editoriales —pese a existir el *Artículo 32. Cita e ilustración de la enseñanza*” en la Ley de Propiedad Intelectual que permitía la reproducción de imágenes con fines científicos y didácticos— hacia 2005, no se atrevían a publicar obras de ese tipo, pues temían la reacción del organismo fiscalizador, que actuaba más duramente que las propias leyes. Dicho organismo es VEGAP (Visual Entidad de Gestión de Artistas Plásticos) además gestiona de manera colectiva los derechos de los artistas visuales, y *“tiene suscritos contratos de representación recíproca con treinta y nueve sociedades de autor de otros países, que aparecen recogidas en [su] página web (www.vegap.es). Esto significa que los derechos de autor de los socios de VEGAP son gestionados en los países de la Unión Europea y de otros continentes, tales como Argentina, Brasil, Canadá, Estados Unidos, México, Australia, Corea y Japón, entre otros.”* (VEGAP 2009). Y es un organismo que, como los similares a su tipo, responde a una política europea sobre el tema. Las continuas demandas de esa entidad a editoriales y artistas hizo que, durante 2005, los historiadores del arte españoles expresasen su rechazo a una política que impedía —y que lo sigue haciendo hoy más que nunca— la labor de una disciplina encargada del análisis y de la difusión de uno de los mecanismos culturales más “libertarios” como son las artes visuales.

Los historiadores del arte, para expresar su rechazo, actuaron mediante el *“Manifiesto de*

Soria. *Sobre las reproducciones de obras de arte*” (Ramírez 2005), impulsado por el catedrático de historia del arte Juan Antonio Ramírez, dándose que la discusión sobre dicho manifiesto por parte del referido colectivo y especialistas en la materia dio como resultado que algunos historiadores del arte y editoriales se atrevieran a apelar al “Artículo 32. *Cita e ilustración de la enseñanza*” (BOE. Agencia Estatal. Boletín Oficial del Estado 1996), ya que el referido artículo posibilitaba, la cita e ilustraciones gratuitas sobre imágenes de obras de arte si eran esgrimidas con carácter científico y didáctico. A raíz de este manifiesto, editoriales como Siruela o Akal publicaron una serie de libros ilustrados con obras de arte contemporáneas a bajo costo y el público pago un precio razonable por ellos.

Pero dicho manifiesto fue ásperamente criticado por VEGAP que, actualmente y debido a la última versión de 2015 de la ley de propiedad intelectual, está encargada reglamentariamente de custodiar los derechos de autor de cada uno de los artistas visuales españoles (quiéranlo o no estos), cuestión que antes era optativa. Recordemos que hacia 2006 el número de socios de VEGAP era de 1636 artistas españoles, cifra que no varió mucho hasta 2014.

Indudablemente la actuación de VEGAP entra en contraposición respecto de las posibilidades que conceden las nuevas tecnologías como herramientas creativas y como segmento de un contexto diferente —la «era informacional»— que es distinto a cualquier experiencia social anterior, y en el que especialistas en arte y la ciudadanía tendrían que tener más acceso a las artes y a cultura. Asimismo por tales, a los artistas y los especialistas en cultura visual contemporánea les corresponderían poder erigir y divulgar el arte y la cultura de forma más independiente y expedita a través de la web, en *software*, y en papel. En papel, dado que actualmente la impresión en este formato gracias a los nuevos mecanismos de impresión digital hace que los libros sean mucho más fáciles de plasmar, y que los costos involucrados sean mínimos en relación a lo que sucedía hace 20 años.

Pero la difusión de las artes de manera expedita —gracias a las nuevas tecnologías— indudablemente no ha sucedido. Más aún, se han endurecido las leyes de propiedad intelectual, no sólo en España sino a nivel mundial, coartando libertades en el mundo de las artes, la cultura y las iniciativas tecnológicas abocadas al bien común. Frente a ello, las posiciones de la intelectualidad a nivel global han empezado a diversificarse y se han tomado posturas “*anticopyright*” claras e innovadoras, con el fin de salvaguardar la libre creación y circulación del conocimiento. Dichas posturas se han convertido en estrategias concretas para hacer posible que lo que actualmente se está investigando en diversas disciplinas se pueda hacer visible a la opinión pública. Para ello se han creado mecanismos como el *Open Source*, la *Open Science*, la *Open Definition*, el *Open Content*, el *Open Data*, y el *Open Access*, entre otros.

Como expresa Antonio Lafuente, “la «cultura Open » se presenta como el nuevo paradigma capaz de moderar los excesos de la mundialización y las grandes corporaciones, además de contribuir a que el conocimiento sea algo más que un negocio, otro bien de consumo” (Lafuente 2007, 272). Dicho cambio de paradigma implica reafirmar que la utilización y aprovechamiento de los saberes provenientes de las esferas de la educación; el arte y la ciencia deben ser libre y, por tanto, tienen que ser asequibles para todas las personas, pudiéndose acceder a ellos pagando lo justo, o simplemente de manera gratuita. En este último caso, los trabajadores de la cultura y sus instituciones –sobre todo las de carácter público como universidades y centros de investigación– o los consignatarios e intermediarios deberían ser los que cubren los costos derivados de la cadena de edición y distribución del conocimiento en beneficio de los ciudadanos usufructuarios. Los ciudadanos, en este contexto, deben también contribuir al bien común diversificando el conocimiento, como ocurre en la praxis en el caso de Linux, pudiendo los usuarios ayudar a mejorar el *software* de forma gratuita en beneficio de la comunidad de beneficiarios.

El cambio de paradigma queda demostrado con claridad en el caso del *Open Access* (OA), práctica científica de publicaciones que, entre otras cosas, asegura la calidad de la investigación, sobre todo cuando se aplica la vía de generar publicaciones en revistas específicas de OA (Harnad, y otros 2004) y cuyo prestigio estriba en la capacidad de los consejos editoriales o editores, y los garantes de revisar los artículos, así como de los procedimientos de revisión, al igual que en las revistas tradicionales. A las revistas *Open Access* (OA) se puede acceder por medio del *Directory of Open Access journals* (<http://www.doaj.org/>).

En esta línea se encuentra la realización de algunas revistas centrada en los estudios visuales, como la Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo (*REG/AC*) dedicada a historia del arte contemporáneo, al estudio de la visualidad y a los conflictos interculturales desde una perspectiva artística global. Esta revista científica e indexada, dirigida por Anna María Guasch, es de acceso abierto (*Open Access*) y su publicación *online* está alojada en la página de la Universidad de Barcelona.

Sin embargo, se ha de decir que los esfuerzos por generar espacios “*anticopyright*” por parte de la intelectualidad siguen siendo pocos, dados los mecanismos del capitalismo cognitivo que apelan a la destrucción y neutralización de los espacios que se crean. En este sentido, revistas como la antes mencionada deben velar porque las imágenes que incluyen tengan la autorización de los artistas citados para evitar ser demandadas.

Un mundo sin *copyright* y la necesidad de un dique democrático que contrarreste los derechos de autor.

Frente a todo lo anteriormente expresado, ¿es posible un mundo sin *copyright*? Joost Smiers, profesor de Ciencia Política de las Artes en el grupo de Investigación sobre Artes y Economía en el Utrecht School of the Arts escribió un libro llamado justamente *Un Mundo sin copyright* y junto a Marieke Van Schijndel, asesora política y publicista, con varios libros dedicados al ámbito de la cultura, escribieron *Imagine... No Copyright*.

En dichos textos, primero se enuncia una como fundamental que ninguna creación es totalmente original, “*la creatividad, por definición, surge de una reserva de conocimientos, destrezas y talento, fruto de la actividad colectiva. Las aportaciones individuales a esa reserva merecen todo el respeto, pero no es cierto de ningún modo que la creatividad surja de un pozo individual*” (Smiers y Van Schijndel 2008, 74).

Diremos más aún, existen temáticas que son propias de una época y por consiguiente son tocadas y tratadas a veces casi simultáneamente por individuos y agrupaciones separadas por grandes distancias. Asimismo Smiers y Van Schijndel, afirman que es posible la eliminación del *copyright*, para lo cual se necesita que la sociedad se haga cargo “*de construir un mercado en el que los artistas y los empresarios culturales se puedan labrar una carrera rentable. Sólo así demostraremos a los artistas el respeto que nos merecen: podrían obtener unos ingresos razonables en un mercado que les permitiera llegar a los públicos, como se los permite a sus colegas. Sólo así los públicos tendrán la oportunidad de escoger entre la enorme diversidad de lo que se crea y se interpreta (...), nos proponemos restablecer un amplio dominio público de los conocimientos y la creatividad. Abogamos porque el público pueda acceder a una creciente diversidad de creaciones e interpretaciones artísticas. La variedad de opciones, cuanto más amplia, mejor*” (Smiers y Van Schijndel 2008, 225-226).

En este sentido debemos decir que la sociedad es la responsable de evitar que conglomerados dominantes, sean públicos o privados, grandes o pequeños, vayan con sus intereses en detrimento de la mayoría de los artistas visuales de tal modo que se coarten sus libertades. Por otra parte, si bien sabemos que en estas últimas décadas la situación de los creadores ha mejorado, es la ciudadanía en su conjunto, es decir, cada uno de nosotros, los llamados a construir un mercado más razonable en el que junto a los historiadores del arte, especialistas en artes visuales y los empresarios de la cultura, los creadores disfruten de rentabilidades adecuadas y la sociedad el *patrimonio común* que le pertenece.

Cabe decir que las propuestas de Joost Smiers y Marieke Van Schijndel buscan salidas que permitan dar cabida a la originalidad de los procesos artísticos sin ponerles cortapisas a priori,

además de socializar y democratizar las creaciones.

Pero lo cierto es que, para que tales opciones tengan cabida como las asociadas a los *Open*, se hace necesario que territorios como el de la historia del arte y de los estudios visuales asuman un papel más proactivo en torno a lo que está sucediendo con las leyes de propiedad intelectual en la actualidad y creen mecanismos alternativos útiles para el desarrollo de las artes visuales y de su propio territorio: el de su análisis y crítica de estas últimas. Debemos tener presente que “*lo que no se nombra no existe*”, y una de las importantes tareas de los historiadores del arte es la de “*nominar*”, como lo saben hacer los artistas. Interesante es señalar que los net artistas que han problematizado las diversas aristas que conllevan las leyes de propiedad intelectual han sido capaces de nominar dichas problemáticas para que podamos vislumbrarlas, enfrentarlas, etc., en un proceso revelador, donde “... *ver algo que aún no lleva ningún nombre, que aún no puede ser nombrado, a pesar de ser visible para todos los ojos. Tal como son habitualmente los hombres, es sólo el nombre lo que, en general, les hace visible una cosa*” (Nietzsche 1992, 155).

Teniendo presente todo lo anterior, debemos decir que es certero e inevitable que el principio de la democracia requiere a los ciudadanos, las elecciones, el parlamento, los Estados, los gobiernos, etc., que posibilitan el principio de gobernabilidad mediante el cual, cobra figura dicho principio de «democracia» y que, para que esta exista, necesita un cuerpo real y las leyes son ese cuerpo que lo posibilita; es decir, se hace concreto el ideal democrático en ellas. En ese contexto, tanto las leyes europeas como las estadounidenses en torno a la propiedad intelectual son el reflejo de dicho principio de gobernabilidad, son parte de las normas reguladoras de la democracia. Pero al ser la democracia un corpus perfectible y, por lo tanto, posible de mejorar, las leyes también lo son.

En el contexto cotidiano donde se juegan las leyes, las correspondientes a la propiedad intelectual, como la española, día a día están mostrando que son inadecuadas, al igual que las instituciones que las concretizan, como ocurre en el caso de VEGAP. Haciéndose patente en estas últimas plataformas la exclusión de los intereses ciudadanos y de la cultura misma.

Ello es así, por cuanto las leyes de propiedad de intelectual en Europa, en general (como se ve en la española) privilegian las razones económicas, por encima de los intereses públicos. Se sitúan a las obras de artes visuales como una mercancía más dentro de otras muchas transables en el mercado, aun señalando explícitamente que no lo hacen. Debemos recordar que la mercancía representa en sí un valor de uso, en virtud de la cual, debido a sus características, busca satisfacer las necesidades de sus propietarios. La mercancía se constituye en sí misma, en la representación de las relaciones sociales y económicas, que establecen los productores con los compradores, tornándose con ello la mercancía en valor de intercambio.

En este contexto, la transformación en dinero de la mercancía es un proceso necesario, natural para que sea efectivamente mercancía. No hay constructo mercancía sin la forma mercancía-dinero. Por ello, en el mercado las mercancías se relacionan entre ellas únicamente como valores de uso o de intercambio, es decir, productos transables, vendibles, siendo esto lo prioritario en su condición.

Esto es contradictorio con las implicancias de los bienes artísticos y culturales, entre los cuales están las obras de artes visuales por cuanto, si bien estos son posibles de ser convenidos por el mercado en mercancías, su condición primera los liga al concepto de herencia, de testimonio de una cultura. Desde este punto de vista los bienes culturales son bienes patrimoniales, es decir el reflejo de lo entregado —para bien o para mal— por el padre, por la memoria histórica.

El concepto «patrimonio» viene de padre, de *paterfamilias*, y la cultura es el testimonio de aquella memoria histórica. Por consiguiente, es la herencia que se puede aceptar, negar o rechazar en todas sus formas, como hacen los artistas por medio de sus creaciones. Las obras de estos creadores se vierten en el depositario de la memoria histórica, ya sea, de una nación, un Estado, o la humanidad entera.

Las leyes de propiedad intelectual actuales al obstaculizar nuestro acceso a las obras de, por ejemplo, de impidiendo que los historiadores del arte y especialistas en artes visuales puedan ilustrar sus textos, y negando a los artistas su derecho a citar; se está dañando a todos los componentes de la sociedad, por cuanto no se les permite poder pensar desde los bienes culturales que les pertenecen y, por consiguiente, analizar su pasado desde una perspectiva informada, lo cual dificulta a cualquiera el vislumbrar adecuadamente su presente y su futuro.

A modo de ejemplo, de qué nos sirve que la fotografía de Mandela en prisión, uno de los pocos testimonios visibles de su enclaustramiento durante el *apartheid*, esté encapsulada bajo tierra en el bunker creado por Bill Gates para la colección del archivo de Otto Bettmann. La importancia de esta fotografía radica en recordarnos que la humanidad no debe cometer los horrores racistas que se dieron en Sudáfrica.

Ante ello, cabe solicitar leyes de propiedad intelectual que den un razonable espacio a fenómenos rizomáticos sobre ámbitos como las artes visuales, lo cual implica pensar no sólo en los artistas, sino también en los historiadores del arte y en todos los que están involucrados en la promoción del ámbito artístico en particular.

Como dice Bruno Frey, “una de las reglas constitucionales más importantes para que florezca la vida cultural es garantizar **la libertad artística** (...) Sería demasiado sencillo pensar que la creación artística puede existir sólo en las condiciones democráticas presentes, ya que bajo regímenes autoritarios se han producido a veces grandes obras de arte. Pongamos como ejemplo el Renacimiento, en el que hubo una explosión

de talento artístico inigualable. Los príncipes reinantes de aquel entonces no tenían nada de democráticos, y sin embargo puede decirse que los artistas gozaron de una gran medida de libertad artística en aquel período. Muchos de los grandes maestros, entre ellos Miguel Ángel Buonarotti y Leonardo da Vinci, tuvieron suficiente libertad,... Sin embargo, en nuestro mundo moderno en el que la población en conjunto y los artistas en particular gozan de una gran libertad, la democracia es, con mucho, mejor sistema que la competencia internacional para crear y salvaguardar el derecho constitucional a la libertad artística” (Frey 2000, 29-30). Tal derecho, de salvaguardarse como asimismo su adecuada entrega, permitiría un acceso real a los bienes culturales por parte de la ciudadanía.

Así, como señala Gillian Doyle, “el marco regulatorio que afecte a la concentración de la propiedad debe diseñarse por medio de un esquema sólido y equitativo que apunte directamente a los objetivos legítimos de la política pública” (Doyle 2002, 177).

Como recalca Smiers y Van Schijndel, “es necesario realizar un análisis sobre los tipos de posiciones de mercado que obstaculizan el acceso amplio a los canales de producción y comunicación artística. Es aconsejable que los responsables de crear la reglamentación presten atención a la flexibilidad para dar respuesta a los problemas existentes. Al mismo tiempo, las políticas deben ser predecibles para las empresas culturales, sin que eso otorgue el derecho de obstaculizar con facilidad, por medio de acciones judiciales, los cambios en la reglamentación que se implementen con el fin de promover un acceso amplio al campo de la cultura y evitar el monopolio” (Smiers y Van Schijndel 2008, 136).

De no darse esto, de no propiciarse nuevas leyes de propiedad intelectual y organismos más preocupados por el bienestar público, las generaciones venideras no conocerán todas las posibilidades a las que pudieron llegar las artes actuales —y su poder emancipador— si hubieran sido libres.

Para revertir la situación actual, tanto los afectados por las leyes de propiedad intelectual, al igual que quienes se encargan de generar las leyes de propiedad intelectual y tienen interés de mejorarlas en pro del bien común, deberían atender a lo que Jürgen Habermas señala como el *dique democrático*²²⁴ existente contra los imperativos del sistema. Habermas nos dice que “si los dominios del sistema y del mundo de la vida están establecidos como dominios heterogéneos, el desafío se convierte en el proteger al mundo de la vida para que no se contraiga bajo la presión de intereses particulares. La amenaza real (...) está en que el sistema, tiende a colonizar el mundo de la vida” (Borradori 2003, 176).

Tal “*dique democrático*”, en el campo de los derechos de propiedad intelectual, se ha abierto gracias a movimientos socioculturales transnacionales como los impulsores del *software* libre, de los net artistas que se rebelan contra el *copyright* y al pensamiento de intelectuales que han vertido su

²²⁴ Giovanna Borradori, *La Filosofía en una Época de Terror, Diálogos con Jünger Habermas y Jacques Derrida* (Madrid: Taurus, 2003), 108.

opinión contra los contenidos inadecuados y represivos de tales derechos. Estos son, por ejemplo, el abogado Lawrence Lessing que creó la licencia libre y el movimiento internacional *creative commons*; el profesor de Duke James Boyle; Joost Smiers y Marieke Van Schijndel; Paul Suber, promotor del *Open Access*, etc. Dichas posturas —que no giran alrededor de reivindicaciones individuales, sino de los principios de libre expresión comunitaria— se han aventurado a buscar alternativas y crear conciencia en el interior y en el exterior del mundo de las artes y la cultura. Pero sus esfuerzos aún no han permeado lo suficiente en el sistema capitalista, por lo cual es necesario seguir abriendo camino para lograr revertir las leyes de propiedad intelectual que, como se ha comprobado, en ningún caso benefician realmente a la mayoría de los artistas, ni a la sociedad.

En España, *el dique democrático* (Borradori 2003, 108) al parecer más bien tiene el efecto de contener no abrir el sistema dentro de los límites que atenten contra el derecho a la cultura, a través del “*Manifiesto de Soria. Sobre las reproducciones de obras de arte*” (Ramírez 2005), propulsado por el historiador del arte Juan Antonio Ramírez y suscrito, entre otros, por Simón Marchán Fiz y Anna María Guasch, y se ha hecho vivo a través de artistas como ELASTICO, Rogelio López Cuenca, Daniel García Andújar, Javier Peñafiel, entre muchos otros. Tales profesionales propician la libre circulación de las imágenes, además de múltiples creadores que apelan y utilizan las licencias libres *creative commons* y *copyleft*, trabajan apoyados en los *Open*, así como a través de las voces de intelectuales como Antonio Lafuente y abogados “*anticopyright*” como David Bravo, Javier de la Cueva, Amanda Cuesta y tantos otros.

Los esfuerzos siguen siendo pocos frente a un sistema cada vez más duro como se comprueba. Como se comprueba de manera reiterada en la actual Ley de Propiedad Intelectual española, que no duda en sancionar —inclusive en el interior de las universidades— la circulación libre del conocimiento y la reproducción de imágenes de obras de arte con fines educativos. Por ello se hace necesario que, desde los circuitos del arte, se solicite a los legisladores que observen, analicen y acojan adecuadamente el real desenvolvimiento de las artes visuales a través de la historia en la que, por ejemplo, el derecho de cita libre o el «apropiacionismo» ha operado como un fenómeno natural en este territorio.

Es relevante el esfuerzo de colectivos de net artistas como Negativland que han llegado a presentar alternativas a las leyes de propiedad intelectual en el Congreso de Estados Unidos, como ocurrió el 29 y 30 de octubre de 2008, cuando fueron invitados por The Digital Freedom Campaign (la Consumer Electronics Association) un grupo de net artistas dedicado a defender los derechos de los artistas, Negativland, a una reunión con varios miembros del Congreso y los miembros de la Library of Congress para discutir, educar e informar en torno a cuestiones de derechos de autor y

de arte. Su presentación (manifiesto), *Some Thoughts for Congress about creativity and copyright*, puede leerse en http://www.negativland.com/news/?page_id=87 (Negativland 2008).

Este tipo de acciones buscan impulsar leyes que no penalicen a los creadores por hacer uso de su libertad de expresión y que devuelvan a los artistas su derecho moral a decidir qué hacer con su obra, si quieren que se cite o no públicamente, etc. Como permite la licencia libre *creative commons*.

Al proceder de este modo, están en busca una ley de propiedad intelectual que, a los menos, se acerque a la idea de que no se puede mantener en estado de ilegalidad a una mayoría de creadores y especialistas en artes visuales, es decir una que posibilite el tratar las obras de arte de acuerdo a un “*uso honrado*”, un uso justo, como el tan denostado «*fair use*» en EE.UU. pero que vele por la libre expresión de los integrantes del ámbito artístico y cultural, en beneficio de toda la ciudadanía. Ello supone que, de existir, las entidades de gestión de derechos de propiedad intelectual como VEGAP, no se conviertan en “*agentes del orden (...), en instructores de legislaciones restrictivas y penalizadoras, en vigilantes celosos, en ávidos controladores, en perseguidores*” (Echeverría 2009, 2).

Unas leyes de propiedad intelectual que encaminen a Occidente a un sesgo más democrático, donde prime el concepto de libertad sobre el de la cultura de la posesión. Ello puede ser considerado como un afán utópico, pero la acción colectiva, informada y proactiva de la intelectualidad artística y reflexiva de las artes comprometida con las ciudadanía global en esta «era de la reproductibilidad técnica», puede hacer posible un mundo o, por lo menos, un *copyright* no tan violento como el que dibuja en la última versión de la Ley de Propiedad Intelectual española de 2014. Esta ley anula de cuajo el net.art como expresión artística.

También en legislaciones como la inglesa se penalizan a artistas menores de edad como ocurrió con el caso Cartrain sucedido en 2009: un artista de 17 años conocido como Cartrain creó diversos *collage* donde citaba una de las obras de Damian Hirst —*For the Love of God* (2007) — sin pagar por derecho de cita y fue demandado por Hirst. Tras un largo y bullado juicio, la galería *online* que ofertaba las obras de Cartrain fue obligada a indemnizar a este último con £200 (Akbar 2012).

Pese a ello, los artistas siguen trabajando sin límites. Esto se aprecia en uno de los últimos trabajos de Paolo Cirio, *LoopHole4All* (<http://www.paolocirio.net/work/loophole-for-all/> o <http://loophole4all.com/>, [2013]), un proyecto “*anticopyright*”, como algunas de sus anteriores creaciones como *Face to Facebook* realizada junto a Alessandro Ludovico o *Google Street view*. En *LoopHole4All*, que es una propuesta antimercado evasivo tributario donde se revirtió el modo de engranaje de las finanzas globales para servir a una agenda creativa, Paolo Cirio secuestró 200.000 perfiles de empresas *offshore* de las islas Caimán.

Cirio (a través de la venta de acciones a 99 centavos de dólar y mediante la emisión de certificados de cada empresa –se mantenía la imagen corporativa de cada empresa–, firmados con el nombre real y la impronta del artista) permitió a los ciudadanos comprar parte de una empresa (registrada en un país diferente al de residencia) como forma de denunciar a dichas sociedades, que otorgan privilegios a unos pocos. De este modo, la obra posibilitaba, por medio de un juego satírico democratizar los negocios *offshore*, y jugaba con el hecho de que cualquier sujeto con la compra de acciones podía esconder dinero y deudas y evadir impuestos, lo que hasta antes de proyecto de Cirio era un “privilegio de las élites”. A pesar de que los certificados no fueron concebidos como legítimos por las autoridades monetarias, la obra tuvo un fuerte “impacto simbólico”. En este sentido conviene no perder de vista que el poder del arte radica en la fuerza simbólica de sus creaciones.

Y es el poder simbólico del arte el que entre otros, la historia del arte debe salvaguardar, para lo cual se tendrá que contrarrestar instancias tan críticas para la cultura y la sociedad misma como la censura de material visual y de todo tipo que empresas como Google pueden llegar a ejecutar si se dicta la nueva ley que la UE —de la mano de Jean-Claude Juncker, Presidente de la Comisión Europea— está respaldando para internet, donde las grandes empresas del rubro y no los Estados –menos aun los ciudadanos aunque pertenezcan a ONG- están llamados a regular la información que circulará en la «www» (Diagonal 2016).

Conclusioni

Perché le leggi sui diritti d'autore cercano di impedire che l'arte entri nella cosiddetta "epoca della riproducibilità tecnica"?

Come indica il compositore John Oswald, "*se la creatività fosse un prato, il "copyright" sarebbe il recinto*" (Oswald s.f.). Questo sostanzialmente si deve al fatto che attualmente i diritti d'autore impediscono, per ragioni di natura economica, la generazione di progetti come quelli di "arte dei nuovi mezzi", tra cui la *net.art* che, per sua struttura propria, rompono con il concetto di opera unica e quello di aura e, in molteplici casi, con quelli di paternità individuale e di ingegno, che il diritto d'autore riscatta e progetta come le istanze nevralgiche dell'arte, circostanze che detto diritto salvaguarda come chi protegge un bene assoluto.

I diritti d'autore che, apparentemente, salvaguardano l'arte (e gli artisti) sono allo stesso tempo strumenti del sistema capitalista cognitivo che, tramite ciò, cerca di ottenere un reddito economico per gli Stati, ma soprattutto, per le imprese e per pochissimi artisti. Bisogna segnalare in tal senso che il sistema di collezionismo speculativo, come quello praticato da Christie's o da Saatchi, muove milioni di euro.

Così come succede nel mercato dei diritti di riproduzione delle immagini di opere d'arte, come visto nel caso dell'impresa Corbi, padrona dei suddetti diritti, qualifica che per anni le ha fruttato milioni di dollari. Durante 25 anni, Corbi fu di proprietà di Bill Gates, fino al gennaio 2016.

In questo contesto vi sono organi come l'entità di gestione di diritti di proprietà intellettuale VEGAP (Visual Entidad de Gestión de Artistas Plásticos) e alcuni strumenti creati essenzialmente – in questo caso dall'Unione Europea – per guadagnare soldi per gli Stati, i privati ma non per gli artisti, nonostante queste entità sono state create a beneficio di questi ultimi. Questo si verifica dalle quantità infime o nulle di denaro che, storicamente, la maggior parte degli artisti affiliati alla VEGAP ha ottenuto. Nel 2006, ognuno dei 1636 affiliati otteneva una media di 466,04 euro annuali per i diritti di riproduzione. Cosa che non includeva ad esempio Tàpies o Chillida, che per quello stesso diritto guadagnavano molto di più del resto degli artisti (VEGAP 2006).

Ci si ricordi che, volenti o nolenti, gli artisti spagnoli sono rappresentati da quest'organo in modo automatico, secondo quanto stabilito dall'ultima versione della Legge di Proprietà Intellettuale spagnola. Ma nel momento in cui bisogna permettere che una propria opera venga riprodotta gratuitamente, per esempio, su una rivista d'arte o a creare opere di *net.art*, di indole più "appropriazionista", la maggior parte degli artisti spagnoli si vede tarpate le ali dalla Legge sulla Proprietà Intellettuale e dalla VEGAP.

Con ciò, vediamo che le leggi di proprietà intellettuale sono un meccanismo di limitazione

proprio del capitalismo cognitivo dove, come Maurizio Lazzarato scrive, hanno “*una funzione politica, dal momento che determinano chi ha il diritto e titolo per creare e chi ha il dovere e il titolo per riprodurre*” (Lazzarato 2006, 121) in una dinamica di volontà di appropriazione arbitraria, parziale e unilaterale. Come esempio, lo stesso Lazzarato segnala che ci incontriamo con il fatto che “*la Microsoft è l’azienda che si arroga il diritto di definire i problemi e mantenere il segreto delle proprie soluzioni, per “maggior felicità dei clienti”*” (Lazzarato 2006, 121).

Nel mondo dell’arte, la proprietà intellettuale determina – come si evince nella legislazione spagnola – che l’arte possiede un valore che è suscettibile di remunerazione, e che non si possono generare opere riproducibili, come quelle proprie della net.art, sanzionando in modo pecuniario o con il carcere il collegamento di pagine a diritti d’autore, cosa che ha danneggiato il mondo della storia dell’arte che si sviluppa sul web.

Finora, in Spagna si sono volontariamente chiuse molte pagine web dedicate all’arte contemporanea. I loro gestori non volevano rischiare di essere multati per il fatto che loro stessi, o chi per loro, incitassero ad aprire un’altra pagina web con diritti d’autore dal loro sito.

In tutto ciò vediamo come le leggi sui diritti d’autore operano contro il senso di collettivizzazione e collaborazione che le nuove tecnologie enfatizzano e che come risultato danno la creazione di sguardi inediti, come riportato nell’opera di Electronic Disturbance Theater (EDT), *The Zapatista Tactical FloodNet*, (<http://www.thing.net/~rdom/ecl/ZapTact.html> [1998]).

Contemporaneamente si impedisce l’espansione e sviluppo del pericolo che, suppostamente, ha la ripercussione di un tipo di arte che diventa di massa e porta con sé domande complesse e dissimili. Questo si può notare nel progetto di The Yes Men *WTO* (www.gatt.org [2000]) dove tramite un lavoro ironico, spacciandosi per personale dell’Organizzazione Mondiale del Commercio (OMC), ne denunciano le politiche, e perché un’arte riproducibile in definitiva non è redditizia per il mercato dell’arte, ovvero per collezionisti, aziende e lo Stato.

È interessante distinguere il fatto che molti artisti, come Eva e Franco Mattes, hanno preferito percepire soldi da fondi degli Stati o da istituzioni culturali pubbliche o private (come i musei) per creare piuttosto che dipendere dal collezionismo, tra le altre cose, perché in questo modo generano opere che non dipendono dagli interessi di privati, siano essi estetici od economici. In tal senso, nel 2006 Eva e Franco Mattes diranno:

“Il nostro rapporto con il mondo dell’arte è semplicissimo: il sistema dell’arte ci finanzia, nonostante spesso sia in modo involontario, e noi come risposta alimentiamo il suo bisogno di novità. Mettiamo in scena situazioni paradossali e poi ci sediamo sul divano per osservare le conseguenze. Un inesistente artista serbo, un colpo di Stato virtuale alla Santa Sede, un virus informatico come opera d’arte, una campagna pubblicitaria non richiesta. Queste storie vengono diffuse tramite i giornali, per la strada, su Internet o in televisione, te le

racconta il tuo vicino, si diffondono tramite ogni mezzo e diventano miti moderni. Infine, entriamo anche nel museo, e questo non rappresenta nessun problema; tutti questi canali non vengono esclusi reciprocamente. Gli oggetti che vendiamo non “sono” l’opera, ma la rappresentiamo, ne conserviamo la storia, lo spirito, e assicuriamo che la performance vera ed autentica venga conservata per il futuro, che è esattamente la specialità del sistema arte: conservare” (Baigorri 2005).

In concreto, come il divieto di riproducibilità delle opere sta colpendo il “sistema arte”?

Come ben indicato da Cory Doctorov, i “Trattati di Internet” del 1996 dell’Organizzazione Mondiale sulla Proprietà Intellettuale (OMPI) hanno stabilito la teoria secondo la quale “*Internet era rotto perché faceva sì che il processo di copia fosse troppo facile, economico e veloce*” (Doctorov, 2008, 59), generando da allora alcune leggi sui diritti d’autore – come nel caso della nuova versione del suddetto tipo di legge in Spagna del 2015 – proibitive e sfavorevoli per l’espansione, tra le altre cose, dell’“arte dei nuovi mezzi” e, soprattutto, la net.art sul suo fronte più contestatario. In questo senso, si appella nei suoi progetti alla collettivizzazione nella creazione di opere d’arte, così come all’inclusione di artisti amatoriali come creatori delle opere in cui l’anonimato (tramite maschere, ovvero i nomi dei propri collettivi e degli artisti) opera attivamente un gioco ludico simile a quello osservato nel Carnevale di Venezia, dove la nobiltà usciva per le strade mascherata per fondersi con il popolo. Sono anche partecipi del senso del *mutuo soccorso* (Kropotkin, 2002), molto presente nel lavoro collettivo artistico dell’Alto Medioevo e nel pro-comune, una pratica abituale dal suo inizio nei gruppi di sviluppatori di *software* liberi che mantengono il codice sorgente aperto con il fine di migliorare le proprie invenzioni condivise in modo libero e a basso costo (o gratis), come nel caso del sistema operativo Linux.

Questa net.art più contestataria, nonostante sono vent’anni che è braccata dalle leggi di proprietà intellettuale e dallo stesso “sistema arte” che privilegia l’esecuzione di una determinata arte “materiale”, come si vede nella destinazione di preventivi delle grandi istituzioni museali come la Tate Modern, il MOMA, il museo Reina Sofia o il Guggenheim. Queste istituzioni preferiscono anche l’esibizione di questo tipo di arte, più facile da limitare concettualmente, rispetto a una con natura immateriale, cosa che ha generato un’evoluzione che si inquadra sulla creazione di un’arte radicale che riscatta l’arte come un bene comune, che si esegue “*secondo le modalità descritte da Marcel Duchamp per la creazione artistica: l’opera d’arte è per metà il risultato dell’attività dell’artista e per l’altra metà il risultato dell’attività del pubblico (che guarda, legge, ascolta)*” (Lazzarato 2006, 129).

In questo modo, la net.art più sovversiva ha preso possesso dentro il “sistema arte” nei suoi limiti, ampliando e trasformando in modo assoluto e drastico il concetto di arte e persino diluendolo, come visto in migliaia di esperienze artistiche che possono essere viste in rete, molte di esse ancora senza essere classificate. Allo stesso tempo, nonostante sia esclusa sostanzialmente dai circuiti ufficiali dell’arte, si è installata in una grande quantità di incontri e festival dedicati all’arte e alle nuove tecnologie con valore innegabile. Tra di essi figurano Ars Electronica nell’Artium Museum, nella Science Gallery di Dublino, ecc, aprendosi irrimediabilmente la strada oltre il proprio sistema dell’arte nella sua concezione attuale ed oltre le leggi che limitano questo tipo di creazione e di un mercato che la rinnega.

Ma per un importante gruppo di net.artists, quell’“oltre” ha implicato l’affrontare il sistema in generale usando per questo motivo le tecnologie per indagare su di esso ed interrogarlo – entrando in disaccordo con ciò dalle posizioni come quella di Herbert Marcuse, il quale segnalava che dietro il “velo tecnologico” si perdeva la dignità umana (Marcuse, 1972) –. Così, l’ala più sperimentale della net.art, classificata da Alex Galloway come “*net-concettualismo*” o un “*tipo di web-scultura che esplora i limiti della rete*” (Galloway 2002) hanno chiesto e contestato le leggi sulla proprietà intellettuale e i suoi effetti nella contemporaneità in diverse dimensioni.

Alcuni artisti si sono rifiutati di obbedire ad esse e rispettarle anche a costo di esaurire i loro progetti creativi, è il caso di ®TMark e Marcell Mars, i quali hanno, rispettivamente, realizzato opere sperimentali: il primo in ambito musicale usando per questo il *sampling*, come nell’opera *Deconstructing Beck* ([http://www.detritus.net/illegalart/beck/\[1998\]](http://www.detritus.net/illegalart/beck/[1998])) e il secondo ha realizzato progetti di carattere pubblico, come *Public Library. Memory of the Word* (<http://library.memoryoftheworld/#>, [2012-2016]), dove le persone possono accedere e scaricare una quantità enorme di libri, siano essi protetti da copyright o meno, che possono essere messi in rete dagli stessi utenti in modo gratuito. In ambedue i casi, i net.artist si sono appellati alla licenza *creative commons* affinché le loro opere circolino liberamente.

D’altra parte, collettivi come 0100101110101101.org (Eva e Franco Mattes) hanno realizzato un’opera dove hanno reso reale la cosiddetta “era della riproducibilità tecnica” tramite una posizione apertamente “*anticopyright*”, espressa nelle loro opere, in manifesti e dichiarazioni su carta stampata, registrazioni, ecc. E nelle loro opere viene espresso un gesto esplicitamente “appropriazionista”, che si rivela come se fosse naturale in un’epoca in cui milioni di immagini sono alla mercé di tutti su Internet. Da qui viene il desiderio di questi artisti di riscattare multiple rappresentazioni di opere d’arte apparse in rete, come la performance di Marina Abramovic, *Relation in Space* (1978), che fu ricreata tramite le sue esperienze nel progetto detto poc’anzi, *Synthetic Performances* (<http://0100101110101101.org/synthetic-performances/>, [2009-2010])

che sono parte del gioco Second Life.

In questo stesso senso, si sono appropriati anche di immagini pubblicitarie come il logo del brand sportivo Nike, del quale hanno disposto nel loro progetto *Nike Ground* (<http://0100101110101101.org/nike-ground/>, [2003]), realizzato insieme al collettivo Public Netbase. E per il quale vennero querelati dalla Nike, che perse la causa perché si considerò che il logo della suddetta azienda corrisponde a un segno universale, difficilmente attribuibile all'opera di un singolo artista o di un'azienda, e quindi può essere usato in forma libera e gratuita senza che si paghino i diritti d'autore.

Bisogna dire che, in generale, 0100101110101101.org manterrà la politica di collocare sempre le proprie opere in web a disposizione del pubblico e in molti casi le configurerà assieme ad essi, come successe con *Vaticano.org* (<http://0100101110101101.org/vaticano-org/>, [1998]), dove un Papa informatizzato assolse un numero importante di fedeli tramite il web.

Nel caso di ®™ark, è stato costruito dalla sua origine, come una piattaforma di sviluppo di un'arte politica – intendendo il “politico” come ciò che va oltre la congiuntura politica (Avenidaño Santana 2014)– articolando in modo parallelo al suo progetto artistico una fondazione per ricavare fondi per configurare tanto i propri progetti come quelli di altri collettivi di net.art e di artisti amatoriali che possano proporre opere interessanti. Tra le proprie opere spicca *GWBush.com* (1999) dove, tramite una pagina web comprata legalmente da loro ma che porta il nome del candidato repubblicano alla presidenza degli Stati Uniti George W. Bush, si fanno passare per quest'ultimo, mostrando un'immagine vera di lui, cosa che include la sua passione per le bevande alcoliche. Con la sua fondazione, ®™ark ha appoggiato progetti di collettivi come *UBERMORGEN.org* come il progetto *[V]ote-auction*, (<http://rtmark.com/voteauctionpr.html>, [2000]), e tra i progetti amatoriali che hanno appoggiato si distingue quello denominato *The Barbie Liberation Organisation* (www.rtmark.com, [1993]).

Nel caso di Critical Art Ensemble, ha indagato su ciò che c'è oltre la nostra percezione sulle leggi di proprietà intellettuale e, più nello specifico, a ciò che si riferisce ai brevetti, soprattutto di prodotti alimentari transgenici, come quelli prodotti dalla Monsanto. Le indagini realizzate da Critical Art Ensemble hanno fatto sì che perfino l'FBI li accusasse di bioterrorismo, come si evince da quello che è successo nel 2004, quando CAE realizzava i preparativi per eseguire *Free Range Grain*, che si riferiva all'agricoltura transgenica e criticava in modo esplicito i processi dell'industria alimentare e sanitaria americana. Perciò, il collettivo eseguì delle indagini in un laboratorio mobile sui prodotti transgenici “brevettati” come se si trattasse di una coltura di batteri²²⁵.

²²⁵ Netbase.org. Art ≠ Bioterrorismo, Free Bitflows Declaration. US Security Paranoia unable to Distinguish art From Bioterrorism. Founding Member of Critical Art Ensemble Faces Terrorism Charges.

Nella mattina dell'11 maggio di quell'anno, uno dei fondatori di CAE, Kurtz, si rese conto che sua moglie Hope – che realizzava progetti nella CAE – era morta mentre tutti e due dormivano. L'artista chiamò la polizia e quest'ultima notò la presenza di un laboratorio biologico che, secondo loro, serviva per fare esperimenti che considerarono sospetti anche perché c'era un buon numero di piastre di Petri con colture di batteri. La polizia si mise in contatto con l'FBI. L'indomani, l'artista fu arrestato dal suddetto organo e dalla Joint Terrorism Task Force (JTTF). Il creatore venne informato che l'accusa con la quale lo si arrestava era bioterrorismo²²⁶. Il caso di Kurtz mosse la comunità internazionale sia artistica, sia culturale, che protestò per l'ingiusto trattamento inflitto all'artista dal momento che non si avessero delle reali prove sul fatto che fosse un bioterrorista.

Nel 2006 CAE pubblicherà *Marching Plaque* riferendosi a tutto quanto era accaduto, riconvertiranno la propria attività artistica e decideranno di indagare sull'azione della politica degli Stati, iniziando dal Governo del loro Paese, gli Stati Uniti d'America.

In questi casi, così come in molti altri, i net.artists si sono serviti di strategie “*anticopyright*” provenienti dal mondo del software libero, tali come il riscatto del senso di collaborazione tra cervelli, la condivisione di invenzioni e il migliorarle in modo libero, oltre alla loro distribuzione in forma gratuita, o quasi.

I net.artists si sono serviti anche di strumenti elaborati per il suddetto mondo informatico, come la licenza libera *copyleft*, creata da Richard Stallman. Si sono avvalsi al tempo stesso di strumenti provenienti dal lavoro di intellettuali e professionisti che non considerano il *copyright* come strumento che contribuisce allo sviluppo della cultura contemporanea, come quello creato da Lawrence Lessing, che concepì la libera licenza *creative commons* tramite la quale gli artisti possono decidere, tra le altre cose, se vogliono essere pagati o no per i diritti di riproduzione delle proprie opere.

In questo senso, la net.art ha concepito l'invenzione di quelle nuove regole del diritto, come strumenti ineludibili per potenziare la collaborazione artistica e sociale come strumenti per la difesa della creazione di “nuove possibilità” contro ogni tipo di potenziale volontà di riappropriazione unilaterale dell'arte, la cultura e la realtà.

Tramite tutti questi strumenti ed assieme alle sue proposte “*anticopyright*”, la net.art ha rivendicato l'arte come un territorio emancipante nella misura in cui i suoi progetti hanno la capacità di aprire lo spazio-tempo della creazione in una dinamica dove l'analisi dei problemi e l'esposizione di nuove scelte si fanno indipendentemente dalle logiche del proprio “sistema arte”

²²⁶ Si veda New York Times e Randy Kennedy, *The Artists in the Hazmat Suits*. 03 de Julio de 2005. <http://www.nytimes.com/2005/07/03/arts/design/the-artists-in-the-hazmat-suits.html> (último acceso: 06 de Marzo de 2009).

della mercificazione delle opere e degli interessi dello Stato, dato che coinvolgono una molteplicità di soggetti che interagiscono in modo unito nella creazione.

Questa questione si comprende basicamente capendo che per creare un'opera di net.art si richiede non solo un artista – che in molti casi è colui che programma le opere tramite software o che usa come supporti per i suoi progetti programmi come Instagram o Youtube – ma una grande quantità di collaboratori per rendere possibili le opere, tanto nella loro creazione come nella loro distribuzione sul Web.

In questo contesto, quale ruolo stanno avendo la storia dell'arte e gli studi visivi nell'ultimo ventennio di politica su Internet che è stato sottomesso alla guerra per i diritti d'autore?

Parallelamente alla posizione “*anticopyright*” dell'ala più radicale della net.art degli anni Novanta, un gruppo di storici dell'arte e specialisti in studi visivi che cominciavano a formare “l'arte dei nuovi mezzi” in tutto il mondo, come si evince nella pagina web di José Luis Brea, aleph · [pensiero] - aleph >>> net.art + net.critique, svilupparono un programma mosso da modelli simili a quelli più radicali della net.art: sperimentare con le possibilità che le nuove tecnologie permettevano. La particolarità di questo caso è l'uso delle piattaforme del web con il fine di situare in esse analisi di opere con inclusione di immagini, tanto statiche come in movimento – secondo il caso-, affinché gli artisti, gli specialisti in arti e i cittadini potessero rendersi conto dell'arte sperimentale più recente.

Ma già verso il 2002, Martha Wilson (direttrice esecutiva di *Franklin Furnace*, un sito dedicato all'arte sperimentale che andò configurandosi attraverso gli anni) rende conto del fatto che le leggi di proprietà intellettuale multavano coloro che, come per esempio lei e il suo team, mettevano immagini di opere “appropriazioniste” nella loro web, e la gente dedicata al controllo dell'adempimento della legge sul copyright, come l'FBI, erano in agguato e multavano coloro che volessero realizzare un lavoro sulla più recente cultura virtuale senza limiti e in modo più coerente con le possibilità offerte dalle nuove tecnologie.

All'epoca, la Wilson dirà: “*Ci siamo accampati nel cyberspazio per approfittare del potenziale democratico che offre [...]. Trasferendoci nel mondo virtuale, abbiamo trattato di recuperare la libertà della quale abbiamo goduto negli anni Settanta. Ora ciò che crea problemi non sono tanto le organizzazioni “online”, bensì la nuova legislazione. L'FBI ha annunciato che renderà legale il controllo di persone in modo molto più aggressivo. In generale, credo che Internet diventerà ancora di meno un spazio di libero scambio di informazioni.*”

Al momento usiamo la libertà offertaci dal cyberspazio, ossia il maggior tempo possibile. Non crediamo che sarà così per sempre, ma lo useremo sempre e quando potremo” (Rossi 2003, 127).

La cosa certa è che le formule “*cessi e desista*” tramite diritto d’autore non si applicheranno solo agli artisti, ma anche agli storici dell’arte e specialisti in cultura visiva. Nonostante ciò (probabilmente per la mancanza di prassi dei controllori rispetto alle pagine dedicate e alla critica e studio delle arti visive e perché, presumibilmente, erano ancora sconosciute le ampie possibilità comunicative del web), è spuntato un numero considerevole di pagine dedicate tanto all’“arte dei nuovi mezzi” e alla net.art come alle arti visive in generale.

In Spagna si distingue la pagina web diretta da José Luis Brea, aleph · [pensiero] - aleph >>> net.art + net.critique (<http://aleph-arts.org/pens/>), che rese conto della più recente e contingente attualità della net.art in modo critico. Tuttavia, verso il 2005, come confermato in ambito spagnolo, le leggi di proprietà intellettuale si erano inasprite sui punti in cui ci si riferiva a multare coloro che includevano immagini di opere d’arte senza pagare diritti d’autore – che già all’epoca avevano costi esorbitanti – in libri specializzati sull’argomento.

Le leggi attaccavano, all’epoca e soprattutto, il settore editoriale dedicato alla produzione di testi cartacei.

Mentre le ultime due leggi avranno il compito di estendere ampiamente l’attacco alla produzione di critiche e testi online.

Infatti, come sostiene lo storico dell’arte Juan Antonio Ramírez, già prima di suddetta data molte case editrici provavano a pubblicare libri con fini pedagogici, ma era impossibile farlo per i costi che derivavano dall’inclusione di immagini. In questo senso segnalava: “*ci sono questioni che per noi sono molto necessarie, come la gestione delle immagini. L’irruzione vertiginosa del digitale ha fatto sì che quello che io dicevo sulle diapositive, per esempio, il cui uso è diminuito negli ultimi anni fosse antiquato* [riferendosi al suo libro *Come scrivere su arte e architettura*]. *Ma gli argomenti base forse valgono ancora. Nelle sue pagine ho fatto un veemente richiamo all’attenzione riguardo una delle più grandi minacce che la storia dell’arte ha all’inizio del sec. XXI: i diritti di riproduzione. Le agenzie incaricate di gestirli pretendono incassare imposte per le illustrazioni che appaiono nelle pubblicazioni critiche e storiche, rendendo così irrealizzabili molti progetti editoriali per ragioni economiche. Se queste pretese non verranno frenate, si avrà un ritorno all’epoca dell’“ékfrasis” e dovremo scrivere di arte come faceva Plinio Il Vecchio, o sarà necessario cercare fondi da entità pubbliche o private, perdendo con ciò la nostra indipendenza precaria.*

Mi sono messo in prima linea in questa battaglia, partecipando a simposi e dibattiti e scrivendo articoli, difendendo sempre il “diritto di riferimento visivo” riconosciuto (nonostante lo faccia con una certa ambiguità) dall’articolo 32 dell’attuale Legge di Proprietà Intellettuale. Per questo abbiamo promosso alcuni anni fa il denominato “Manifiesto de Soria” difendendo la libertà di usare riproduzioni nelle pubblicazioni di carattere

scientifico e didattico” (Ramírez 2008, 532).

Ma le case editrici – nonostante l’*Articolo 32. Riferimento e illustrazione dell’insegnamento* esista sulla Legge di Proprietà Intellettuale, che permetteva la riproduzione di immagini a fini scientifici e didattici – verso il 2005 non avevano il coraggio di pubblicare opere di quel tipo, dato che avevano paura della reazione dell’organo controllore, che faceva eseguire duramente le proprie leggi. L’organo citato è la VEGAP (Visual Entidad de Gestión de Artistas Plásticos), che inoltre gestisce in modo collettivo i diritti degli artisti visivi e “*ha sottoscritto contratti di rappresentazione reciproca con trentanove società d’autore di altri Paesi, che appaiono elencate nella [loro] pagina web (www.vegap.es). Ciò significa che i diritti d’autore dei soci VEGAP sono diretti da Paesi dell’Unione Europea e di altri continenti come Argentina, Brasile, Canada, Stati Uniti, Messico, Australia, Corea e Giappone, tra gli altri*” (VEGAP 2009). Ed è un organo che, come tutti i suoi simili, risponde a una politica europea sull’argomento. Le continue vertenze di quell’ente a case editrici e artisti ha fatto che, durante il 2005, gli storici dell’arte spagnoli esprimessero il proprio rifiuto verso una politica che impediva – cosa che continua a fare oggi più che mai – l’opera di una disciplina incaricata dell’analisi e diffusione di uno dei meccanismi culturali più “libertari” come lo sono le arti visive.

Per esprimere il proprio rifiuto, gli storici dell’arte agirono tramite il “*Manifiesto de Soria. Sobre las reproducciones de obras de arte*” (Ramírez 2005), stimolato dal docente di storia dell’arte Juan Antonio Ramírez, facendo sì che la discussione sul suddetto manifesto da parte del collettivo di riferimento e specialisti in materia diede come risultato il fatto che alcuni storici dell’arte e case editrici avessero il coraggio di appellarsi all’“*Articolo 32. Riferimento e illustrazione dell’insegnamento*” (BOE. Agenzia statale. Bollettino Ufficiale dello Stato 1996), dal momento che il suddetto articolo rendeva possibile riferimenti e illustrazioni gratuite su immagini di opere d’arte se queste ultime fossero state divulgate a carattere scientifico o didattico. Alla radice di questo manifesto, case editrici come Siruela o Akal pubblicarono a basso costo una serie di libri illustrati con al loro interno opere d’arte contemporanea e il pubblico pagò un prezzo ragionevole per questi ultimi.

Ma il suddetto manifesto fu criticato aspramente dalla VEGAP che, attualmente e dovuto all’ultima versione della legge sulla proprietà intellettuale del 2015, è statutariamente incaricata di tutelare i diritti d’autore di ognuno degli artisti visivi spagnoli (volenti o nolenti), questione che prima era facoltativa.

Bisogna ricordare che verso il 2006 il numero di soci VEGAP era di 1636 artisti spagnoli, cifra che fino al 2014 non presentò enormi variazioni.

Senza dubbio, ciò che ha fatto la VEGAP entra in contrapposizione rispetto alle possibilità che le nuove tecnologie come strumenti creativi e come segmento di un contesto diverso –l’“era informativa”– che a sua volta è diversa da qualsiasi esperienza sociale precedente, e nel quale

specialisti d'arte e i cittadini dovranno avere più accesso alle arti e alla cultura. Al tempo stesso, agli artisti e specialisti in cultura visiva contemporanea sarà corrisposto poter erigere e divulgare l'arte e la cultura in modo più indipendente e veloce tramite il web, in software e su carta. Su carta, dato che attualmente la stampa in questo formato rende, grazie ai nuovi strumenti di stampa digitale, più facile la creazione di libri, e che i costi implicati in questi progetti siano minimi rispetto a ciò che succedeva vent'anni fa.

Ma la diffusione delle arti in modo rapido – grazie alle nuove tecnologie – non c'è indubbiamente stata. Inoltre, le leggi sui diritti d'autore si sono inasprite non solo in Spagna ma a livello mondiale, limitando le libertà nel mondo delle arti, la cultura e le iniziative tecnologiche portate verso il bene comune.

Di fronte a ciò, le posizioni dell'intellettualità globale hanno cominciato a diversificarsi e si sono prese posizioni “*anticopyright*” chiare e innovatrici, con il fine di salvaguardare la libera creazione e circolazione della conoscenza. Dette posizioni sono diventate strategie concrete per rendere possibile che ciò su cui si sta indagando attualmente nelle diverse discipline possa essere visibile all'opinione pubblica. Per questo sono stati creati meccanismi come l'*Open Source*, l'*Open Science*, la *Open Definition*, l'*Open Content*, l'*Open Data*, e l'*Open Access*, tra gli altri.

Come Antonio Lafuente esprime, “*la “cultura Open” è presentata come il nuovo paradigma capace di moderare gli eccessi della mondializzazione e le grandi corporazioni, oltre a contribuire al fatto che la conoscenza sia qualcosa di più di un affare di mercato o un altro bene di consumo*” (Lafuente 2007, 272). Il suddetto cambiamento di paradigma implica riaffermare che l'uso e lo sfruttamento dei saperi provenienti dalle sfere dell'educazione, l'arte e la scienza devono essere libere e, dunque, devono rendersi accessibili a tutte le persone pagando il giusto prezzo, o semplicemente in modo gratuito. In quest'ultimo caso, i lavoratori della cultura e le loro istituzioni – soprattutto quelle di carattere pubblico come le università e i centri di ricerca – o i destinatari e intermediari dovrebbero essere coloro che coprono i costi derivati dalla catena di edizione e distribuzione della conoscenza a beneficio dei cittadini utenti. In questo contesto, i cittadini devono anche contribuire al bene comune diversificando la conoscenza, come accade nella prassi nel caso di Linux, dove gli utenti possono contribuire a migliorare il software in modo gratuito a beneficio della comunità di cittadini.

Il cambiamento di paradigma resta dimostrato chiaramente nel caso di *Open Access* (OA), pratica scientifica di pubblicazioni che, tra le altre cose, assicura la qualità dell'indagine soprattutto quando viene applicata la via della generazione di pubblicazioni in riviste specifiche di OA (Harnad ed altri, 2004) e il cui prestigio si appoggia sulla capacità dei consigli editoriali o degli editori, e dei garanti di revisione degli articoli, così come dei processi di revisione, così come nelle riviste tradizionali. Si può accedere alle riviste *Open Access* (OA) tramite la *directory of Open Access journals*

(<http://www.doaj.org/>).

È situata in questo contesto la realizzazione di alcune riviste che si focalizzano sugli studi visivi, come la *Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo (REG/AC)*, dedicata alla storia dell'arte contemporanea, allo studio della visualità e ai conflitti interculturali da una prospettiva artistica globale. Questa rivista scientifica e indicizzata, diretta da Anna María Guasch, è di libero accesso (*Open Access*) e la sua pubblicazione online può essere visualizzata sul sito dell'Università di Barcellona.

Tuttavia c'è da dire che gli sforzi per generare spazi "*anticopyright*" da parte dell'intellettualità continuano a scarseggiare, dati i meccanismi del capitalismo cognitivo che si appellano alla distruzione e neutralizzazione degli spazi creati. In questo senso, riviste come quelle menzionate poc'anzi debbono prestare molta attenzione al fatto che le immagini che includono abbiano l'autorizzazione degli artisti citati per evitare di essere querelate.

Un mondo senza *copyright* e il bisogno di una diga democratica che neutralizzi i diritti d'autore

Di fronte a tutto quanto citato in precedenza, è possibile avere un mondo senza *copyright*? Joost Smiers, professore di Scienze Politiche delle Arti nel gruppo d'Indagine su Arti ed Economia nella Scuola delle Arti di Utrecht ha scritto un libro intitolato giustamente *Un mondo senza copyright* ed assieme a Marieke Van Schijndel, consulente politica e pubblicista, hanno scritto *Imagine...No Copyright* usando vari libri dedicati all'ambito culturale.

Nei suddetti testi, prima si enuncia come fondamentale il fatto che nessuna creazione è totalmente originale, "*la creatività sorge, per definizione, da una riserva di conoscenze, destrezze e talenti, frutto dell'attività collettiva. I supporti individuali a questa riserva meritano tutto il rispetto, ma non è in nessun modo vero che la creatività sorga da un unico pozzo*" (Smiers e Van Schijndel 2008, 74).

Si dirà di più, esistono tematiche proprie di un'epoca e di conseguenza vengono toccate e trattate a volte quasi simultaneamente da individui e agglomerati separati da grandi distanze. Così, Smiers e Van Schijndel affermano che è possibile l'eliminazione del *copyright*, perciò è necessario che la società si faccia carico "*di costruire un mercato in cui gli artisti e gli imprenditori culturali possano intraprendere una carriera redditizia. Solo così riusciremo a dimostrare agli artisti il rispetto che meritano: potrebbero ottenere entrate ragionevoli in un mercato che permetterebbe loro di arrivare ad ogni tipo di pubblico, come permesso ai loro colleghi. Solo così i vari tipi di pubblico avrebbero l'opportunità di scegliere tra l'enorme diversità di ciò che si crea ed interpreta (...), ci proponiamo di ristabilire un ampio dominio pubblico delle*

conoscenze della creatività. Ci pronunciamo affinché il pubblico possa accedere ad una diversità crescente di creazioni ed interpretazioni artistiche. Quanto più ampia sia la varietà di scelta, meglio è” (Smiers e Van Schijndel 2008, 225-226).

Bisogna dire in tal senso che la società è quella responsabile di evitare che agglomerati dominanti siano pubblici o privati, grandi o piccoli e vadano, con i propri interessi, a danno della maggior parte degli artisti visivi in modo tale da limitare le loro libertà. Inoltre, nonostante si sappia che in questi ultimi decenni la situazione dei creatori è migliorata, è l'insieme dei cittadini, ovvero ognuno di noi, che è chiamato a costruire un mercato più ragionevole nel quale, assieme a storici dell'arte, specialisti in arti visive e gli imprenditori della cultura, gli stessi creatori godano di redditività adeguate e la società del patrimonio comune che le appartiene.

È necessario dire che le proposte di Joost Smiers e Marieke Van Schijndel cercano uscite che permettano di ospitare l'originalità dei procedimenti artistici senza ostacolarli a priori, oltre a rendere le creazioni sociali e democratiche.

Ma ciò che è vero è che, affinché tali opzioni abbiano un loro posto come quelle associate agli *Open*, si rende necessario far sì che territori come quello di storia dell'arte e degli studi visivi assumano un ruolo più proattivo riguardo quello che sta succedendo in epoca attuale con le leggi sulla proprietà intellettuale e creino meccanismi alternativi utili per lo sviluppo delle arti visive e del loro proprio territorio: quello dell'analisi e critica propria di queste ultime.

Bisogna tener presente che *“ciò che non viene nominato non esiste”*, ed uno dei compiti più importanti degli storici dell'arte è quello di *“nominare”*, come solo gli artisti sanno fare. È interessante segnalare che i net.artists che hanno visto le varie sfumature portate dalle leggi sulla proprietà intellettuale come problemi, sono stati capaci di dare nomi a quelle stesse problematiche affinché possano essere intraviste, affrontate, ecc. in un processo di rivelazione in cui si possa *“vedere qualcosa che ancora non ha nessun nome, che non può ancora essere nominato, nonostante sia visibile a qualsiasi occhio. Così come di norma sono gli uomini, è solo il nome colui che, in generale, rende loro visibile una cosa”* (Nietzsche 1992, 155).

Bibliografía

- ACM SIGGRAPH. *ACMSIGGRAPH*. 24 de enero de 2015. <http://www.siggraph.org/> (último acceso: 3 de enero de 2016).
- Di Giacomo, Giuseppe, Claudio Zambianchi, Roger Fry, y Otros. *Alle Origini dell'Opera d'Arte Contemporanea*. Roma; Bari : Laterza, 2008.
- Eva and Franco Mattes; Quaranta, Domenico. *Eva and Franco Mattes: 0100101110101101.ORG*. Milan; New York: Charta, 2009.
- Foro Off Topic y humor. *El Pacto Secreto TiSA Quitará a los Estados el Control Digital de los Datos de sus Ciudadanos*. 2014. <http://www.3djuegos.com/foros/tema/37711927/0/el-pacto-secreto-tisa-quitara-a-los-estados-el-control-digital-de-los-datos-de-sus-ciudadana/> (último acceso: 2 de octubre de 2014).
- ®™ark. *¿Qué es ®™ark, al cabo?* 2014. <http://www.rtmk.com/homesp.html> (último acceso: 9 de agosto de 2014).
- . *Word for Word/Tweaking the W.T.O. The Long and Winding Cyberhoax: Political Theater on the Web*. *The New York Time on the Web*. 7 de enero de 2001. <http://rtmark.com/more/articles/yesmennytimes20010107.html> (último acceso: 13 de abril de 2014).
- . *The Yes Men a Salzburg*. 2014. <http://www.rtmk.com/yessalzburgsp.html> (último acceso: 25 de octubre de 2014).
- . *The Intellectual Property fund*. 2015. <http://rtmark.com/fundintel.html> (último acceso: 22 de Julio de 2015).
- . *Deconstructing Beck*. 17 de febrero de 1998. <http://www.rtmk.com/deconstructingbeck.html> (último acceso: 13 de marzo de 2015).
- . «rtmark.com.» *Bush*. 14 de abril de 1999. <http://rtmark.com/bushcnd.html> (último acceso: 25 de octubre de 2012).
- . *The Etoy Fund*. 2013. <http://www.rtmk.com/etoymain.html> (último acceso: 14 de Abril de 2013).
- . *Un Sistema para el Cambio*. 2015. <http://www.rtmk.com/docsystemsp.html> (último acceso: 15 de Marzo de 2015).
- . «www.rtmk.com.» ®™ark. 2014. <http://www.rtmk.com/homesp.html> (último acceso: 8 de enero de 2014).
- 0100101110101101.org. *Eva and Franco Mattes. Nike Ground (2003)*. 2003. (último acceso: 17 de octubre de 2011).
- . *Emily's Video*. 2012. <http://0100101110101101.org/emilys-video/> (último acceso: 10 de octubre de 2013).
- . «0100101110101101.org.» *ORG/hell.com is a Free Parallel Web*. 2013. www.0100101110101101.ORG/hell.com (último acceso: 10 de abril de 2013).
- . 0100101110101101.org. «Life-sharing.» s.f. Obtenido de <http://0100101110101101.org/lifesharing> (último acceso: 07 de julio de 2015).
- . *Vaticano.org*. 1998. <http://0100101110101101.org/vaticano-org/> (último acceso: 04 de Julio de 2015).
- . *Vopos [en línea]*. 1998. <http://www.medienkunstnetz.de/works/vopos/0100101110101101.ORG> (último acceso: 25 de Junio de 2015).
- 20 Minutos; AGENCIAS / VÍDEO: ATLAS. *Escasa Asistencia a las Protestas Contra el Canon Digital de este Fin de Semana*. 3 de marzo de 2008. Ver más en: <http://www.20minutos.es/noticia/356845/0/protestas/canon/asistencia/#xtor=AD-15&xts=467263> (último acceso: 14 de agosto de 2009).
- a.f.r.i.k.a. gruppe, Grupo Autónomo, Luther Blissett, y Sonja Brünzels. *Manual de Guerrilla de la Comunicación*. Barcelona: Editorial Virus, 2000.
- Adorno, Theodor, y Max Horkheimer. «La Industria Cultural. Iluminismo como Mistificación de Masas (1944-1947).» En *Dialéctica del Iluminismo*, de Theodor Adorno y Max Horkheimer. Buenos Aires: Edit. Sudamericana, 1988.
- Adriaansens, Alex. *Producción y Selección de Contenidos ¿Qué Conservar?* Barcelona: Centro de Arte y Creación Industrial (Centre for Art and Creative Industries), 2010.
- Agencia Ansa. «Barack Obama lanza una campaña para proteger las abejas.» 21 de junio de 2014. <http://www.elcomercio.com/tendencias/obama-campana-protoger-abejas-eeuu.html>.
- Akbar, Arifa. «Hirst Demands Share of Artist's £65 Copies.» *The Independent*, 20 de Diciembre de 2012.
- Alberti, León Battista. *Antología (De Re aedificatoria)*. Barcelona: Península, 1988.
- Aldaz Sola, María José. *Los Archivos Fotográficos de Prensa*. 2016. <http://www.archivistica.net/archivosprensa.htm> (último acceso: 11 de marzo de 2016).
- Aldred, Cyril. *Akhenaten: King of Egypt*. New York: Thames and Hudson, 1988.
- aleph-arts.org. *Critical Art Ensemble, La Desobediencia Civil Electrónica, la Simulación y la Esfera Pública*. s.f. http://aleph-arts.org/pens/dec_simul.html (último acceso: 24 de junio de 2015).
- Alexandra, Samuel. «Hacktivismo y el Futuro de la Participación Política.» Agosto de 2004. <http://alexandrasamuel.com/dissertation/> (último acceso: 19 de Abril de 2013).
- America, Congress of the United States of. *High-Performance Computing Act of 1991*. 1991. https://www.nitrd.gov/Congressional/Laws/pl_102-194.aspx (último acceso: 03 de Julio de 2015).
- Anderson, Perry. *The Origins of Postmodernity*. Londres; New York: Verso, 1998.

- Andreessen, Marc. *Mensaje Usenet de: Marc Andreessen. Alt.hypertext. NCSA Mosaic for X 0.10 Available*. 15 de marzo de 1993. <https://groups.google.com/forum/#!msg/alt.hypertext/fMl2xRqLvRk/58RdTW0v3n8J> (último acceso: 18 de mayo de 2014).
- Antal, Frederick. *Rafael entre el Clasicismo y el Manierismo: Cuatro Conferencias sobre la Pintura de Italia Central en los Siglos XVI y XVII*. Madrid: Visor, 1988.
- Arendt, Hannah. *Karl Marx y la Tradición del Pensamiento Político Occidental*. Madrid: Editorial Encuentro, 2007.
- . *La Condición Humana*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1993.
- . *Los Orígenes del Totalitarismo*. Madrid: Alianza, 2006.
- Argan, Giulio Carlo. *El Arte Moderno: 1770-1970*. Valencia: Editorial: Fernando Torres, 1984.
- Arnatov, Boris Ignat'evich, Hans Günther, y Karla Ortrud Hielscher. *Kunst und Produktion*. München: C. Hanser, 1972.
- Arrighi, Giovanni. *El Largo Siglo XX*. Madrid: Akal, 1999.
- . *Caos y Orden en el Sistema Mundo Moderno*. Madrid: Akal Ediciones, 2001.
- ARS Electronica. ARS Electronica. 2000. http://www.aec.at/en/archives/prix_archive/prix_projekt.asp?iProjectID=2175 (último acceso: 12 de enero de 2016).
- Art News. «The 2014 ARTnews 200 Top Collectors | ARTnews.» *Art News* (<http://vozpopuli.com/ocio-y-cultura/47027-no-hay-ningun-espanol-entre-los-200-coleccionistas-mas-importantes-del-mundo>), julio 2014.
- Artists Space. «artistspace.org.» *Pictures. Septiembre 24 – Octubre 29, 1977*. 1977. <http://artistspace.org/exhibitions/picturesPictures> (último acceso: 27 de octubre de 2011).
- Ascott, Roy, Claudia Giannetti, y Otros. *Ars Telemática: Telecomunicación, Internet y Ciberespacio*. Barcelona: L'Angelot, 1998.
- Attali, Jacques. *Historia de la Propiedad*. Barcelona: Planeta, 1989.
- Fluxus: Fluxfilm Anthology*. Voir video, videocasete ca.120 min. Dirigido por Maeva Aubert. 1998.
- Aun, Fred. *Brazil, Russia, India and China to Lead Internet Growth Through 2011*. 27 de Junio de 2011. <https://www.clickz.com/clickz/news/1709565/brazil-russia-india-china-lead-internet-growth-through-2011> (último acceso: 28 de Mayo de 2009).
- Austin, Graeme W. «Copyright's Modest Ontology - Theory and Pragmatism in Eldred v. Ashcroft.» *Canadian Journal of Law and Jurisprudence* 16, n° 2 (2003): 163–178.
- Australia Council. *Support for the Arts Handbook 1998-2005*. Melbourne: Editorial: Redfern [N.S.W.], 2006.
- AVAM. *Unión de Artistas Visuales de España*. 2009. http://www.avam.net/index.php?option=com_content&task=category§ionid=10&id=28&Itemid=81 (último acceso: 30 de marzo de 2014).
- AVAM; García Andújar, Daniel. «Jornadas sobre Buenas Prácticas y Derechos de Autor en las Artes Visuales.» 2011. http://w3art.es/09-10/2011/11/do_the_right_thing_jornadas_so.php (último acceso: 27 de diciembre de 2011).
- Avendaño Santana, Lynda. «Arte, Política y Silencio.» En *Silencio y Política. Aproximaciones desde el Arte, la Filosofía, el Psicoanálisis y el Procomún*, de Lynda Avendaño Santana, y otros, editado por Lynda Avendaño Santana, 82-88. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid; Universitat de Barcelona; AGI, 2014.
- Baigorri, Laura. ©*copyright Anti©copyright*. 2008. <http://www.interzona.org/transmisor/PP/copy.html> (último acceso: 1 de abril de 2013).
- . *La Obra de Arte como Alucinación Colectiva una Conversación con 0100101110101101.ORG*. 1 de marzo de 2005. <http://es.humanidades.literatura.narkive.com/bLc3G1Ff/laura-baigorri-la-obra-de-arte-como-alucinacion-colectiva> (último acceso: 14 de Enero de 2014).
- Baigorri, Laura, y Lourdes Cilleruelo. *NET.ART. Prácticas estéticas y políticas en la Red*. Madrid: Editorial Brumaria, 2006.
- Bajtín. «Teoría y Estética de la Novela.» En *El capricho y el espectro*, de Mar Villaesperanza, 121. Ed. Diputación Foral de Álava y DF de Gipúzcoa, 2000.
- Bakhtin, M. *La Cultura Popular en la Edad Media y Renacimiento: [el Contexto de François Rabelais]*. Barcelona: Barral, 1974.
- Ballota, David. *Justicia Rechaza una Demanda Contra la Difusión de la Obra de Jorge Oteiza por Internet*. 13 de noviembre de 2012. <http://www.genbeta.com/activismo-online/la-justicia-rechaza-una-demanda-contra-la-difusion-de-la-obra-de-jorge-oteiza-por-internetLa> (último acceso: 13 de noviembre de 2012).
- Balsebre, Gianluigi. *Della Critica Radicale. Bibliografia Ragionata sull'Internazionale Situazionista, con Appendice di Documenti Inediti in Italiano*. Bologna: Edizioni Grafton, 1995.
- Barthes, Roland. *El Susurro del Lenguaje: Más Allá de la Palabra y la Escritura*. Barcelona: Ed. Paidós, 1987.
- . «La Muerte del Autor.» En *El Susurro del Lenguaje: Más Allá de la Palabra y la Escritura*, 65-71. Barcelona: Paidós, 1987.
- . *La Torre Eiffel*. Barcelona: Paidós, 2001.
- Bataille, George. *The Accursed Share*. New York: Ny Zone Books, 1991.
- Baudelaire, Charles. *Salones y Otros Escritos Sobre Arte*. Madrid: La Balsa de la Medusa-A. Machado Libros S.A., 2005.

- Baudrillard, Jean. *Cultura y Simulacro*. Barcelona: Editorial Kairos, 2007.
- . *La Sociedad de Consumo. Sus Mitos, sus Estructuras*. Madrid: Editorial Siglo XXI de España, D.L., 2009.
- Baumgärtel, Tilman. *Net.art 2.0: Neue Materialien zur Netzkunst = New materials towards Net art*. Nürnberg: Institut für Moderne Kunst, 2001.
- Baumgarten, Alexander Gottlieb. *Aesthetica*. Hildesheim: G. Olms, 1961.
- Baxandall, Michael. *Giotto y los Oradores. La Visión de la Pintura en los Humanistas Italianos y el Descubrimiento de la Composición Pictórica*. Madrid: Visor, 1996.
- Bayo, Carlos Enrique; Periódico El Público. *El Pacto Secreto Internacional TiSA Quitará a los Estados el Control Digital de los Datos de sus Ciudadanos*. 7 de Junio de 2015. <http://www.publico.es/internacional/wikileaks/pacto-secreto-tisa-quitara-estados.html> (último acceso: 8 de junio de 2015).
- BBC Mundo. *Revista Forbes Declara a Bill Gates el Hombre más Rico del Mundo*. 2 de marzo de 2015. http://www.bbc.com/mundo/ultimas_noticias/2015/03/150302_ultnot_forbes_ranking_millonarios_gates_egn (último acceso: 2 de marzo de 2015).
- . «Ocho Casos Célebres de Plagio en la Historia del Pop.» 11 de Marzo de 2015. http://www.bbc.com/mundo/noticias/2014/08/140819_cultura_musica_canciones_plagio_casos_shakira_jg (último acceso: 12 de Marzo de 2015).
- BBC MUNDO.com. «Brasil suspende patente de medicamento.» 04 de mayo de 2007. http://news.bbc.co.uk/1/spanish/latin_america/newsid_6627000/6627299.stm.
- BBC News. *Star Wars Kid is top viral video*. 27 de Noviembre de 2006. <http://news.bbc.co.uk/1/hi/entertainment/6187554.stm> (último acceso: 24 de Febrero de 2014).
- bcperspectives; Bellaïche, Jean-Marc, Chassaing, Thierry ; Kapadia, Sunil . *Digital's Disruption of Consumer Goods and Retail. bcg. perspectives*. 15 de Noviembre de 2012. (último acceso: 23 de Julio de 2013).
- Beardsley, Monroe C., Hospers, John. *Estética. Historia y fundamentos*. Madrid: Cátedra, 1990.
- Beco, A. *Genèse De L'Esthétique Française Moderne. De La Raison Classique Pa L'Imagination Créatrice 1680'-1814*. Paris: Albin Michel, 1994.
- Béguin, Georges. *L'organisation des Bureaux Internationaux Réunis pour la Protection de la Propriété Industrielle, Littéraire et Artistique*. Genève: [s.n.], 1961.
- Behr, Karl Georg. «Licht der Aufklärung, Zukunft der Künste.» *Die Rheinpfalz. (Seite Kultur)*, 2009: 8.
- Bell-Villada, G.H. *Art For Art 'S Sake & Literary Life: How Politics And Markets Helped Shape The Ideology & Culture Of Aestheticism*. Lincoln: University Of Nebraska Press, 1996.
- Benjamin, Walter. *El Autor como Productor*. México, D.F.: Itaca, 2004.
- . «La Obra de Arte en la Epoca de su Reproducibilidad Técnica.» En *Obras*, de Walter Benjamin, 49-85. Madrid: Abada, 2012.
- . *Tesis Sobre la Historia y Otros Fragmentos*. México D.F.: Contrahistoria, 2005.
- Benkler, Yochai. *The Wealth of Networks: How Social Production Transforms Markets and Freedom*. New Haven [Conn.]: Yale University Press, 2006.
- Berge, John. *Way of Seeing*. Londres: Pequin Books, 1972.
- Berners-Lee, Tim, y Mark Fischetti. *Weaving the Web: the original design and ultimate destiny of the World Wide Web by its inventor*. San Francisco: HarperSanFrancisco, 1999.
- Rose Hobart*. Cortometraje. Dirigido por Joseph Cornell. Producido por Universal film East of Borneo. Interpretado por Charles Bickford, Rose Hobart, Noble Johnson, Georges Renavent y Lupita Tovar. 1936.
- Birnbaum, Dara, Karen J. Kelly, Barbara Schröder, y Giel Vandecaveye. *The Dark Matter of Media Light*. Ghent: Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, Museu de Arte Contemporanea de Serralves, DelMonico Books/Prestel, 2010.
- Birnbaum, Jesse; TIME. «TIME.» *History: Gates Snaps Top Pix. Microsoft's Chairman Buys A Photo Archive And Plans To Transform It Into A Vast Digital Library*. 23 de octubre de 1995. www.content.time.com/time/magazine/article/0,9171,9836 (último acceso: 15 de enero de 2014).
- Blain, G. «Presuppositi della Condivisione del Sapere Attraverso Internet.» *Noema*. Diciembre de 2000. [Http://www.noemalab.com/sections/ideas/ideas_articles/blain.html](http://www.noemalab.com/sections/ideas/ideas_articles/blain.html) (último acceso: 14 de Febrero de 2013).
- Blakesley, Rosalind P. *The Arts and Crafts Movement*. Londres: Phaidon, 2006.
- Blanchot, Mauricio. *Escritos Políticos*. Barcelona: Libros del Zorzal, 2010.
- Blondeau, Olivier, y otros. *Capitalismo Cognitivo, Propiedad Intelectual y Creación Colectiva*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2004.
- Bloomberg; Delgado, Cristina. *EE UU Concentra las 10 mayores Empresas Cotizadas del Mundo*. 2 de enero de 2016. http://economia.elpais.com/economia/2016/01/01/actualidad/1451681862_633046.html (último acceso: 2 de enero de 2016).
- BOE. Agencia Estatal. Boletín Oficial del Estado. *Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se Aprueba el Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, Regularizando, Aclarando y Armonizando las Disposiciones Legales Vigentes sobre la Materia*. 22 de abril de 1996. <http://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1996->

- 8930&b=51&tn=1&p=20060708#a32 (último acceso: 13 de julio de 2009).
- . *Ley 21/2014, de 4 de noviembre, por la que se Modifica el Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, Aprobado por Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, y la Ley 1/2000, de 7 de enero, de Enjuiciamiento Civil*. 5 de noviembre de 2014. <https://www.boe.es/boe/dias/2014/11/05/pdfs/> (último acceso: 6 de enero de 2016).
- . *Ley 23/2006, de 7 de julio, por la que se Modifica el Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, Aprobado por el Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril*. 7 de julio de 2006. <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-2006-12308> (último acceso: 10 de febrero de 2010).
- . *Consejo de Estado: Dictámenes. Número de Expediente: 1064/2013 (Educación, Cultura y Deporte)*. Dictamen, BOE. Agencia Estatal Boletín Oficial del Estado, Madrid: BOE, 2013, 13.
- Bonito Oliva, Aquilino. «L'Anoressia dell'Arte.» *Mediamente* (<http://www.mediamente.rai.it/home/bibliote/intervis/b/bonitool.htm>), Octubre 1996.
- Bookchin, Natalie, y Alexei Shulgin. *Introduction to net.art (1994-1999)*. Marzo-Abril de 1999. easylife.org/netart (último acceso: 20 de Abril de 2015).
- . *Heath Bunting*. s.f. http://art.teleportacia.org/exhibition/miniatures/about_heath.html (último acceso: 10 de Julio de 2015).
- Borradori, Giovanna. *La Filosofía en una Época de Terror, Diálogos con Jünger Habermas y Jacques Derrida*. Madrid: Taurus, 2003.
- Bourdieu, Pierre. «Elementos para una Teoría Sociológica de la Percepción Artística.» En *Sociología del Arte*, de VV.AA, 58-9. Buenos Aires: Ed. Nueva Visión, 1972.
- . *Las Reglas del Arte. Génesis y Estructura del Campo Literario*. Barcelona: Anagrama, 1992.
- Boussieux, Marcel. *Joseph Lakanal (1762-1845): Un Combat pour La République et pour L'école*. Toulouse: CRDP Midi-Pyrénées, 2003.
- Boxer, Sarah; The New York Times. *La Historia Fotográfica de un Siglo Destinada a una Existencia en una Mina. Será un Entierro Surrealista*. 15 de abril de 2001. <http://www.zonezero.com/magazine/articles/boxer/centurysp.html> (último acceso: 24 de junio de 2009).
- Boyle, James. «Software, and Spleens. Law and the Construction of the Information.» En *Imagine... no copyright*, de Joost Smiers y Marieke Van Schijndel, 53-59. Cambridge: Harvard University Press, 2008.
- Braden, Robert, David Clark, Scott Shenker, y John Wroclawski. *Developing a Next-Generation Internet Architecture*. 15 de julio de 2000. <http://www.isi.edu/newarch/DOCUMENTS/WhitePaper.pdf> (último acceso: 2 de enero de 2013).
- Bradley, Jean Claude. «Open Notebook Science.» septiembre de 2006. <http://drexel-coas-elearning.blogspot.com.es/2006/09/open-notebook-science.html> (último acceso: 14 de enero de 2010).
- Braudel, Fernand. *Afterthoughts On Material Civilization And Capitalis*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1977.
- . *Civilization and Capitalism, 15th-18th Century*. New York: Harper & Row, 1982.
- . *The Perspective of the World*. New York: Harper & Row, 1984.
- Bravo, David. *Copia este Libro*. Málaga: Dmem, 2005.
- Brea, José Luis. «Algunos Pensamientos Sueltos sobre la Red... y la Comunidad que Viene = Some Scattered Thoughts on the Web... and the Coming Community.» *Atlantica: Revista de las Artes* (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Universitaria), n° 23 (1999).
- Brecht, Bertolt. «Teoría de la Radio (1927-1932).» En *De las Ondas Rojas a las Radios Libres. Textos para la Historia de la Radio*, editado por Lluís Bassets. Barcelona: Gustavo Gili, 1981.
- Breton, André. *Los Vasos Comunicantes*. Madrid: Ediciones Siruela, 2005.
- . *Manifiestos del Surrealismo*. Madrid: Guadarrama, 1980.
- Brik, Ósip. «¡A la producción!» Editado por Levy Front Iskusstv. *LEF*, n° 1 (1924).
- Brion, Marcel. *Cézanne*. London: Thames and Hudson, 1974.
- Broad, William; NY Time. *Clinton to Promote High Technology, With Gore in Charge (Clinton Promoverá la Tecnología, con Gore a Cargo)*. 10 de Noviembre de 1992. <http://www.nytimes.com/1992/11/10/science/clinton-to-promote-high-technology-wit> (último acceso: 17 de septiembre de 2010).
- Broeckmann, Andreas. *Are You Online? Presence and Participation in Network. Mensaje Enviado a la Línea de Nettime*. 30 de junio de 1998. <http://www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-9806/msg00082.html> (último acceso: 30 de marzo de 2015).
- . «Mensaje enviado a la línea de Nettime.» *Are You Online? Presence and Participation in Network*. 30 de junio de 1998. <http://www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-9806/msg00082.html> (último acceso: 30 de marzo de 2015).
- Brook, Andrew; What, How & for Whom; y Otros. *Un Saber Realmente Útil*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2014.
- . *Un Saber Realmente Útil*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía S.L., 2014.

- Brooks, Richard. «It's the Fame I Crave, Says Damien Hirst.» *The Times*. Londres, 28 de marzo de 2010 .
- Buchloh, Benjamin H.D. *Formalismo e Historicidad: Modelos y Métodos en el Arte del Siglo XX*. Madrid: Akal, 2004.
- Bühler, Melanie. *No Internet, No Art, A Lunch Bytes Anthology*. Eindhoven: Onomatopée, 2015.
- Bürger, Peter. *Teoría de la Vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península, 1987.
- Burgueño, María Jesús. «Revista de Arte – Logopress.» *Las Obras de Ambroise Vollard Salen de la Caja Fuerte del Banco Société Générale*. 25 de abril de 2010. <http://www.revistadearte.com/2010/04/25/las-obras-de-ambroise-vollard-salen-de-la-caja-fuerte-del-banco-societe-generale/> (último acceso: 12 de septiembre de 2013).
- Burke, Peter. *Historia Social del Conocimiento. De Gutenberg a Diderot*. Barcelona: Paidós, 2002.
- Busch, Julia M. *A Decade of Sculpture: the New Media in the 1960s*. Philadelphia, London: The Art Alliance Press, Associated University Presses, 1974.
- Cabanne, Pierre, Duchamp, Marcel. *Dialogues with Marcel Duchamp*. New York: Viking Press, 1971.
- Cailliau, Robert. *A Short History of the Web*. 02 de Noviembre de 1995. http://www.netvalley.com/archives/mirrors/robert_cailliau_speech.htm (último acceso: 21 de Julio de 2010).
- Cardwell, Donald. *Historia de la Tecnología*. Madrid: Alianza Editorial, 1996.
- Carew, Anthony. *Labour under the Marshall Plan: the Politics of Productivity and the Marketing of Management Science*. Manchester: Manchester University Press, 1987.
- Carrillo, Jesús. *Arte en la Red*. Madrid: Cátedra, 2004.
- Casement, Roger. *The Crime against Europe: The Writings and Poetry of Roger Casement*. Dublin: C.J. Fallon, 1958.
- Cassagne, A. *La Théorie De L'Art Pour L'Art En France Chez Les Derniers Romantiques Et Les Premiers Realists*. Génova: Slatkine Reprints, 1979.
- Castells, Manuel. *La Ciudad Internacional: Tecnologías de la Información, Reestructuración Económica y el Proceso Urbano-Regional*. Madrid: Alianza Editorial, 1999.
- . *The Rise of the Network Society*. Oxford: Blackwell, 1996.
- Cennini, Cennino. *El Libro del Arte*. Torrejón de Ardoz: Akal, 2002.
- CERN. «CERN.» *CERN Accelerating Science*. 2011. <http://home.web.cern.ch/> (último acceso: 21 de abril de 2011).
- Cézanne, Paul. *Correspondencia (Paul Cézanne)*. Madrid: Visor, 1991.
- Chartier, Roger. *Cultura Scritta e Società*. Milan: Sylvestre Bonnard, 1999.
- Christensen, Erwin O. *American Crafts and Folk Arts*. Washington: R.B. Luce, 1964.
- Christiane, Paul. *Digital Art*. New York : Thames & Hudson, 2003.
- Cicerón, Marco Tulio. *De la Invención Retórica*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México: Coordinación de Humanidades, 1997.
- Cirio, Paolo. *Paolo Cirio*. 2015. <http://www.paolocirio.net/> (último acceso: 7 de abril de 2015).
- . *Paolo Cirio. Amazon Noir - Hacking Monopolism Trilogy*. 2006. <http://www.paolocirio.net/work/amazon-noir/> (último acceso: 19 de marzo de 2012).
- CNN.com . *Transcripts Burden of Proof. Bidding for Ballots: Democracy on the Block*. 24 de octubre de 2000. <http://edition.cnn.com/TRANSCRIPTS/0010/24/bp.00.html> (último acceso: 15 de febrero de 2016).
- Cohen, Eliot A. *History and the Hyperpower*. The Magazine Foreign Affairs. 1 de julio-agosto de 2004. <https://www.foreignaffairs.com/articles/united-states/2004-07-01/history-and-hyperpower> (último acceso: 24 de junio de 2014).
- Coli i Rosell, Gaspar. *Título de Grado en Historia del Arte. Libro Blanco*. Informe informatizado, Agencia Nacional de Evaluación de la Calidad y Acreditación, 2005.
- Comisión de las Comunidades Europeas. «La Gestión de los Derechos de Autor y Derechos Afines en el Mercado Interior. Comunicación de la Comisión al Consejo, al Parlamento Europeo y al Comité Económico y Social Europeo.» Comunicación, Comisión de las Comunidades Europeas, Bruselas, 2004.
- Computer Arts Society. *Event One*. Bracknell (Berks.); Computer Arts Society , 1969.
- Congress of the United States of America. *One Hundred Fifth Congress of the United States of America, At The Second Session. Act. Title I—Copyright Term Extension, 27 de enero de 1998*. 27 de enero de 1998. <http://www.copyright.gov/legislation/s505.pdf> (último acceso: 12 de noviembre de 2015).
- . «nitrd.gov.» *High-Performance Computing Act of 1991*. 1991. https://www.nitrd.gov/Congressional/Laws/pl_102-194.aspx (último acceso: 3 de julio de 2015).
- Consejo Internacional de Museos (ICOM). *Museum la Visión/Definición del Museo*. 2009. <http://icom.museum/lavision/definicion-del-museo/L/1/> (último acceso: 9 de mayo de 2009).
- Constant, Benjamin. *Journal intime de Benjamin Constant et lettres à sa famille et ses amis (introducción de Dora Melegari)*. Paris: Paul Ollendorff, 1895.
- CONT3XT.NET, Interviews. *The entry 'Re:Interview #002: The Big Book (C)rime | The Amazon Noir Crew'*. Editado por Sabine Hochrieser, Michael Kargl, Birgit Rinagl y Franz Thalmeir. 25 de noviembre de 2005. <http://cont3xt.net/blog/?p=246CONT3XT.NET> (último acceso: 7 de enero de 2015).
- Corazón, Alberto. *Aire, Fuego, Tierra, Agua*. Madrid: La Fábrica Editorial, 2007.

- Corbis. *Corbis and Andy Warhol Foundation Announce Content Distribution Partnership*. 27 de septiembre de 2004. <http://designtaxi.com/news/293/Corbis-and-Andy-Warhol-Foundation-Announce-Content-Distribution-Partnership/> (último acceso: 25 de octubre de 2014).
- Cousin. «Cours de Philosophie Professe, la Faculte de Lettres Pendant.» Paris, 1836. 222.
- Creative Commons (Organization). *Creative Commons*. Editado por Creative Commons. 2013. creativecommons.org (último acceso: 03 de julio de 2013).
- Crimp, Douglas. *Invitación a exposición Pictures*. Galería Artists Space.
- Crimp, Douglas, Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine, Robert Longo, y Philip Smith. *Pictures: an Exhibition of the Work of Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine, Robert Longo*. New York: Committee for the Visual Arts, Inc., 1977.
- Critical Art Ensemble. *Marching Plague: Germ Warfare and Global Public Health*. Brooklyn, NY: Autonomedia, 2006.
- . *La Desobediencia Civil Electrónica, la Simulación y la Esfera Pública*. s.f. http://aleph-arts.org/pens/dec_simul.html (último acceso: 19 de marzo de 2011).
- . «Artfacts.net.» 2015. <http://www.artfacts.net/es/artista/critical-art-ensemble--cae-26697/perfil.html> (último acceso: 17 de enero de 2016).
- . *Electronic Civil Disobedience and Other Unpopular Ideas*. Brooklyn; NY: Autonomedia & Critical Art Ensemble, 1996.
- . *La Invasión Molecular. Biotecnologías: Teoría y Prácticas de Resistencia*. Madrid: Enclave de libros, 2013.
- . «Performing a Cult.» *TDR: The Drama Review* 44, n° 4 (2000): 167-173.
- . *The Electronic Disturbance*. Brooklyn; NY: Autonomedia, 1994.
- . *The Molecular Invasion*. Brooklyn, N.Y.: Autonomedia, 2002.
- Crow, Thomas. *Painters and Public Life in 18th-Century Paris*. New Haven; London: Yale University Press, 1987.
- Cuesta, Amanda, y Josianito. «Conversaciones sobre Copyleft entre Amanda Cuesta y Josianito.» En *Capital!*, editado por Amanda Cuesta, 152. Barcelona: Ed. Generalitat de Catalunya, Departamento de Cultura, 2006.
- Culturacolectiva.com. *Cultura Colectiva*. 2014. <http://culturacolectiva.com/critical-art-ensemble/#sthash.bX3rhWvM.dpuf> (último acceso: 2014 de octubre de 12).
- Cumming, Laura. «Nam June Paik – Review.» *The Guardian*, 19 de Diciembre de 2010.
- Danto, Arthur C. *Después del Fin del Arte*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 2002.
- Dartayete, Cristina. «Creative commons Uruguay.» *La Reforma de la Ley de "Derechos de Autor"*. 17 de abril de 2016. <http://www.creativecommons.uy/la-reforma-de-la-ley-de-derechos-de-autor-por-cristina-dartayete/> (último acceso: 18 de abril de 2016).
- David, Paul A. «Can "Open Science" be Protected from the Evolving Regime of IPR Protections?» *Journal of Institutional and Theoretical Economics* 160, n° 1 (2004).
- David, Paul A. «Understanding the Emergence of 'Open Science' Institutions: Functionalist Economics in Historical Context.» *Industrial and Corporate Change* 13, n° 4 (2004): 571-589.
- Dawson, Norma. «Copyright in the European Union. Plundering the Public Domain Publicación.» *Northern Ireland Legal Quarterly* 45, n° 2 (1994): 193-209.
- De Beauvoir, Simone. *El Segundo Sexo*. México: Alianza editorial, 1994.
- De Boneville, Floris. «oeildelaphotographie.com.» *Following a Covert Buyout of Corbis, Getty Makes 200 Million Photos Available*. 8 de febrero de 2016. <http://www.oeildelaphotographie.com/en/2016/02/08/article/159889726/getty-apres-rachat-deguise-de-corbis-offre-200-millions-de-photos/> (último acceso: 8 de febrero de 2016).
- De Cusa, Nicolás. *Diálogos del Idiota. De Possest. La Cumbre de la Teoría*. Pamplona: Eunsa. Colección de Pensamiento Medieval y Renacentista 19, 2001.
- De la Cueva, Javier. *Los Corsarios nos Lllaman Piratas*. 2014. <http://www.yorokobu.es/corsarios-piratas/> (último acceso: 9 de junio de 2014).
- De Micheli, Mario. *Las Vanguardias Artísticas del Siglo XX*. La Habana: Editorial: La Habana Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba, 1967.
- Debnam, Betty. *Answers from Vice President Al Gore: The Information Superhighway*. Universal Press Syndicate, 1994.
- Hurlements en Faveur de Sade*. Film. Dirigido por Guy Debord. 1952.
- . *La Sociedad del Espectáculo*. Valencia: Pre-Textos, 2002.
- Debord, Guy, Wolman, Gil J. «Métodos de Tergiversación.» *Les Levres Nues*, # 8, 1956.
- Debord; Jorn; Constant; Wyckaert; Pinot-Galizio; Gruppe SPUR. «Manifeste .» *The Internationale Situationniste* No.1, 4 (1960).
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. *El Anti-Edipo: Capitalismo y Esquizofrenia*. Barcelona: Paidós, 1985.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari, entrevista de Catherine Backes-Clément. «El Antiedipo: Entrevista a Gilles Deleuze y Félix Guattari.» *L' Arc*, n. ° 49. <http://www.herramienta.com.ar/el-antiedipo-entrevista-gilles-deleuze-y-felix-guattari>. Buenos Aires. 1972.
- Déotte, Jean-Louis. *Catástrofe y Olvido: Las Ruinas, Europa, El Museo*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1998.
- Depot. *Depot. Kunst und Diskussion*. 2013. http://depot.or.at/index.php?article_id=1&clang=1 (último acceso: 24 de

- julio de 2013).
- derecho-internet.org. *Enviado por Javier de la Cueva en 27 Julio, 2007, La Audiencia Provincial de Madrid Válida el Copyleft y las Licencias Creative Common*. 27 de julio de 2007. <http://derecho-internet.org/taxonomy/term/51> (último acceso: 8 de junio de 2011).
- Derrida, Jacques. *Espectros de Marx. El Estado de la Deuda, el Trabajo del Duelo y la Nueva Internacional*. Madrid: Trotta, 1995.
- . *Márgenes de la Filosofía*. Madrid: Cátedra, 1989.
- . *Papel Máquina : la Cinta de Máquina de Escribir y otras Respuestas*. Madrid: Trotta, 2003.
- Dewey, John. *Viejo y Nuevo Individualismo*. Barcelona: Paidós, 2003.
- Diagonal. «Diagonalperiodico.net.» *Reforma Europea de la Propiedad Intelectual, Todo el poder de la censura en internet a las empresas*. 3 de mayo de 2016. <https://www.diagonalperiodico.net/saberes/30266-xnet-reforma-propiedad-intelectual-canon-censura-facebook-redes-sociales.html> (último acceso: 3 de mayo de 2016).
- Dialnet.unirioja.es. *Díalnet Plus*. 2016. <http://dialnet.unirioja.es> (último acceso: 18 de febrero de 2016).
- Diario Oficial. «Diario Oficial n. 167 .» *Diario Oficial*, 22 de junio de 2001: 0010-0019.
- . *Diario Oficial n° 167 de 22/06/2001*, 22 de junio de 2001: 0010.
- Dietz, Steve. *áda'web. Bits & Pieces Put Together to Present a Semblance of a Whole: Walker Art Center Collections*. Editado por Joan Rothfuss y Elizabeth Carpenter. Minneapolis: Walker Art Center, 2005.
- Digi-Arts. UNESCO Knowledge Portal. *World-Information.org*. 2012. http://portal.unesco.org/culture/en/ev.phpURL_ID=23603&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.htmlDigi-Arts (último acceso: 25 de abril de 2012).
- Digibug.ugr.e. *Repositorio Institucional de la Universidad de Granada*. 2016. <http://digibug.ugr.es/DIGIBUG> (último acceso: 7 de enero de 2016).
- DiNucci, Darcy. «Fragmented Future.» *Design a New Media*, 1999: 32.
- Doctorow, Cory. «De Cómo los Derechos de Autor Deberían Cambiar para Ajustarse a la Tecnología.» *Revista Minerva* (Círculo de Bellas Artes) IV época, n° 09 (2008): 54-58.
- . «Chaos Computer Congress.» *The Coming War on General Purpose Computation*. Berlin, 2001.
- Doctorow, Cory, y Amanda Palmer. *Eil Gaiman Information doesn't Want to be Free: Laws for the Internet Age*. San Francisco: McSweeney's, 2014.
- Douglas BA (Hons), Guy. «A&M Records, Inc. v. Napster, Inc., 239 F.3d 1004 (9th Cir. 2001). For a Summary and Analysis.» Murdoch University , 2011.
- Doyle, Gillian. *Media Ownership*. Londres: Sage, 2002.
- Duberman, Martin. *Black Mountain – An Experiment in Community* . Evanston. Illinois: Northwestern University Press, 1972.
- Duchamp, Marcel, y Paul Matisse. *Marcel Duchamp, notes*. Paris: Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 1980.
- Dulitzky, Jorge. *Akenatón: el Faraón Olvidado*. Buenos Aires: Biblos, 2004.
- Durozoi, Gerard. *Diccionario Akal de Arte del Siglo XX*. Madrid: Akal, 2007.
- Dussel, Enrique D. *Hacia un Marx Desconocido. Un Comentario de los Manuscritos del 61-63*. México: Ixtapalpa; Universidad Autónoma Metropolitana; Unidad Iztapalpa, 1988.
- Dyer, Clare; The Guardian. «Hirst Oays Up for Hymn that wasn't His.» 19 de Mayo de 2000. <http://www.theguardian.com/uk/2000/may/19/claredyer1> (último acceso: 14 de diciembre de 2014).
- Dyer-Whiteford, Nick. «Sobre la Contestación al Capitalismo Cognitivo.Composición de Clase en la Industria de los Videojuegos y de los Juegos de Ordenador.» En *Capitalismo Cognitivo, Propiedad Intelectual y Creación Colectiva*, de Olivier Blondeau, y otros, 53. Madrid: Traficantes de Sueños, 2004.
- Echeverri Correa, Ana María, y Luis Xavier López Farjeat. *Arte y Cuerpo*. México D.F.: Editorial Porrúa, 2003.
- Echeverría, Ignacio. *Los Perseguidores*. 31 de mayo de 2009. www.elmercurio.cl (último acceso: 31 de mayo de 2009).
- Economist, The. *The Economist. The Art Market. Hands Up for Hirst. How The Bad Boy of Brit-Art Grew Rich at the Expense of his Investors* . 9 de Septiembre de 2010. <http://www.economist.com/node/16990811> (último acceso: 15 de febrero de 2011).
- EE.UU., Congreso. «High-Performance Computing Act of 1991.» 1991. https://www.nitrd.gov/Congressional/Laws/pl_102-194.aspx (último acceso: 03 de Julio de 2015).
- EFE. «El FMI Acusa a las Agencias de Calificación de Contribuir "Involuntariamente" a la Inestabilidad.» 29 de septiembre de 2010. http://economia.elpais.com/economia/2010/09/29/actualidad/1285745585_850215.html (último acceso: 29 de septiembre de 2010).
- EFE/Madrid. «El Mundo.» *Caso SGAE. El juez de la Audiencia Nacional José de la Mata ha decretado la apertura de juicio oral*. 17 de julio de 2016. <http://www.elmundo.es/cultura/2016/07/13/57861650ca474124288b45ac.html> (último acceso: 17 de julio de 2016).
- Egan, R.F. *The Genesis Of The Theory Of Art For Art 'S Sake In Germany And In England*. Northampton: Smith College, 1921.

- Eisenstein, Elizabeth L. *La Revolución de la Imprenta en la Edad Moderna Europea*. Madrid: Akal D.L., 1994.
- El Mundo; Diario del Navegante; de Vicente, José Luis. «Éxitos Subversivos. Grandes Momentos en la Trayectoria de RTMark.» *El Mundo; Diario del Navegante*, 28 de Octubre de 2000.
- El PAÍS. «Arco. Arte. Red [en Línea] 1999.» 2005. <http://www.elpais.com/comunes/2005/arco/netart/1999.html> (último acceso: 30 de Junio de 2015).
- El PAÍS. *Fotografía. Shepard Fairey, con su Obra*. 10 de febrero de 2009. http://elpais.com/diario/2009/02/10/agenda/1234220401_740215.html (último acceso: 10 de febrero de 2009).
- ELDRED *et al. v. ASHCROFT, ATTORNEY GENERAL*. (2003) No. 01-618 Argued: 9 de Octubre, 2002 (United State Supreme Court, 15 de enero de 2003).
- Electronica, ARS. *Archiv*. s.f. <http://www.aec.at/news/> (último acceso: 27 de Septiembre de 2012).
- Ellerson, Alex. «Entrevista Philo T. Farnsworth (Illegal Art Curator); Ray Thomas (miembro de ®TMmark), Industry Profile.» *CMJ New Music Report* 58 (abril 1999): 615.
- Elola, Joseba; El País. *Piratería en España. EE UU Ejecutó un Plan para Conseguir una Ley Antidescargas*. 3 de diciembre de 2010. http://elpais.com/elpais/2010/12/03/actualidad/1291367868_850215.html (último acceso: 3 de diciembre de 2010).
- Elola, Joseba; EL PAÍS. *Somos Anonymous*. 16 de enero de 2011. http://elpais.com/diario/2011/01/16/domingo/1295153553_850215.html (último acceso: 11 de julio de 2012).
- Enguita Mayo, Nuria, y Juan Guardiola Roman. *Juan Downey: With Energy Beyond These Walls*. Valencia: Institut Valencia d'Art Modern, 1998.
- Estella Noriega, Ignacio. *Introducción a la Poética de Fluxus*. Tesina, Madrid: Universidad Carlos III, 2003.
- Etoy. *The Digital Hijack*. 1996. <http://www.hansbernhard.com/X/pages/projects/pages/digitalhijack.html> (último acceso: 25 de septiembre de 2010).
- . *Timeline. ETYS (NASDAQ)*. 1999. <http://toywar.etoy.com/timeline.html> (último acceso: 19 de marzo de 2014).
- . *The Toywar-Story*. 2000. <http://toywar.etoy.com/> (último acceso: 21 de abril de 2012).
- . *DIGITAL HIJACK (1996)*. 1996. <http://www.etoy.com/projects/hijack/> (último acceso: 24 de julio de 2010).
- . *Etoy*. 2015. <http://www.etoy.com> (último acceso: 02 de Enero de 2015).
- . *Toywar*. 1999. <http://toywar.etoy.com/> (último acceso: 10 de Enero de 2014).
- Europæiske Fællesskaber. Kommissionen. *Proposal for a Council Directive Harmonising the Term of Protection of Copyright and Certain Rights*. Luxembourg: Office for Official Publications of the European Communities, 1992.
- Eva and Franco Mattes. *Eva and Franco Mattes*. 2010. <https://vimeo.com/mattes> (último acceso: 14 de diciembre de 2010).
- Eyebeam.org. *Vote-Auction*. mayo de 2000. <http://eyebeam.org/projects/vote-auction> (último acceso: 12 de abril de 2012).
- FACUA. «FACUA Lanza la Campaña 'Si es Legal, es Legal' Presenta un Manifiesto Contra la Criminalización de los Consumidores en el que Pide al Gobierno un Cambio en su Política Cultural.FACUA.org.» 19 de marzo de 2010. <https://www.facua.org/es/noticia.php?id=4922> (último acceso: 19 de marzo de 2010).
- Fahimian, Giselle. «archive.rhizome.org/artbase/1693/.../howtheguerrillaswon.doc.» *How the IP Guerrillas Won: ®TMark, Adbusters, Negativland, and the "Bullying Back" of Creative Freedom and Social Commentary*. 5 de abril de 2002. http://writ.news.findlaw.com/scripts/printer_friendly.pl?page=/sebok/20011119.html (último acceso: 24 de julio de 2014).
- Fate. *Info Wars*. Dirigido por Sebastián J.F. Producido por Parallel Universe (Sebastián J.F). Interpretado por Jon Johansen, Robin Gross, Ray Thomas, Ricardo Domínguez; Douglas Rushkoff, etoy.ZAI, Hans Bernhard (UBERMORGEN). Parallel Universe (world), Polyfilm (Austria), 02 de noviembre de 2004.
- Ferrajoli, Luigi. *Democracia y garantismo*. Madrid: Trotta, 2010.
- FindLaw. *FindLaw's Writ - Sprigman: The Mouse That Ate The Public Domain*. s.f. writ.news.findlaw.com (último acceso: 4 de enero de 2016).
- Firmiano Lactancio, Lucio Celio. *Instituciones Divinas. Obra completa*. Vol. Volumen I: Libros II. Madrid, Gredos, 1990.
- Fisher, Margaret New. «Italogramma.» *New Information Regarding the Futurist Radio Manifesto*. 2011. <http://italogramma.elte.hu> (último acceso: 03 de julio de 2014).
- Fisher, William. «Theories of Intellectual Property.» En *New Essays in the Legal and Political Theory of Property*, editado por Stephen Munzer. Cambridge University Press, 2001.
- Fluxus. *Fluxus*. 2014. <http://www.fluxus.org/> (último acceso: 15 de Septiembre de 2014).
- Fortune. *Global 500 The World's New Economic Landscape*. Editado por Marc Gunther. 7 de julio de 2010. http://archive.fortune.com/2010/07/07/news/international/world_economic_landscape.fortune/index.htm (último acceso: 6 de agosto de 2014).
- Foucault, Michel. «¿Qu'est-Ce qu'un Auteur?» *Bulletin de la Societé Française de Philosophie, LXIV*, 1968: 73-104.
- . «El Anti-Edipo: Una Introducción a la Vida no Fascista.» *Cuadernos de Marcha, Tercera Época* 38 (1988): 57-61.

- . *Las Palabras y las Cosas. Una Arqueología de las Ciencias Humana*. Editado por Siglo XXI editores. México: Siglo Veintiuno Editores, 1968.
- . *Vigilar y Castigar: Nacimiento de la Prisión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2002.
- Frampton, Kenneth. *Historia Crítica de la Arquitectura Moderna*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1998.
- Frater, Patrick. «Variety, Bill Gates' Corbis Images Sold to Visual China Group.» 25 de Enero de 2016. <http://variety.com/2016/digital/asia/bill-gates-corbis-images-sold-to-visual-china-1201687743/> Variety (último acceso: 26 de Enero de 2016).
- Freed, Rita E., Yvonne J. Markowitz, y Sue H. D'Auria. *Pharaohs of the Sun: Akhenaten - Nefertiti - Tutankhamen*. Museum of Fine Arts, 1999.
- freedomdefined.org. *Definition of Free Cultural Works*. 2015. <http://freedomdefined.org/Definition> (último acceso: 27 de enero de 2015).
- Fresneda, Carlos. *La Ciencia Descubre a Banksy*. El Mundo. Madrid, 4 de marzo de 2016.
- Frey, Bruno. *La Economía del Arte*. Vol. 18. Barcelona: Servicios de Estudios. La Caixa. Colección Estudios Económicos, 2000.
- Fride-Carrassat, Patricia, Reyes Camps, Francesc. *Maestros de la Pintura*. Barcelona: Spes Editorial, 2005.
- Gablik, Suzi. «Arts Council of Great Britain.» En *Pop Art Redefined*, de John Russell y Suzi Gablik. Londres: Thames & Hudson, 1969.
- Gabo y Pevsner, Naum. «The Realistic Manifesto.» En *Art in Theory, 1900-2000*, de Charles Harrison and Paul Wood. Malden: Blackwell, 2008.
- Gaillard, C. *Le Débat sur la Propriété au XVIII Siècle, Première Partie, de la Défense à la Limitation de la Propriété*. Paris: E.H.E.S.S., 1987.
- Galloway, Alex. «alepharts.org.» [*Foro sobre la•Era•Postmedia*] Mensaje Enviado por: Alex Galloway (by Way of José Luis Brea <jlbrea@aleph-arts.org>) Tema: (Web)site-Specificity. 2002. <http://alepharts.org/epm/forum/galloway1.html> (último acceso: 15 de octubre de 2013).
- Gan, Alekséi. *El Constructivismo*. Barcelona: Editorial Tenov, 2014.
- Garrote Fernández-Díez, Ignacio. *El Derecho de Autor en Internet: los Tratados de la OMPI de 1996 y la Incorporación al Derecho Español de la Directiva 2001/29/CE*. Granada: Editorial Comares, 2003.
- Gates, Bill. «Open Letter to Hobbyists.» *Homebrew Computer Club*, febrero de 1976.
- Gates, Bill, y Collins Hemingway. *Business @ the Speed of Thought: Using a Digital Nervous System*. New York: Warner Books, 1999.
- Gautier, Théophile. «Du Beau Dans l'Art.» *Revue des Deux Mondes XIX*, 1847: 887- 908.
- Geldzahler, Henry. *Pop art 1955-1970: 70. Exhibition*. New York: Museum of Modern Art, 1985.
- Genoves, Juan, y otros. «Algunas Precisiones Contra la Demagogia.» *Lapiz: Revista Internacional de Arte* 24, n° 218 (diciembre 2005): 26-33.
- Gere, Charlie. «Minicomputer Experimentalism in the United Kingdom from the 1950s to 1980.» En *Mainframe experimentalism: Early digital computing in the experimental arts*, de Hannah Higgins y Douglas Kahn (Eds.), 119. Berkeley: University of California Press, 2012.
- Ghiberti, Lorenzo. *The Commentaries of Lorenzo Ghiberti*. Londres: Editorial Courtauld Institute of Art, 1948-1967.
- Giannetti, Claudia. *Estética Digital: Sintopía del Arte, la Ciencia y la Tecnología*. Barcelona: ACC L'Angelot, 2002.
- Giotto, Ed. Baccheschi, Giancarlo Vigorelli, y Francisco Jose Alcantara. *La Obra Pictórica Completa de Giotto*. Barcelona: Noguer, 1971.
- Givone, Sergio. *Historia de la Estética*. Madrid: Tecnos, 2001.
- Goldstein, Paul. *El Copyright en la Sociedad de la Información*. Alicante: Universidad de Alicante, 1999.
- Goldthwaite, Richard A. *The Building of Renaissance Florence. An Economic and Social History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1892.
- Gombrich, Ernest H. *La Historia del Arte*. Londres: Phaidon, 2010.
- Gómez Bedate, Pilar. *Mallarmé*. Gijón:: Júcar, 1985.
- González, Alicia, y Karen Ward. «Los Grandes Países Emergentes Dominarán el Mundo.» *El País*, 08 de Noviembre de 2014.
- González, María. *Éstas son las 14 Webs que han Tenido que Cerrar o Cambiar por la Nueva Ley de Propiedad Intelectual*. 2 de enero de 2015. <http://www.xataka.com/aplicaciones/estas-son-las-14-webs-que-han-tenido-que-cerrar-o-cambiar-por-la-nueva-ley-de-propiedad-intelectual> (último acceso: 2 de enero de 2015).
- Goody, Jack. *Capitalismo y Modernidad, el Gran Debate*. Barcelona: Crítica, 2005.
- Gore, Al. «clinton1.nara.gov.» *Remarks as Delivered by Vice President Al Gore to The Superhighway Summit Royce Hall, UCLA*. 2013. http://clinton1.nara.gov/White_House/EOP/OVP/other/superhig.html (último acceso: 02 de Febrero de 2013).
- Gorton, Krystin. *Psychoanalysis and the Portrayal of Desire in Twentieth Century Fiction: a Feminist Critique*. Lewiston: Edwin Mellen Press, 2006.
- Gough, Maria. *The Artist as Producer. Russian Constructivism in Revolution*. Berkeley: University of California Press, 2005.

- Graham-Dixon, Andrew. «Artworld Insanity.» *The Sunday Telegraph*, Septiembre 2008: 28.
- Granada, Miguel Angel. *Cosmología, Religión y Política en el Renacimiento: Ficino, Savonarola, Pomponazzi, Maquiavelo*. Barcelona: Anthropos Editorial del Hombre, 1988.
- GRATIS; Fundación_Nava. *Copilandia. Una Isla Libre de Propiedad Intelectual*. 2005. http://www.fundacionava.org/files/DVnoticias/Documento/programa_copilandia.pdf (último acceso: 16 de enero de 2014).
- Gray, Paul, y Alan Turing. «Computer Scientist: while Addressing a Problem in the Arcane field of Mathematical Logic, he Imagined a Machine that could Mimic Human Reasoning Sound Familiar?» *Time International* 153, n° 12 (1999).
- Gray, Richard James. *French Radio Drama from the Interwar to the Postwar Period (1922-1973)*. Austin: University of Texas Libraries, 2006.
- Greeberg, Clement. «Modernist Painting.» *Arts Yearbook*, 4, 1961: 109-116.
- Greene, Rachel. *Internet Art*. New York: Thames & Hudson, 2004.
- greg.org. *Beebe v Rauschenberg Declaring Victory*. 03 de julio de 2012. http://greg.org/archive/2012/07/03/beebe_v_rauschenberg_declaring_victory.html (último acceso: 27 de octubre de 2012).
- Groklaw. *Groklaw, Settlement Agreement. This Settlement Agreement is Entered into Between Uni System Laboratories, Inc. ("USL"), a Delaware Corporation, and The Regents of The University of California (The "University") a California Corporation*. 25 de Noviembre de 2004. <http://www.groklaw.net/pdf/USLsettlement.pdf> (último acceso: 21 de Diciembre de 2013).
- Gromov, Gregory R. «Internet Valley, History of Internet and WWW: the Roads and Crossroads of Internet History.» 1995. http://www.netvalley.com/cgi-bin/intval/net_history.pl?chapter=1 (último acceso: 25 de Enero de 2013).
- Gruen, John. «Art in New York: A Mysterious NYCS Meeting.» *New York magazine*, 24 de junio de 1968.
- Guasch, Anna María. *El Arte Último del Siglo XX: del Posminimalismo a lo Multicultural*. Madrid: Alianza Editorial, 2000.
- Guasch, Anna María. «El Silencio Visiones y Representaciones.» En *Silencio y Política. Aproximaciones desde el Arte, la Filosofía, el Psicoanálisis y el Procomún*, editado por Lynda Avendaño Santana, 74. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid; Universitat de Barcelona; AGI, 2014.
- Guattari, Félix. *Las Tres Ecologías*. Valencia: Pre-Textos, 1996.
- . *Plan sobre el Planeta. Capitalismo Mundial Integrado y Revoluciones Moleculares*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2004.
- Guazmayán Ruiz, Carlos, y Jacques Derrida. «Entrevista a Derrida.» En *Internet y la Investigación Científica. Internet y la investigación Científica : el Uso de los Medios y las Nuevas Tecnologías en la Educación*, de Carlos Guazmayán Ruiz, 60-64. Bogotá: Cooperativa Editorial Magisterio, 2004.
- Guedon, J.C. «La inteligencia distribuida (entrevista a Jean Claude Guedon).» *Revista Contrael poder*, n° 6 (2002): 97-99.
- Guillon, Édouard. *Lakanal et L'instruction Publique sous La Convention*. Nîmes: C. Lacour, 2003.
- Gunther, Marc. *FORTUNE Global 500. The World's New Economic Landscape. FORTUNE Global The World's New Economic Landscape*. 08 de julio de 2010. http://archive.fortune.com/2010/07/07/news/international/world_economic_landscape.fortune/index.htm (último acceso: 15 de mayo de 2015).
- Gutiérrez, Pablo. «LA NACION.» *Las Bodas de Plata de la Web: 25 años de una Idea que Cambió el Mundo. Un Recorrido por los Acontecimientos más Destacados y Curiosos del Desarrollo Impulsado por Tim Berners-Lee en 1989*. 13 de marzo de 2014. <http://www.lanacion.com.ar/1671539-las-bodas-de-plata-de-la-web-25-anos-de-una-idea-que-cambio-el-mundo> (último acceso: 22 de diciembre de 2014).
- Habermans, Jurgen. «Bewubtmachende oder Rettende Kritik – die Aktualität Walter Benjamin.» En *Zur Aktualität Walter Benjamins: Aus Anlass des 80. Geburtstags von Walter Benjamin*, de Siegfried Unseld, 190. Frankfurt: Editorial: am Main: Suhrkamp, 1972.
- . *El Discurso Filosófico de la Modernidad: Doce Lecciones*. Madrid ; Buenos Aires: Taurus, 1989.
- . «Modernidad: un Proyecto Incompleto.» En *La Postmodernidad*, de Hal Foster, Jean Baudrillard y Otros. Barcelona: Kairós, 2008.
- Halbert, Debora J. «Weaving Web of the Ownership. Intellectual Property in an Information Age.» University of Hawaii, 1996.
- Hamaca. *El Periodo Heroico. Historia, Mitología y Primeras Reflexiones Sobre la Conservación y Venta del Net.Arte*. s.f. http://www.hamacaonline.net/upload/recursos_teoricos/periodoheroico.html#vender_netart_olia_lia_lina_miniaturas. (último acceso: 08 de diciembre de 2012).
- Hanhardt, J.G. *Dè-collage/Collage*. s.f.
- Hardt, Michael, y Antonio Negri. *Imperio*. Barcelona: Paidós, 2002.
- . *Multitud: Guerra y Democracia en la Era del Imperio*. Madrid: Debate, 2004.
- Harnad, Stevan, y otros. *The Green and the Gold Roads to Open Access*. 2004.

- <http://www.nature.com/nature/focus/accessdebate/21.html> (último acceso: 13 de marzo de 2016).
- Harvey, David. *The Geographical and Geopolitical Consequences of the Transition from Fordist to Flexible Accumulation*. New Jersey: Editorial: New Brunswick, N.J., Rutgers University Press, 1988.
- Hauben, Michael, y Ronda Hauben. *Netizens. On the History and Impact of Usenet and the Internet*. Los Alamitos, California: IEEE Computer Society Press, 1997.
- Hauser, Arnold. *Historia Social de la Literatura y el Arte*. Madrid, 1969.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Lecciones sobre estética*. Madrid: Akal, 2007.
- Heidegger, Martin. *Introducción a la Metafísica*. Barcelona: Gedisa Editorial, 1997.
- . «La Era de la Imagen del Mundo.» En *Camino del Bosque*, de Martin Heidegger, 80. Madrid: Alianza editorial, 1996.
- . *Sendas perdidas: Holzwege*. Buenos Aires: Losada, 1960.
- Heinrich, C. *Monet*. Taschen, 2004.
- Hepp, Noémi. *Homère en France au XVIIe Siècle*. Paris: C. Klincksieck, 1968.
- Hesee, Carla. «Enlightenment Epistemology and the Laws of Authorship in Revolutionary France, 1777-1793.» *Representations* (University of California), n° 30 (1990): 109-137.
- Hess, Charlotte, y Elinor Ostrom. *Introduction: An Overview of the Knowledge Commons*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2007.
- Hevia, Carlos Lechuga. *En el Ojo de la Tormenta: F. Castro, N. Jruschov, J.F. Kennedy y la Crisis de los Misiles*. Ciudad de La Habana, Cuba; Melbourne, Victoria, Australia: SI-MAR; Ocean Press, 1995.
- Himanen, Pekka. *La Ética del Hacker y el Espíritu de la Era de la Información*. Barcelona: Ediciones Destino, 2002.
- Hinz, Berthold. «Zur Dialektik des Bürgerlichen Autonomie-Begriffs.» En *Künstlerische und Materielle Produktion: zur Autonomie der Kunst in der Italienischen Renaissance*, de Michael Müller, Horst Bredekamp, Hinz y et. al, 173-198. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1972.
- Hippolyte, Taine. «Filosofía del Arte: de la Naturaleza y Producción de la Obra de Arte; La Pintura en el Renacimiento Italiano; La Pintura en los Países Bajos.» En *La Escultura en Grecia*. Barcelona: Iberia, 1960.
- Home, Stewar. *El Asalto a la Cultura*. Barcelona: Virus, 2002.
- Honderich, Ted. *Oxford Companion to Philosophy* 136. 1995.
<http://www.dictionary.com/search?q=civil%20disobedience> (último acceso: 10 de enero de 2011).
- Hough, Graham. *The Last Romantics de 1853*. Londres: Duckworth, 1949.
- Hsuan Lu, Eva Yi. «Instruction Paintings: Yoko Ono and 1960s Conceptual Art.» *Graduate Journal of Visual and Material Culture*, n° 6 (2013): 45.
- Hugo, Victor. *The Memoirs of Victor Hugo*. New York: Snova Publishers, 2007.
- Huidobro, Vicente. «El Espejo de Agua.» En *Arte Poética*, de Vicente Huidobro, 34. Tunis: Groupe SOTUMEDIA-Éditions La Nef, 1999.
- Hultén, Pontus. *Museum of Modern Art*. New York: University of St. Thomas (Houston, Tex.); San Francisco Museum of Art, 1968.
- Huyghe, René. *El Arte y el Hombre*. Vol. tomo I. Barcelona: Planeta, 1977.
- Hyun, Ki Denk. «Americanization of web-Based Political Communication? Comparative Analysis of Political Blogospheres in the United States, the United Kingdom and Germany.» *Journalism and Mass Communication Quarterly* 89, n° 3 (9 2012): 397-413.
- IETF. *Memos in the Requests for Comments (RFC) Document Series Contain Technical and Organizational Notes about the Internet*. 2011. www.ietf.org (último acceso: 11 de Abril de 2011).
- Internationale Situationniste. *Internacional Situacionista: Textos Completos en Castellano de la Revista "Internationale situationniste", 1958-1969*. Madrid: Literatura Gris, 1999.
- Jaar, Alfredo. *Exposición Individual*. Fundación Telefónica, Santiago de Chile.
- James, Harold. *International Monetary Cooperation since Bretton Woods*. Washington, D.C.; New York: International Monetary Fund; Oxford University Press, 1996.
- Jameson, Frederic. *Teoría de la Postmodernidad*. Madrid: Trotta, 1996.
- Janson, H.W. *Historia General del Arte: Tomo II, La Edad Media*. Madrid: Editorial Alianza, 1999.
- Jauss, Hans Robert. «La Historia de la Literatura como una Provocación a la Ciencia Literaria.» En *En Busca del Texto. Teoría de la Recepción Literaria*, de Dietrich Rall. México D.F: UNAM, 1987.
- . *La Modernité dans la Tradition Littéraire et la Conscience D'au-jour'd'hui*. Paris: Gallimard, 1978.
- Jewish Museum. *Software: Information Technology: its New Meaning for Art, Smithsonian Institution*. New York: American Motors Corporation; The Jewish Museum, 1970.
- Joelfightsback. «Joelfightsback.» 2010. <http://www.joelfightsback.com> (último acceso: 21 de Marzo de 2010).
- Johnson, Ray. *Ray Johnson, New York Correspondance School Exhibition*. New York: Whitney Museum of American Art, 1970.
- . *The Paper Snake*. New York: Something Else Press, 1965.
- Joseph Beuys. «Medien Kunst Netz.» *Joseph Beuys. «Speech Made During Live Satellite Telecast of Opening of Documenta 6»*. 1977. <http://www.medienkunstnetz.de/works/rede-in-der/> Joseph Beuys (último acceso: 15 de octubre

- de 2013).
- Journals.plos.org. «Open Access.» *Citation Advantage of Open Access Articles Gunther Eysenbach Published*. 16 de Mayo de 2006. <http://journals.plos.org/plosbiology/article?id=10.1371/journal.pbio.0040157>.
- June Paik, Nam. «Carta a Hugh Davies.» Colección de Hugh Davies, 06 de Mayo de 1967.
- June Paik, Nam. «Carta a Wolfgang Steinecke, 2 de mayo, 1959.» En *Ausstellung Nam June Paik. Werke aus der Sammlung des ZKM. 2008 - 2009*, de Nam June Paik, Johannes Brümmer y Sônia Alves. Karlsruhe: ZKM, 1959.
- . «Medien Kunst Netz.» «*Exposition of Music – Electronic Television*». *Gallery del Arquitecto Rolf Jährling en su Residencia Privada*. 1963. <http://www.medienkunstnetz.de/works/exposition-of-music/images/9/> (último acceso: 17 de mayo de 2014).
- . «Medien Kunst Netz.» *Media Planning for the Postindustrial Society – The 21st Century is Now Only 26 Years Away*. 1974. <http://www.medienkunstnetz.de/source-text/33/> (último acceso: 18 de Diciembre de 2014).
- . «Nam June Paik - Good Morning Mr. Orwell (1984) .» *Youtube*. 20 de noviembre de 2013. <http://www.youtube.com/watch?v=SIQLHyDIjtl> (último acceso: 12 de agosto de 2014).
- . *Nam June Paik. Video Artist, Performance Artist, Composer and Visionary. 17 December 2010-12 March 2011*. Tate, Londres.
- June Paik, Nam, y Charlotte Moorman. «At 'Happening & Fluxus' Exhibition.» *"TV-Bra for Living Sculpture (1969)"*. *Cologne: Media Art Net (medienkunstnetz.de)*. 1970. <http://www.medienkunstnetz.de/works/tv-bra/> (último acceso: 21 de Abril de 2014).
- Kac, Eduardo. *Telepresencia y Bioarte: Interconexión en Red de Humanos, Robots y Conejos*. Murcia: CENDEAC, 2010.
- Kahn, Jefferey. «Building and Rescuing the Information Superhighway.» 1993. <http://www2.lbl.gov/Science-Articles/Archive/information-superhighway.html> (último acceso: 13 de Enero de 2013).
- Kant, Immanuel. *Crítica del juicio Primera Parte, Sección Segunda*. Buenos Aires: Losada, 1961.
- Karlstrom, Paul. *Oral History Interview with Eve Babitz*. Washington: Archives of American Art, Smithsonian Institution, 14 de junio de 2000.
- Katchen, Michael, y Franklin Furnace. *On Going Virtual*. 1998. http://franklinfurnace.org/research/texts_about_ff/on_going_virtual/michaelSpan.php (último acceso: 12 de Mayo de 2013).
- Kauppinen, T, y G.M.D. Espíndola. «Linked Open Science-Communicating, Sharing and Evaluating Data, Methods and Results for Executable Papers.» *Procedia Computer Science* 4 (2011): 726.
- Kiberpipa. *Kiberpipa*. 2015. <https://www.kiberpipa.org/sl/> (último acceso: 09 de Junio de 2015).
- Knowlton, Brian. «New York Times.» *But the Authorities Are Not Amused and Talk of Legal Action: Web Site Offers an Auction for Votes*. 18 de octubre de 2000. <http://www.nytimes.com/2000/10/18/news/18iht-votes.2.t.html> (último acceso: 13 de diciembre de 2012).
- Knuth, Donald Ervin. *The Art of Computer Programming*. Reading Mass, Addison-Wesley Pub. Co, 1981.
- Koch, Tommaso, y Néstor Villamor. *Las Ventas de Música Digital Superan a la Física por Primera vez en España*. 27 de Julio de 2015. http://cultura.elpais.com/cultura/2015/07/27/actualidad/1437995126_477818.html (último acceso: 27 de julio de 2015).
- Koetzle, Hans-Michael. *Fotógrafos de la A a la Z*. Madrid: Taschen, 2011.
- Krauss, Rosalind. «Exposición Pictures.» En *Arte desde 1900: Modernidad, Antimodernidad, Posmodernidad*, de Hal Foster, Yve-Alain Bois y Rosalind, Buchlo, Benjamin H.D, et al Krauss, 580. Madrid: Akal, 2006.
- Kropotkin, Petr Alekseevich. *La Ayuda Mutua*. Buenos Aires: Editorial Ambrosia, 2002.
- Kuhn, H. «Asthetik.» En *Literatur 2/1*, de VV.AA., editado por W. Friedrich y W. Killy, 52-53. Frankfurt: Das Ficher Lexibo, 1965.
- Kuzdas, Heinz J., y Michael Nungesse. *Berlin Wall Art = Berliner Mauer kunst = Arte en el Muro de Berlin*. Berlin: Elefanten Press, 1990.
- Kyrou, Ariel. «Elogio del Plagio. El Sampling como Juego o Acto Artístico.» En *Capitalismo Cognitivo, Propiedad Intelectual y Creación Colectiva*, de Olivier Blondeau, y otros, 75-76. Madrid: Traficante de Sueños, 2004.
- . *Techno Rebelde: Un Siglo de Músicas Electrónicas*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2006.
- Laboral Centro de Arte y Creación industrial. «Laboral Centro de Arte.» *Amazon Noir. Ubergorgen.com, Paolo Cirio & Alessandro Ludovico*. s.f. <http://www.laboralcentrodearte.org/es/recursos/obras/amazon-noir> (último acceso: 19 de marzo de 2014).
- Lafuente, Antonio, entrevista de Antonio Fresnada. *Antonio Lafuente, Define el Procomún como "lo que es de Todos y no es de Ninguno"*. *El Mundo*, (05 de Abril de 2014).
- Lafuente, Antonio. «Los Cuatro Entornos del Procomún.» *Cuadernos de Crítica de la Cultura* (Archipiélago), 2008: 77-78: 15-22.
- . *El Carnaval de la Tecnociencia*. Madrid: Gadia, 2007.
- . *Qué es el Procomún*. 30 de Agosto de 2007. http://medialab-prado.es/article/video_que_es_el_procomun (último acceso: 23 de Junio de 2012).
- Landes, William M. «Harvard Law School.» *The Arts and Humanities in Public Life: Copyright Protection and Appropriation Artdiscusses Rogers v. Koons, 751 F. Supp. 474 (S.D.N.Y. 1990), among others; Image Rights*. 1992.

- http://www.law.harvard.edu/faculty/martin/art_law/image_rights.htm (último acceso: 17 de agosto de 2015).
- Lanie, Jaron. *¿Quién Controla el Futuro?* Barcelona: Debate, 2011.
- Lasch, Christopher. *La Cultura del Narcisismo*. Barcelona: Andrés Bello, 1999.
- Lasica, J. D. *Darknet: Remixing the Future of Movies, Music, and Television*. Hoboken: J. Wiley & Sons, 2005.
- Lazarato, Maurizio. *Por una Política Menor: Acontecimiento y Política en las Sociedades de Control*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2006.
- Leavitt, David. *The Man Who Knew Too Much: Alan Turing and the Invention of the Computer*. New York: W. W. Norton, 2006.
- Legal Information Institute. Cornell University Law School. *Eldred v. Ashcroft V. (01-618) 537 EE.UU. 186 (2003)*. 2003. <https://www.law.cornell.edu/supct/html/01-618.ZO.html> (último acceso: 22 de diciembre de 2010).
- Lenin, Vladimir Il'ich. *El Imperialismo Fase Superior del Capitalismo*. Madrid: Fundamentos, 1974.
- Lessig, Lawrence. *Cultura Libre: Cómo los Grandes Medios Usan la Tecnología y las Leyes para encerrar la Cultura y Controlar la Creatividad*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2005.
- . *El Código y otras Leyes del Ciberespacio*. Madrid: Taurusesdigital, 2001.
- Lévy, Pierre. *¿Qué es lo Virtual?* Barcelona: Paidós, 1999.
- . *Cibercultura. La Cultura de la Sociedad Digital*. Barcelona: Anthropos; Universidad Autónoma Metropolitana (México), 2007.
- Levy, Steven. *Quien en Hackers: Heroes of the Computer Revolution*. New York: Anchor Press/Doubleday, 1984.
- Lewitt, Sol. «Paragraphs on Conceptual art: Sentences on Conceptual Art.» *Conceptual art: a Critical Anthology*, 1967: 12-17; 106-109.
- LeWitt, Sol, y Peter Osborne. *Sol Lewitt's Sentences on Conceptual art: Manuscript and Draft Materials 1968-69*. Oslo: Office for Contemporary Art Norway, 2009.
- Lialina, Olia, y Josephine Bosma. «nettime.org.» *Nettime Mailing List Archives Josephine Bosma on Tue, 5 Aug 1997 11:50:09 +0200 (MET DST)*. 5 de agosto de 1997. <http://www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-9708/msg00009.html> (último acceso: 10 de abril de 2012).
- Lindberg, Van. *Intellectual Property and Open Source*. Beijing ; Farnham: O'Reilly, 2008.
- Linux.org. *What is Linux*. 02 de Julio de 2007. <http://www.linux.org/info/> (último acceso: 25 de Noviembre de 2015).
- Linux.org. *Quién es Richard Stallman*. 2012. www.preguntaslinux.org/quien-es-richard-stallman-t-360.html (último acceso: 10 de diciembre de 2012).
- Lippard, Lucy. *Seis Años: la Desmaterialización del Objeto Artístico de 1996 a 1972*. Madrid: Akal, 2004.
- Lipperini, Loredana. «Luther Blissett Siamo Noi. Con un Singolare Romanzo Quattro Autori Rivendicano la Paternità delle Beffe Telematiche. E per la Prima Volta Rivelano la loro Identità.» *La Repubblica*, 6 de marzo de 1999: 1.
- Lissitzky, El. «Nuestro libro (URSS).» En *Constructivismo en la URSS. Tipografías y fotomontajes*, de Claude Leclanche-Boulé, pp. 225-231. Valencia: Campgràfic Editors, 2003.
- Lista, Giovanni. «Futurisme et Cubo-futurisme.» *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n° 5 (septiembre 1980): 456-495.
- Llorente, Jesús Pedro, y David Calmazán. *Museología. Crítica y Arte contemporáneo*. Zaragoza: Prensas universitarias de Zaragoza, Llorente.
- Lodder, Christina. *Russian Constructivism*. New Haven: Yale University Press, 1983.
- López Alonso, Eduardo. «El Periódico.» 19 de Enero de 2012. <http://www.elperiodico.com/es/noticias/sociedad/megaupload-suiza-descarga-directa-archivos-1339361>.
- Loredo A., Alejandro. *México: Derecho Comparado: Derecho de Autor y Copyright. Dos Caminos que se Encuentran*. Recurso en Internet. Archivo de Computadora. Alfa-Redi, 2006.
- Lotófago, Revista digital de Arte. Editado por The Economist. 2001. <http://www.lotofago.com/numeros/lotofago10/opinion3.htm> (último acceso: 05 de mayo de 2012).
- Lovink, Geert. «El Sistema del Arte tras la Red, Mesa: Desenmascarar al Autor: Arte y Activismo En la Era de Internet, Ponencia: La Política del Diseño de Máscaras: La Cultura de Internet después de Snowden.» *Notas Tomadas en el Seminario Código Abierto*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 26 de marzo de 2015.
- . *Networks Without a Cause. A Critique of Social Media*. Cambridge: Malden, Mass, 2011.
- Luther Blissett. *0100101110101101.ORG--Art.hacktivism*. 1999. <http://aleph-arts.org/pens/01001.html> (último acceso: 21 de noviembre de 2014).
- . *lutherblissett.net*. 2012. http://www.lutherblissett.net/index_sp.html (último acceso: 26 de Junio de 2012).
- . «misc.activism.progressive.» L.B.P. <W04BOJ31%ICINECA.BITNET@MIZZOU1.missouri.edu>. 7 de octubre de 1994. <https://groups.google.com/forum/?hl=es#!topic/misc.activism.progressive/iijLtcXcCks> (último acceso: 21 de noviembre de 2014).

- acceso: 24 de Junio de 2014).
- Luther King, Jr., Martin. «I Have a Dream.» En *Miradas al Discurso 50 años Después. We still Have a Dream*, de Antoni Gutiérrez-Rubí y otros, 8. Ibkusgrup, 2013.
- Lütticken, Sven. «El Arte de Robar.» *NLR* 13 (file:///C:/Users/LA.109270/Downloads/Sven%20L%20C3%BCtticken,%20El%20arte%20de%20robar,%20NLR%2013,%20January-February%202002.pdf), enero-febrero 2002: 73-87.
- Lytotard, Jean François. *La Condición Postmoderna: Informe sobre el Saber*. Madrid: Cátedra, 1994.
- . *La Posmodernidad (Explicada a los Niños)*. Barcelona: Gedisa, 1987.
- Machotka, Pavel. *Cézanne: Landscape into Art*. New Haven: Yale University Press, 1996.
- Maciunas, George. *Fluxus Manifesto*. Editorial: College of Arts, Sciences, and Letters, 1963.
- MacLuhan, Marshall. *La Comprensión de los Medios como Extensiones del Hombre*. México D.F.: Diana: 1964.
- . *Counterblast*. New York: Harcourt, Brace & World, 1969.
- . *La Aldea Global: Transformaciones en la Vida y los Medios de Comunicación Mundiales en el siglo XXI*. Barcelona: Gedisa, 1996.
- . *La Galaxia Gutenberg: Génesis Del Homo Typographicus*. Barcelona: Circulo de Lectores, 1998.
- McLuhan, Marshall, y Barrington Nevitt. *Take Today: The Executive as Dropout*. Don Mills, Ont: Longman Canada Ltd, 1972.
- MacLuhan, Marshall, Quentin Fiore, y Jerome Agel. *El Medio es el Mensaje*. Barcelona: Paidós, 1988.
- Maculan, Lena. *Sturtevant. Catalogue Raisonné*. Frankfurt: Museum für Moderne Kunst and Ostfildern Ruit: Hatje-Cantz, 2005.
- Manovich, Lev. *El Lenguaje de los Nuevos Medios de Comunicación*. Barcelona: Paidós, 2005.
- Marcellesi, Florent, y Ska Kelle. *Pequeña Guía de los Tratados de Libre Comercio que te Quieren Colar*. 1 de agosto de 2014. http://www.eldiario.es/euroblog/Pequena-tratados-comercio-quieren-colar_6_298580151.html (último acceso: 1 de agosto de 2014).
- Marchán Fíz, Simón. *Del Arte Objetual al Arte de Concepto, 1960-1974*. Madrid: Ediciones Akal, S.A., 1986.
- Marcuse, Herbert. *El Hombre Unidimensional: Ensayo sobre la Ideología de la Sociedad Industrial Avanzada*. Barcelona: Seix Barral, 1972.
- Margariti, Antonio I. «Giotto y la Rebelión Fiscal.» *Revista digital CATO. Cato Institute* (<http://www.elcato.org/giotto-y-la-rebelion-fiscal>), julio 2007.
- Marinetti, Filippo Tommaso. *Manifiesto del Futurismo: (Publié par le "Figaro" le 20 Février 1909) = Manifiesto del Futurismo*. Santander: Fundación Gerardo Diego. Centro de Documentación de la poesía española del siglo XX, 2009.
- Marlor Sweezy, Paul Mayor, López Díaz, Pedro. *Capital. Teoría estructura y método*. México: Ediciones de cultura popular, 1975.
- Mars, Marcell, y otros. *Public library. Memory of the world.org*. 8 de mayo de 2015. <https://www.memoryoftheworld.org/es/2015/05/08/memoria-del-mundo-objetivos/> (último acceso: 10 de junio de 2015).
- Mars, Marcell; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. «Seminario: Código abierto. El Sistema del Arte Tras la Red.» *Una Biblioteca Pública*. 27 de marzo de 2015. <http://www.museoreinasofia.es/actividades/codigo-abierto-sistema-arte-t> (último acceso: 27 de marzo de 2015).
- Martigli, Carlo A. *El Hereje*. Barcelona: Roca Editorial, 2013.
- Martín Prada, Juan. *Apropiaciones On Line. Remix: las Estéticas Digitales de la Mezcla*. Vol. IV Jornadas de Estudios de la Imagen de la Comunidad de Madrid, de *En: la copia, lo falso (y el original)*, de VV.AA., 109. Madrid: Comunidad de Madrid, 2009.
- . *La Apropiación Posmoderna*. Madrid: Fundamentos, 2001.
- . *Prácticas Artísticas e Internet en la Época de las Redes Sociales*. Madrid: Akal, 2012.
- Marx, Karl. *El Capital*. Barcelona: Edicions 62, 1996-1990.
- . *Grundrisse. Lineamientos Fundamentales para la Crítica de la Economía Política, 1857-1858*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- . «Manuscritos Económicos de 1861-63.» *Revista de la Universidad de la Habana*, 1968.
- Marx, Karl y Frederic Engels. *Escritos sobre Arte*, Barcelona: Ediciones Península, 1969.
- Mattelart, Armand. *Historia de la sociedad de la Información*. Barcelona: Paidós, 2002.
- Mayakovski, Vladimir. «Poema "Ordenanza al Ejército del Arte" (1923).» En *For The Voice*, de Vladimir Mayakovski y EL Lissitzky. The MIT Press. Massachusetts, 2000.
- Mayakovsky, Vladimir, Michajlovič Rodčenko, Aleksandr, Rodčenko, Majakovskij. *Klassika konstruktivizma = Mayakovsky Rodchenko, The Constructivist Classics*. Moskva: Fortuna EP, 2004.
- McChesney, Robert W. *Corporate Media and the Threat to Democracy*. New York: Seven Stories Press, 1997.
- McDowall, Carolyn. «Arts & Crafts Movement – William Morris the Art that is Life.» *The Culture Concept Circle*, 2011.
- Medak, Tomislav, y Marcell Mars. *Public Library*. Ljubljana: Javna knjižnica: WHW., 2015.

- Medialab Prado . *A Coffee with... Marcell Mars*. 28 de marzo de 2015. <http://medialab-prado.es/article/uncafeconmarcellmars2> (último acceso: 08 de Julio de 2015).
- MEIAC. «Visor de arte en Red del Meiac.» *AMazon Noir Acción en Internet 2006 UBERMORGEN*, Paolo Cirio, Alessandro Ludovico. 2006. <http://netescopio.meiac.es/obra.php?id=143> netescopio (último acceso: 21 de diciembre de 2013).
- Mellado, Arantxa. *El IVA y el Sistema de Precios en Libros Impresos y Digitales: una Comparativa Internacional*. 17 de Julio de 2012. <http://www.actualidadeditorial.com/iva-sistema-de-precios-libros-impresos-ebooks-comparativa/> (último acceso: 18 de julio de 2012).
- Melnikov, Konstantin Stepanovich. *K. S. Melnikov: Escritos*. Madrid : Ministerio de Fomento, 2001.
- Memory o the world.org. *Memory of the world.org*. 8 de mayo de 2015. <https://www.memoryoftheworld.org/es/2015/05/08/memoria-del-mundo-objetivos/> (último acceso: 10 de mayo de 2016).
- Menta, Richard. «MP3newswire.net, Did Napster Take Radiohead's New Album to Number 1?» 28 de Octubre de 2000. <http://www.mp3newswire.net/stories/2000/radiohead.html> (último acceso: 17 de Marzo de 2013).
- Microsiervos.com. *El Verdadero Origen de Internet*. 2005. <http://www.microsiervos.com/archivo/internet/el-verdadero-origen-de-internet.html>. (último acceso: 13 de Mayo de 2014).
- Millet, Kate. *Política Sexual*. Madrid: Cátedra, 2010.
- Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. *Las Entidades de Gestión de Derechos de Propiedad Intelectual*. 2010. <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/propiedadintelectual/la-propiedad-intelectual/preguntas-mas-frecuentes/entidades-de-gestion.html> (último acceso: 18 de Septiembre de 2010).
- Miranda, Antonio. «La torre de Tatlin.» *Revista Minerva*, nº 7 sección EL FUTURO DEL RASCACIELOS. IV ÉPOCA (2008).
- Mirapaul, Matthew. «New York Times.» *eToys Drops Lawsuit Against Artist Group*. 25 de enero de 2000. <http://slashdot.org/story/00/01/25/2049214/etoys-inc-drops-etoys-suit---for-real-this-time> (último acceso: 11 de febrero de 2010).
- Miyoshi, Masao. «"Globalization," Culture, and the University.» En *The Cultures of Globalization*, de Fredric Jameson y Masao Miyoshi. Durham: Duke University Press, 1998.
- Moholy-Nagy, Lazlo. *The New Vision and Abstract of an Artist*. New York: G. Wittenborn, 1967.
- MOMA. *MOMA Highlights 350 Works from The Museum of Modern Art, New York*. New York: The Museum of Modern Art, 1999.
- . *The Museum of Modern Art No. 69 For Release*. 02 de Julio de 1970. https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/4483/releases/MOMA_1970_July-December_0003_69.pdf?2010 (último acceso: 03 de Julio de 2015).
- MOMA. *Exhibitions Sturtevant: Double Trouble*. 22 de febrero de 2015. <http://www.moma.org/calendar/exhibitions/1454?locale=> (último acceso: 22 de marzo de 2015).
- Moore, Andrew L.; W. Walter, John; Roy Lichtenstein; Christo; Jeanne-Claude; Chuck Close; Billy Name; James Rosenquist; Richard L Feigen; Mr. Mudd (Firm); Moticos Motion Pictures.; Elevator Pictures (Firm); Palm Pictures. *How to Draw a Bunny*. Video DVD : Sistema de difusión NTSC en color. Palm Pictures. New York, 2004.
- Moran, Lisa, Sophie Byrne, y Meave Connolly. *What is _ (New) Media Art?* . Dublin: Irish Museum of Modern Art, 2010.
- Muchnic, Suzanne. «Nam June Paik, 74; Free-Spirited Video Artist Broke Radical New Ground.» *Los Angeles Times*, 31 de Enero de 2006.
- Müller, Michael. «Künstlerische und Materielle Produktion: zur Autonomie der Kunst in der Italienischen Renaissance.» En *Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer Bürgerlichen Kategorie*, de Michael Müller, Horst Bredekamp, Hinz y et. al, 9-87. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1972.
- Multitudes. *Revue Politique, Artistique, Philosophique. Multitudes. Revue Politique, Artistique, Philosophique*. 2013. <http://www.multitudes.net/hors-champ/> (último acceso: 11 de octubre de 2013).
- Murdoch, Iris. *El Fuego y el Sol: Por qué Platón desterró a los Artistas*. México: FCE. Colecc. Breviarios, No. 320., 1982.
- Napier, Mark. *About the Shredder. Why Shred the Web?* s.f. <http://www.potatoland.org/shredder/about.html> (último acceso: 25 de Enero de 2014).
- Nationalarchives.gov.uk. *Archivo Nacional del Reino Unido*. 30 de junio de 2012. <http://archive.is/20120630100024/www.nationalarchives.gov.uk/news/498.htm> (último acceso: 19 de marzo de 2013).
- Sonic outlaws*. VHS tape. Dirigido por Craig Baldwin. Interpretado por Negativand. 1995.
- Negativland. *Mr. Negativland Goes To Washington!* 27 de octubre de 2008. <http://www.negativland.com/news/?cat=5> (último acceso: 03 de julio de 2014).

- . *U2's Lost Song NEGATIVLAND*. Negativland. 1991. <https://www.youtube.com/watch?v=Z6gPSSYxex0> (último acceso: 09 de junio de 2012).
- . *Fair use: the story of the letter U and the numeral 2 / Negativland*. Concord, California: Seeland, Ann Arbor, Michigan: University of Michigan Library, 1995.
- . «Negativland.» *Negativland and you Build the Sampling License; Creative Commons Facilitates Matt*. 23 de mayo de 2003. <https://blog.creativecommons.org/2003/05/23/negativlandandyoubuildthesamplinglicensecreativecommonsfacilitates/> (último acceso: 24 de abril de 2014).
- Negri, Antonio. *Marx Más Allá de Marx: Cuaderno de Trabajo Sobre los Grundrisse*. Madrid: Akal, 2001.
- Nelson, Ted. *Home Page of Ted Nelson*. 1 de julio de 2006. <http://www.xanadu.com.au/ted/> (último acceso: 3 de agosto de 2014).
- NETBASE / t0. Institute for New Culture Technologies. *Public Netbase t0 ist überraschender Preisträger des Prix Ars Electronica 2000*. 2006. <http://www.netbase.org/t0/about/press/20000905> (último acceso: 10 de diciembre de 2010).
- netbase.org. *Art ≠ Bioterrorismo. Free Bitflows Declaration. US Security Paranoia Unable to Distinguish Art from Bioterrorism. Founding Member of Critical Art Ensemble Faces Terrorism Charges*. 3 de junio de 2004. <http://www.netbase.org/t0/caedefense/english/fbl> (último acceso: 19 de marzo de 2011).
- . *Art ≠ Bioterrorismo. Call for Demonstration. Art is not Terrorism: Join the Demonstration for Steve Kurtz! When: Tuesday, June 15th 2004, 3 PM. Where: US Embassy, Boltzmanngasse 16, A-1090 Wien. Short Documentation Video Clip y Otros textos*. 2004. <http://www.netbase.org/t0/caedefense/english> (último acceso: 24 de junio de 2015).
- Neural.it. «Neural Archive.» *Nueral. Critical digital culture and Media Arts · Since 1993*. 2003. <http://neural.it/> (último acceso: 5 de octubre de 2009).
- New York Time; de la Merced, Michael. *Carlyle in \$3.3 Billion Deal for Getty Image*. 15 de agosto de 2012. <http://dealbook.nytimes.com/2012/08/15/carlyle-in-3-3-billion-deal-for-getty-images/?src=recg&r=1> (último acceso: 25 de octubre de 2012).
- New York Times. «Etoy Battling eToys Over Domain Name.» *New York Times*, 30 de enero de 2000.
- New York Times; Kennedy, Randy. *The Artists in the Hazmat Suits*. 03 de Julio de 2005. <http://www.nytimes.com/2005/07/03/arts/design/the-artists-in-the-hazmat-suits.html> (último acceso: 06 de Marzo de 2009).
- Ngai, Pun. «La Proletarización Incompleta: una Visión de China a Partir de los Suicidios en Foxconn.» *Revista Transversales* (<http://www.transversales.net/t20ngai.htm>), n° 20 (otoño 2010).
- Nietzsche, Friedrich. *La Gaya Scienza*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1992.
- NSFNET. *Office of the Inspector General*. National Science Foundation, 1993.
- O'Dell, Kathy. «Fluxus Feminus.» *Drama review* (MIT Press) Vol. 41, n° No. 1 (primavera de 1997): 43-60.
- OIT. *Informe sobre el Empleo en el Mundo 2001: la Vida en el Trabajo en la Economía de la Información*. Ginebra: Oficina Internacional del Trabajo, 2002.
- Okfn.org. *Open knowledge*. 2016. [https://okfn.org/about/Open knowledge](https://okfn.org/about/Open%20knowledge) (último acceso: 1 de marzo de 2016).
- . *Open Knowledge Foundation Launched*. 24 de abril de 2004. <http://blog.okfn.org/2004/05/24/open-knowledge-foundation-launched/> (último acceso: 18 de septiembre de 2013).
- OMPI. Organización Mundial de Propiedad Intelectual. *OMPI*. 2010. <http://www.wipo.int/portal/es> (último acceso: 10 de Octubre de 2010).
- . «wipo.int.» *Tratado de la OMPI sobre Derecho de Autor*. 2013. <http://www.wipo.int/treaties/es/ip/wct/index.html> (último acceso: 25 de abril de 2013).
- . *El Convenio de Berna es un Tratado Internacional que Data de 1886 y fue Revisado en 1971, Sacándose el Acta de París del 24 de julio de 1971, Enmendándose el 28 de Septiembre de 1979. Texto Oficial Español, Organización Mundial de la Propiedad Intelectual*. 1998. <http://www.vegap.es/ES/DefensaDeLaCreacion/ActividadJuridica/LegislacionInternacional> (último acceso: 25 de julio de 2009).
- OMPI. Organización Mundial de la Propiedad Intelectual; VEGAP. *Acta de París del 24 de julio de 1971 y Enmendada el 28 de Septiembre de 1979. Texto Oficial Español, Organización Mundial de la Propiedad Intelectual, Ginebra-Suiza*. 1998. <http://www.vegap.es/ES/DefensaDeLaCreacion/ActividadJuridica/LegislacionInternacional>. (último acceso: 15 de agosto de 2009).
- Ono, Yoko. *Grapefruit: A Book of Instruction and Drawings*. New York: Simon & Schuster, 2000.
- Opencontent.org. *Open Content*. 2016. <http://www.opencontent.org/> (último acceso: 25 de enero de 2016).
- Opencontent.org; Wiley, David. *Iterating Toward Openness*. 2016. [http://www.opencontent.org/blog/Iterating toward openness](http://www.opencontent.org/blog/Iterating-toward-openness) (último acceso: 12 de enero de 2016).
- Opendefinition.org. *Open Definition. Definición de Conocimiento Abierto*. 2016. <http://opendefinition.org/od/2.0/es/> (último acceso: 20 de febrero de 2016).
- . «The Open Definition.» 2016. <http://opendefinition.org/> (último acceso: 16 de enero de 2016).
- Opensource.org. *Open Source Definition*. 2015. <http://opensource.org/docs/osd> (último acceso: 12 de junio de

- 2015).
- . *Open Source Initiative*. 2013. <https://opensource.org/docs/osd> (último acceso: 08 de diciembre de 2013).
- Oppenheimer, Walter. «Entrevista Damien Hirst .O el Arte de Ganar (Mucho) Dinero.» *El País*. 5 de abril de 2012. [Elpais.Com/Elpais/2012/04/05/Gente/1333644542_487559.html](http://elpais.com/Elpais/2012/04/05/Gente/1333644542_487559.html) (último acceso: 7 de abril de 2012).
- Ortiz, Esther. *YES MEN: THE NEW GENERATION OF CULTURAL AND MEDIA ACTIVISM*. 29 de octubre de 2011. <http://www.unitedexplanations.org/2011/09/29/yes-men-the-new-generation-of-cultural-and-media-activism/> (último acceso: 10 de febrero de 2016).
- Oswald, John. *If Creativity is a Field, Copyright is the Fence. The Viral Communications Anti-Copyright Policy*. s.f. <http://www.detritus.net/vircomm/projects/anticopy/> (último acceso: 7 de febrero de 2014).
- Pabón Cadavid, Jhonny Antonio. *Aproximación a la historia del derecho de autor: antecedentes normativos*. Recurso de Internet;Material de Archivo. Bogotá: Universidad Externado de Colombia, 2009.
- Palermo Mussolini, Tirelli. «Transmediale08.» *Amazon Noir The Big Book Crime Alessandro Ludovico, Paolo Cirio, UBERMORGEN.COM*. 2008. <https://archive.org/details/AmazonNoirTheBigBookCrimeAlessandroLudovicoPaoloCiroUbermorgen.com> (último acceso: 10 de febrero de 2012).
- Panofsky, Erwin. *Vida y Arte de Alberto Durero*. Madrid: Alianza Forma, 1980.
- . «Galileo As a Critic of The Arts: Aesthetic Attitude And Scientific Thought.» *Isis* 47, n° 1 (marzo 1956): 3-15.
- . *La Perspectiva como "Forma Simbólica"*. Barcelona: Tusquets Editores, 1999.
- . *Estudios sobre Iconología*. Editorial Alianza, 1976.
- Paolo Cirio, Alessandro Ludovico, UBERMORGEN.COM. *Amazon Noir*. 2006. <http://www.amazon-noir.com/index0000.html> (último acceso: 17 de octubre de 2014).
- Paul, Christiane. *Digital Art*. New York: Thames & Hudson, 2003.
- Pausanias. *Descripción de Grecia*. Vol. i.24. Madrid: Editorial Gredos, 1994.
- Payer, Cheryl. *Lent and Lost: Foreign Credit and Third World Development*. Londres: Atlantic Highlands y Zed Books, 1991.
- People.debian.org. *DFSG and Software License FAQ (Draft)*. 2016. <https://people.debian.org/~bap/dfsg-faq.html> (último acceso: 17 de enero de 2016).
- Percy Snow, Charles. *Las Dos Culturas y la Revolución Científica*. Buenos Aires: Sur, 1963.
- Pereira, M. J.; ABC. «ABC de Sevilla.» *La SGAE Lleva a los Tribunales a Casi un Centenar de Bares y Pubs de Sevilla*. 24 de Abril de 2014. <http://sevilla.abc.es/sevilla/20140424/sevi-sgae-demanda-casi-centenar-201404231521.html>.
- Perini, Julie. «Art as Intervention: A Guide to Today's Radical Art Practices.» En *Uses of a Whirlwind: Movement, Movements, and Contemporary Radical Currents in the United States*. Team Colors Collective, de Craig, Peace, Stevie, Van Meter, Kevin Hughes. Edinburgh, Oakland: AK Press, 2010.
- Perniola, Mario. *Los Situacionistas. Historia Crítica de la Última Vanguardia del Siglo XX*. Madrid: Acuarela Libros, 2008.
- Perrault, Charles. *Parallele des Anciens et des Modernes, en Ce Qui Regarde les Arts et les Sciences*. Paris: J.B. Coignard, 1693.
- Perry Barlow, John. «Declaración de Independencia del Ciberespacio.» Editado por Servicio de Publicaciones Universidad de Cádiz. 2009. [info:eu-repo/semantics/other](http://info.eu-repo/semantics/other) (último acceso: 1 de octubre de 2014).
- Pigariova, Tatiana. *Autobiografía de Moscú: Colección Privada de Historias Urbanas*. Barcelona: Ed. Laertes, 2001.
- Pijoán, José. *Summa Artis, Historia General del Arte*. 6ª edición. Madrid: Espasa-Calpe, 1979.
- Pincus-Witten, Robert, Darío Corbeira, y et al. *¿Construir- o Deconstruir?: Textos sobre Gordon Matta-Clark*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2000.
- Piratpartiet. «Piratpartiet.» *Partido Pirata de Suecia*. 2014. <http://www.piratpartiet.se/> (último acceso: 3 de mayo de 2014).
- Pitts', Dave. «IBM 7090 page,IBM 7090/7094.» s.f. <http://www.cozx.com/~dpitts/ibm7090.htm> (último acceso: 03 de Abril de 2014).
- Plasencia, Clara. *Ray Johnson*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona MACBA, 2009.
- Plath, Carina, y Westfälischer Kunstverein. *Futurologischer Kongress*. Frankfurt: Frankfurt am Main, 2006.
- Platón. *El Banquete*. Barcelona: Editorial Orbis, 1983.
- . *Obras Completas. Tomos I, II, III, VII, VIII, XI*. Caracas: UCV, 1980.
- Plutarco. *Vidas Paralelas*. Barcelona: Editorial Iberia-Joaquín Gil, 1944.
- Popper, Frank. *L'Art à l'Âge Électronique*. Paris: Hazan, 1993.
- Posner, Richard A. *El Análisis Económico del Derecho*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Powell, Walter W., y Kaisa Snellman. «The Knowledge Economy.» *Annual Review of Sociology* 30, n° 1 (2004): 199–220.
- Poza, Francisco. «Divinas Cúpulas.» *Journal of Feelsynapsis (joF)*, n° 1 (s.f.): 32-36.
- Press Release. *0100101110101101.ORG. Nike Buys Streets and Squares. Guerrilla Marketing or Collective Hallucination?* 10 de octubre de 2003. <http://www.t0.or.at/nikeground/pressreleases/en/000> (último acceso: 15 de noviembre de 2014).
- Prettejohn, E. (Ed.). *After The Pre- Raphaelites: Art And Aestheticism In Victorian England*. New Brunswick: Rutgers

- University Press, 1999.
- Ptqk, María. «Biopatentes.El Cercamiento de lo Vivo.The Enclosure of the Living.» *Revista Teknokultura. Revista de Cultura Digital y Movimientos Sociales* (<http://teknokultura.net/index.php/tk>) 10 , n° 1 (2013): 177-193.
- Puga, Natalia. *Ésta es la Dueña del Sol*. 05 de Junio de 2015. <http://www.elmundo.es/espana/2015/06/05/55709870ca47410e258b458e.html> (último acceso: 17 de Junio de 2015).
- Quaranta, Domenico. *In Your Computer : or, How I Learned to Love the Art that Comes to You Through Your Computer Screen, and Why You Should Learn to Love it as Well*. Brescia: LINK Editions, 2011.
- . *Net Art 1994-1998. La Vicenda di Áda'Web*. Milán: V&P Strumenti, Vita e Pensiero, 2004.
- Quittner, Joshua. «Tim Berners Lee – Time 100 People of the Century.» 29 de Marzo de 1999. <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,990627,00.html> (último acceso: 17 de Mayo de 2011).
- . «Network Designer Tim Berners-Lee. » *Time Magazine*. 29 de marzo de 1999. <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,990627,00.html> (último acceso: 17 de mayo de 2011).
- Ramírez, Juan Antonio. *Manifiesto de Soria. Sobre las Reproducciones de Obras de Arte* . 19 de julio de 2005. <http://contraindicaciones.net/2005/07/manifiesto-de-soria-sobre-las.html> (último acceso: 13 de agosto de 2009).
- . *Duchamp: el Amor y la Muerte, Incluso*. Madrid: Siruela, 1993.
- . «El Valor de la Imagen. La Crítica y la Historia del Arte Frente a los Derechos de Reproducción.» *Lápiz*, n° 217 (noviembre 2005): 26-41.
- . «La Crítica y la Historia del Arte Frente a los Derechos de Reproducción.» *LÁPIZ*, n° 217 (noviembre 2005): 26-41.
- . «Los Poderes de la Image: para una Iconología Social (Esbozo de una Autobiografía Intelectual).» *Boletín de Arte de la Universidad de Málaga* (BA Varia), n° 29 (2008): 509-537.
- . «Los Verdaderos Enemigos de los "Derechos de Autor" .» *Exit Express* (Periodico Mensual de Información y debate sobre Arte), n° 17 (2006): 10.
- . «Un Neorrealismo Pauperista (La Contra-Arqueología Lingüística de Rogelio López Cuenca).» En *Obras. Rogelio López Cuenca*, de VV.AA., 92. Granada: Edita Diputación de Granada, 2000.
- Ramírez, Juan Antonio; Instituto de Arte Contemporáneo. «Derechos del Usuario de los Centros de Arte.» junio de 2008. http://www.iac.org.es/derechos_usuarios_junio2008.pdf (último acceso: 12 de junio de 2009).
- Ramírez, Juan Antonio; Vozmediano, Elena; Instituto de Arte Contemporáneo, Medialab Prado. *Presentación del Documento sobre los Derechos del Usuario de los Museos y Centros de Arte*. 10 de diciembre de 2008. http://medialab-prado.es/articulo/derechos_del_usuario_de_los_museos_y_centros_de_arte (último acceso: 12 de diciembre de 2008).
- Rancière, Jacques. *El Malestar en la Estética*. Madrid: Clave Intelectual, 2012.
- RAND. *Paul Baran and the Origins of the Internet*. s.f. <http://www.rand.org/about/history/baran.html> (último acceso: 14 de Enero de 2015).
- Raqs Media Collective. *Opus*. 2015. <http://www.opuscommons.net> (último acceso: 15 de Febrero de 2015).
- Reeves, Nicholas. *Akhenaten: Egypt's False Prophet*. New York: Thames & Hudson, 2005.
- Reichardt, Jasia; Institute of Contemporary Arts (London, England) . *Cybernetic Serendipity: The Computer and the Arts* . New York: Praeger, 1969.
- Republicart.net; a.f.r.i.k.a. groupe. «Republicart.net.» *Art Sabotage*. s.f. http://republicart.net/disc/artsabotage/afrikagruppe02_es.html (último acceso: 21 de Mayo de 2013).
- Reuters. *El Artista de Obama, Detenido*. 2 de septiembre de 2009. <http://www.elmundo.es/elmundo/2009/02/07/cultura/1234043064.html> (último acceso: 10 de abril de 2010).
- Revistalex.com. *Gobierno de Estados Unidos Amenaza al Mundo con la Propiedad Intelectual*. 2009. <http://www.revistalex.com/gobierno-de-estados-unidos-amenaza-al-mundo-con-la-propiedad-intelectual/> (último acceso: 5 de enero de 2010).
- Rezza, Sol. «El Mundo es un Paisaje Sonoro (3 Percepciones Respecto al Paisaje Sonoro).» 2009. webdemusica.org (último acceso: 29 de diciembre de 2009).
- Rfc-editor. *30 Years of RFCs*. 7 de abril de 1999. <http://www.rfc-editor.org/rfc/rfc2555.txt> (último acceso: 19 de marzo de 2013).
- Richter, Hans. *Historia del Dadaísmo*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1973.
- Rifkin, Jeremy. *La Era Del Acceso: La Revolución De La Nueva Economía*. Barcelona: Paidós, 2000.
- Roland Shearer, Rhonda. «Marcel Duchamp's Impossible Bed and Other "Not" Readymade Objects: A Possible Route of Influence From Art to Science.» *Art & Academe* (Visual Arts Press Ltd.) Vol. 10, n° No. 1 (1997): 26-62.
- Romero, Pedro G. *R.A.R.O. Fotomecánica e Impresión: Gráficas CARO.*, s.f.

- Rosenblatt, L. *L'Idée De L'art Pour L'art Dans La Littérature Anglaise Pendant La Période Victorienne*. Paris: H. Champion, 1931.
- Rossi, Elena Giulia. *Archeonet: Viaggio nella Storia della Net/Web Art e suo Ingresso negli Spazi Dei Musei Tradizionali*. Paggibonsi: Lalli Editore, 2003.
- Rössler, Otto E. «Una Utopía Realmente factible.» En *Ars Telemática: Telecomunicación, Internet y Ciberespacio*, de Roy Ascott, Claudia Giannetti y Otros, 181. Barcelona: L'Angelot, 1998.
- Rozendaal, Rafaël. *Art Website Sales Contract is a Document that I Use to Sell my websites*. 2014. <http://www.artwebsitesalescontract.com/> (último acceso: 5 de octubre de 2015).
- RTVE.es. *¿A quién Pertenecen los Derechos de Autor de Gardel?* 09 de Junio de 2010. <http://blog.rtve.es/cafedelsur/2010/06/a-qui%C3%A9n-pertenecen-los-derechos-de-autor-de-gardel.html> (último acceso: 10 de Febrero de 2015).
- RTVE.es, y EFE. *El Hijo del Coleccionista dice Haber dado "Todo" el Material del Tesoro de Múnich*. 13 de noviembre de 2013. <http://www.rtve.es/noticias/20131113/hijo-del-coleccionista-dice-haber-dado-todo-material-del-tesoro-munich/790720.shtml> (último acceso: 25 de enero de 2014).
- Rubio Hancock, Jaime; El País. *Margaret Hamilton, la Pionera de la Programación que Llevó el Apolo a la Luna*. 11 de diciembre de 2014. http://verne.elpais.com/verne/2014/12/11/articulo/1418314336_993353.html 25 de diciembre de 2014 (último acceso: 25 de diciembre de 2014).
- Rumsey, Eric. «Blog: Seeing the Picture.» *Inventing the Web: Tim Berners-Lee's 1990 Christmas Baby*. 24 de noviembre de 2010. <http://blog.lib.uiowa.edu/hardinmd/2010/11/24/inventing-the-web-tim-berners-lees-1990-christmas-baby/> (último acceso: 15 de junio de 2013).
- Ruskin, John. *Las Piedras de Venecia: Guía Estética de Venecia y de Verona*. Madrid: La España Moderna, 1900.
- . *Las Siete Lámparas de la Arquitectura*. Barcelona: Alta Fulla, 2000.
- Russolo, Luigi. *Intonatore dei Rumori*. Vol. 430. Milan: UFFICIO BREVETTI DI MILANO, 1914.
- . *L'Arte dei Rumori*. Milano: Edizione Futuriste di Poesia, 1916.
- Sábada, Igor. *Propiedad Intelectual, ¿Bienes Públicos o Mercancías?* Madrid: Los Libros De La Catarara, 2008.
- Sabrina, Belarte. *Economía del Don*. Academica Espan, 2013.
- Sagrada Biblia. «Éxodo, 20, 4.» En *Sagrada Biblia, en Latin y Español, con Notas Literales, Críticas é Históricas, Prefacios y Disertaciones*, de Augustin Calmet, Abbé de Vence y Mariano Galván Rivera. Mejico: Imprenta de Galvan a cargo de Mariano Arévalo, 1831-33.
- Saitschick, Robert. *Menschen und Kunst der Italienischen Renaissance*. Marburg an der Lahn: R.F. Edel, 1957.
- Sala, Hernán Edgardo. «Origen, consolidación, expansión e implicancias del Acceso Abierto (Open Access) en América Latina y el Caribe.» *Origen, Consolidación, Expansión e Implicancias del Acceso Abierto (Open Access) en América Latina y el Caribe*. 2011. <http://ess.iesalc.unesco.org.ve/index.php/ess/article/viewArticle/405> (último acceso: 8 de abril de 2011).
- Saltz, Jerry. «Idol Thoughts: The Glory of Fountain, Marcel Duchamp's Ground-breaking 'Moneybags Piss Pot'.» En *Duchamp: A Biography*, de Calvin Tomkins, 181. New York : H. Holt, 1996.
- Schneemann, Carolee. *Cézanne: She Was A Great Painter*. Springtown, N.Y.: Tresspuss Press, 1975.
- . *Imaging Her Erotics: Essays, Interviews, Projects*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2002.
- Schuhl, P. M. *Platón y el Arte de su Tiempo*. Buenos Aires: Paidós, 1968.
- Schwirtters, Kurt; EL Lissitzky. «Merz.» *Revista*. n° 7. Editado por Kurt Schwirtters y EL Lissitzky. Hannover, enero de 1924.
- Sciencecommons.org. *Protocol for Implementing Open Access Data*. 2014. <http://sciencecommons.org/projects/publishing/open-access-data-protocol/> (último acceso: 11 de agosto de 2014).
- Scott, James C. *Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts*. New Haven: Yale University Press, 1990.
- . *Weapons of the Weak: Everyday Forms of Peasant Resistance*. New Haven: Yale University Press, 1985.
- Semana. *La Pelea de Joel*. 2 de agosto de 2009. <http://www.semana.com/noticias-cultura/pelea-joel/126863.aspx> (último acceso: 27 de septiembre de 2011).
- Serres, Michel. *Atlas*. Madrid: Cátedra, 1995.
- Sevillano, Elena G. «India desafía a la farmacéutica de la píldora estrella contra la hepatitis C.» 16 de enero de 2015. http://elpais.com/elpais/2015/01/15/ciencia/1421340220_413035.html.
- Shaw, Jeffrey. «Jeffrey Shaw.net.» s.f. <http://jeffrey-shaw.net.2003> (último acceso: 02 de abril de 2016).
- Shaw, Jeffrey. «Radical Software.» En *Net Condition Art and Global Media*, de Peter Weibel y Timothy Druckery, 172-174. Cambridge: Cambridge, Mss., MIT, 2000.
- Shiner, L. *The Invention of Art. A Cultural History*. Chicago: The University of Chicago Press, 2010.
- Shiva, Vandana. *¿Proteger o Explotar? Los Derechos de Propiedad Intelectual*. Barcelona: Intermón, 2003.
- . *Cosecha Robada*. Barcelona: Paidós, 2003.
- Sholette, Gregory. «Disciplining the Avant-garde: The United States versus the Critical Art Ensemble.» *Circa Art Magazine*, n° 112 (2005): 50–59.

- Shulgin, Alexei;. «Nettime.org; .» *Alexei shulgin on Mon, 17 Mar 97 23:28 MET. Nettime: Net.Art - the Origin.* 17 de Marzo de 1997. <http://www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-9703/msg00094.html> (último acceso: 15 de Abril de 2012).
- Shulgin, Alexei. *Net.art –the Origin-*. 18 de marzo de 1997. <http://www.internet.com.uy/vibri/artefactos/netarte.html> (último acceso: 14 de octubre de 2015).
- Singer, I. «The Aesthetics of Art for Art's Sake.» *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 12, n° 3 (1954): 343- 359.
- Siwek, Stephen E. *Copyright Industries in the U.S. Economy: The 2006 Report*. Washington, DC.: Sum: 825., 2006.
- Smiers, Joost. *Abandonar el Copyright: una Bendición para los Artistas, el arte y la Sociedad.* 6 de febrero de 2007. <http://www.rebellion.org/noticias/2007/2/46122..pdf> (último acceso: 10 de octubre de 2014).
- . *Un Mundo sin Copyright: Artes y Medios en la Globalización.* Barcelona: Gedisa, 2006.
- Smiers, Joost, y Marieke Van Schijndel. *Imagine... No copyright.* Barcelona: Gedisa, 2008.
- Smith, Adam. *La Riqueza de las Naciones: (Libros I-II-III y Selección de los Libros IV y V).* Madrid: Alianza, 2007.
- Smithson, Robert. «A Sedimentation of the Mind: Earth Projects.» *Artforum*, 1968: 44-50.
- Smouts, M. *Packet Switching Evolution from Narrowband to Broadband ISDN.* Boston: Artech House, 1992.
- Smyth, Craig Hugh. *Mannerism and Maniera.* Viena: IRSA, 1992.
- Sollfrank, Cornelia. *Exhibition: Reverse. anonymous_warhol-flowers in Slovakia!* 23 de septiembre de 2011. <Http://Www.Artwarez.Org/72.0.Html?&L=1> (último acceso: 10 de Abril de 2014).
- . *Exhibition: reverse. anonymous_warhol-flowers in Slovakia!* 23 de septiembre de 2011. <Http://www.Artwarez.Org/72.0.Html?&L=1> (último acceso: 10 de abril de 2014).
- Sollfrank, Cornelia, entrevista de N. Azurmendi. *Necesitamos Definir un Nuevo Concepto de Autoría* <Http://Www.Diariovasco.Com/20080508/Cultura/Necesitamos-Definir-Nuevo-Concepto-20080508.Html>, (8 de mayo de 2008).
- Solomon, Deborah. *Utopia Parkway: The Life and Work of Joseph Cornell.* New York: Farrar, Straus and Giroux, 1997.
- Sombart, Werner. *Il Capitalismo Moderno: Esposizione Storico-Sistemática della Vita Economica di Tutta l'Europa dai suoi Inizi fino all'Eta Contemporanea.* Roma: Editorial: Firenze Vallecchi, 1925.
- Sontag, Susan. «Una Cultura y la Nueva Sensibilidad.» En *Contra la Interpretación*, de Susan Sontag, 322-353. Seix-Barral, 1984.
- Sprigman, Chris. «Disney, The Copyright Term Extension Act, Andeldred V. Ashcroft.» *The Mouse That Ate the Public Domain.* 5 de Marzo de 2002. http://writ.news.findlaw.com/commentary/20020305_sprigman.html (último acceso: 4 de enero de 2015).
- Stallman, Richard. *El Sistema Operativo Precto GNU.* 2009. <http://www.gnu.org/gnu/thegnuproject.es.html> (último acceso: 14 de Noviembre de 2009).
- . *Richard Stallman's Personal Site.* 2012. <https://www.stallman.org/> (último acceso: 24 de Julio de 2012).
- . *Software libre para una sociedad libre.* Madrid: Traficantes de Sueños, 2004.
- Stegmann, Petra. "The Lunatics are on the Loose ...": *European Fluxus Festivals 1962-1977.* Potsdam: Down with Art!, 2012.
- Stewart, William. *Mosaic-The First Global Web Browser-Marc Andreessen.* 2015. http://www.livinginternet.com/w/wi_mosaic.htm (último acceso: 13 de Abril de 2015).
- Stone, Irving. *La Agonía y el Éxtasis.* Barcelona: Salamandra, 1965.
- Suber, Peter. *Open Access.* Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2012.
- Suckale, Robert, Ingo F Walther, Barbara Eschenburg, y otros. *Los Maestros de la Pintura Occidental: una Historia del Arte en 900 Analisis de Obras. T. I. Del Gotico al Neoclasicismo.* Köln: Taschen, 2005.
- Sureda, Joan, y Anna María Guasch. *La Trama de lo Moderno.* Madrid: Akal, 1987.
- Suso, Blanca. *Sentencia. La Protección de Claude Monet.* Boletín , Madrid: Boletín VEGAP 2003, 2003.
- Swartz, Aaron. «Archive.org.» *Full text of "Guerilla Open Access Manifiesto".* Julio de 2008. https://archive.org/stream/GuerillaOpenAccessManifiesto/Goamjuly2008_djvu.txt (último acceso: 13 de Febrero de 2015).
- Szondi, Peter, José Luis Arantegui, Hans-Hagen Hildebrandt, Francisco L. Lis, y Senta Metz. *Poética y Filosofía de la Historia.* Madrid: Machado Libros, 1992.
- Tapscott, Don. *The Digital Economy : Promise and Peril in the Age of Networked Intelligence.* New York: McGraw-Hill, 1997.
- Tarabukin, Nikolai. *El Último Cuadro: del Caballete a la Máquina por una Teoría de la Pintura.* Barcelona: Gustavo Gili, 1977.
- Tarde, Gabriel, Éric Alliez, y Isaac Joseph. *Les lois Sociales: Esquisse d'une Sociologie.* Le Plessis-Robinson; Institut Synthelabo pour le progrès de la connaissance, 1999.
- Tatarkiewicz, Władysław. *Historia de la Estética III. La Estética Moderna 1400-1700.* Madrid: Akal, 1991.
- Taut, Bruno. *Fruhlicht 1922.* Berlin: Mann, 2000.
- Taylor, Brando. *Arte Hoy.* Madrid: Ed. Akal S.A, 2000.
- Taylor, Robert W., entrevista de John Markoff. *An Internet Pioneer Ponders the Next Revolution* New York Times. 20 de Diciembre de 1999.
- Teófanos, Santo. «Chronographia.» En *Teófanos Santo, Tratados varios*, de Santo Teófanos. S. XVII, s.f.

- The Editors of ARTnews. *The 2013 Artnews 200 Top Collectors. Who are the World's Most Active Art Buyers? Presenting the 2013 ARTnews 200*. 7 de noviembre de 2013. <http://www.artnews.com/2013/07/09/the-2013-artnews-200-top-collectors/6> (último acceso: 14 de febrero de 2014).
- The Internationale Situationniste. «Manifiesto.» *The Internationale Situationniste*, n° 4 (1960).
- The Yes Men. *Hijink. Limits to Freedom*. s.f. <http://theyesmen.org/hijinks?page=2> (último acceso: 27 de octubre de 2015).
- . *Bhopal Disaster-BBC-The Yes Men*. 02 de enero de 2007. <https://www.youtube.com/watch?v=LiWlvBro9eI> (último acceso: 25 de octubre de 2015).
- . *Identity Correction*. 2012. <https://theyesmen.org/> (último acceso: 13 de julio de 2012).
- . *The Yes Men: La Verdadera Historia del Fin de la OMC*. Barcelona: El Viejo Topo, 2005.
- Thompson, Grahame, y Paul Hirst. *Globalization in Question: The International Economy and the Possibilities of Governance*. Cambridge: Polity Press, 1996.
- TIME. «Cybernetic Serendipity.» *Revista TIME*, 06 de Octubre de 1968.
- Tomkins, Calvin. *Duchamp: A Biography*. New York: Editorial H. Holt, 1996.
- Traub, James. *Art Rogers vs. Jeff Koons*. 21 de enero de 2008. <http://designobserver.com/feature/art-rogers-vs-jeff-koons/6467> (último acceso: 15 de agosto de 2015).
- Treadgold, Warren. *A History of the Byzantine State and Society*. Stanford: Editorial Stanford University Press, 1997.
- Tribe, Mark. *Electronic+Disturbance+Theater*. s.f. <http://wiki.brown.edu/confluence/display/MarkTribe/Electronic+Disturbance+Theater> (último acceso: 2 de julio de 2015).
- Tribe, Mark, y Jana Reena. *Arte y Nuevas Tecnologías*. Kohn: Taschen, 2006.
- Triscott, N. «Interfaces of Performance.» En *Performative Science in an Age of Specialization: The Case of Critical Art Ensemble*, de M., Jefferies, J., and Zerihan, R. (eds.) Chatzichristodoulou, 151–166. Ashgate Publishing Limited,, 2009.
- Tupitsyn, Margarita. *The Soviet Photograph, 1924-1937*. New Haven: Yale University Press, 1996.
- Tupitsyn, Margarita, Kaier, Christina, Liubov Popoya, y Aleksandr Ródchenko. *Rodchenko y Popova Definiendo el Constructivismo*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía MNCARS, 2009.
- Tzara, Tristan. *Manifiesto Dada*. Barcelona: Anagal, DL, 2006.
- UBERMORGEN.COM. *[Vote-Auction- Bringing Democracy and Capitalism Closer Together - UBERMORGEN.COM, 2000-2006*. 2006. <http://www.vote-auction.net/> (último acceso: 8 de diciembre de 2014).
- UBERMORGEN.COM via IPNIC.org. miembro de KOP. *The Injunction Generator*. 2003. <http://ipnic.org/intro.html> (último acceso: 14 de mayo de 2013).
- UbuWeb. *Fluxfilm Anthology (1962-1970)*. 2015. <http://www.ubu.com/film/fluxfilm.html> (último acceso: 12 de marzo de 2015).
- Ulman, Amalia. *Excellences & Perfection*. 20 de octubre de 2014. <http://www.newmuseum.org/exhibitions/view/amalia-ulm> (último acceso: 21 de octubre de 2014).
- United States. Congress. Senate. Committee on the Judiciary. *The Copyright Term Extension Act of 1995: Hearing Before the Committee on the Judiciary, United States Senate, One Hundred Fourth Congress, First Session, on S. 483 ...* Washington: U.S. G.P.O. : For sale by the U.S. G.P.O., Supt. of Docs., Congressional Sales Office, 1997, 20 de septiembre de 1995.
- University of Arizona. *The UA Campus Repository - explore unique digital collections from the University of Arizona*. 2016. <http://arizona.openrepository.com/arizona/> (último acceso: 25 de enero de 2016).
- Upi.com. *Corbis to Represent Warhol Digital Archive*. 1 de octubre de 2004. http://www.upi.com/Entertainment_News/2004/10/01/Corbis-to-represent-Warhol-digital-archive/13731096648585/ (último acceso: 3 de mayo de 2014).
- Vallhonrat, Valentín, y otros. «Algunas Precisiones Contra la Pedagogía.» *Lápiz*, 2005: 26-33.
- Vargo, Frank . *U.S. Manufacturing Remains World's Largest*. 14 de marzo de 2011. <http://www.shopfloor.org/2011/03/u-s-manufacturing-remains-worlds-largest/18756#sthash.zq5SSJvx.dpuf> (último acceso: 7 de octubre de 2014).
- Vasari, Giorgio. *Las Vidas de los más Excelentes Arquitectos, Pintores y Escultores Italianos desde Cimabue a Nuestros Tiempos*. Madrid: Cátedra, 2002.
- Vásquez Rocca, Adolfo. *Fluxus y Beuys: de la Acción de Arte a la Plástica Social*. 05 de Agosto de 2009. http://www.homines.com/arte_xx/fluxus_y_beuys/index.htm (último acceso: 08 de Mayo de 2013).
- Veblen, Thorstein. *Teoría de la Clase Ociosa*. Madrid: Alianza Editorial, 2004.
- VEGAP. *Gestión de Derechos. Como Obtener Licencia. Tarifas*. 2009. <http://www.vegap.es/ES/GestionDeDerechos/ComoObtenerLicencia/Tarifas> (último acceso: 3 de julio de 2009).
- . *Estatutos Sociales*. 2009. <http://www.vegap.es/ES/VEGAP/QueEsVegap/Estatutos> (último acceso: 19 de junio de 2009).

- . *LEX LEGIS, El Derecho de Exhibición de los Propietarios de Obras de Arte*. Madrid: Boletín VEGAP, 2003.
- . *Memoria e Informe de Gestión*. Madrid: VEGAP, 2008.
- . *Memoria e Informe de Gestión*. Madrid: VEGAP, 2007.
- . *Memoria e Informe de Gestión*. Madrid: VEGAP, 2006.
- . *Memoria e Informe de Gestión*. Madrid: VEGAP, 2009.
- . *Qué es Vegap*. 2009. <http://www.vegap.es/ES/VEGAP/QueEsVegap> (último acceso: 7 de julio de 2009).
- . «Tarifas.» 2009. <http://www.vegap.es/ES/GestionDeDerechos/ComoObtenerLicencia/Tarifas> (último acceso: 5 de mayo de 2009).
- Venturi, Lionello. *Historia de la Crítica de Arte*. Barcelona: Gustavo Gili, 1982.
- Vercellone, Carlo. «Las Políticas de Desarrollo en Tiempos del Capitalismo Cognitivo.» En *Capitalismo Cognitivo, Propiedad Intelectual y Creación Colectiva*, de Olivier Blondeau, y otros, 66. Madrid: Traficantes de Sueños, 2004.
- Vicente, Álex. «Dos Muestras en Fráncfort y Londres Describen al Pintor y Grabador como un Creador Avanzado a su Tiempo. Durero, Primer Artista Moderno.» *El País*. 1 de noviembre de 2013. http://cultura.elpais.com/cultura/2013/11/01/actualidad/1383320832_138765.html (último acceso: 21 de noviembre de 2014).
- Vijayan, Jaikumar. *Judge Refuses to Set Aside \$675K Fine in Music Piracy Case*. 24 de agosto de 2012. <http://www.computerworld.com/article/2491563/technology-law-regulation/judge-refuses-to-set-aside--675k-fine-in-music-piracy-case.html> (último acceso: 24 de agosto de 2012).
- Villaécija, Raquel, y Alberto Rojas. «EL MUNDO.» *Morir Por Un Puñado De Arena*. 16 de Febrero de 2014. <Http://Www.Elmundo.Es/Internacional/2014/02/16/53012511ca474166728b4574.Html> (último acceso: 05 de Marzo de 2014).
- Vinklers, Bitite. «Art and Information: 'Software' at the Jewish Museum.» *Arts Magazine* 45, n° 1 (1970): 46.
- Virilio, Paul. *Speed and Politics: an Essay on Dromology*. New York: Columbia University, 1986.
- . *The Information Bomb*. Londres; New York: Verso, 2000.
- . *Un Paisaje de los Acontecimientos*. Buenos Aires: Paidós, 1997.
- . *War and Cinema: the Logistics of Perception*. Londres; New York: Verso, 1989.
- Virno, Paolo. *Virtuosismo y Revolución, la Acción Política en la Era del Desencanto*. México: Traficantes de Sueños, 2003.
- Vöge, Wilheem, y Erwin Panofsky. *Die Anfänge des Monumentalen Stiles im Mittelalter*. München: Mäander, 1988.
- Von Gierke, Otto. *Teorías Políticas de la Edad Media*. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales, 1995.
- Von Lengerke, Christa. «Del Impresionismo al Art Nouveau.» En *Los Maestros de la Pintura Occidental*, de Barbara Eschenburg, Ingeborg Güssow, Christa Von Lengerke, Volkmar Essers y Ingo F Walther, 491. Köln : Taschen, 2005.
- Vostell, Wolf. *Katalog*. Strasbourg: Musée d'Art Moderne et Contemporain, 1985.
- VV.AA. *What is _ (New) Media Art?, Vol. 3*. Dublin: Irish Museum of Modern Art, 2005.
- . *Revista Luogo Comune*. n° 4. Roma: Associazione General Intellect, 1993.
- . *Revista Potere Operaio*. Roma: s.n., 1969-1972.
- . *Comercio Interior del Libro en España*. Editado por Federación de Gremios de Editores de España. Madrid: Nueva Imprenta S.A, 2006.
- . *Copyleft: Manual de Uso*. Madrid: Traficante de Sueños, 2006.
- . «Revista Classe Operaia.» Padova: Nuovi editori, 1974.
- W. Doob, Leonard. «Goebbels' Principles of Propagand.» *The Public Opinion Quarterly* (Goebbels' Principles of Propagand. Leonard W. Doob. The Public Opinion Quarterly. Oxford University Press on behalf of the American Association for Public Opinion Research. Stable) Vol. 14, n° 3 (otoño, 1950): 419-442.
- Wackernagel, Martin. *El Medio Artístico en la Florencia del Renacimiento: Obras y Comitentes, Talleres y Mercado*. Madrid: Akal Ediciones, 1997.
- Waelder, Pau. «Blog de Laboral Centro de Arte.UOC. Arte y Cultura Digital.» *Fuck the System o los Límites del Juego*. 24 de agosto de 2011. <http://laboralcentrodearte.uoc.edu/?p=2166> (último acceso: 19 de junio de 2015).
- . «Laboral Centro de Arte.Arte y Cultura Digital. Blog de los Estudios de Arte y Cultura Digital de la UOC.» *Fuck the Systsem o los Límites del Juego*. 24 de agosto de 2011. <http://laboralcentrodearte.uoc.edu/?p=2166> (último acceso: 26 de agosto de 2014).
- Waldberg, Patrick. «Dadá: la Función del Rechazo.» En *Dadá/El Surrealismo*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Wallestein, Immanuel. *After Liberalism*. New York: The New Press, 1995.
- Warhol, Andy. *The Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again)*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1975.
- Weber, Max. *Historia Económica General*. México: Fondo de Cultura Económica, 1974.
- Werner, Charles. *La Filosofía Griega*. Barcelona: Nueva Colecc. Labor, No 20, 1973.
- White, Michael. *Galileo Anticristo. Una Biografía*. Córdoba: Almuzara Editorial, 2009.
- Whitford Fine Art. *Ray Johnson (American 1927-1985)*. s.f.

- http://www.whitfordfineart.com/artist/biography/5729/ray_johnson (último acceso: 27 de noviembre de 2014).
- Wikipedia. *Ley de Economía Sostenible*. 2014. https://es.wikipedia.org/wiki/Ley_de_Econom%C3%ADa_Sostenible# (último acceso: 12 de agosto de 2014).
- . *Acceso Abierto*. 2014. https://es.wikipedia.org/wiki/Acceso_abierto (último acceso: 17 de octubre de 2014).
- . *African-American Civil Rights Movement (1954–68)*. 2015. [https://en.wikipedia.org/wiki/African-American_Civil_Rights_Movement_\(1954%E2%80%9368\)](https://en.wikipedia.org/wiki/African-American_Civil_Rights_Movement_(1954%E2%80%9368)) (último acceso: 2 de julio de 2015).
- . *Caso RIAA contra Tenenbaum*. 2013. https://es.wikipedia.org/wiki/Caso_RIAA_contra_Tenenbaum#cite_note-2 (último acceso: 29 de mayo de 2013).
- . *Eldred v. Ashcroft*. 2015. https://en.wikipedia.org/wiki/Eldred_v._Ashcroft (último acceso: 11 de abril de 2015).
- . *Apollo 11*. 2013. http://es.wikipedia.org/wiki/Apollo_11 (último acceso: 11 de Diciembre de 2013).
- . *Eva and Franco Mattes*. 2011. https://en.wikipedia.org/wiki/Eva_and_Franco_Mattes (último acceso: 21 de junio de 2011).
- . *Fair Use*. 2014. https://es.wikipedia.org/wiki/Fair_use (último acceso: 09 de noviembre de 2014).
- . *The Yes Men*. 2013. https://es.wikipedia.org/wiki/The_Yes_Men (último acceso: 9 de agosto de 2014).
- . *Patente*. 2014. <https://es.wikipedia.org/wiki/Patente> (último acceso: 06 de julio de 2014).
- . *Acceso Abierto*. 2014. https://es.wikipedia.org/wiki/Acceso_abierto (último acceso: 17 de octubre de 2014).
- . *Copyleft*. 2016. <https://es.wikipedia.org/wiki/Copyleft> (último acceso: 02 de Abril de 2016).
- . *File: Copyright term.svg*. 23 de Marzo de 2009. https://en.wikipedia.org/wiki/File:Copyright_term.svg (último acceso: 12 de Febrero de 2015).
- . *Historia de Internet*. 2012. http://es.wikipedia.org/wiki/Historia_de_Internet (último acceso: 10 de Mayo de 2012).
- . *Luther Blissett (seudónimo colectivo)*. 2013. [http://es.wikipedia.org/wiki/Luther_Blissett_\(seud%C3%B3nimo_colectivo\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Luther_Blissett_(seud%C3%B3nimo_colectivo)) (último acceso: 15 de Septiembre de 2013).
- . *Propiedad Intelectual*. 2015. http://es.wikipedia.org/wiki/Propiedad_intelectual (último acceso: 18 de Febrero de 2015).
- . *Software libre*. 2015. https://es.wikipedia.org/wiki/Software_libre (último acceso: 13 de marzo de 2015).
- . *Unix*. 30 de Abril de 2012. <http://es.wikipedia.org/wiki/Unix>.
- . «Wikipedia.» *Sample*. 2013. <https://es.wikipedia.org/wiki/Sample> (último acceso: 22 de Junio de 2013).
- . «Wikipedia.» *U2_(EP)*. 2012. [https://en.wikipedia.org/wiki/U2_\(EP\)](https://en.wikipedia.org/wiki/U2_(EP)) (último acceso: 17 de Abril de 2012).
- Wikipedia. *The Letter U and the Numeral 2*. 2012. https://en.wikipedia.org/wiki/The_Letter_U_and_the_Numerals_2 (último acceso: 25 de febrero de 2012).
- Wilcox, J. «The Beginnings of l'Art pour l'Art.» *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 11, n° 4 (1953): 360-377.
- Wilkins, David G., Schultz, Bernard. *Art Past/Art Present*. New York: Editorial Abrams, 1990.
- Williams, Sam. *Free as in Freedom. Richard Stallman's Crusade for Free Software*. marzo de 2002. <http://www.oreilly.com/openbook/freedom/> (último acceso: 15 de septiembre de 2013).
- Wishart, Adam, y Regula Bochslar. *Leaving Reality Behind: Etoy vs eToys.com & Other Battles to Control Cyberspace*. New York: Harper Collins, 2003.
- Wizsla, Erdmut. *Benjamin y Brecht. Historia de una Amistad*. Buenos Aires; Barcelona; México D.F.: Paidós, 2007.
- Wolfgang, Iser. *El Acto de Lectura. Teoría del Efecto Estético*. Madrid: Taurus, 1976.
- Wolfgang, Iser. «El Proceso de Lectura: Enfoque Fenomenológico.» En *Estética de la Recepción. Compilación de Textos y Bibliografía*, de Iser Wolfgang, Peter Bürger y otros, 215-243. Madrid: Arco-Libros, 1987.
- World -Information Institute. *This is Somewhat Embarrassing, Isn't It?* 2015. http://world-information.net/en/world-information_institute (último acceso: 25 de noviembre de 2015).
- World Intellectual Property Organization. *OMPI: Objetivos, Interés para los Estados, Estructura y Finanzas, Actividades*. Ginebra: Organización Mundial de la Propiedad Intelectual, 1973.
- . *Organisation Mondiale de la Propriété; Intellectuelle.; Accord entre l'Organisation Mondiale de la Propriété; Intellectuelle et l'Organisation Mondiale du commerce (1995); Accord sur les aspects des droits de propriété; intellectuelle qui touchent au...* Genève: OMPI, 1996.
- Worringer, Wilhelm. *Abstracción y Naturaleza*. México: Fondo de Cultura Económica, 1953.
- . *La Esencia del Estilo Gótico*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1957.
- Wu Ming Foundation. *Q – Luther Blissett Entrevista a Cura di Infoxoa*. 20 de octubre de 1999. <http://www.wumingfoundation.com/italiano/rassegna/201199.html> (último acceso: 13 de mayo de 2013).
- Wu Ming. «Wu Ming Foundation.» *Quiénes Somos y Qué Hacemos*. 2013. http://www.wumingfoundation.com/italiano/bio_castellano.htm (último acceso: 27 de agosto de 2013).
- . *Wu Ming Foundation*. 2013. <http://www.wumingfoundation.com/index.htm> (último acceso: 21 de agosto de 2013).
- www.vote-auction.net. *Governance in Namespaces Stefan Bechtold 6/3/03 [pdf]*. 3 de junio de 2003. <http://www.vote-auction.net>

- auction.net/ARCHIVE/05_TXT/governance_in_namespaces.pdf (último acceso: 15 de abril de 2011).
- Youtube.com; Jim Love. *Star Wars Kid*. 15 de enero de 2006. <http://www./watch?v=HPPj6vilBmU> (último acceso: 12 de febrero de 2010).
- . *Star Wars Kid*. 15 de enero de 2006. <https://www.youtube.com/watch?v=HPPj6vilBmU> (último acceso: 12 de enero de 2016).
- Zambianchi, Claudio. *Arte Contemporanea : dall'Espressionismo Astratto alla Pop Art*. Roma: Carocci, 2011.
- . *Monet et la Peinture en Plein Air : Charles-François Daubigny, Eugène Boudin, Camille Pissaro, Édouard Manet, Edgar Degas, Paul Cézanne, Alfred Sisley, Frédéric Bazille, Berthe Morisot, Pierre-Auguste Renoir, Georges Seurat*. Paris : "Le Figaro : les Éd. du Toucan, impr.", 2008.
- Zilsel, Edgar. *El Genio: Génesis de un Concepto*. Madrid: Editorial Asociación Española de Neuropsiquiatría, 2008.
- ZKM. *The Cinematic Imaginary After*. s.f. http://www.zkm.de/futurecinema/hegedues_cv_e.html (último acceso: 30 de noviembre de 2013).
- . *Condicion.net*. s.f. <http://aleph-arts.org/condicion.net/index.html> (último acceso: 09 de Abril de 2015).
- Zolberg, Aristide R. «Response: Working-class Dissolution.» *International Labor and Working-class History*, n° 47 (1995): 33-35.

Anexo

1. Documento al asociado proyecto [V]ote-auction de UBERMORGEN:com .(Ubermorgen.com. (26 de octubre de 2002). Recuperado el 1 de octubre de 2015, de Ubermorgen Briefing: <http://www.ubermorgen.com/uberNEWSAGENCY/>

welcome
!

the ubermorgen BRIEFING

brought to you by uberNEWSAGENCY;
[[ubLZ:2002BSE0415am, live f/UNA_STUDIO st. moritz]]

26//10//2002
UBERMORGEN 'EaNTS

talking is all we do! YESTelling about the great moments of the past while working on the great moments of the past in the present, to tell about these moments in the future, to be doing talks, again; talking of of the future; one day we will win the golden spaghetti for logorroooooehaaa, the whiskas schnitzel orden from the austrian chancellor or the euro sports musicaward from cozy victor vaseline. watch the code behind the door; java servlet smelling like a french ommmelette::: and here, to have a laugh before the serious business of info-transfer starts, a [etoy.OBJECT-TROUVEE](#), fresh and meaty;

now...

UBERlecture [DESIGN AUSTRIA](#) 75 years [JUBILAEUM](#); international design symposium, vienna/austria, october 16th - 18th, 2002 video_coming_soon., lizvlx shaking local and global designers , up! glad to meet our friend AND great artist and designer [marti guixe](#) from barcelona, [barry deck](#) from calif, mieke gerritzen from [nl.design](#), ed fella;; and the unbearable [high-res](#) ppl [talking about karlmarx.com, greatest scumbag performance seen in many years, insecure flash-monoculture-freaks from the london advertisement scene, def. some good commerce_work for nazi companies such as sony, diesel, etc...];

NEW NEW [NEW](#):: uberDREAMSEX, pictures you might not wanna Miss!! _____

[INJUNCTION GENRATOR](#) BETA_VERSION, SOOOOOOOOOON;
first exhibited [KINGDOM OF PIRACY](#) ; at [ARS ELECTRONICA](#) 2002

LIZVLX//IPNIC.ORG [talks in fukkkking italy](#); , sssssssshe [ubermorgen] is pissed about the last 4-5 years of horizontal networking with strong brands/&entities such as RTMark.com [SALZBURG ACTION], etoy.com, i.e., the stronger a brand, the less credits the bastards seem to give [we argued over 2 months with bloody rtmark to get credits on "their" voteauction link-and claim-page, a sad fucking joke! if you belong to the elite knowing who did what in this bloody hardcore superstar internet pop-product 2000]. this is especially difficult for smaller and less famous entities such as [ubermorgen](#), [ipnic](#), [\[V\]ote-auction](#), etc... so there is some discussion needed for future market of attention stunts, otherwise, ubermorgen and also solo artistS such as [HANS BERNHARD](#) and [LIZVLX](#), will simply have to create their hierarchical structures and release work only under their own respective names, back to the old days! motherfuckers!!! you aint learned nothing there! and we are not willing to play delivery_boyz and girlz to the US-STYLE-ART-ASSHOLES!

[REALAUDIO STREAM](#) [english orig + spanish translation]. and here the [TRANSCRIPT TRANSCRIPT TRANSCRIPT TRANS](#) HANS BERNHARD AT [CCCB/ D-I-N-A](#) [digital is not analog] barcelona/spain, october 5th, 2002. 21:30 - 00:00 h, [PRESS-RELEASE](#); high attendance of local people at CCCB [centro cultural contemporary de barcelona]; ed from [soda](#), joan from [retroyou](#) and many more... it was a pleasure!! also to hang around with VANNI, 01.org, jodi_ni ... el al;

2002//01/29 "NEW TECH STRATEGY - SERVER-FARM MOVED" [\[html\]](#) [\[led\]](#)
2002//01/27 "[F]ORIGINALS AT "THE PREMISES" GALLERY / JHB/RSA" [\[html\]](#) [\[led\]](#)
2002//01/26 "DEBITOR LAW SUIT EURO 150K IN FINAL STAGE" [\[html\]](#) [\[led\]](#)
2002//01/25 "UBERMORGEN CONSULTING FEES INCREASED BY 25%" [\[html\]](#) [\[led\]](#)
2002//01/24 "UBERMORGEN GROUP FOCUSING ON DOCUMENTA11" [\[html\]](#) [\[led\]](#)
2002//01/23 "LAW SUIT AGAINST REGISTRAR CSL GMBH" [\[html\]](#) [\[led\]](#)
2002//01/19 "SABATH + UBERSABATH + THE BLACK" [\[html\]](#) [\[led\]](#)
2002//01/18 "TALK/JURY DESIGN INDABA, RSA BY UBERHANS" [\[html\]](#) [\[led\]](#)
2002//01/17 "UBERMORGEN PUBLISHES .MIL/.GOV/ARPA CONTACTS" [\[html\]](#) [\[led\]](#)
2002//01/16 "UBERMORGEN GROUP ANNUAL REPORT 2001" [\[html\]](#) [\[led\]](#)
2002//01/15 "UBERMORGEN USES ASCII:MEDIA100" [\[html\]](#) [\[led\]](#)
2002//01/14 "THE BERNHARDS DNA RELEASE" [\[html\]](#) [\[led\]](#)
2002//01/13 "CORE_ENGINE RELEASED IN MOSCOW" [\[html\]](#) [\[led\]](#)
2002//01/12 "BAYER PROUD OF IT'S HISTORY" [\[html\]](#) [\[led\]](#)
2002//01/11 "ETOY CHINA-TM PARTIALLY DENIED" [\[html\]](#) [\[led\]](#)

[uberSCREENANIMEE](#) +++ [DAILYTOP9](#) +++ [uberNEWSTICKER](#) +++ [BESTOFuberPOPUPs](#) +++ [uberWORLD I](#) +++ [uberWORLD II](#)

© 2002 ubermorgen ltd. sofia/bulgaria. an ubermorgen company. all rights reserved. [terms](#) under which this service is provided to you. don't read our privacy guidelines. but, [contact us](#).

2. Carta de solicitud de «cese y desista» a ®TMmark por su proyecto *gwbush.com*, por parte del equipo del candidato a presidente George W. Bush. (®TMmark, Bush, 14 de abril de 1999. <http://rtmark.com/bushcnd.html> (último acceso: 25 de octubre de 2012).

"25 Magnus Ave., Apt. 1

Somerville, MA 02143

Re: gwbush.com

Dear Mr. Exley:

As counsel to the Governor George W. Bush Presidential Exploratory Committee ("Exploratory Committee"), I am writing about a web site registered to you, which appropriates without authority the text and pictures of the Exploratory Committee's official campaign web site. In addition to using the Exploratory Committee's official web site without authorization, your site, which contains links to sites that promote violence and degrade women, is patently offensive.

In your wholesale misappropriation and imitation of the georgewbush.com web site, you violate a host of copyright and trademark laws. While we might overlook this given our recognition of the constitutional right to free political debate, we cannot, in this instance, given the nature of the material you graft onto the words, look and feel of the Exploratory Committee's site. For that reason, we must demand that you immediately cease and desist your misappropriation of the materials on the Exploratory Committee's copyright and trademark-protected web site.

The Exploratory Committee's official web site is an informational presentation and display of photographs, illustrations, text, and arrangements created by, and owned by the committee. The federal copyright laws protect the Exploratory Committee's web site displays to the same extent these laws protect all other person's and business' creations, including the creations of book authors, artists, advertisers, and software developers. The Exploratory Committee's web site is for public access without charge, but it is still protected by copyright. See e.g., Storm Impact, Inc. v. Software of the Month Club, 13 F.Supp. 872, 48 USPQ2d 1266 (N.D. Ill. 1998). (Material placed on the internet for free distribution held protected by copyright). Even if you are or you represent a not-for-profit entity, or even a political group or organization, this does not allow you unlimited and unauthorized use of the copyrighted features of a committee's web site. See Scanlon v. Kessler, 11 F. Supp. 444, 47 USPQ2d 1692 (S.D.N.Y. 1998) (being a non-profit entity is not a defense against liability for copyright infringement.)

Arte en redes e historia del arte y los derechos de propiedad intelectual

The copyright laws protect you, as well as all other members of the public. I do not believe you would want your own written creations taken at will, by anyone, without your permission and without your control. Your cavalier usurpation of the Exploratory Committee's web site may reflect a confusion on your part of the "fair use" provision of the copyright laws of the United States. Without providing a tutorial on "fair use", I suggest that you consult with a copyright attorney. If you cannot afford one, then you may wish to contact the pro bono services likely provided by your city government, and by certain law firms and, perhaps, by the law school nearest to you. As a general matter, I can assure you that the copyright laws do allow, in particular defined and reasonable circumstances, for a certain amount of "fair use". See 17 U.S.C. § 107. See also, Harper & Row Publishers, Inc. v. Nation Enterprises, 723 F.2d 195, 206 (2nd Cir. 1983) for a helpful discussion of fair use. However, the quantity of the georgewbush.com web site materials appearing in your web site is so large that, on that basis alone, your use is far outside of the "fair use" provided for by the copyright laws.

Your use of the Exploratory Committee's web site material is so substantial that there is a real likelihood that a person "surfing" the web could be confused into believing, somehow, that your site represents or is authorized by the Exploratory Committee. Such confusion may damage the perceived integrity of the Exploratory Committee's web site. I therefore demand that you remove immediately from your web site all of the materials and arrangements you have taken from georgewbush.com, with the exception of such pure facts that you may wish to use and, as pure facts, may be shown by you as a permitted "fair use" under the U.S. Copyright laws.

If you do not take this action immediately upon your receipt of this letter, the Exploratory Committee will consider taking the full legal remedies available to it to rectify this situation.

Sincerely

Benjamin L. Ginsberg

Counsel

Governor George W. Bush for President Exploratory Committee, Inc."

3. Primer e-mail en Usenet de Luther Blissett project. (LutherBlissett, «0100101110101101.ORG--Art.Hackivism.» 1999, (<http://aleph-arts.org/pens/01001.html> (último acceso: 21 de noviembre de 2014)).

L.B.P. W04BOJ31%ICINECA.BITNET@MIZZOU1.missouri.edu 07/11/94

LUTHER BLISSETT: THE STATE OF THE UNION

"Perhaps all the wisdom, and all truth, and all sincerity, are just compressed into that inappreciable moment of time in which we step over the threshold of the invisible"

J. Conrad, Heart Of Darkness.

"You may go away from truth, so long as you anticipate it"

Somebody making a reference

to the Situationist Internationale.

At this moment the Luther Blissett Multiple Name Project has been joined by dozens of mail-artists, underground reviews, poets, performers and squatters' collectives in some of the principal european cities. Fairly, many of them joined the project without declaring themselves, invisibly, thus the following report is incomplete.

The name of Luther Blissett came out in a release which claimed responsibility for some ludicrous sabotages in Norway and in Finland. In July, the 24th and 25th, the ancient Kauppatori Square of Turku (Finland) gave hospitality to the XVI the Art Festival dedicated to the national poet Elias Lonnrot (1802-1884). The day before, unknown persons had delivered false complementary tickets to the local youth ad to the russian and ukrainian immigrants; the tickets announced "FREE BOOZE AND STRIPPERS". Thousands of persons thronged at the barriers and overcame the cops when the promoters refused to accept the tickets; directly they invaded the square the Lonnrot Festival turned into a free concert. The responsibility has been claimed by Luther Blissett.

The hungarian neoist ANDRES VOITH (4004, Debrecen, Hungary) organized a press campaign for the liberation of Luther Blissett, which had been passed off as a U.S. political prisoner. Voith made mischief so much that there were parliamentary questions and were set up many Solidarity Committeess all over the country. A few weeks later, Voith revealed it was a bluff but nobody got angry with him, and some committess decided to continue an anti-racist activity of international solidarity.

It is said that in Europe circulates a collection of love letters (?) written in french by Luther Blissett and an unknown lady. In some letters, members of the European Parliament in Strasbourg, hidden by an alias, are involved in a Hard-Gore & S-M orgy. If anybody could lay hands on it, write to: THE LUTHER BLISSETT PROJECT, c/o Radio K Centrale, via Azzogardino 23, 40122 Bologna (Italy).

If you want to know something about what Luther Blissett is doing in USA, write to:

LUTHER BLISSETT, c/o EAT ART/MIKE DYAR, 1913 Ellis Street, San Francisco, CA 94115 USA.

All we know is that Luther Blissett is an american rhabdomancer.

In Italy, Luther Blissett (this infamous "international cultural terrorist") keeps on organizing situationautic assaults on the establishment. A "Miss Luther Blissett" - got the address by the Ministry of Foreign Affairs - sent an Open letter to the Rwandah

Patriotic Front, whose matter was to urge Tutsis and Hutus to

change of front: if they really want to butcher to each other instead of fighting against imperialism (as though if they liked to be enjoyed by white men as a bloody spectacle), why can't they

move to Europe and fight in some bull-ring? This would be an "interactive" slaughter, since we'd not only keep enjoying them, but could also decide their fate with thumb up or down.

We know that other letters signed "Luther blissett" have been sent to Fidel Castro and to the Esthonian Gouvernment, but we don't know their subject yet.

Every wednesday night, Radio Citt del Capo (the Bologna point of the national POPOLARE NETWORK) broadcasts "Luther Blissett", a psychogeographical reconnaissance of the city from midnight to daaybreak. The city is explored and re-discovered by several Luther Blissetts which the audience moves "by remote control". The audience follows (or precedes) the programme on a topographical map, and phones new itineraries and missions to the headquarter. The LB patrols are connected via-radio with the HQ, and act upon the orders in real time. The individual perception falls a prey to chaos while Luther Blissett describes scenes of social conflict, trespasses the invisible lines which mark the boundaries of any change in mood; the night patrol goes along the streets, there are missions to complete tonight: sing a serenade, deliver pizzas, shout "TTESSILBREHTUL!!!" in a main street at the top of one's voice, report an anti-hookers police raid, make a date with nobody, break into a house, link two parties... A practical critics of everyday urban life, a hard-boiled Bologna, a situationist talk-radio. The address is:

LUTHER BLISSETT, c/o Radio Citt del Capo, Mura di Porta S. Felice 1, Bologna, Italy. Tel. -51-6596241 Fax -51-557441.

The 30th of september and the 1st of October, in Milan, AGAVE (Atelier Gluck Archivio Virtuale degli Eventi) promoted the meeting "MILLENNIUM - Languages of Change". The ghost of Luther Blissett fluttered on the conferences and on the video-installations. In the dysk containing texts and explanatory material, which was sold at the entrance, there was a precise description of the Luther Blissett Project in Europe. ATP (Art & Technology 4 Pleasure) presented an installation which consisted of a dead pigeon kept in formalin with monitors all around him

cutting up junk-TV and scenes from an endoscopy ("The Real Interior Life of Wo/men, or The Defeat of the Psychanalysis"). One of the author's names was Luther Blissett, and that was also the pigeon's name. Every so often, one of the promoters announced the coming of Luther Blissett. However, the things ATP wrote about itself perfectly suit the Luther Blissett Project: "We keep on renewing our aesthetic sensibility and the general aesthetics, we ain't got no roots, we came from anywhere in the world, we don't want forefathers nor descendants. We don't need an identity, we ever quarrel with each other and with other persons, and this is the only thing which allows us to act. We're foes and friends. We don't need to face up to competition, 'cause you can't compete with us, since we are you and you are we [...]"

