



---

# **Uso común**

## **apropiación y**

## **prácticas colectivas**

---

**Blai Marginedas Sayós**

Tutores: Lluís Nacenta Bisquert, Gerard Vilar Roca

Màster Universitari de Recerca en Art i Disseny

Curs 2015/2016

**EI**  
**NA**

EINA Centre Universitari  
de Disseny i Art de Barcelona.  
Adscrit a la UAB



# **Uso común: apropiación y prácticas colectivas**

Blai Marginedas Sayós

Tutores: Lluís Nacenta Bisquert, Gerard Vilar Roca  
Màster Universitari de Recerca en Art i Disseny  
Curs 2015/2016

**E I**  
**NA** EINA Centre Universitari  
de Disseny i Art de Barcelona.  
Adscrit a la UAB



cc2016: Blai Marginedas Sayós  
Creative Commons  
Attribution-Noncommercial-Share-Alike

\*Todas las imágenes son de dominio público o de producción propia.

**agradecimientos:**

Lluís Nacenta  
Gerard Vilar  
Tània Costa  
Jèssica Jaques  
Laura Benítez  
Anna Dot  
Palma Lombardo  
Caterina Almirall  
Jordi Lafon  
Concepció Sayós  
Joan Marginedas



---

## Índex

---

I. Abstract.....	9
II. Palabras Clave.....	11
III. Infografía del proyecto.....	13
<b>IV. Uso Común.....</b>	<b>17</b>
1. Ecosistemas culturales.....	19
2. ¡Armonicen, por favor!.....	25
3. Desaparecer: alterar la gramática del arte.....	31
4. Un autor común.....	37
5. Affordance: función y uso común.....	45
6. El Collage como herramienta táctica.....	53
7. Apropiacionismo y caza furtiva.....	59
8. Entre las bambalinas de la post-producción.....	67
9. La propiedad y lo intelectual.....	75
10. Construir un dominio público.....	85
11. Hacker, un Prometeo ordinario.....	99
12. Un encuentro en potencia.....	109
V. Bibliografía y referencias.....	121





## I

---

### Abstract

---

La siguiente investigación trata sobre la noción de uso en el campo del arte, partiendo de la apropiación (o post-producción) cultural y de las prácticas colectivas.

El trabajo analiza la gramática tradicional del arte y sus elementos sintácticos de autor, obra y espectador, para replantearse si tal narrativa sigue siendo operativa después de la aparición de internet y de la revolución digital.

Dicha aparición ha conllevado un cambio en la forma de acercarse a la práctica artística, haciendo visible la inoperatividad del autor romántico y haciendo resurgir la figura de un autor *transdiscursivo*.

A su vez, también se analiza la práctica del apropiacionismo como síndrome que ha dado a la construcción del autor, la posibilidad de apropiación de la cultura con el fin de convertirlo en producto sacro-especulativo que imposibilita un posible uso común.



## II

---

### **Palabras clave**

---

*Usabilidad (Usership)*

*Apropiacionismo*

*Prácticas colectivas*

*Autor común*

*Post-producción*

*Transdiscursividad*

*Derechos de autor*

*Ecosistema cultural*

*Dominio Público*

*Hacker cultural*

*Desmaterialización*

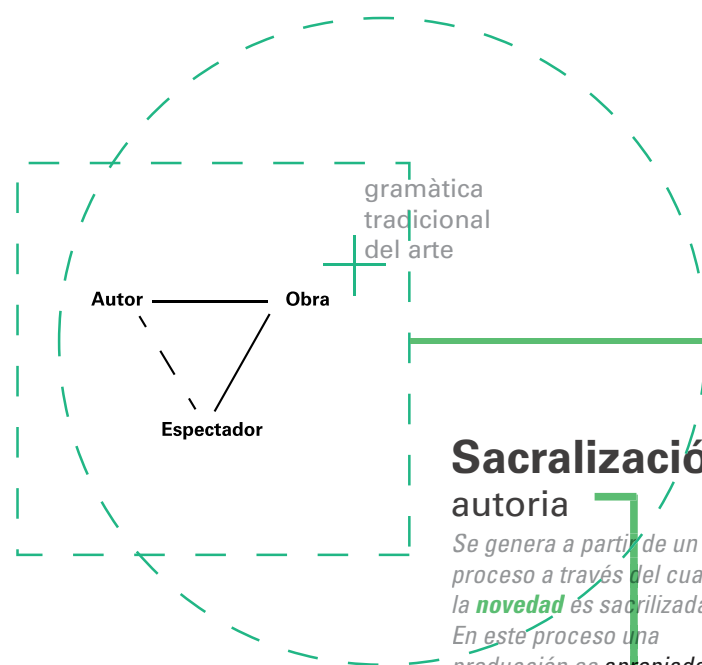


### III

---

## **Infografía del proyecto**

---



## Sacralización autoría

Se genera a partir de un proceso a través del cual la **novedad** es sacralizada. En este proceso una producción es **apropiada** por un **autor**. Recordamos para no repetirnos.

## Creative Commons

Busca un equilibrio del derecho de un autor. A partir de las variables **económicas**, de **autoría** y de **reproducción** y **transformación** de la obra original.

## Propiedad intelectual

Intenta **restringir el uso** de un producto cultural desde una posición **sacra** y otra **especulativa**.

## Dominio público

Producción cultural que ha sido **aliberada** de su régimen de **propiedad intelectual**.

## Especulación económica

Revalorización del **capital simbólico** surgido de una producción cultural, gracias a su **sacralización**.

## Digitalización HACKER

Permite la transformación de un producto cultural sin alterar el original. Abre la puerta al uso del producto cultural, así como facilita la producción **cultural colectiva**.

Libera contenido de un régimen de **uso cerrado** a uno de **código abierto**.

Síndrome de  
falta de  
**usabilidad**

## Apropiación

cuestiona la noción de  
propiedad intelectual.

posibilita el uso del producto cultural.

representa un discurso transdiscursivo.

conduce a la desmaterialización del  
objeto artístico.

genera escenarios

crear un **ecosistema cultural**,  
espacio de

## USO COMÚN

de ser:

doméstico  
económicamente micro  
colectivo

## Profanación

### uso

Se genera a partir de un  
proceso de uso, y por lo  
tanto una transferencia  
desde del **archivo** a la  
realidad profana.

### función

La profanación devuelve el uso a la  
producción cultural y abre las  
posibles funciones de estas más  
allá de las de sacralización y  
especulación

## Prácticas colectivas

Las prácticas  
colectivas abren la  
puerta a un espacio  
común de  
producción. Desde  
este estado se  
pueden generar  
ecosistemas  
culturales y por lo  
tanto un uso común  
de la cultura.

=  
objetivos

=  
espacio

Autor  
colectivo

Autor  
común

Autor  
cooperativo

Autor  
autista

Autor  
Usuario

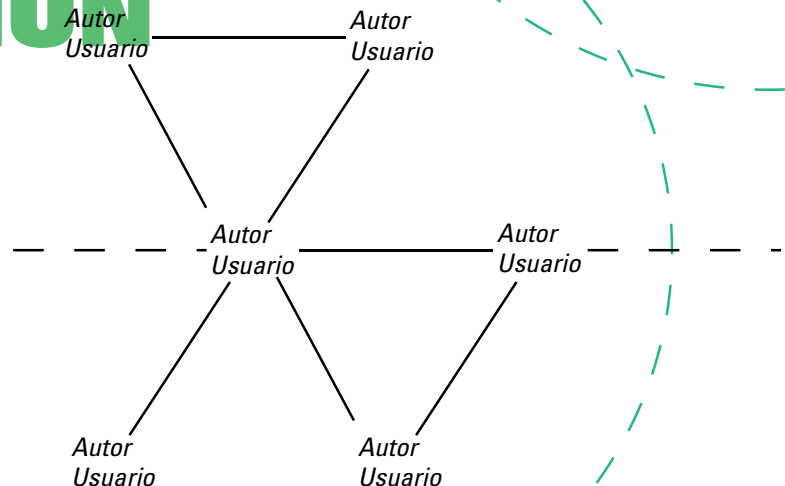
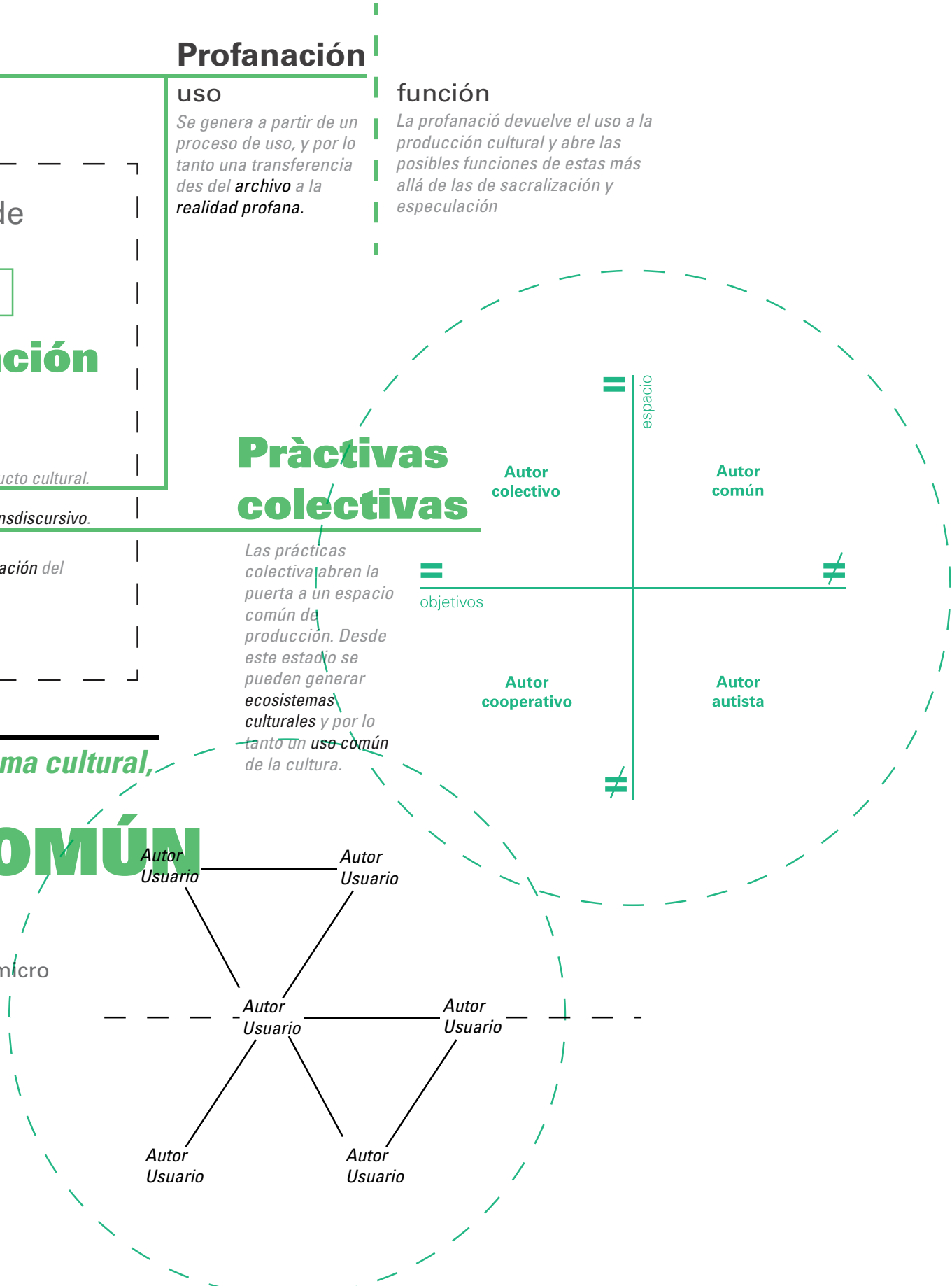
Autor  
Usuario

Autor  
Usuario

Autor  
Usuario

Autor  
Usuario

Autor  
Usuario









**IV**

fig. 1

---

**Uso común: apropiación  
y prácticas colectivas**

---





1

fig. 2

---

## Ecosistemas cultrales

---

Fuimos a ver el campo de alcachofas de Albert Bou en el Prat de Llobregat. Era parte de un trabajo para la asignatura de *Pràcticas i Territoris en el Disseny I*. La propuesta consistía en pensar un producto que reflejara otro paisaje más allá de los tópicos ya conocidos sobre la zona. No queríamos hablar ni de alcachofas ni de gallos de Pota Blava, sino fijarnos en otros elementos del paisaje. El proyecto lo llevábamos a cabo Natàlia Cornejo, Sara Gómez y yo.

Durante la fase de investigación de la propuesta, descubrimos que el centro de recursos del *Parc Agrari del Prat de Llobregat* había una pequeña biblioteca de semillas, con cuatro variedades de frutas que por distintas razones, su cultivo se había abandonado, provocando su extinción. Desde un punto de vista comercial estas variedades habían perdido su utilidad en el mercado y habían sido sustituidas por otras.

Este hecho nos condicionó para centrar nuestra investigación hacia la idea de la utilidad y la inutilidad. Seguimos desarrollando nuestra búsqueda y topamos con las malas hierbas que pueblan los márgenes de los campos y que la agricultura tradicional se dedica a extraer de sus cultivos.

Fue Jon Marín, profesor de la asignatura que cursábamos, quien nos habló del uso que el agricultor Albert Bou daba a estas malas hierbas. Ya habíamos leído que en la agricultura ecológica y en la integrada<sup>1</sup> intentaban reducir o eliminar la intervención de pesticidas y otros químicos, a partir de dejar que crecieran malas hierbas dentro del campo de cultivo. Las malas hierbas servían de

<sup>1</sup> La agricultura integrada es un tipo de agricultura a medio camino entre la agricultura tradicional y la ecológica. Algunas de sus características son: el uso de pesticidas solo en casos de extrema necesidad y la posibilidad de plantaciones de mayor tamaño que en el caso de las plantaciones ecológicas.

atrayerentes tanto para las plagas como para los depredadores que atacan estas plagas.

Con el propósito de conocer de primera mano esta técnica agrícola, contactamos con Albert Bou y fuimos a visitar su campo de alcachofas.

Para quién no haya estado nunca en el Prat de Llobregat, decir que, aunque su situación no parece ser la más idónea, al encontrarse a pocos kilómetros de Barcelona, con los campos a tocar del autopista, atravesado por un sin fin de vías ferroviarias, y con el aeropuerto en medio de esta zona agrícola, hacen que el paisaje ya no sea el de una idílica zona rural. Esta ubicación constituye este paisaje como un collage de elementos que pueblan el territorio y presentan un escenario que podríamos calificarlo de post-rural. *El Parc Agrari* parece alzarse como un espacio en constante resistencia a no desaparecer. Y de hecho demasiadas veces ha estado al margen de la desaparición. Sólo tendríamos que recordar el caso del Eurovegas para darnos cuenta que su identidad se forja, en parte, gracias a la lucha por no desaparecer.

Después de perdernos entre campos de alcachofas, finalmente llegamos a Cal Corazado, residencia y espacio de trabajo de Albert Bou. Nos esperaba en medio de su campo. Nos saludó y nos invitó a entrar dentro de la plantación.

Una vez ya estábamos rodeados de alcachofas empezó a explicarnos el tipo de procedimientos y técnicas que usaba en su cultivo. En un inicio él fue el único payés de la zona que se aventuró a experimentar con este tipo de agricultura. Albert nos contó que había ido perfeccionando su sistema de cultivo a partir de un ensayo y error constante. Cada temporada continuaba experimentando y variando sutilmente los procedimientos. En aquél momento estaba investigando sobre qué pasaba si dejaba que florecieran dos cardos por planta o si era más rentable que florecieran tres.<sup>2</sup> Mientras Albert seguía con sus explicaciones, los tres nos habíamos dado cuenta de que, aunque él tampoco le daba una excesiva importancia, su práctica profesional se había convertido en una investigación.

<sup>2</sup> La alcachofa es uno de los pocos vegetales que se consume su flor. Se considera un buen cardo de alcachofa cuanto su tamaño es mayor y sus hojas están cerradas.

La comparación con el campo de su vecino, limpio de malas hierbas, era significativo. Mientras las plantas de Albert se veían más altas, florecían más y sus flores eran mayores, por el contrario, su vecino tenía menos plantas, más bajas, con cardos más pequeños y el verde de las hojas más apagado. La producción total aprovechable para la venta también iba a ser

mayor para Albert. Como ya he dicho, en Cal Corazado utilizan técnicas de agricultura integrada, mientras que la agricultura de su vecino se decanta por una agricultura tradicional basada en aislar el cultivo de otras plantas que puedan afectarla. De alguna forma la agricultura tradicional trata a la planta como un sujeto aislado de su ecosistema, creyendo que esto va ayudarla a crecer. Por el contrario la agricultura integrada - como también la agricultura ecológica - intenta crear el mejor ecosistema para que la planta pueda florecer. En el campo tradicional nos encontramos un jardín, visualmente más limpio y que ofrece al espectador un producto final. En contraposición, en el campo integrado encontramos un bosque, que no sabemos que hay dentro hasta que no nos adentramos a él.

Durante toda la explicación de Albert, mi cabeza empezó a confundir conceptos entre el campo de la agricultura y el terreno de la visualidad. Obviamente mi mirada sinestésica estaba contaminada por mi experiencia en el mundo del arte contemporáneo.

Donde había un campo de agricultura tradicional yo veía un white cube que intentaba mostrar, a partir del aislamiento, un producto artístico óptimo para ser vendido en lugar de intentar generar un ecosistema suficientemente consistente para poder soportar las inclemencias exteriores.

Si lo traspasaba a la escala del artista/autor la situación aún era más preocupante. Ver el artista como una alcachofa performingo en el campo artístico tradicional para intentar empezar una carrera artística que le permitiera florecer y por lo tanto poder ser visto por el mercado me hacía pensar que algo no funcionaba. Quizás es el aislamiento planteado por todo el engranaje del arte contemporáneo lo que nos está llevando a ser considerados malas hierbas o producto inútil dentro de la sociedad, donde las políticas culturales se venden como esto, un florecimiento de emprendedores autónomos. Continuamos pensando que nuestra labor debe ser la de producir para subsistir cuando demasiadas señales nos están indicando lo contrario.

¿Es esta inutilidad, en donde nos hemos resignado a vivir, la que sirve para ceder nuestra función al sistema del mundo del arte?

¿Y si aceptamos esta condición de inutilidad social - de cosa prescindible - nos condena a un sistema aislado, que consiente procedimientos viejos en una sociedad que está pidiendo cambios a gritos?

Entender que las alcachofas no nacen de la nada es tan importante como entender que la cultura no se crea a partir de genios

creadores, sino que se debe dar un ecosistema propicio para ello, y debemos generar espacios para que esto pueda ocurrir.

En un momento en que la política, la educación, la ecología o la economía están revisando su función dentro la sociedad, el campo de la cultura no puede ser menos.

El análisis sobre este cambio de paradigma en las sociedades occidentales seguramente se da conjuntamente a muchos factores medioambientales que aún no somos capaces de nombrar de forma detallada. Sin embargo de alguno de estos cambios podemos culpar - o dar las gracias - a la revolución digital, que debe su origen a la aparición de internet y el cambio de rumbo hacia un mundo más globalizado. Esta modificación substancial en nuestras rutinas es uno de los factores que ha provocado un replanteamiento de toda la estructura de la sociedad contemporánea.

Ya no vivimos en una separación entre la realidad física y la virtual, sino que transitamos entre ambas sin demasiada dificultad. Justamente en una sociedad que camina hacia una interconexión constante, el mundo cultural entra en una crisis de lo que quiere ser, del papel que quiere interpretar en esta película. ¿Que usos queremos dar a la cultura? ¿Son válidos las funciones que hemos atribuido a la producción cultural hasta día de hoy?

En estos momentos estamos ya inmersos en un nuevo paradigma en donde la cultura experimenta un retorno a lo analógico pero con todo un background adquirido del mundo digital que nos obliga a replantearnos si las viejas costumbres siguen siendo vigentes hoy en día o si hace falta nuevos replanteamientos. En una sociedad hipervinculada que utiliza complejas herramientas de socialización e comunicación, en donde los procesos técnicos se han simplificado procesual y económicamente para el usuario, un mundo que generar contenido de forma ágil, desde la intimidad del espacio doméstico y en donde grandes empresas del sector tecnológico están ganando terreno en la forma en cómo accedemos a la cultura es imprescindible preguntarnos cómo queda tocado el sector. ¿Que significan la suma de los cambios que estamos viviendo y más cuando vemos que la situación del sector cultural es cada vez más frágil?

Primero debemos aceptar que nuestra práctica ha cambiado dando paso a nuevas formas de producción. El arte contemporáneo recolecta todo tipo de material para trabajar, y con esta maleabilidad al medio se permite el lujo de hablar de cualquier cosa a la vez que habla de arte. Este cambio de registro - pasar de representar el paisaje a ser parte del paisaje - está teniendo una importancia vital en el trabajo de los artistas

actuales. Ya no representamos alcachofas, somos alcachofas. Y no solo los que pintan, cantan o componen son alcachofas. También son alcachofas los curadores, los productores culturales, los vigilantes de sala o el personal de limpieza de las salas de museo que intentan descifrar si aquello expuesto es arte o sólo polvo.

Cada uno de estos agentes son partícipes del ecosistema cultural que llamamos mundo del arte. Un ecosistema cultural podemos definirlo como la red de agentes que participan de forma activa de un contexto cultural. Este ecosistema se coordina entre sí, buscando su visibilidad a partir de tácticas que le permitan ser visto y por lo tanto reconocido.

A su vez el ecosistema intenta generar diálogos entre sí, espacios de encuentro en donde trabajar de forma común, y en donde el reconocimiento no sea individual.

Es por esto que la siguiente investigación intenta seguir los pasos de una teoría del arte del uso, que fue desarrollada por De Certeau, cultivada por Agamben, trabajada por Bourriaud y en donde Wright idea un léxico apto para trabajarlo. Sin olvidar el cambio hacia un sujeto plural y común que Marina Garcés intenta describir. El siguiente texto especula sobre la idea de salir del autor autista para generar ecosistemas culturales.







2

fig. 3

---

## ¡Armonicen, por favor!

---

*“At this bookshop I’ve been stealing concepts  
for my own art. I am a thief not an artist”*

*Navid Nuur, The Hague, 2009*

En el 2013 durante las QUAM, certamen de reflexión de las artes organizado anualmente por ACVic, invitaron a la revista A\*Desk y a sus colaboradores a dar un taller de crítica de arte durante todo el fin de semana. El título del taller Narratives de l’art / Taller d’escriptura<sup>3</sup> era un poco engañoso, debido a que el taller estaba muy centrado en la crítica de la institución artística. Esto propició que entre los asistentes se encontrara un geólogo que se llamaba Bernat Lladó. Al ser una mesa redonda con no más de 25 personas, y teniendo en cuenta que las sesiones transcurrieron a lo largo de todo el fin de semana, pareció razonable que cada uno de los asistentes se presentara. Cuando le llegó el turno a Lladó explicó que él era geólogo de profesión, aunque también estaba interesado en las artes visuales, en especial la fotografía, y la escritura. Su motivo para apuntarse al taller había sido el de mejorar su práctica escrita, trabajar la construcción de un relato y en definitiva mejorar su comunicación. Lladó argumentó que en la contemporaneidad de Darwin había muchos investigadores trabajando con la teoría de las especies e incluso algunos de ellos

<sup>3</sup> *Narratives de l’art / Taller d’escriptura*, taller realizado por A\*Desk. QUAM, ACVic. Vic (Barcelona), 2013,

<http://acvic.org/ca/quam/1356-quam-2013-cases-compartides-i-narratives-de-lart> (consultado el 12 de enero de 2016)

ya habían escrito al respeto. En este sentido, ¿por qué Darwin conquistó y monopolizó esa idea? Según Lladó, por su capacidad comunicativa. Darwin no solo era un buen científico también era un buen comunicador.

*“Pese la creencia de la página en blanco siempre escribimos sobre escrito”* nos anunciaba Michel de Certeau. Somos parte de un contexto que ha influenciado en nuestros intereses, preocupaciones y experiencias. Y el resultado de ello se puede ver en nuestros gustos y composiciones (Michel de Certeau, 1996).

En el documental *No Direction Home*, se descubre la capacidad por parte de Bob Dylan de apropiarse de los recursos estilísticos del folk que se practicaban en Minnesota y en Nueva York, para incorporarlos a sus propias composiciones, provocando las rivalidades con otros cantautores de la escena local. El caso más llamativo es el de Dave Van Ronk, quien denuncia la apropiación, por parte de Dylan, de su versión de la canción popular *The House of the Rising Sun*. Dave Van Ronk dejó de interpretar la canción en directo, al sufrir, cada vez que tocaba la canción, recriminaciones por parte del público, de haberse apropiado de la interpretación de Dylan. (No Direction Home, Bob Dylan 2005)

También es conocida la habilidad de Picasso por ser una esponja capaz de apropiarse de cualquier tipo de manifestación plástica. Es asombrosa la contaminación entre Miró y Calder, la creación de uno se retroalimenta con la del otro. Johann Sebastian Bach se apropiaba de composiciones Italianas antiguas para arreglarlas nuevamente y dotarlas de su estilo personal.

Cuando creamos somos conscientes de nuestros referentes y de que nos apropiamos de unos recursos que no nos son propios. Otras veces unimos dos elementos ya existentes para crear uno de nuevo. Nuestra identidad se construye a través de la suma de referentes que creemos conocer, que hemos visto, vivido o que nos han contado. De algún modo utilizamos el mundo como un código abierto. ¿Y es que para alterar la realidad, que mejor que usar partes de ella?

El artista afincado en Holanda Navid Nuur, en 2009 hizo una performance donde se colgaba una pancarta con el statement que introduce este capítulo, a modo de escarnio público. Un posible diálogo - y posiblemente una referencia directa, aunque lo desconozco - lo encontraríamos en la obra de Keith Arnatt *Trouser - Word Piece* (1972), donde Arnatt asegura ser *A real artist*. La obra de Arnatt se componía de una foto donde se veía al artista con una pancarta, igual a la de Nuur, en donde se podía leer la siguiente anunciación: *I am a real artist*. Al lado de la foto, Arnatt incorporaba un texto de John Austin donde se describe que para saber la naturaleza real de 'x', necesitamos saber lo que significa ser no 'x'. Es en la parte negativa del término la que viste los pantalones, dirá Austin, lo que da el sentido de ser realmente x.

*“A real duck’ differs from the simple ‘a duck’ only in that it is used to exclude various ways of being not a real duck - but a dummy, a toy, a picture, a decoy...”*

Si según la anunciación de Arnatt no podemos definir la condición de no artista, por lo que un artista solo se puede definir afirmativamente, causando sospecha sobre su naturaleza ¿Qué significa ser artista? ¿Qué construye la creatividad que se supone de ser un artista? ¿Sería su contemporaneidad como sugiere Agamben, aquel que sabe ver en la oscuridad y saca a la luz lo que no se ve, lo que convertiría a uno en artista ? (Agamben 2008)

En un artículo académico sobre la imagen en la publicidad y los derechos de autor encuentro una posible respuesta a través de la siguiente definición:

<sup>4</sup>Juan Carlos Marcos Recio, Juan Miguel Sánchez Vigili y Villegas Tovar, Ricardo .  
*La imagen en la publicidad: la fotografía al servicio de la documentación publicitaria y los derechos de autor.*  
(España, Mexico: Universidad Complutense de Madrid, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2005).

*La actividad de la promoción de determinados productos o servicios a través de la publicidad representa por si sola un conjunto de elementos de creatividad que se combinan de manera armoniosa para generar un bien de carácter intelectual.<sup>4</sup>*

Para los autores del artículo, el carácter intelectual de las cosas, en el caso de la publicidad, no reside en la idea, sino en el resultado de la combinación armoniosa de elementos creativos.

Armonizar en el fondo es componer, y componer es saber llegar a un público. Es saber comunicar una idea. Mi posicionamiento, y por lo tanto mi hipótesis teórica, es que un artista, de forma más o menos evidente, siempre se está apropiando de ideas de otros para crear.

Además el concepto de armonía plantea una doble relación entre consonancia y disonancia, entre lo que nos calma y lo que nos inquieta. Stephen Wright en su libro *Towards a Lexicon of Usership* propone utilizar el concepto de lo atractivo (*allure*), otro concepto que denota un interés hacia una cosa, ya que atractivo no está relacionado con un sistema bonito-feo, ni con el binomio moral bueno-malo, sino con una relación de interés/desinterés estético hacia la cosa. (Wright 2013)

Volviendo al caso de Navid Nuur, él encontraría en la anunciación de ser un ladrón, y por lo tanto, su condición de no artista real, su fortaleza. Sería él con su condición de ladrón que actúa como falso artista, lo que le permite *llevar los pantalones*, en palabras de Austin.

Nuur se definiría como hacker que se apropia de unas ideas y las armoniza para componer un nuevo paradigma y compartirlo.

Otro sinónimo interesante ligado a la misma idea de armonización y la de *allure* es la que el productor musical Brian Eno desarrolla a lo largo de su clase magistral para el programa de la *BBC The Peel Sessions Lecture*.<sup>10</sup>

<sup>5</sup> Brian Eno, "On the ecology of culture"; *The Peel Sessions Lecture*, BBC. Podcast. 2015.

<http://www.bbc.co.uk/programmes/p033smwp>  
(consultado 28 de marzo de 2016)

Eno centra su discurso alrededor del concepto de ecología de la cultura partiendo de dos preguntas: ¿es el arte una carrera? ¿hay una fórmula para hacer florecer el arte?

¿Qué es la cultura?. Eno define la cultura como todo aquello que no necesitaríamos hacer pero qué hacemos. Comer es una necesidad, pero en cambio nos pasamos horas en la cocina para hacer un pastel. Moverse es imprescindible, pero no tenemos porque bailar un tango, una rumba o un swing. Todos nos cortamos el pelo y nadie lo hace de forma aleatoria, sino que elegimos un estilo concreto de corte de pelo que pueda ser aceptado - o no - por nuestra comunidad, pero que sin lugar a duda, nuestro estilo de pelo es un símbolo de un mundo concreto. Todas estas decisiones estéticas que nos ayudan a pertenecer o destacar en una comunidad, ya están presentes en los juegos de los niños. Cuando un niño juega se está imaginando que puede volar o que es un pirata y, usando la representación, aprende. Cuando los adultos juegan lo hacen a través del arte. *¿No es el arte un juego entre todos los hombres de todas las épocas?* preguntaba Marcel Duchamp.

El juego, la estética y en definitiva el arte marcan nuestra identidad, la forma como nos presentamos al mundo. Puede parecer superficial, pero creo que el "me gusta" es una expresión pertinente. Sobre todo cuando nos preguntamos porque nos gusta. Me gusta tiene un componente que es previo al interés. El me gusta añade la experiencia estética y, de algún modo, se aproxima a la necesidad, a aquello que me choca. Es a partir de los gustos compartidos como creamos relaciones. El gusto es una forma de crear empatía con el otro y por lo tanto una forma de relacionarse con la comunidad. Eno nos pone el ejemplo del peinado: *"nadie se corta el pelo de forma aleatoria y si alguien lo hace que venga y me lo enseñe"*.

Desde este sentido todos tenemos el derecho de modificar nuestro propio entorno a partir de nuestros gustos, y dedicamos

una parte importante de nuestras vidas a pensar cómo deben ser los espacios por donde nos movemos. Creamos espacios donde nosotros hemos elegido el color de pared, los cuadros que están colgados, el mobiliario, la música que está sonando... El interés aparecerá al reflexionar sobre algo que nos atrae, por lo tanto será la culminación de la gestación de gusto.

Pero Eno va un paso más allá. ¿Qué pasa cuando en la sociedad hay unos individuos a los que llamamos artistas y que les damos la responsabilidad de presentar nuestras sociedades a través de sus composiciones?

Eno pone el ejemplo de la Rusia bolchevique donde hubo una de las mayores producciones artísticas de toda la historia de la humanidad. Más allá de los nombres más conocidos como Malevich, Ródchenko o Kandinsky se escondían infinidad de pintores, escultores y diseñadores de igual calidad. Este período de la historia estuvo marcado por el hecho de pertenecer a un ecosistema en el cual eran reconocidos y en consecuencia, estos artistas disfrutaban de la oportunidad de desarrollar un trabajo que iba más allá de una creación personal e influenciaba de forma directa a la sociedad de la época. En este período había un gran número de galerías, se celebraban muchas fiestas donde asistían los artistas, habían reuniones constantes y la transmisión de conocimiento era ininterrumpida.

<sup>6</sup>Anton Vidokle, Presentación del proyecto *The Communist Revolution was Caused by the Sun*, en Barcelona Arts Santa Mónica, 18 de febrero, 2016.

En una línea parecida a ésta el artista y miembro de e-flux, Anton Vidokle menciona su creencia que, después de la censura impuesta por parte del régimen Stalinista, las aportaciones constructivistas no desaparecieron sino que se filtraron hacia otros gremios de la sociedad rusa.<sup>6</sup>

Otro caso podría ser el del Pop Británico, que se ha desarrollado en el ecosistema culturalmente dominante como es el sistema anglosajón, permitiéndole un reconocimiento social que promueve que muchos creadores sirvan como altavoz de las inquietudes de una generación.

Eno nos invita a cambiar nuestro vocabulario, olvidarnos de los *genius* románticos y reelaborar la historia del arte a partir de la concepción del *scenius*, el talento de una escena cultural, y por lo tanto de toda una comunidad.

Para Eno el *scenius* sería un sujeto con suficiente influencia o destreza para evidenciar las ideas de un ecosistema cultural.

La conferencia culmina con la afirmación "*new ideas are articulated by individuals but generated by communities*".

Los artistas no crean. Los artistas miran, estudian, usan, aportan, comparten, juegan, componen, aluden, ponderan, se apropian, coleccionan, ordenan, armonizan, articulan. Y con todos estos

adjetivos construyen soportes para unas ideas que no son suyas, que siempre son derivaciones de posicionamientos ya establecidos en el mundo donde pertenecen cada uno de ellos.

La originalidad es darse cuenta de que algo siempre había estado allí y darle un soporte, nombrarlo. Debemos cambiar nuestra perspectiva hacia la obra de arte y empezar a mirar hacia una idea de sistema.

Como expone Rancière en *El espectador emancipado*, la obra de arte política no cambia nuestra ideología de forma radical, pero nos reconforta al ver que no estamos solos defendiendo nuestra posición y, además, nos permite hacernos preguntas, cuyas respuestas sí que pueden ser un motor social. (Rancière 2010)

¿Pero qué pasa cuando no miramos una obra, sino que formamos parte de un ecosistema cultural? ¿Que pasa cuando estamos rodeados de millones de obras de arte que nos construyen como individuos? ¿Continuamente nuestros cuerpos chocan con composiciones estilísticas que nos conmueven, nos aburren o nos enfadan? Obviamente que una obra no tiene la suficiente fuerza para cambiar el pulso de una sociedad, pero sí de ocasionar un pequeño choque y así contribuir, de forma lenta y subliminal, a un cambio superior.

A modo de conclusión de este capítulo me gustaría apropiarme de una frase, a su vez apropiada por Miquel Molins en una de sus clases sobre el collage:

*“Juntar dos cosas que no se habían  
juntado antes y el mundo cambia”<sup>13</sup>*

<sup>7</sup> Frase del libro *Levels of Life* de Julian Barnes (2013). Esta frase me la he apropiado de una clase sobre la historia del collage con Miquel Molins.



3

fig. 4

---

## Desaparecer: alterar la gramática del arte

---

*Soviet artists also questioned longevity: if art and life were essentially the same, one had to accept the mortality of art as one accepted one's own mortality.*

<sup>8</sup> Daniel Moreno, *Anuncia la feina un cop acabada*, web Sala d'art Jove. Presentación del proyecto en la Fundació Miró. Barcelona 2013.

<http://saladartjove.cat/activitat/anuncia-la-feina-un-cop-acabada> (consultado el 10 de enero de 2016)

<sup>9</sup> Palma Lombardo, "Daniel Moreno. Pica i fuig a la Fundació Miró", diario digital Núvol, 28 de octubre de 2014.

<http://www.nuvol.com/noticies/daniel-moreno-pica-i-fuig-a-la-fundacio-miro/> (consultado el 10 de enero de 2016)

En una conversación de cafetería con Daniel Moreno Roldán y otros compañeros, hablábamos sobre el intercambio que la Sala d'Art Jove de Barcelona había hecho con la Sala de Arte Joven de Madrid. En aquella conversación Daniel, que era artista becado por la Sala d'Art Jove, comentaba cómo la mayoría de obras de los jóvenes artistas madrileños eran muy objetuales, muy matéricas. Esto se explica, seguramente, por el hecho que la escena de arte de Madrid está refrendada por una red consolidada de galerías, mientras que el sistema del arte catalán se sostiene de forma mayoritaria desde las instituciones públicas, provocando que las obras de artistas del circuito de Barcelona, muchas veces, sean solo soportes desde donde crear narrativas, provocando que el objeto artístico haya quedado relegado a un segundo plano o en algunos casos haya llegado a desaparecer.

En esta misma convocatoria de Sala d'Art Jove, Daniel Moreno presentó *Anuncia la feina un cop acabada*<sup>8 9</sup> donde montaba un coloquio en donde se proponía el experimento de intentar reactivar la señal fantasma de los antiguos estudios de RTVE en Montjuïc. El encuentro, localizado en la biblioteca de la Fundació

Miró, se desarrolló a partir de la voluntad de generar expectativas al público asistente. El protagonista de la narración era un monitor encendido pero sin señal. Los asistentes miraban continuamente de reojo hacia al monitor intentando advertir alguna modificación en la pantalla que anunciase la aparición de la señal fantasma que todos los asistentes se nos había anunciado con antelación. Al final de una espera bastante larga, y con nuestras expectativas al máximo, Daniel decidió sintonizar el aparato. Lo que pudimos ver fue un travelling en bucle por unos estudios de televisión, acompañado de una música de club de cócteles. La situación era tensa. No sabías si creerte lo que veías o no. Aún sigo pensando que todo aquello era una ficción. En parte lo era.

Daniel se apropia de material audiovisual y lo usa para generar un escenario de expectativas. El objeto sirve para crear una narración que activa la situación - el escenario de expectativas. Sin embargo el desarrollo del evento acaba teniendo más peso que el mismo experimento presentado como obra. Lo curioso del caso es que en la acción propuesta por Daniel necesita de todos los elementos que construyen la narración: un público a quién generar esas expectativas, una narración para activarlas y un monitor conectado a una antena para dar verosimilitud a la ficción. Cada elemento es indispensable para construir el display, excepto uno: la obra a visualizar.

Podría no haber enseñado nada y su acción habría sido igualmente válida, habría generado igualmente expectativas. En este caso no se apropia del objeto en sí, sino del relato de este objeto y lo transforma.

Quizás, el display expuesto por Daniel ya no es un objeto o una instalación, sino un sistema donde el público construye una narración, aportando nuevos valores a la obra.

Esta desmaterialización de la obra de arte que Daniel utiliza para generar su propuesta artística, tiene varios orígenes.

Un ejemplo de ello se puede encontrar en la URSS. Durante el período comunista, los artistas son considerados trabajadores del estado y reciben un sueldo por su labor.

Aún así, debido a la oposición a la burguesía que mantenía la clase obrera de la URSS, se implementó, de forma muy rápida y en la mayoría del sector artístico ruso, un avance hacia el uso de materiales poco valiosos y de uso cotidiano. A esta oposición a las ideas burguesas se sumaba el interés de acercar el arte a la vida. Y para ello primero se debía aceptar la mortalidad de la obra de arte del mismo modo que nosotros aceptamos nuestra propia muerte. Este tipo de formalizaciones, también se mostraban contrarias a la idea de sacralización, intrínseca en el arte burgués.

Pero su posicionamiento teórico iba más allá de esto. Con esta



consigna se planteaban, dentro de un sistema materialista, realizar proyectos inmateriales, y buscar una no-funcionalidad como crítica al sistema establecido. El arte, en el sistema comunista, se le daba la función oficial de producir un hombre nuevo. La forma de atacar el sistema del arte soviético de entonces era, justamente, la de producir objetos no funcionales.

Pero su activismo no funcionalista en un sociedad ultra funcional como la Rusa hizo que sus propuestas no fueran entendidas por parte del gobierno comunista, cosa que les dificultó su trabajo, llevándolos al punto de proponer obras solo descritas oralmente, pero que nunca serian realizadas. (Degot 2012)

Otro origen de esta desmaterialización es el que Lucy Lippard desarrolla en su libro *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, donde recoge de forma personal, sus experiencias como teórica del arte de aquella época y hace un retrato de una Nueva York llena de artistas que empiezan a generar un discurso a partir de objetos realizados con materiales de poco valor, donde la performance se establece como práctica habitual y en donde el texto se convierte en el formato más extendido en todas las prácticas conceptuales. Aparece la noción de archivo, que volverá a ser reivindicada de nuevo con la aparición de internet y de la cultura *Open Source*. A la vez el conceptualismo es de los primeros movimientos que se extenderá de una forma más global en todo el planeta, gracias en parte al trabajo del colectivo Fluxus.

Para el conceptualismo eliminar la obra de arte de forma total o parcial fue en un principio una reacción en contra del mercado del arte y una forma de explorar nuevas relaciones con el espectador. A su vez también planteaba una mirada radical hacia lo ordinario y lo cotidiano. Su mirada, contrariamente a lo que se piensa, no provenía de la figura de Marcel Duchamp sino que tenía sus orígenes en el minimalismo y en algunos neo-dadá como Jasper Johns.

Con la guerra del Vietnam y la aparición de la contracultura como telón de fondo, se quería repensar el arte. Imaginar un nuevo arte para repensar el mundo a partir de la intencionalidad de desvalorizar el material para potenciar la idea. (Lippard 1973)

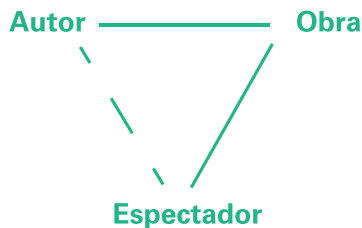
La desmaterialización de la obra de arte ha contado con algunos casos extremos como el del artista conceptual Gustav Metzger<sup>18</sup> quien intentó crear una huelga de artistas para resetear el sistema del arte global. Después de estar tres años sin producir ninguna pieza, cuando volvió a su práctica habitual y fue preguntado sobre qué había conseguido con este gesto, él se limitó a responder: *"all the artists are fucking bastards"*. (Ortega 2016)

Otro caso singular fue la del artista británico Keith Arnatt, quien en una exposición decidió crear una pieza textual donde preguntaba al comisario: *Is it possible for me to do nothing as my contribution to this exhibition?*, 1970.

La desmaterialización de la obra de arte fue el detonante que nos llevó hacia la desaparición de las partes que hasta el momento habían construido la gramática del arte.

Esta gramática tradicional del arte nos planteaba, y nos sigue planteando, un sistema unidireccional donde a priori, el autor y el espectador se relacionan a través de la obra.

El dibujo para ello sería el siguiente:



Como vemos el autor y la obra estarían en un estadio parecido.

Uno concebido como padre y el otro concebido como hijo pródigo. En un escalón inferior encontraríamos al espectador, cuya relación con el autor sería a través de la observación y comprensión de la obra.

¿Pero qué pasa cuando quitas una de estas tres patas? Pues que el sistema cambia. Y con este cambio se abren nuevas posibilidades discursivas.

El caso de Arnatt es singular en muchos aspectos, no solo al retratar de forma metafórica la desmaterialización de la obra de arte, sino también al anunciar la desaparición del artista. *El proyecto Self-Burial (Television Interference Project)*, 1968, se retransmitía cómo el propio Arnatt se iba enterrando vivo hasta desaparecer. De este modo Arnatt dialogaba con la problemática de quién es un artista y si podía haber arte sin la figura de un creador.

Un año antes de *Self-Burial (Television Interference Project)*, Roland Barthes nos hablaba sobre la muerte del autor (1967), tema que un año después también desarrollaría Michel Foucault (1969).

En *La muerte del autor*, Barthes persigue la misma idea de la obra abierta, impulsada por Umberto Eco, según lo cual el espectador completa con su interpretación el significado final de la obra. De esta hipótesis se deduce que si cualquier lector puede dar a un texto un significado propio a partir de su propia voz "el nacimiento del lector tiene como consecuencia la muerte del autor". (Barthes 1987)

Barthes dirige su ofensiva a la figura del autor, un sujeto que imposibilita la apertura de la obra, y a la crítica de arte - entendido arte desde un espectro cultural amplio - que se limita a descifrar el significado de una obra a partir del descubrimiento de la figura del autor: su sociedad, sus costumbres, sus romances, sus intereses y sus maestros.

Al matarlo, Barthes intenta convertir al autor en un sujeto anónimo que no participa de la vida del lector. Su propósito parece el de apoderar al público de la capacidad de usar la obra.

Barthes apunta que el mensaje no es único ni unidireccional, ya que el objeto puede ser performado por el usuario de múltiples formas. Un ejemplo de ello es el libro *Un mundo feliz*, de Aldous Huxley que ha sido entendido como una distopía futurista por la mayoría de lectores, cuando según su autor lo que quería ser es una descripción irónica de un escenario futuro.

Pero, divergiendo con Barthes, no creo que la escritura sea un lugar neutro tal y como él apunta. El uso que damos a las palabras altera su significado. Si bien es cierto que el lenguaje es quien media entre el espectador y el autor, el acto final del autor es el de traducir unas ideas abstractas al lenguaje de la práctica. No debemos olvidar quien ordena las palabras, compone el texto y acentúa el tono de una narración. El autor tiene la potestad de mostrar o esconder el origen real de su voz, para ello utiliza un léxico o otro, un tipo u otro de composición e incluso de presentación. Crear es en parte, un proceso de traducción entre el cuerpo del autor y el medio de presentación.

Tampoco es neutro el texto como soporte de esas palabras, en cómo las usamos, el tono que damos al discurso, e incluso el diseño del soporte papel que elegimos o el público a quien va dirigida la obra, todo son indicadores que dan a este mensaje un contexto determinado que nos determina las posibilidades discursivas y las interpretaciones. La tradición de una práctica pesa sobre la enunciación de la obra.

Podría llegar a ser neutra una escritura en el caso que estuviera aislada de cualquier contexto. Un texto redactado sin imaginarse un posible receptor, en un campo neutro donde autor y lector tuvieran la misma potestad sobre el texto. Pero una novela,

un cuadro o unavivencia en una composición a través de un lenguaje determinado. En esta composición un autor ordenará sus preocupaciones, sus ocurrencias, sus memorias, su imaginario, sus lecturas o la anécdota contada por un amigo, para darle una forma que será transmitida a un público concreto.

Ejemplo de ello es el caso de la abstracción. Podemos alertar que el cuadrado negro de Malevich no significa nada, pero es justamente esta ausencia de significado junto con el contexto histórico, social, político, teórico y artístico que lo rodea lo que lo llena de significación. Malevich pone en entredicho la noción de imagen. Su cuadrado negro es una escultura que altera un espacio.

Son muchas las redes que tejen una obra de arte, pues es el centro de visibilidad de la producción artística. Pero para que su consumo pueda ser posible la pieza como fenómeno genera un complejo entramado a su alrededor. La obra de arte intenta sobresalir del resto a partir de varias tácticas que le permiten marcar su territorio entre el ruido de la producción.

Un autor también puede controlar a partir de performar sus apariciones públicas: las entrevistas o su biografía. El autor-personaje altera la percepción de sus obras y construye una narración en donde él es el protagonista. De aquí aparece toda la constelación de elementos externos al espacio de la obra, invisibles o escondidos, que dan o modifican los significados de la pieza.

La intención de Barthes con la muerte del autor es interesante: acabar con la figura del autor-genio a través de reforzar el espacio neutro de un texto y así apoderar el lector. Pero su intención se ha quedado en una simple anunciación, el autor no ha muerto. El autor está vivo gracias en parte al espectador-medio, que aún ve la obra como un lugar con un significado ya marcado que quiere intentar descubrir o que quiere que le sea explicado. De algún modo el espectador-medio busca una experiencia - estética o no - que pueda encajar en su relato vital.

Quizás lo que debemos esperar no es que el público se adapte, sino anticiparnos a la publicación y buscar otras formas de autoría que escapen de un posicionamiento nuclear. Dividir la autoría podría ser una de las opciones. Proponer proyectos colectivos. Hacer que la voz del autor sea múltiple. Estrechar las relaciones entre autor y público. Abrir la obra de arte para que sea usada y no tener miedo a una autoría compartida. Dialogar con los propios referentes reforzando su transdiscursividad. (Foucault 1999)



## 4

fig. 5

---

### Un autor común

---

BlackTulip no es nadie. BlackTulip somos todos. BlackTulip es un proyecto de arte que parte del anonimato colectivo. Si te pones en contacto con BlackTulip, te contesta un sujeto que a partir de ahora llamaremos L y que responderá a tus preguntas.

Por el proyecto han pasado diversos artistas y agentes cercanos al sector del arte en Barcelona, construyendo así una red de participantes que tienen en común el hecho de trabajar en un mismo espacio.

El principal vínculo entre las propuestas de BlackTulip es que siempre son experimentales y se signan bajo un mismo pseudónimo. Entre los intereses más comunes de BlackTulip está la ciencia ficción y la crítica institucional.

BlackTulip desarrolla un tipo de exposiciones donde el artista no está presente. No sabes quién ha generado el dispositivo de la exposición, podría ser cualquiera. Esto permite al colectivo anónimo la construcción de escenarios en donde el usuario se mueve y interactúa con el display, sin saber quién ha hecho aquello.

Por ejemplo, en una de sus propuestas para la galería Half House, plantearon cortar un árbol de trece metros de altura. La acción consistía en transportar el tronco desde el bosque hasta la galería. Allí utilizaban la chimenea del espacio para quemar el tronco. La acción duraría hasta que todo el tronco se hubiera consumido. Todos los participantes que se quedarán a vigilar el fuego se les consideraría BlackTulip.<sup>10</sup>

<sup>10</sup>Anna Dot, "Metres, llenya i cendres. Una acció de Black Tulip a Halfhouse", *A\*Desk*, 8 de marzo de 2013.

<http://www.a-desk.org/highlights/Metres-llenya-i-cendres-Una-accio.html> (consultado el 20 de mayo de 2016)

En el caso del proyecto en Half House, es interesante cómo desarrollaron la idea de comunidad a partir de la acción primitiva de sentarse alrededor del fuego y charlar, convirtiendo la galería en un encuentro entre extraños conocidos.

Con su afán por hacer desaparecer la figura del autor, BlackTulip persigue reforzar la separación entre la pieza y la bibliografía de un artista. Y la verdad es que lo consigue a medias. BlackTulip se ha convertido en una marca, a partir de una cronología de proyectos iniciados en 2012, que le han permitido construirse una identidad que a la vez, da continuidad a su producción. Es esta continuidad entre proyectos lo que confiere a BlackTulip un carácter propio que lo asimila, a priori, a un autor con múltiples caras. Y desde esta colectividad, BlackTulip consigue dividir su voz sin perder visibilidad en el sector.

Pero tiene un pero. Aunque BlackTulip sabe escenificar muy bien la idea de no-autor, en realidad todo el mundo sabe quién hay detrás del proyecto. Todo el mundo sabe quien es L.

Esto no quiere decir que sea siempre el mismo sujeto quien produzca o ejecute todo el material de BlackTulip, pero su voz y la de BlackTulip tienen un tono muy similar. Y si sabemos quién hay detrás de BlackTulip confiere al proyecto otra visión que no podemos menospreciar, como es la noción de una institución sin arquitectura, o lo que es lo mismo, un espacio etéreo desde donde proponer producción y exhibición.

Pero volviendo al hecho de que todo el mundo sepa quién ha creado el personaje de BlackTulip, la pregunta sería: ¿Qué autor no es en realidad un personaje de ficción?

Fijémonos ahora en el concepto de cine de autor. Se denomina cine de autor a aquellos títulos de películas dirigidos por un mismo director y que mantienen entre sí una cadena de particularidades que lo singularizan de otros tipos de trabajos. En el caso del cine hay un elemento interesante, como es que las producciones tienen un autor colectivo. Tenemos guionistas, directores de fotografía, cámaras, montadores, compositores de bandas sonoras... y son la suma de sus prácticas las que acaban construyendo el metraje final. Sin embargo hay alguien que toma las decisiones e interviene en casi todas las partes de la producción: el director.

El cine de autor sería el caso cinematográfico en donde el director adquiere la personalidad más marcada. En este sentido es la victoria de una individualidad por encima de una colectividad. Esto, a priori, no es malo, ya que aporta singularidad. No nos vamos a engañar poder trabajar en un escenario en donde todo el mundo acata tus decisiones facilita la faena. Pero más allá de esta percepción de aparente libertad, lo que nos permite

la individualidad es llevar lo más lejos posible una idea, ser el máximo radical posible y por lo tanto proyectar un concepto de la forma más aproximada posible a la imagen de aquello que tienes en mente. Lo que hace un autor es crear un escenario donde el narrador es a la vez el personaje principal aunque hable en tercera persona.

Como ya hemos indicado en el capítulo anterior, el autor no ha muerto, sino que es el vértice que agrupa un conjunto de obras y articula un sentido común.

La figura del autor es una máscara que sirve al sujeto artista para no presentarse a sí mismo sino sólo a su apariencia, o lo que es lo mismo, el perfil que también está presente en su obra: una forma de componer, sus tics, sus gustos. Con la máscara puesta, el director-autor esconde su otra cara, aquella que podría contradecir su trabajo o podría poner su figura en cuestión. El problema de fijarse demasiado en el sujeto, más allá del autor, como apuntaba Barthes, es que no hacemos una crítica a la obra, sino que narramos una biografía.

Pero en realidad la personalidad del autor forma parte de la articulación de la obra que este presenta, sobre todo en los casos que sus acciones están intrínsecamente ligadas a su obra. Podemos leer la obra de Damien Hirst sin relacionarla a sus especulaciones financieras, pero es al entrar en los aspectos económicos cuando el significado de su producción se hace más interesante. O las excentricidades de Salvador Dalí<sup>25</sup> con sus apariciones públicas calculadas milimétricamente y su vida transformada en una continua performance. Podemos apreciar la obra de Félix González-Torres, pero la profundidad de la obra cambia cuando conoces un poco de su vida.

Pero para salir de la figura del genio creador quizás debemos explorar otras formas de autoría. La opción de la muerte del autor, defendida por Barthes, como hemos visto, sólo se puede entender si vemos el texto como un lugar neutro y, obviamente, esto nos plantea unos problemas que no podemos salvar. Viendo que no podemos eliminar la figura del autor, quizás lo que podemos intentar es ver la obra como un vínculo que nos remite no sólo a la figura de un autor neutro, sino a todo un camino de discursos entrelazados.

Es Michel Foucault quien nos descubre el personaje del autor transdiscursivo. Tal autor sería el iniciador de un discurso que otros continuarán con la contribución de sus propias obras. Este modelo lo encontraríamos en la literatura anónima del autor medieval quien recogía un gran tema clásico y lo armonizaba a su propio gusto, con el fin de actualizarlo a los gustos de una época o

<sup>11</sup> Martí Manen, "Dalí es un artista que hemos dejado perder". Vídeo, 2015.

<https://www.youtube.com/watch?v=cDIwsZ0GadM> (consultado 20 de mayo de 2016)

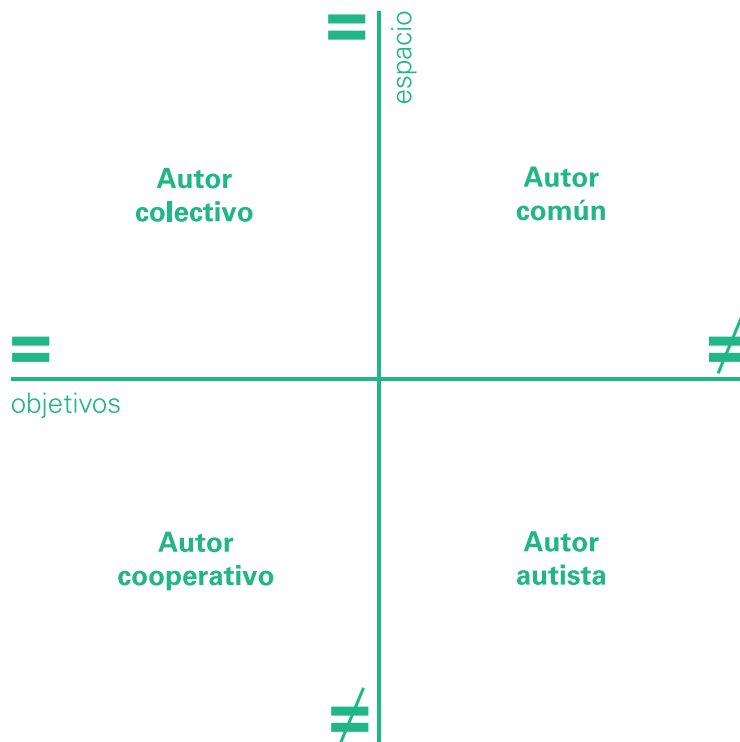
para hacer florecer de él nuevos valores.

Es en el romanticismo, donde el hombre colocado en el centro del universo se comporta como genio creador, cuya obra debe ser sacralizada.

Pero esto es una noción de no más de dos o tres siglos de vida.

En el pasado el valor artístico no era algo considerado de ser archivado, llegando al caso de que algunos retablos románicos han sido hallados por casualidad cuando estaban siendo usados como puertas para los establos porcinos.

Siguiendo la línea propuesta por Foucault, en que la originalidad no define la figura del autor podríamos crear una gráfica a partir de dos ejes que nos daría cuatro posibles tipos de autor:



En la gráfica expuesta tendríamos dos ejes. El eje vertical se mostraría un espacio común, el eje horizontal un objetivo compartido. Entiendo como espacio un mismo contexto cultural, por ejemplo el del mundo del arte contemporáneo en Barcelona. El tema o objetivo, vendría a ser el interés sobre una materia por ejemplo en el caso de Black Tulip, la ciencia ficción.

De este modo nos aparecen cuatro posibles áreas: el autor colectivo, el autor común, el autor cooperativo y el autor autista. (Costa 2015)



Empezando por el final, el autor autista sería la figura del genio creador que cree que su obra es autónoma por sí sola, que no necesita la pertenencia a ningún contexto ya que su creatividad es tan asombrosa que todos debemos rendirnos a sus pies. En resumen, la viva imagen del genio romántico.

En contraposición encontramos el autor colectivo, que surge a partir de la unión de diferentes sujetos del mismo campo de conocimiento para realizar una tarea en común. De algún modo, lo que se plantea es compartir la autoría sobre una obra con las problemáticas que esto puede generar. Hay muchos ejemplos de colectivos y colaboraciones en la historia del arte: Gilbert & George, las Guerrillas Girls o los casos estatales de Equipo Crónica o Bestué & Vivas. En todos estos casos el trabajo artístico de los miembros del grupo tendría la particularidad de ser firmado de forma conjunta y que debajo la firma del autor hay unos nombres propios claros.

Más suculento creo que es el caso es el del autor cooperativo quien se definiría por su tono de voz interdisciplinar - o transdisciplinar dependiendo de la forma de relación entre los agentes del proyecto - que le permitiría una traslación de conocimientos entre diferentes disciplinas o campos de conocimiento. Este aparece cuando se trabaja de forma colectiva pero se unen dos o más personas de campos de conocimiento distintos pero con un mismo interés. Ejemplo de ello serían los proyectos de ciencia y arte o de arte y educación. Este caso es muy particular ya que se suele dar una relación desequilibrada hacia uno de los sectores que participan del proyecto, haciendo bastante difícil que el trabajo pueda servir de igual forma a todas las partes.

Claro ejemplo de ella sería el trabajo de la artista Regina de Miguel, quien en proyectos como *Nouvelle Science Vague Fiction* propone metáforas surgidas a partir del trabajo conjunto con investigadores científicos, permitiéndole construir un relato entre arte y ciencia que aborda temas como la objetividad científica a través de su representación.

Regina de Miguel comenzó su relación con la ciencia a partir de un seguido de trabajos en donde se cuestionan las formas que tenemos de representar la realidad, desde la cartografía, a los displays museísticos, las escalas...

De estos primeros trabajos surgió la necesidad de que su implicación como artista no fuera sólo formalista, sino que su cuerpo también se implicara en la construcción de una cooperatividad. La búsqueda de esta implicación, la llevó a empezar a colaborar con equipos de científicos, con las

dificultades que tiene trabajar dentro de instituciones científicas. Una de las primeras experiencias que desarrolló con un trabajo claramente cooperativo fue en las cuevas de Cerknica, en Eslovenia. Para ello tuvo que contratar un equipo de personas que la ayudaran a pedir permisos al gobierno Esloveno para poder grabar en el lugar. A ello se sumó la incorporación de un espeleólogo, imprescindible para poder acceder en unas cuevas que no son turísticas.

La grabación continuó en el centro de radioastronomía Holandés (ASTRON), en donde toda la maquinaria para conseguir los permisos volvió a arrancar. Fue durante estas segundas grabaciones que de Miguel se dio cuenta que no estaba llegando al fondo de la cuestión y que el simple registro de las imágenes solo daba una aparente superficialidad al proyecto.

En aquél momento su interés derivó hacia replantearse las inquietudes que la habían llevado a realizar el proyecto. De aquí que empezó a hacer preguntas a los trabajadores de las instalaciones. Aquellas entrevistas la llevaron a conocer un grupo de ex-trabajadores jubilados de ASTRON que por entonces se dedicaban a hacer visitas pedagógicas y mantenimiento de unas antiguas antenas de radio astronomía que habían quedado obsoletas.<sup>27</sup> Justamente al trabajar con los ex-empleados de ASTRON, le permitió a de Miguel, infiltrarse en los márgenes de la ciencia e interesarse por aquellos científicos que trabajan a partir de la intuición o que su labor se desarrollaba en una cierta marginalidad respecto a la ciencia magna. A su vez, esta metodología le permitía cuestionarse el poder de la ciencia como forma legitimadora de la realidad.

Uno de los principales objetivos del proyecto era que el display se encontrara justo en la línea entre arte y ciencia, pero que en realidad no estuviera ni en un sitio ni en el otro.

Trabajar desde la intuición, según de Miguel, nos permite llegar a hacernos unas preguntas sobre nosotros mismos. La artista reivindica la intuición como modo para poner en cuestión la supremacía de la objetividad científica. Esto sí, sin caer en el anarcología o el anarquismo epistemológico. Con esto parece alertarnos que para juzgar debemos conocer.

Finalmente encontramos el autor común que surge de la unión de múltiples sujetos que habitan en un mismo campo de conocimiento pero que cuyos objetivos no son los mismos sino sólo compartidos por el hecho de estar en un mismo espacio. Puede haber relación entre ellos o no, pero sin embargo en dicho autor se entrevé una voz transdiscursiva por el simple hecho de ser parte de una comunidad.

<sup>27</sup>Regina de Miguel  
"#21 Regina de Miguel,"  
Entrevistada por Sónia  
Fernández Pan. Podcast  
22 de mayo de 2014.

<http://esnorquel.es/21regina-de-miguel>  
(consultado el 10 de agosto de 2016)

El autor común es el único de los autores que se muestra siempre como usuario y autor a la vez. Puede tener autoría pero no autoridad, ya que siempre su sinergia lo obliga a moverse en relación a los otros usuarios de la comunidad. A la vez que copia, se apropia del espacio donde habita y usa - en lugar de performar - su propio espacio. En este sentido el autor común es doméstico, en un sentido de proximidad.

La producción del autor común sólo tiene sentido en su propio entorno y podríamos añadir que su trabajo se genera desde fuera - desde su contexto y para su contexto -, entendiendo que su yo se forja al participar de la comunidad en donde reside. La originalidad no suele ser su mayor preocupación, más que el motor para seguir siendo productivo para su contexto y la motivación para aportar algo que pueda ser útil para su sector. Es por esto que muchas veces no tiene miedo en trabajar de forma parecida al resto de agentes que actúan en su mismo contexto. Sus referentes son más locales que globales - a no ser que su comunidad sea global - ya que busca en el encuentro con la proximidad su mayor aliado. A su vez el autor común crea redes de amistades con las que trabajar. Económicamente se mueve a través del trueque, al no ser su única intención la de subsistir, sino la de participar de una comunidad.

Finalmente el autor común cohabita con posicionamientos en los que no siempre se encuentra cómodo. Algunas veces los respeta, otras intenta cambiarlos.

El autor más común que conozco quizás sea Jordi Lafon. Lafon trabaja con las relaciones interpersonales y buena parte de su producción está dedicada al trabajo comunitario. Artista afincado en Vic (Barcelona), Lafon propone proyectos a otros artistas o personas próximas al circuito del arte con a iniciar un proyecto conjunto. Una de las particularidades de Lafon, es la enorme capacidad de influencia que tienen sus trabajos en un ámbito de proximidad. No es un artista muy conocido a nivel nacional, pero sí que es un referente tanto en su localidad, como en otros espacios deslocalizados del territorio Catalán. Sus proyectos se generan a partir del diálogo con el otro. En su proyecto *Encontre*<sup>28</sup> propone una correspondencia en donde una libreta en blanco sirve como soporte para el diálogo entre ambos agentes del proyecto, a partir del dibujo, el collage o lo que surgiera el objeto de la libreta. Trabajar con otra persona implica amoldarse a su caminar. Ralentizar o acelerar el paso adaptándolo al suceder de las circunstancias.

En otro proyecto realizado en la *Escola d'Arts de Torelló* (Barcelona)<sup>29</sup>, Lafon adquirió la totalidad de bastones de Andrés Arrabal, un jubilado que por afición dedicaba su tiempo a la elaboración de bastones de soporte, realizados con objetos en

<sup>13</sup>Jordi Lafon, *Encontre*. Proyecto artístico. Vic (Barcelona): 2014 - actualidad.

<http://www.lafonrierola.net/jordilafon/projectes>. (consultado 14 de agosto de 2016)

<sup>14</sup>Escola d'Arts Plàstiques de Torelló, "*factors (24) Transformació Social*". Exposición comisariada por el equipo de la Escola d'Arts de Torelló. Torelló (Barcelona): Escola d'Art Plàstiques de Torelló. 2015.

<http://www.eapt.cat/noticia/factor-24-transformacio-social/> (consultado el 14 de agosto de 2016).

desuso. El gesto de Lafon fué el de ceder su espacio de exhibición para mostrar el trabajo de Andrés.

Con este desplazamiento expositivo se pone de relieve otra vez el valor de aquello que consideramos arte y la reconciliación entre el arte y la artesanía.

Quizás es este trabajo con las relaciones humanas los que me hace sospechar que el trabajo de Lafón es el propio de un autor común. Su forma de trabajo en des del ámbito del arte y para el contexto del arte. El hecho de pensar en el arte como un espacio de creación colectiva, pero a la vez estar dentro de un proyecto individual.

Obviamente podríamos encontrar otros artistas que se ciñeran a cada uno de los tipos de autores, pero una peculiaridad del sistema que propongo, y seguramente el artista más interesante, es aquel que no se ciñe en ninguna de las cuatro posiciones. Aquel autor que puede encarnar todos los personajes a la vez. Lo que pretendo con este diagrama es evidenciar que todos podemos ser cualquiera de estos cuatro personajes, sólo debemos elegir qué papel debemos representar en cada momento.

En las prácticas colectivas hay un momento que los roles se dividen y cada parte del colectivo se encierra a proyectar de forma individual. Un autor siempre ha sido lector por definición y ha creado un mundo en común. A su vez la lectura que hace uno del proyecto muchas veces es autista. Y cada vez más, necesitamos de la cooperación para poder realizar proyectos en una sociedad tan ultraespecializada. Los cuatro autores que planteo son en realidad diferentes lados de una misma sombra, que aparecerán o desaparecerán según como el autor entone su discurso.

Un autor que su perfil se coloque al centro de la encrucijada y que tenga un poco de cada una de las cuatro áreas, se nos muestra cómo el autor más realista. Aquél que interpreta cuál debe ser su posición dependiendo de la naturaleza del proyecto.



5

fig. 6

---

## Affordance: función y uso común

---

*París no se acaba nunca* es un libro de Enrique Vila-Matas, y también un proyecto promovido por Enric Farrés (con la colaboración de Roger Amat y inicialmente de Marc Ligos)<sup>30</sup> que plantea un juego de apropiaciones del espacio público y la alteración de la función simbólica de los objetos que construyen la identidad de un sitio partiendo del concepto de affordance. La affordance, según la lectura que hace Enric Farrés del concepto en su proyecto, se trata de un conjunto de estímulos que un objeto ofrece a un organismo, dándole la posibilidad de realizar una acción. Dicho de forma más simple, la affordance son todas las funciones que se le pueden atribuir a un objeto, tanto aquellas para las cuales ha sido creado como aquellas que un usuario le da al utilizarlo.

<sup>15</sup>Ricard Escudero y Blai Marginedas, "París no se acaba nunca." *Situaciones*, enero, 2015.

<http://situaciones.info/revista/paris-no-se-acaba-nunca/> (consultado 10 de junio de 2016).

Voy a poner un ejemplo de ello a través de una anécdota personal. Cuando tenía quince años durante una mañana en la piscina pública de mi pueblo jugábamos a saltar en bomba con unos amigos. Al iniciar uno de mis saltos tuve la mala suerte de golpear con el dedo gordo del pie, contra el borde de la piscina. En consecuencia me salió una hematoma. Debido a la cantidad de sangre contenida bajo la uña presentaba dificultad al caminar, por lo que decidí ir al médico para que me aliviara de algún modo el dolor. La solución en principio era fácil, agujerear la uña para que pudiera salir la sangre. Ya estaba sentado en la camilla descalzo y pensando con qué tipo de instrumento me iban a realizar la cura. Cuando el doctor se levanta veo que coge un

clip de su escritorio y lo despliega. Saca un mechero y le pasa la llama por encima para desinfectarlo. Se dirige hacia mi uña y clava el clip de un solo golpe, perforando la uña y permitiendo la salida de la sangre contenida debajo.

Esta nueva forma de usar un clip como bisturí es lo que podemos entender como *affordance*. Dar una nueva función no prevista, performada a través de la forma de un objeto. Desde aquel día aprendí que un clip no sólo sirve para ordenar papeles o abrir la cerradura de la puerta, también puede ser un instrumento quirúrgico.

Pero en *París no se acaba nunca*, Enric Farrés descubre que las funciones de los objetos no solo se designan a partir de un principio de ergonomía sino también desde una función simbólica. Partiendo de la posición de que la realidad es un constructor, Farrés busca alterar esta realidad a partir de mal-usar, no solo la función física de los objetos, sino su función simbólica y así alterar su significado.

La propuesta de *París no se acaba nunca* se dividió en tres ediciones (Poble Nou, el Prat de Llobregat y Districte 5è), teniendo en común cada una de ellas el hecho de que la propuesta se presentaba a través de un sistema de visita guiada donde al público se le explicaba una narración verosímil sobre el lugar a partir de la apropiación y alteración de algunos de los símbolos más representativos de cada uno de esos lugares. La visita guiada venía siempre acompañada de una publicación donde se recogía la narración construida durante la investigación, además que añadía información adicional y pudiendo ser leída independientemente de si se había asistido a la visita.

En *París no se acaba nunca #El Prat de Llobregat*, Enric Farrés conjuntamente con Roger Amat, hacen una investigación sobre los elementos que construyen la imagen del territorio del Prat de Llobregat, aquellos elementos que dan la identidad al paisaje. Entre la gran cantidad de elementos que construyen el paisaje del Prat de Llobregat, se fijan en el río Llobregat, cuyo delta marca la frontera entre el municipio del Prat y Cornellà. (Farrés 2013)

A partir de este punto de inicio Farrés y Amat, proponer crear una ruta turística que empieza con el rastreo de algunos de los símbolos más destacados del Prat de Llobregat y sube, bordeando el río, hasta Castellà de n'Hug, donde nace el Llobregat. Esta búsqueda irónica de los orígenes del Prat de Llobregat termina con un cuestionamiento sobre el origen de los elementos que construyen el territorio.

Con este proyecto se intenta poner en cuestión la narración de tradición que toda localidad tiene. Las alcachofas no son propias

del Prat de Llobregat, se empiezan a cultivar hace poco más de un siglo. El gall de pota blava tampoco es autóctono de allí. La tradición es más nueva de lo que creemos y varía según los usos y las necesidades simbólicas que una comunidad tiene en un momento determinado a la hora de construir su identidad. Y esto ayuda a construir un sentimiento de pertenencia a un sitio y el supuesto carácter de su gente.

París no se acaba nunca, se presenta como un tablero de juego en donde Farrés y Amat investigan sobre unos personajes - que pueden ser alcachofas, el río Llobregat o el Gos d'Atura - para incorporarlos en su narración disparatadamente verosímil. Una narración en donde el lector tiene la opción de entenderla como un texto científico o como una pieza humorística.

Todos los elementos que encontramos en la narración construida por Farrés y Amat aparecen con varios significados. Cada elemento es un símbolo que, según la relación con su entorno, acaba formando un contexto con sentido propio.

El contenido de *París no se acaba de nunca*, se construye a partir de resignificar la realidad y alterar el uso simbólico que damos a las cosas. De este modo se construye un juego de lenguaje que invita a entrar en un laberinto de significados abiertos donde los elementos adquieren su función en relación con los demás elementos que conforman la narración.

Es en este sentido de affordance que me parece pertinente recuperar las posiciones neowittgensteinianas iniciadas por Paul Ziff y seguidas por Morris Weitz y William Kennick, quienes recogen de las Investigaciones filosóficas de Wittgenstein las ideas relativas a la noción de juegos del lenguaje y parecidos de familias. Según Gerard Vilar, esta línea de pensamiento desarrolla la idea que, al igual que la noción de juego, somos incapaces de definir lo que es o no es el arte de la misma forma que no podemos mencionar cuál es el juego del lenguaje que nos permite comprender el significado de una oración.

Wittgenstein nos dice que solo conocemos el juego del lenguaje a partir de parecidos de familias, pero somos incapaces de hacer una definición exacta de él.

Pero la posición de los neowittgensteinianos será duramente criticada por Mandelbaum, quien argumentará que los parecidos de familias deben ser de algún modo o otro parentescos genéticos y no solo formales. Para que seas pelirrojo y de ojos verdes, no quiere decir que tengas un parentesco directo con otra persona con las mismas características físicas que tu.

Contradiendo a Mandelbaum, no creo que su análisis dinamite buena parte de la propuesta neowittgensteiniana, ya que en él se entrevé la propiedad de cambio que define el arte y abre la puerta

a nuevas fronteras para afrontar la ontología del arte. Entre ellas las definiciones institucionalistas por parte de Danto y Dickie sobre la noción de mundo del arte, y las de Nelson Goodman sobre la idea del lenguaje del arte.

Si nos fijamos en las teorías institucionalistas desarrolladas por Danto y posteriormente por Dickie, nos damos cuenta del valor de contexto que es el que marca los límites de lo que puede ser considerado arte y de lo que no. Dickie establece las fronteras del arte en la división entre dentro y fuera de la institución. Para Dickie será arte todo aquello que participe del mundo del arte, o sea todo aquello que esté respaldado por una institución artística, ya sea un comisario, una galería, un museo, una bienal...

En relación al mundo del arte, el concepto fue desarrollado por Danto para describir todo el tejido de instituciones que participan del contexto artístico. En el mundo del arte participan los artistas obviamente, pero también las galerías, las subastas, los museos y en el centro de todos ellos, el crítico. Danto define la esfera del mundo del arte a partir de una descripción teórica. La suma de estas teorías que posibilitan que haya arte, Danto la llama *la atmósfera de la teoría del arte*. El arte se hace a través o conjuntamente de unas teorías del arte, y dichas teorías son las que dan valor a la producción artística. El posicionamiento de Danto oscila entre un liderazgo del crítico y una democratización de la crítica, tal y como expone Vilar en su argumentación. (Vilar 2005)

Tanto la argumentación de Dickie como la de Danto, han abierto las puertas a la aparición de nuevos discursos dentro del arte contemporáneo. Ambos puntos de vista, permiten una mayor porosidad de la institución arte para abrir sus puertas a la entrada de prácticas culturales que nunca antes habían entrado en un museo, ya sea porque formaban parte de otras esferas culturales como el campo de la música o el cine, porque no existían como la instalación o el arte digital, o porque no eran considerados artes como la cocina.

Este no quiere ser un trabajo sobre ontología del arte. No veo imprescindible establecer una ontología de lo que es arte y lo que no, dando por sentado que cada ecosistema cultural tiene sus propias razones de ser, sus posicionamientos teóricos y sus cuestionamientos. Aún así creo que solo podemos definir un ecosistema cultural a partir de una lectura des del presente respecto a un pasado. Así es cómo construimos esta atmósfera de la teoría del arte que nos entrevé de forma difuminada la manera en cómo entendemos el contexto en donde nos movemos. Mi defensa en este proyecto se centra en el uso que podemos dar a la prácticas artísticas. Las prácticas artísticas serían la



suma de procesos que han formado parte, están formando parte o formarán parte de algún ecosistema cultural. A mi entender la gran potencialidad que tiene un ecosistema cultural es la capacidad de proponer nuevas articulaciones que nos permitan generar nuevas formas de utilizar el lenguaje artístico, y de este modo, tal y como apunta Goodman, crear nuevos mundos. (Goodman 1976)

Para explicar qué entiendo por práctica artística voy usar el ejemplo de las figuras retóricas en poesía y lo voy a contrastar con las figuras retóricas expuestas por Goodman.<sup>34</sup>

Las figuras retóricas, por todos conocidas, son aquellos mecanismos a partir de los cuales se exploran formas de articular unos elementos para generar una composición textual. La más conocida - y seguramente sobre utilizada - es la metáfora, que sustituye un objeto real por otro, a razón del autor, para generar nuevas capas de significado. Pero encontraríamos muchas más como la paradoja, la ironía, la anáfora...

En el mundo visual encontraríamos una unión de figuras retóricas propias como el contraste, la deformación, la repetición, la elipse...

En cada medio encontraríamos sus figuras retóricas, que se confieren como el abecedario que permiten entrelazar palabras para generar un discurso. Cuando aparece un nuevo medio automáticamente se generan nuevas figuras retóricas surgidas del uso dado a través de un nuevo medio.

También cabe recalcar el papel de traducción de la forma como lo apuntan tanto Barthes - como en la magia real de los nombres que entrevé Agamben. Un autor está siempre traduciendo desde su cabeza a otro tipo de formato. De aquí que la interpretación que pueda hacer un lector sobre una obra sea siempre abierta, ya que el lector lo que intenta es interpretar la traducción generada por el autor a través de su propio vocabulario. ¿Será por eso que nos cuesta tanto leer el significado de una obra formalista, por qué no hemos trabajado con ese medio y por lo tanto no conocemos sus particularidades sus límites?

Sin embargo, aunque tanto Danto como Dickie plantean una descripción institucional del término del mundo del arte, la posición de Dickie es mucho más tajante que la de Danto. Dickie reitera su formulación en el hecho de estar dentro o fuera de la institución, y a efectos prácticos no le falta razón, ya que a veces parece que sólo consideramos arte aquello que está en un museo, en un centro de arte o en una galería y obviamos todas otras posibilidades.

En cambio Danto, con su posicionamiento de qué arte es todo

aquello que está debajo el régimen de la atmósfera de la teoría del arte, abre la posibilidad, aunque sea remota, de expandir el arte fuera de la misma institución. O lo que es lo mismo, leer el mundo como si fuera arte. Esta posibilidad que creo que permite desarrollar la atmósfera de la teoría del arte, se contrapone con la idea de Danto que toda pieza de arte tiene un significado a priori. En mi defensa voy a preguntar: ¿No estará un artista articulando partes de realidad para generar figuras retóricas que luego expondrá en una sala? Y si esto es cierto, ¿por qué no podemos leer cualquier parte de realidad desde la teoría del arte? ¿Está en la mirada el ser un artista?

Des que Danto y Dickie publicaron sus ideas el mundo del arte las ha incorporado dentro de sus discursos, generando nuevas prácticas artísticas que intentan ensanchar el dominio del arte contemporáneo. Salir del museo, generar crítica desde la posición de la producción (artista) y no solo desde la recepción (crítico), alterar las relaciones tradicionales entre los agentes del arte, generar nuevos espacios de producción y exhibición, la aparición del comisario de arte y su función de construcción de narrativas, trabajar desde comunidades o la expansión hacia la transdisciplinariedad, son algunas de las nuevas posicionamientos que han aparecido a partir de la segunda mitad del siglo XX. Este tipo de procedimientos han alterado de forma radical los formatos a partir de los cuales se presenta el arte contemporáneo. Pero además han amplificado el número de perspectivas desde donde afrontar el significado de la pieza.

En la línea teórica desde donde intento desarrollar esta investigación, voy a defender la posición que el significado de una pieza varía según el uso que un agente hace de ella. Entiendo como agente a cualquier persona que tenga una relación de aproximación a la obra, des del autor, al comisario, al espectador, al usuario, al crítico, al gestor cultural, al marchante de arte... A día de hoy, creo que la atmósfera teórica de Danto implica no solo leer la superficie de la obra, sino todas las circunstancias que la envuelven y que la llenan de significados. Esto nos plantea que una pieza no solo expone una multiplicidad de significados, sino que para que haya esta multiplicidad de significados por fuerza debe haber, a priori, una multiplicidad de usos. Una obra de arte cambia según el uso que se le dé dentro de su contexto donde se expone. Al igual que una palabra tiene un significado u otro según el juego de lenguaje donde está inscrito. No es lo mismo el diseño de la obra que ha hecho un autor pensando hacia un público determinado, que la recepción que va hacer otro agente sobre la obra ni tampoco como la opinión pública va a recibir esta obra. En arte ha habido dos posicionamientos enfrentados al respeto de

la función del arte: la posición del arte útil y la del arte inútil.

La primera posición es la del arte útil y en este marco encontraríamos los que defienden que el arte debe tener un función tangible sobre la sociedad. En este contexto podríamos encontrar desde los constructivistas rusos, como Ródchenko, quienes se pasaron al diseño, ya que este mostraba una función clara desmarcándose de la incertidumbre funcional que presentaba el arte. El diseño ha desarrollado a través de su corta historia, un conjunto de prácticas propias, que en algunos puntos confluyen con el arte e incluso podrían estar en esta frontera, pero sin embargo, al no entrar a posicionarse como arte les permiten reflexionar sobre el mundo, a través de su propia práctica y desdibujando la estructura inamovible de las artes. Aún así su peligro está en repetir los mismos errores que presenta su hermano mayor.

Otro posicionamiento es el que las prácticas artísticas tendrían un uso terapéutico o social simbólico. Una de las posiciones que más se han defendido en los últimos años es la posición del arte social - también conocido como activismo - que intenta desligarse del museo sin ser capaz realmente de separarse de él. Pide salir a la calle, reformar las relaciones con la sociedad a partir de la figura del activista que rechaza ser autor autista, sino solo iniciador de algo. El activismo puede ser óptimo cuando este sale de los canales del arte contemporáneo y simplemente se apropia de algunas de sus prácticas para transmitir sus propios mensajes político-sociales. Pero pierde todo su interés cuando no potencian el uso de las prácticas artísticas y solo se sirve - o en algunos casos son secuestrados - por la institución para ganar visibilidad. Es en este momento que el interés hacia este tipo de proyectos disminuye. Ya que suelen ser presentado en forma de documento textual, despojados de toda la carga emocional pertinente en el proyecto y presentándose de forma fría y aburrida al espectador.

En el otro extremo de la balanza está el arte inútil, dividido igualmente en dos bandos. Por un lado los defensores del arte por el arte - el arte como una simple experiencia estética - y por el otro lado los defensores de una posición crítica, según la cual, en un mundo funcionalista es necesario un espacio en donde haya una producción sin utilidad alguna. (Borja-Villel 2010)

Si analizamos a los defensores del arte inútil como crítica social, vemos que, en el caso que su defensa se desarrolle desde una posición política - como es el caso de los conceptuales rusos - su función es la de no tener función.

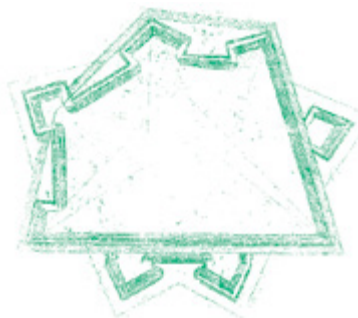
Esta negación nos designa una paradoja. Si la función de una

obra es la de no tener función deducimos que su función es una función abierta. El hecho de que una pieza no tenga función nos da en consecuencia que la obra presenta cualquier tipo de función en potencia. Incluso las funciones de sacralización y especulación de la obra.

Creo que es importante contextualizar una pieza, darle un marco en donde actuar, y por lo tanto acotar a priori sus posibilidades de uso.

Esto puede parecer reduccionista, pero proyectar una pieza es también pensar qué uso va a tener este artefacto en su lugar de recepción. ¿A que público en potencia estoy exhibiendo mi trabajo? ¿Que es lo que quiero conseguir? ¿Qué usos me gustaría que se le dieran a mi trabajo? ¿Cuanto de abierto debe ser el código que voy a escribir?

Plantear que el arte no tiene función - aunque sea solo una metáfora - es darles, en parte, la razón a los funcionalistas que solo dan importancia a aquellas cosas que participan de la idea de progreso. La lucha de la defensa del arte creo que radica en potenciar y evidenciar la funcionalidad abierta que pueden mostrar las prácticas culturales y no únicamente centrar nuestra defensa en la exhibición y en la autocontemplación. Evidenciar el arte como un espacio de diálogo donde puedan caber cualquier tipo de conocimientos. Buscar nuevas formas de comunicación y articulación de contenido. No son pocas las funciones que le podemos encontrar al arte. ¿Puede ser que el arte sea el número de funciones que ha sido, es y será?



6

fig. 7

---

## El collage como herramienta táctica

---

Umberto Eco en su libro *Apocalípticos e Integrados* (1965) recoge la distinción entre Alta, Baja y Media cultura, para describir los tres estamentos culturales que habían surgido a raíz de la aparición de la cultura de masas. El eje central de su tesis era defender la idea de que la cultura de masas no está vacía de significado, sino que es un puente entre una cultura de élite y el folklore popular. Eco define las creaciones de la cultura de masas contrastándolas con sus contrarios:

*"[...] de hecho ofrecen aparentemente los frutos de la cultura superior, pero vaciados de la ideología y la crítica que los animaba. Adoptan las formas externas de una cultura popular, pero en lugar de surgir espontáneamente desde abajo, son impuestos desde arriba (y no tienen la sal, ni el humor, ni la vitalísima y sana vulgaridad de la cultura genuinamente popular)".<sup>38</sup>*

<sup>16</sup>Umberto Eco, *Apocalípticos e Integrados*, trad. Andrés Boglar (Barcelona: Editorial Lumen S.A., 1968) p.40

Deberíamos anunciar que la transfusión entre contenidos de alta, baja y media cultura se han ido incrementando desde 1965, provocando que hoy en día ya no tenga sentido hablar con estos términos. Encontramos artículos académicos hablando sobre Star Wars. Entramos en los museos y se fijan en la cultura de los suburbios marginales, en el reggaeton, el hip-hop.

Encontramos cultura popular con pinceladas sobre Guy Debord. La cultura de masas acaba siendo leída como la gran cultura de nuestros tiempos, y en una misma sala de cine - o en una misma plataforma de internet - podemos ver la última película de Adam Sandler y el nuevo filme de Jim Jarmusch. Por no mencionar lo que supuso la invención de las cámaras digitales y los smart phones, inimaginables en los escritos de *On the photography* de Susan Sontag. Cada vez somos más buenos y más rápidos en construir imágenes, y casi siempre nuestras creaciones cotidianas tienen su base en el collage. (Sontag 1987)

En los escritos de Eco ya se encuentra esta paranoia que también es el collage, esta doble ontología que funciona a partir de contrastes, esta lucha entre lo apocalíptico y lo integrado. Desde sus orígenes con Braque y Picasso (1907-1914) los collages están llenos de referencias a la cultura popular del momento, y a la cotidianidad. Tienen como intención superar los límites entre alta y baja cultura.

El collage inaugura la incorporación de elementos provenientes de una realidad para formar parte de una obra, abriendo la brecha a través de la cual, realidad y representación se harán cada vez más difusas. Además esta técnica se presenta como una construcción basada en la suma de pedazos de realidades que acaban por modificar nuestro entorno ofreciéndonos nuevos matices en nuestra percepción del mundo.

Podríamos afirmar, sin equivocarnos, que una parte importante de la producción cultural contemporánea puede ser leída, metafóricamente, como collage.

Proveniente de la palabra francesa *coller* (encolar), el collage es una técnica artística en donde la obra se compone de la suma de diferentes figuras, o partes de figuras, resultando una forma nueva.

De este origen se derivan otras prácticas que proponen nuevos métodos de construcción, ampliando el abanico de elementos no solo a la suma de fotografías, sino de espacios, textos, objetos y/o sonidos. Des del *ready-made*, al *détournement* o a las remezclas musicales son algunos ejemplos que forman parte de la producción artística que pone en jaque la idea de propiedad intelectual.

El collage es presentado como una herramienta democratizadora de las prácticas artísticas debido a su facilidad de uso. El copia - apropiación - y pega - collage - se presentan como un método fácil de coser una imagen, un texto, un sonido o incluso una parte de un código informático, para crear una nueva composición.

Y ello lo demuestran la gran cantidad de *memes* que invaden las redes sociales, los cuales recogen la práctica del *détournement* al poner en contraste una imagen con un texto o con otra imagen y que a su vez generan unos chistes más o menos ingeniosos. La distribución viral requiere de una post-producción muy inmediata, cosa que provoca que la estética se construya de forma improvisada, llegando a una repetición de elementos gráficos que constituiría una situación de ruido audiovisual constante. De este escenario surgido por la repetición en masa acaba generando un espacio de homogeneidad atmosférica, donde como usuarios nos es imposible separar de forma autónoma los diferentes elementos de un escenario. La homogeneidad atmosférica es la estética construida a partir de la saturación de símbolos que acaban creando un parecido entre todos ellos, haciendo imposible la creación de jerarquías entre los elementos que constituyen un mismo contexto y, por lo tanto, generando incertidumbre. Para poner una imagen a la homogeneidad atmosférica, imagínense una secuencia en donde unos niños experimentan con los colores. Al principio con las primeras mezclas consiguen que amarillo y azul den lugar al verde. Luego mezclando rojo y amarillo consiguen el naranja. Luego prueban de unir el naranja con el verde y les sale marrón. Y así sucesivamente hasta llegar a una saturación de colores en donde, aunque añades más colores, el resultado sigue siendo el mismo: el color popularmente conocido como mierda de oca. Pero dentro de la homogeneidad atmosférica hay matices, pero para ello no nos podemos quedar observando la superficie tenemos que sumergirnos.

Michel de Certeau en su libro *La invención de lo cotidiano. I Artes de hacer (1980)*, para distinguir entre la idea de cómo debe ser usado un objeto y el uso que un consumidor da a ese objeto propone una distinción entre la táctica y la estrategia.<sup>41</sup> La estrategia para de Certeau, sería un movimiento desde una situación de poder. El estratega controla el territorio, tiene una posición privilegiada desde donde calcula por dónde le pueden atacar las fuerzas enemigas. Es hegemónico, impone un modo de comportamiento y por lo tanto una censura. El estratega tiene algo propio y como tal puede ser aislado respecto a un lugar ajeno. Lo "propio", por de Certeau, "*constituye una victoria del lugar sobre el tiempo, es un dominio del tiempo a partir de la fundación de un lugar autónomo*", desde donde se pueden preparar las acciones.

*"Es también un dominio de los lugares mediante la vista."* Es una mirada panóptica que permite "*transformar las fuerzas extrañas en objetos que se pueden observar y medir, controlar por tanto, incluir en su visión*."

El poder del conocimiento es otro valor típico de la estrategia, a partir del cual transforma las incertidumbres de la historia en espacios legibles.

Por lo contrario, lo táctico sería *“la acción que no precisa de lugar propio”*. La táctica sería el movimiento rápido por el territorio enemigo. El ataque organizado desde una posición de debilidad. Obra poco a poco. Aprovecha las ocasiones y busca los momentos adecuados para actuar. Utiliza el terreno enemigo para hacerse más fuerte. *“Les resulta posible estar allí donde no se le espera”*. Crea fallas. (De Cearteau 1996)

Siguiendo la distinción propuesta por de Certeau, podríamos considerar el collage como una práctica táctica. El collage no es algo propio, sino una suma de realidades fragmentadas. No se sitúa en un lugar autónomo, sino que se construye desde un sistema de relaciones, contrastes y oposiciones. No representa a priori, sino que presenta. El collage no es una tela estática donde si mueves o quitas uno de los elementos la pieza queda afectada de forma definitiva e irreversible, sino sólo transformada. Y tal y como pasa con las posiciones tácticas, el collage puede caer en una homogeneización atmosférica.

Hasta aquí, no nos hemos atrevido a contradecir el hecho que la diferencia entre alta, media y baja cultura reside en el contenido. Desde esta perspectiva el collage ha facilitado la entrada de elementos provenientes de la cultura popular hacia el territorio de la cultura de masas o la alta cultura. La pregunta aquí sería ¿realmente hemos conseguido que en los museos se vea la producción cultural de masas como arte? ¿qué pasa cuando el arte se convierte en publicidad? ¿qué pasa con la baja cultura cuando entra en un museo y se intelectualiza?

Quizás es que la división entre alta, media y baja cultura no reside en el contenido de la obra. Como apunta Eco, en el cómic de Superman podemos leer un contenido que va más allá del entretenimiento y en donde podemos buscar otras lecturas que van desde las de la historiografía sobre mitología, pasando por análisis antropológicos o incluso estudios psicoanalíticos. La fronteras de alta, media y baja cultura se definen en relación al contexto donde se expone la obra. Es por eso que aunque un museo se empeñe a presentar una exposición sobre punk, solo podrá ser leído como el archivo de un rastro de lo que en realidad supuso. Tal y como apuntan Danto y Dickie, es arte todo aquello que forma parte del mundo del arte y se posiciona como tal.

En este sentido la exposición Punk (Los rastros del punk en el arte contemporáneo)<sup>42</sup> es un escenario construido estratégicamente para mostrar un movimiento radicalmente táctico. La exposición

<sup>17</sup>*Punk (Los rastros del punk en el arte contemporáneo)*. Exposición comisariada por David G. Torres. Macba, Barcelona, 2016.



es sincera en su subtítulo admitiendo que lo que se presenta en ella no es punk, solo un índice de lo que realmente fue. Si nos fijamos en este movimiento contracultural, vemos que la estética Punk - su superficie - ha sido asimilada tanto por la cultura de masas - a partir de la repetición y por lo tanto banalización de sus imágenes y sus eslóganes - como por el mundo del arte - apropiándose del movimiento para archivarlo, estudiarlo de forma aislada y catalogarlo dentro de una narración historiográfica -. Toda exposición presenta el estudio y clasificación de la homogeneidad atmosférica de un movimiento cultural e intenta clasificarla para poder ver más allá de su superficie. Cada estamento cultural utiliza sus herramientas para traducir y visualizar un contenido dentro de su área de actuación. Una exposición es siempre un collage, pero un collage donde los contrastes se han articulado de forma muy pensada para que el público se pueda sumergir superficialmente en ella. Un collage donde el código no suele ser abierto.





7

fig. 8

---

## Apropiacionismo y caza furtiva

---

Pero al igual que el collage presenta su cara táctica cuando es utilizado desde la guerrilla, no debemos olvidar que su condición de herramienta lo convierte en una arma de doble filo. El collage muestra un carácter reversible y una flexibilidad para ser utilizado también desde una posición estratégica.

Como ya hemos anunciado el collage centra su potencial en un proceso de apropiación de elementos de una realidad para construir otra. En una sociedad donde la originalidad es una de las funciones atribuidas a la creación, ya que se entiende como base para el progreso, la cultura de masas caza allí donde aparece la novedad y pocas veces dicha novedad brota dentro de los polígonos industriales en donde los creativos de grandes empresas tienen sus despachos. La tendencia está en la calle, en las modas juveniles, en las ideas de los artistas “emprendedores”, en el anonimato del sentimiento colectivo. Como apunta Brian Eno, las ideas son generadas por comunidades y articuladas por individuos.

Dentro de esta lógica aparecen los cazatalentos y los cazadores de tendencias furtivos que salen a la búsqueda de la inspiración para apropiarse de ideas “creativas”, buscando de entre la multitud aquellos productos que sean utilizables para engrasar la maquinaria del pesado sistema de consumo interesado en la novedad estética para fomentar su funcionamiento.

Y contra todo esto poco pueden proteger los derechos de

autor. El copyright es una estrategia que se basa en la censura de la difusión por parte de aquellos que tienen el derecho de reproducción, y este, a fin de cuentas, no es el autor sino su editor o distribuidor.

Dentro de una lógica fordista, la propiedad intelectual encuentra su razón de ser en intentar proteger la permanencia de grandes firmas como motores de progreso para la sociedad. En la época de la reproducción técnica de los objetos artísticos necesitamos un sistema que capitalice el consumo de productos culturales y este sistema se basa en convertir una armonización de texto, una composición cromática o una sucesión de sonidos en objetos con unas singularidades concretas y darles un valor monetario dentro de un sistema de oferta y demanda.

Este hecho lo podemos observar en grandes firmás de la talla de Mango o Zara, pero también lo encontramos en el conjunto de artistas que conformaban el apropiacionismo en los años 80. De entre estos artistas analizaremos las figuras de Sherrie Levine, Jeff Koons o Richard Prince.

Sherrie Levine se nos presenta como una de las artistas que más rápidamente se apoderó del concepto de apropiación. Su serie más famosa es la de *After Walter Evans* (1985), en donde re-fotografía las fotografías de Walter Evans en Alabama durante el crac del '29. Levine repite el gestó de re-fotografiar fotografías de hombres para poner su signatura. De este modo plantea un cuestionamiento a la concepción de originalidad y el papel de la mujer en el terreno de las artes. En su obra ya se entrevé el uso de la re-apropiación para un fin legitimador del papel del artista. (Harrison 2012)

Levine encabeza el inicio de un giro en el paradigma cultural, cuando en 1976, teóricos y artistas empiezan su cruzada en contra de la modernidad. Las razones para acabar con la modernidad son las de fomentar un pluralismo, en contra del dualismo post-moderno, cuestionar la legitimidad del texto a nivel histórico, así como entender que la verdad es una cuestión de perspectiva. Finalmente se plantea que la realidad es un constructor creado por el lenguaje.

El arte contemporáneo abraza ampliamente este giro cultural, imaginando una producción a semejanza de esta idea. El primer cambio que se va experimentar en el plano de lo visual será un retorno al arte figurativo, a través de múltiples formatos, ya sea la

fotografía, la escultura o la reproducción, pero esto sí, entrando en conflicto directo con la representación. Al re-fotografiar una fotografía, no se trata de una mera representación ya que constituye una usurpación del derecho de reproducción de otro autor.

Es gracias a esta representación que le permite a Levine, cuestionarse la originalidad y la historia del arte escrita por hombres. Como si se tratara de un graffiti pintado ilegalmente en la pared de una casa, Levine pone su firma en aquello que no es de su propiedad, con el propósito de reivindicar su feminidad, dentro de una historia del arte despoblada de artistas mujeres. Pero su trabajo también nos habla sobre la originalidad de la obra. Sin duda el gesto de Levine fue un gesto original y transgresor en su momento, al aportar un apropiacionismo radical en la esfera de las artes. La copia como novedad, pero una copia que se muestra como original. Cuando vemos una re-fotografía original de Sherrie Levine es original por haber convertido el gesto de la copia en firma. Pero sin embargo el gesto de Levine, no está restringido a su uso como si que lo están las fotografías de Evans.

El trabajo de la artista también pone en entredicho la problemática del avance tecnológico. En el barroco una pintura podía ser copiada, pero una copia perfecta requería de un enorme por parte del falsificador. Una copia de una pintura está hecha a través de las manos de otro pintor que por muy perfeccionista que fuera, siempre se puede detectar algún error, alguna diferencia. Esto no pasa cuando la re-fotografía se realiza con una máquina. Pueden haber errores en la configuración de la luz o en el encuadre, pero en ningún caso en el trazo de la imagen. El trazo seguirá siendo el mismo en ambas imágenes.

Con su re-gesto, Levine pluraliza la autoría de la obra de la misma forma que un Hacker libera la propiedad de un documento privado. Todo el trabajo de Levine estará en diálogo con el trabajo de Walter Benjamin sobre la pérdida de lo sagrado a través de la reproductibilidad y el uso de la copia como experiencia.

<sup>18</sup>Michael Mandiberg, "AfterWalterEvans.com". Proyecto artístico. Estados Unidos 2001.

<http://www.afterwalkerevans.com/statement2.html> (consultado 17 de agosto de 2016)

Sin embargo, el artista interdisciplinario y programador Michael Mandiberg re-visitará la serie de *AfterWalterEvans.com* y en *AfterSherrieLevine.com* (2001)<sup>18</sup>, pero a diferencia de Levine para crear una web donde cualquier usuario puede acceder a las re-fotografías escaneadas con alta calidad de Levine e imprimirlas como si fueran originales, incluso puedes descargar un certificado de autenticidad.

La acción de Mandiberg vendrá dada por el hecho de que las

fotografías de Levine hayan sufrido justamente una mayor sacralización que la que ha acontecido sobre las fotos de Evans. Como vemos el gesto de Sherrie Levine ha mutado respecto a su intencionalidad inicial. El debate sobre el copyright ha sido bastante enfurecido en las últimas décadas y esto nos puede llevar a pensar que Levine se ha aprovechado de material ajeno para forjar su artisticidad. Lejos de esta afirmación, Levine ha intentado alejarse de la genialidad limitando su información biográfica para que su figura como artista no reproduzca los malos hábitos románticos. Y es quizás este intento de anonimato. Las piezas de Levine son poco visibles, muchas de ellas perteneciendo en colecciones privadas o museos. Ella se negó a reproducir sus fotografías e incluso a ser fotografiada por el miedo a ser mitificada. Pero justamente aquello que intentaba evitar fue lo que acabaron representando sus fotografías. El proyecto de Mandiberg en colaboración con la artista, fue el de escanear las fotografías de Evans para liberarlas para su uso libre. A favor de Levine, tenemos que ella nunca ha protagonizado especulaciones financieras alocadas como en los casos de Jeff Koons y Richard Prince.

A propósito de Jeff Koons, su caso es el claro ejemplo de los artistas que han forjado su imperio financiero a partir de una idea del souvenir de lujo y de la construcción de un producto basado en la apropiación de elementos pop para convertirlos en grandes esculturas de materiales caros como acero o fibra de vidrio. Debido al uso de formas de la cultura popular y kitsch le ha llevado más de una vez a los tribunales acusado de transgresión de la propiedad intelectual.

El caso más llamativo fue cuando en 1992 el fotógrafo Art Rogers denunció a Jeff Koons por haber utilizado una postal con una de sus fotos y convertirla en una escultura para un uso comercial. Koons había pasado la imagen de Rogers a uno de sus colaboradores y le había pedido que reprodujese la imagen en tres dimensiones. La imagen consistía en un hombre y una mujer sentados en un banco y sujetando ocho cachorros de perros. La escultura se hizo popular y se acabó vendiendo por un precio de 367.000\$.

Durante el juicio Koons intentó defender el uso responsable - fair use - al tratarse de una parodia y por lo tanto de un uso humorístico de la pieza original, su escultura quedaba perdonada de abuso de la propiedad intelectual de otro. Sin embargo el juez no vio la escultura como broma incluso consideró que atentaba otros principios del fair use. Koons acabó por perder el caso. (Traub 2008)

<sup>20</sup>Richard Prince  
"8 tracks 1977-79"

<http://www.richardprince.com/writings/>  
(consultado el 12 de mayo de 2016)

Más interesante es el caso de Richard Prince. El artista americano es uno de los grandes defensores del apropiacionismo, con un trabajo que siempre está en el lindar de la legalidad. En su caso, igual que en el de Koons, su interés principal es el de la apropiación para una especulación comercial. Así lo indica en un pequeño texto llamado *8 tracks 1977-79*, donde genera una metodología basada en 8 puntos - o como él los llama, programas - en donde propone ocho formas distintas de apropiación de material comercial para un uso también comercial:

- 1. original copy*
- 2. re-photographed copy*
- 3. angled copy*
- 4. cropped copy*
- 5. focused copy*
- 6. out-of-focused copy*
- 7. black and white copy*
- 8. color copy"<sup>20</sup>*

De todos los ocho programas el de la re-fotografiar ha sido el más usado a lo largo de todo su trabajo. Uno de los proyectos más conocidos de Prince es *Cowboys* (1988), una serie de imágenes apropiadas de la campaña publicitaria de la empresa tabacalera Marlboro, en donde aparecía un cowboy. En cada una de las imágenes, el artista se había dedicado a recortar la parte de texto y el nombre de la compañía, dejando solo la imagen del jinete y por lo tanto despojando la foto de su contexto original.

<sup>21</sup>Megan Freeman,  
"Controversial Artist  
Richard Prince Sells  
Instagram Posts for  
Thousands"; *Social News  
Daily*, [Mayo 2015].

<http://socialnewsdaily.com/52117/controversial-artist-richard-prince-sells-instagram-posts-for-thousands/>  
(consultado el 12 de mayo 2016)

Otro proyecto más reciente es el que presentó en 2014 bajo el título *New Portraits*,<sup>21</sup> en donde exhibía fotografías de Instagram colgadas por otros usuarios. En cada retrato se presentaba no solo la fotografía, sino todo el marco de la aplicación, con el nombre de usuario que había hecho la fotografía, el ranking de likes y los comentarios en donde siempre se podía leer un comentario de Prince. De este modo Prince jugaba al límite de las reglas de la propiedad intelectual no fotografiando solo la imagen, aislándola y por lo tanto reproduciéndola directamente, sino que hacía una foto genérica de todo el escenario virtual de Instagram y además añadía allí su firma a través de un comentario, por lo que la imagen ya quedaba transformada. Las fotos se vendieron por un valor mil veces mayor a su valor original, provocando que la exposición de Prince se convirtiera en un evento viral y que fuera muy comentada en diversas revistas digitales y foros de internet. Por lo que hace la propuesta de Prince es interesante ver todo

el ruido que se generó alrededor de ella y que el mismo artista ayudó a avivar el incendio que él mismo había provocado, retwitteando todos los comentarios que hablaban sobre él y su obra fueran buenos o malos.

Algunos se enfadaron con Prince. Otros muchos utilizaron la exposición como publicidad adicional para su imagen personal, fotografiándose delante de las fotos expuestas. Incluso la compañía de fotografía erótica Suicide Girls, que habían sido víctimas del pirateo, re-fotografiaron las imágenes del artista para venderlas y conseguir dinero con fines benéficos.

Podríamos encontrar muchas obras que utilizan el sistema económico del arte como denuncia o validación. En este sentido recordar la obra de Christian Jankowski<sup>22</sup> en la feria de arte de Londres en 2011, en donde vendió un yate firmado con su nombre por una cantidad de 100.000€ mayor que su precio de compra.

O el caso de Bestué-Vives<sup>23</sup> que pusieron en venta un contrato en donde se decía que si alguien compraba la obra, la pareja de artistas harían una falación recíproca, pero indicando que el encuentro se haría de forma privada con la sola presencia de los dos artistas y que este no sería registrado. La pieza fue comprada poco antes de la disolución del colectivo. Ellos mismos aseguran que este fue el catalizador de la separación.

Entre esta línea de artistas que juegan en los terrenos de la especulación económica el proyecto *Trilogía Postfordista III: La Balada del Valor d'Ús*<sup>24</sup> de Ocatvi Comeron es seguramente uno de los proyectos más interesantes, por la cantidad de capas que consigue construir el artista catalán. La propuesta consistía en vender un coche como pieza artística, de forma que se le aplicaba una reducción del IVA al 8% - recordar que el proyecto es de 2011, cuando aún no se había aplicado la subida del IVA cultural en España -, provocando que el precio de venta acaba siendo menor al precio de compra y en consecuencia, se generaba una devaluación del coche cuando entraba en el circuito del arte. Esta transacción provocó que Hacienda se diera cuenta del engaño, intentar impugnar la transacción y pidiera al artista que abonara la pérdida de valor del objeto coche.

*La Balada del Valor d'Ús*, consiguió poner en jaque el valor del arte, no solo devaluándolo, sino poniendo en entredicho el interés especulativo de este, ya que cuando una pieza entra en un circuito artístico se espera que no se devalué, sino que incremente su valor. A su vez, la intención final del proyecto era la de una vez llegados a juicio, la decisión final del juez fuera la de dictaminar que es considerado arte y que no, ya que si no se aclara tal incertidumbre no se puede resolver el caso a favor o en contra del artista.

<sup>22</sup>Don Hoyt Gorman. "Yacht as art: Aquariva and CRN at the Art Fair Lonon" Super Yacht News [Octubre 2011]

[http://www.superyachtnews.com/business/16945/yacht\\_as\\_art\\_aquariva\\_and\\_crn\\_at\\_the\\_frieze\\_art\\_fair\\_london.html](http://www.superyachtnews.com/business/16945/yacht_as_art_aquariva_and_crn_at_the_frieze_art_fair_london.html)  
(consultado el 12 de mayo 2016)

<sup>23</sup>Roberto Bosco. "Bestué y Vives Bajan el Telón," El Cultural [Febrero 2012]

<http://cultura.elpais.com/cultura/2012/02/10/>  
(consultado 19 de julio de 2016)

<sup>24</sup>Mataró Art Contemporani. "Octavi Comeron. Contracte comú | visita comentada." Posteadó [abril 2015]. Vimeo vídeo, 5:40.

<https://vimeo.com/125036659>  
(consultado 10 de agosto 2013).



Esta forma de rizar el rizo es en donde nos situamos ahora. La copia es inherente a la digitalización y el espacio de internet, al igual que el arte contemporáneo es inherente a la pregunta de qué es arte y que no lo es. Si nos ponemos la toga de jueces también somos nosotros los que decidimos qué es copia y que no lo es. ¿Cuando hay plagio y cuando no? ¿Hay plagio en un espacio que se construye a través de la copia? ¿Qué pasa cuando la reproducción de un objeto ya no requiere de un tiempo ni de un lugar de reproducción? ¿Que pasa cuando en pocos segundos podemos copiar un objeto sin salir de casa? ¿Hay una forma de proteger todo esto? ¿A quién beneficia realmente el copyright?

En una época postfordista donde la producción de bienes culturales ya no solo se da en las grandes productoras, sino que encontramos unos usuarios que aportan contenido al sistema desde espacios domésticos y sin recibir una compensación a cambio, el copyright aparece como una arma muy fuerte, mediante la cual solo se permite cazar a los más débiles o protegerse de los adversarios que están en una situación de igualdad. No es una defensa para los pequeños emprendedores quienes se mueven entre la visibilidad y el anonimato, para evitar ser cazados pero sí percibidos. Pocos serán los pequeños creadores que al ver su propuesta apropiada por parte de un agente con más peso van a entrar en el circuito sin fin de juicios para defender la propiedad intelectual de su obra. Su táctica debe ser otra.

Como apuntaba el artista catalán Octavi Comeron en su tesis doctoral, *“en la fábrica transparente solo podemos ver lo que nos dejan ver, pero no vemos sus sucios engranajes.”* (Comeron 2007)





8

fig. 9

---

## Entre las bambalinas de la post-producción

---

Nicolas Bourriaud usa la palabra post-producción para referirse al conjunto de prácticas artísticas que se basan en la apropiación de obras ajenas para generar su propio discurso, a partir de modificarlas, alterarlas o presentarlas como propias. Con este concepto Bourriaud recoge toda la tradición surgida de la práctica del collage y el ready-made y que se ha extendido en todas las capas del espectro cultural a lo largo del siglo XX y llegando a su momento de máximo apogeo con la aparición de internet y de la cultura P2P entre finales de los años 90 y principios del siglo XXI.

La palabra post-producción procede del campo cinematográfico en donde se utiliza para referirse a todo el trabajo que se realiza después de la grabación del metraje de una película. Así en la post-producción podemos encontrar labores de montaje, efectos especiales, sonido, retoques en la fotografía...

Pero Bourriaud al apropiarse del término, no nos está hablando de los procesos que se desarrollan al producir una película, sino que nos plantea un escenario que va más allá de la producción, remarcando así su carácter post.

La post-producción pone en jaque la concepción de novedad propia del arte moderno. La vanguardia queda relegada en una nueva era en donde muchos de los artistas dejan a un lado la búsqueda heroica de la novedad para empezar a construir escenarios de resignificación. De este modo nos advierte Bourriaud que *“hacía falta reemplazar lo más rápido posible la noción moderna de novedad por una noción más operativa. La*

*novedad es vista como un posible estímulo y no solo como un fin para la producción artística. El fin del telo modernista (las nociones de progreso y de vanguardia) abre un nuevo espacio para el pensamiento; en adelante se trata de darle un valor positivo al remake, articular usos, poner en relación formas, en lugar de la búsqueda heroica de lo inédito y de lo sublime que caracterizaba al modernismo.”(Bourriaud 2004)*

Sin embargo el consumo cultural aún se estanca en un se-mira-pero-no-se-toca, e incluso podríamos añadir ni tampoco se copia. Esta prohibición viene dada por su carácter de pieza única y original que la distingue de cualquier otra clase de objeto. Tal categoría se sigue manteniendo por parte del entramado de un sistema cultural que intenta proteger su método tradicional de remuneración, aunque tal perspectiva sea, por encima de todo, un sentimiento de nostalgia hacia tiempos donde se creía que la producción artística podía ser regulada por la regla de la novedad.

La post-producción, como eufemismo de la apropiación se nos muestra como la acción de tomar para sí alguna cosa, haciéndose dueño de ella. (“Arpopiar” 2015) Esta definición nos da una concepción negativa del término, especialmente si esta apropiación se da de forma indebida. Pero como ya hemos visto, nuestros referentes nos sirven para establecer un diálogo entre nuestra propia producción y los discursos ajenos. Nos apropiamos de la obra de otros, de sus códigos, para producir nuevas obras que nos ayuden a desarrollar una percepción propia en nuestra comunidad.

Y es en este escenario donde la post-producción, entendida como apropiación, presenta múltiples funciones: Es una arma para evidenciar la sacralización de la obra de arte en pro de unos intereses financieros. Una formalización estética que permite la unión entre dos mundos separados. La intención de liberación de un contenido privado a favor de un interés común. Un posicionamiento estético. Una referencia o una cita. También puede ser un robo con la intención de lucrarse del trabajo ajeno. Pero lo que tienen en común todas estas funciones es su carácter performativo. Se trata de un gesto de carácter neutro a través del cual un autor politiza una parte de la realidad, para incluirla en su propio relato.

Y es esta variabilidad de escenarios contradictorios en el uso de la post-producción, y su consiguiente expansión en todos los campos de la cultura, que se nos muestra como una síndrome de que la cultura de la privatización elimina las posibilidades discursivas de la obra por parte del mismo espectador al imposibilitar su uso. Solo se nos permite consumir silenciosamente la obra.

Apropiar significa copiar una idea para usarla para un propósito propio. De esta forma se expande el uso de unas técnicas, unas formalizaciones, unos posicionamientos.

La post-producción da verosimilitud a un discurso, por el hecho de hablar de la realidad usando pedazos de ella. Que la post-producción la tratemos de forma positiva o negativa, viene dado por el uso que demos a esta herramienta.

¿Pero si la labor de los artistas ya no es la de proponer nuevas formas, cuál es su función actual? Bourriaud responde a esta pregunta acogándose al significado que Duchamp daba a "crear": crear es insertar un objeto dentro de un escenario, considerándole un personaje dentro de un relato. (Bourriaud 2004)

Un escenario lo podemos construir, tal y como intuye Duchamp, a partir de la suma de diferentes objetos de atrezzo y que nos construyen una escenografía donde poder interactuar.

Un escenario es una representación a partir de la relación de elementos presentados en un mismo espacio. El escenario no es permanente, es dinámico, dependiendo del uso que dan los usuarios al entrar en él.

Una exposición es un escenario que construye un relato a partir de la presentación de obras en un espacio. Pero también construye un espacio una canción cuando el sonido inunda el espacio con su vibración. O un libro, ya que genera un espacio de lectura. O incluso la página de un libro tal y como apunta Pérec.<sup>25</sup>

<sup>25</sup>George Perec, *Especies de espacios* (París: Éditions Galilée, 1974)

Aún así, la diferencia entre un escenario y un espacio es que en el segundo caso los usuarios que transitan por él no son conscientes de que todo lo que les rodea constituye una narrativa a partir de la suma de agentes y objetos de orígenes diferentes que residen en un lugar. En este sentido podemos afirmar que la frontera entre escenario y espacio es radicalmente perceptiva.

En *Sobre lo nuevo*, Groys propone una división del mundo entre el espacio profano y el archivo. El archivo cultural sería la parte de la realidad que documenta y construye una verdad histórica y por lo tanto es relevante para la sociedad. A través del archivo seríamos capaces de explicar la realidad. Pero además de ser un dispositivo de acumulación de la memoria, el archivo también actúa de forma excluyente, poniendo barreras entre él y el espacio profano. (Rodríguez Hernández 2015) (Groys 2012)

El espacio profano, según Groys, sería todo aquello que no forma parte del archivo. A su vez, el espacio profano se significaría por ser transitorio y mutable. Por lo tanto, el espacio profano sucedería en un escenario presente. En contraposición, el archivo cultural pretende convertir en inmutable lo cotidiano, efímero y perteneciente a un tiempo presente. Su función es la de explicar el pasado e imaginar un futuro. El tamaño del archivo iría

aumentando al añadir elementos propios del espacio profano. Además, el archivo cultural se definiría por su naturaleza histórico epistemológica – es nemónico y narrativo – su dimensión tecnológica y medial, y su carácter político e institucional. Todo aquello que le hemos dado una forma, un nombre, formaría parte del archivo. A través del archivo seríamos capaces de reconstruir una verdad histórica, a partir de una acumulación de la memoria. Como archivistas, los humanos nos dedicaríamos a reordenar las partes de realidad que hemos nombrado para construir nuevas categorías, nuevas narraciones y en esta ordenación se transferirían trozo. En consecuencia, la tasca principal del archivo es la de representar la vida más allá de la esfera del archivo.

¿Pero que entra a formar parte del archivo? se pregunta Groy. La respuesta parece simple: todo aquello que es importante para la vida de los hombres. Esta respuesta ya nos entrevé que la realidad que conocemos, el archivo donde habitamos, está constituido a través de una perspectiva cualitativa de la realidad.

De esta forma el archivo sería capaz de significar lo profano y sólo aquello capaz de mantenerse dentro de un aura de novedad, será capaz de representar lo profano. Una vez perdida la capa de novedad, el elemento pasará a formar parte del archivo.

Tanto el espacio como el escenario, estarían enmarcados dentro del archivo, ya que se nos muestra cómo una experiencia ya conocida. La diferencia radicaría en pensar que mientras transitamos por un escenario, creemos caminar por el inaccesible espacio de lo profano.

Una exposición es un escenario sincero que no esconde el hecho de que todo lo que pasa allí ha sido previamente considerado por un equipo curatorial. Una obra de teatro se desarrolla dentro de un escenario en donde el espectador es consciente de la armonización de los elementos dentro del espacio.

Times Square o la Torre Eiffel están más cerca del escenario sincero que del escenario engañoso, ya que vemos que han sido vastamente cocinados. Forman parte del imaginario de una ciudad, son claramente fotogénicos. Los escenarios engañosos, son aquellos que, paradójicamente, parecen tener un poco de verdad. Parecen auténticos. El barrio de la Mina, por ejemplo, empieza a mostrarse como un escenario engañoso, ya que a priori parece tener actitud, ser fruto de la casualidad. Más engañosas son los pueblos rurales de montaña en el Pirineo o los municipios como Besalú que intentan mantener una verdad histórica. A un límite del engaño encontraríamos el paisaje natural, atribuido al renacimiento y que nos muestra que todo aquello que parece natural en realidad es una construcción humana, formal o conceptual, pero una construcción. En el otro extremo aparece

nuestro barrio, aquel espacio que no lo performamos sino que lo usamos diariamente. Es parte de nuestra identidad, y en donde actuamos de forma inconsciente y por eso es un escenario engañoso.

Job Ramos, en una intervención para el ciclo de exposiciones *Todo lo que me gusta es ilegal*, inmoral o engorda, llevado a cabo en el espacio Nyam Nyam, intentó recrear la misma comida durante los cuatro jueves del mes de marzo de 2014, periodo durante el cual se realizó la propuesta.

<sup>26</sup>Iñaki Álvarez, Ariadna Rodríguez. "#25 Nyam Nyam." Entrevistados por Sónia Fernández Pan. Podcast. *Esnorquel*, 2015.

<http://esnorquel.es/24-nyamnyam>  
consultado el 18 de julio 2016

Para poner en antecedentes, explicar que el Nyam Nyam<sup>26</sup> es una asociación cultural iniciada por Iñaki Álvarez y Ariadna Rodríguez, y en donde la comida es el eje vertebrador a partir del cual se desarrolla toda la programación. En el Nyam Nyam todo sucede en la cocina-comedor de la casa de Iñaki y Ariadna. El hecho de que se trate de un espacio doméstico permite que la actitud de los participantes sea relajada y que la reacción esporádica sea una variable más, dentro del evento. De algún modo el proyecto del Nyam Nyam acerca la idea del *everyday art*, invisibilizando una parte del escenario en donde ocurre el encuentro.

Entre los proyectos que ocurren en Nyam Nyam, hay desde cenas performáticas, talleres familiares, recorridos por huertos urbanos, ediciones de fanzines o degustaciones de saltamontes. El posicionamiento de la asociación no sólo es artística sino política. Su agencia es la de crear un debate alrededor del gesto de comer y a través de las prácticas artísticas consiguen vincular, investigar, experimentar y poner, literalmente sobre la mesa, debates alrededor de la alimentación.

Nyam Nyam empezó en el momento que sus dos integrantes se quedaron sin trabajo. Iñaki en un momento de desesperación hizo un mail colectivo con un listado de cosas que sabía hacer: "*sé pintar, sé cocinar, sé hacer páginas web...*"

Uno de sus contactos le escribió y le dijo: "*si quieres te pago para que me prepares un tupper para comer.*"

Y así comenzó todo, como una empresa de servicio de tupperts.<sup>54</sup>

Pero sin embargo Nyam Nyam no es una empresa, es una asociación cultural, y esto significa que su función no es solo la de servir tupperts, sino que añaden unos valores intangibles a su trabajo. No intentan enriquecerse sino compartir unos conocimientos, unos posicionamientos políticos. Se mueven más allá de la etiqueta de la gastronomía ecológica. No es un negocio. Su proyecto se acerca a la idea del escamoteo de de Certeau<sup>60</sup>. El escamoteo es el espacio de bienes materiales y tiempo que el trabajador utiliza durante su horario laboral en su lugar de trabajo. El escamoteo es usar la impresora de la oficina para imprimir gratuitamente tus fotos de las vacaciones. El escamoteo es revisar el mail personal o tu perfil de facebook. Pero

el escamoteo también es ver un vídeo en youtube. Es procrastinar por internet cuando deberías estar escribiendo tu TFM. Es alargar tu hora de descanso o hacer un break para jugar al buscaminas. El escamoteo es también cantar a la faena o utilizar un tiempo de poco trabajo para avanzar con tu blog personal. Hacer memes. Pensar en el libro que algún día terminarás... En definitiva, el escamoteo es todo aquello que no deberías hacer porque no es productivo para la empresa. (De Certeau 1996)

Pero a diferencias de las empresas de orden, cuya intención es censurar el escamoteo, en el caso de Nyam Nyam es la piedra angular de su proyecto. No sólo no lo censuran, sino que lo impulsan y lo dirigen hacia un fin común.

Tanto Ariadna como Iñaki son artistas que han trabajado en torno al medio performático. Antes de empezar con el proyecto del Nyam Nyam, Iñaki realizó una acción en el Festus Festival d'arts al carrer de Torelló (2010), en donde repartió 100 camisetas a 100 actores, donde se podía leer el slogan "*Soy un actor y estoy actuando*."<sup>27</sup> De esta forma Iñaki convertía los recorridos de cada participante en un trozo de espectáculo y cada conversación en un diálogo de esta supuesta obra. Una de estas camisetas llegó a las manos de su amigo Job Ramos, quien también había colaborado en el proyecto.

<sup>27</sup>Iñaki Álvarez, *Soy actor y estoy actuando*. Propuesta artística. Torelló, Festival Festus, Torelló (Barcelona) 2010.

<http://nozap.net/project/soy-actor-y-estoy-actuando/> (consultado el 18 de julio de 2016).

Job Ramos es un artista de Olot cuyos últimos trabajos se han desarrollado alrededor de la idea de comportamiento del espectador, de incomodidad, de conducta y de manipulación. Job desconfía de la imagen. "*La imagen es una arma de doble filo. Por un lado nos traslada a cualquier parte del mundo por remota que sea, pero no nos traslada físicamente allí*."<sup>28</sup>

Los trabajos de Job siempre se mueven en la fractura que aparece entre la realidad y la representación. Su investigación se desarrolla a partir de la idea del límite compreso entre el azar y la construcción cultural, lo cual le obliga a preguntarse sobre cuánto tiene de apofénico la interpretación que hacemos de la realidad.

<sup>28</sup>Job Ramos, "Pantalla CCCB, un mes un artista". Vídeo. CCCB, 2016.

de 2016. <https://vimeo.com/164396270> (consultado el 18 de julio de 2016)

Su intervención llamada *Todo lo que me gusta es ..., ... o ...*, fue la de proponer no hacer nada. Y repetir la misma situación intentado copiar los mismos patrones durante las cuatro sesiones en que duró la propuesta. Job había preparado algunas piezas como un plato de ensalada roto dispuesto cuidadosamente en el centro de la mesa. Un portátil McKintosh con el editor de texto abierto y la frase *Do Cuts Work?* escrita en Arial 72. Las cortinas colocadas de forma ascendente, de más cerrada a más abierta. Unas diapositivas reposadas sobre el cristal de una de las ventanas. Y el resto de elementos de la sala, que sólo sabías si formaban parte de la propuesta si ya habías estado antes en la cocina-comedor del Nyam Nyam. Iñaki cocinó el mismo plato los cuatro jueves que duró el proyecto: ensalada con nabos y calabacín de primero y



pollo de segundo. No recuerdo si había postres en el jueves de la marmota.

Job estaba influenciado por la idea del no hacer. Porque es incómoda y obliga al espectador a actuar de algún modo. Es decepcionante y cuando te marchas tienes la sensación de que te has perdido algo. Pero a su vez obliga al usuario a estar sospechando continuamente, sobre si aquello que está ocurriendo está preparado o es fruto del azar.

La propuesta de Job jugaba a generar estas expectativas, ya que generaba diversos displays que te sugerían empezar a especular sobre el espacio. En este sentido un espacio doméstico permite a Job, generar potenciales obras de arte a partir de obligar al espectador a buscar donde no hay nada más que indicios de que allí hay algo.

En la obra de Job, a priori, su carácter post-productivo viene dado por la creación de un escenario, compuesto con el mínimo gesto del hacer. Hacer lo mínimo, para Job, es abrir las posibilidades y las interpretaciones de la obra. Su placer es el de desorientar al espectador y en el momento de que crea entender de que va la propuesta hacer algo qué lo vuelva a desorientar de nuevo.

Pero del mismo modo podemos afirmar, según los criterios de Bourriaud, la post-productividad del trabajo de Job Ramos, ¿podríamos afirmar que no es post-productivo al producirse la obra en el mismo espacio de exposición? En el caso de *Todo lo que me gusta es ..., ... o ...* la pieza se crea en el mismo momento en que se presenta. ¿Quizás el plato, el ordenador, las cortinas y las diapositivas son pre-producción, y en consecuencia, preparan el terreno para que se pueda desarrollar la producción en sí?

La post-producción, recogiendo su origen cinematográfico, también es la puesta a punto de una producción cultural para que sea terminada para el consumo de masas. Mi pregunta es la siguiente: ¿Sería la propuesta de Job una obra de consumo cerrada o una pieza abierta? ¿Podríamos considerar *Todo lo que me gusta es ..., .... o ....* un espacio de espera entre el recorrido de sus propuestas?

<sup>29</sup>Job Ramos, "Pantalla CCCB, un mes un artista". Video. CCCB, 2016.

de 2016. <https://vimeo.com/164396270> (consultado el 18 de julio de 2016)

*"El trabajo de un artista no es una sola propuesta, sino la suma de intervalos o intersticios que ocurren entre propuestas. Es una cuestión de intencionalidad."* <sup>29</sup>

Sus condiciones de escenarios nos hacen pensar en la idea post-productiva de Bourriaud, ya que no produce formalmente una

obra física. Pero en estos momentos donde propuestas como las de Job Ramos se han convertido en una práctica regular, quizás ya no deberíamos hablar de ellas como prácticas post-productivas. Como elementos colocados en un escenario cuando la pieza aún no se ha realizado. El encuentro como producción - desde de un punto de vista de tiempos en la creación artística - es donde se enmarcan esta y otras propuestas.

El encuentro como práctica artística se da en el momento de que el barro para esculpir es la incertidumbre, la recepción, el desencanto, la expectativa, la espera o la comunidad en sí. Cuando se trabaja en el campo de las emociones o de lo abstracto no se puede producir a priori. Trabajar con el comportamiento del propio público nos lleva a un tipo de producciones en donde el espacio expositivo es también el espacio productivo. Obviamente puede existir una pre-producción, donde se detallan todos los elementos que intervendrán en el proceso de producción de la pieza, pero no una puesta a punto para la exposición. La post-producción de este tipo de trabajos se daría en la documentación de ellos, en pensar como explicar de forma estática un encuentro dinámico. La documentación siempre será fría, alejada de la calidez que da el encuentro.

Transformar el espacio de producción en un espacio de encuentro, en donde justamente no hay post-producción, es lo que posibilita que la pieza por un momento, no sea contemplado como algo muerto sino como un espacio de posibilidades y lo que en definitiva acaba activando su uso.

El trabajo de Job se encuentran siempre en este intervalo de tiempo. Job consigue materializar este momento de trabajo no acabado, de proceso, de elemento aún en construcción. Incluso sus filmes respiran un aire de pieza en bruto. El de Job es un trabajo a medias, un espacio que no está cerrado, ni quiere estarlo y que por lo tanto se crea con la interacción siempre extraña y violenta con el otro. Y cada uno de sus proyectos es solo el intervalo de un proceso de producción que nunca terminará. También es un juego con la visibilidad. Job nos muestra lo que normalmente es invisible y nos esconde aquello que suele estar expuesto. Las piezas de Job muchas veces hablan de la labor del artista como productor de contenido, reflexionando sobre el significado de producción de una manera directa. Para Job el tema no es importante, sino la potencialidad del hacer. Esto genera un debate sobre la visibilidad, que tarde o temprano tendremos que abordar.



9

fig. 10

---

## La propiedad y lo intelectual

---

*“Artículo 27 - inciso 2: Toda persona tiene derecho a la protección de los intereses morales y materiales que le correspondan por razón de las producciones científicas, literarias o artísticas de que sea autora.”*

ONU, Declaración universal de derechos humanos

Algo pasa con los derechos de autor. Estos derechos que, a priori, han sido creados para asegurar una explotación económica y la preservación de la obra de un autor, parece que ya no se ajustan a unas creaciones contemporáneas que tienden hacia una crítica de la originalidad o lo que viene a ser lo mismo, unos valores propios de una cultura basada en la experiencia estética y en la concepción de novedad, intrínseca en la idea de progreso. En contradicción a eso nos encontramos con una buena parte de la producción artística del siglo XX y XXI, que parte de la post-producción, el reciclaje, el remix y la apropiación como herramientas de trabajo para construir su relato de realidad. (Bourriaud 2004)

Si hacemos una cronología del arte del siglo XX y XXI vemos como cada paso que se da tiende hacia un intento de democratización del arte enfrentada a una institución artística profundamente conservadora. Esta tensión se ve agitada en la

misma producción y presentación del arte en los museos de una forma que recuerda a la presentación del arte sacro en las iglesias cristianas. Y como pasa en las capillas de las catedrales se generan unas líneas rojas que la misma institución no deja traspasar. Unas fronteras que dividen obra y espectador, autor y público e incluso artista y producción.

Aún así el nivel de sacralización varía dependiendo del ámbito de procedencia de la pieza, de su naturaleza e incluso de su función. No es lo mismo un cuadro, que un jingle publicitario o que una silla diseñada por Philippe Starck. Sin embargo todos ellos tienen copyright, debido a una relación de parentesco con un autor. El caso más llamativo es el del mundo del arte, tal y como analiza Antonio Ortega, en donde se tiende a extremar la singularidad de las piezas, no permitiendo su reproducción masiva. De este modo posibilita aumentar el valor de mercado de la obra, ya que su existencia es limitada, incluso en el caso de aquellas obras formalizadas en soporte fílmico o fotográfico. (Ortega 2013)

Los derechos de autor son un conjunto de derechos subjetivos que dan al creador la potestad y la exclusividad de explotación de la obra, ya sea literaria, científica, musical, dramática, artística o incluso la potestad de creación de softwares informáticos, bases de datos, anuncios publicitarios, arquitecturas, mapas y/o dibujos técnicos.

En dichos derechos podemos distinguir entre los derechos patrimoniales, a través de los cuales el autor puede disponer de la obra intelectual que ha creado y explotarla libremente, y así obtener una compensación financiera por el uso de sus obras por terceros. El derecho patrimonial permite al creador autorizar o prohibir los derechos de reproducción o grabación de la obra, publicación o interpretación, difusión, transformación, traducción y/o adaptación.

Paralelamente encontramos los derechos morales, que protegen los derechos no patrimoniales del autor, a través de los cuales el autor puede defender su creación y preservar la obra de cualquier deformación que pueda afectar su dignidad. Dos ejemplos de derechos morales reconocidos universalmente son el derecho a reivindicar la paternidad de la obra y el derecho a toda alteración de la obra que pueda perjudicar la reputación del autor. Partiendo de estas divisiones podríamos desglosar nuevas categorías, dependiendo de las posibilidades de explotación de la obra. (“Derechos de autor” 2016)

El primer documento donde se reconoce el derecho de propiedad de una obra por parte de su autor es El Estatuto de la Reina Ana, promulgado el 10 de abril de 1710. Este documento fue el primero

que intentó aportar soluciones a los problemas de reproducción y venta de obras literarias. El documento fue pionero al introducir el concepto de copyright, concediendo al autor 14 años de derechos patrimoniales sobre su creación. Si al cabo de 14 años el autor aún seguía en vida, este podía acceder a renovar su derecho de copyright otros 14 años, alargando el plazo a un máximo de 28 años. Para las obras anteriores a 1710 se establece otro criterio, otorgando derechos de autor a un plazo máximo de 21 años no renovables.

Los mismos principios del Estatuto de la Reina Ana fueron incorporados en la Constitución de Estados Unidos de 1787, estableciendo los mismos plazos de copyright que los del parlamento británico.

A todo ello, debemos tener en cuenta que copyright es un término exclusivo del mundo anglosajón. En algunos países latinos se ha decantado por el concepto propiedad intelectual.

Paralelamente en Alemania y Francia varios pensadores investigan sobre los derechos de autor, como es el caso de Immanuel Kant, donde en el artículo *What is a book? (The Metaphysics of Morals, 1797)* (Kant 1991), argumenta la distinción entre el objeto libro - el escrito - y el libro como soporte para el discurso de un autor. Según esa argumentación el editor tendría el derecho, cedido por el autor, de reproducir el libro. Pero sigue siendo el autor quien tiene la potestad sobre lo que ha creado (Barron 2011). Aún así Kant plantea una interesante distinción entre la idea de un autor y el objeto que hace de soporte al discurso del autor.

En este sistema la obra de arte se presenta como contenedor de la voz del autor y lo que acaba dándole un carácter personalista al objeto.

Quizás debido a esta función simbólica hemos considerado que los objetos artísticos, por su mera condición, ya no pueden ser alterados o transformados sin previo aviso a su creador, ya que estos se comportan como extensiones del "alma" del creador. Obviamente, en la tradición de la fe cristiana una vez muertos el cuerpo se pudre, pero el alma se conserva en el más allá. Esta percepción del objeto como alma nos imposibilita el uso de la obra, incluso en aquellos casos que la obra puede ser fácilmente reproducida.

El Convenio de Berna (1886) sirvió para plantear la creación de una Unión para la protección de los derechos de los autores sobre sus obras, universalizando dichos derechos tanto en países de dicha Unión como en países terceros siempre que el país de origen de la obra o del autor sea un país de la Unión. También se reivindican los derechos patrimoniales o morales del autor a prohibir o autorizar la modificación, adaptación y traducción

de una obra. Como también el derecho por parte de los autores cuya obra sea derivada, de recibir los mismos derechos morales y patrimoniales que los autores originarios, siempre que la transformación de la pieza sea lícita.

En este convenio se acordó que la propiedad intelectual tenía una potestad sobre su autor, a nivel mundial, de hasta un mínimo de 50 años después de su muerte, permitiendo a los estados incrementar el número de años en que la obra aún no pasaba a formar parte del dominio público. Un ejemplo de ello es España, donde desde 1987, una obra no es liberada a dominio público hasta el cabo de 70 años de la muerte de este autor. Exceptuando aquellas obras anteriores a 1987, las cuales no perderán su derecho patrimonial hasta dentro de 80 años después de la muerte del autor.

Uno de los mayores impulsores del documento fue el escritor francés y director honorífico de l'Association Littéraire et Artistique Internationale, Víctor Hugo, que murió un año antes de ver la resolución del pacto. La carta fue firmada por buena parte de las primeras potencias mundiales de la época tales como Bélgica, Francia, Alemania, Haití, Italia, Liberia, España, Suiza, Túnez y el Reino Unido, aunque esta última no la implementó en su totalidad hasta 100 años después con la aprobación del *Copyright, Designs and Patents Act*, 1988. ("Derechos de Autor 2016") El convenio de Berna ha sido refrendado varias veces. La última actualización de este convenio se estableció en París el 1979.

Aunque el convenio indica qué tipos de documentos literarios, artísticos y científicos gozan del derecho de propiedad intelectual, dejan la posibilidad por parte de los países a posicionarse libremente delante de dibujos y/o modelos industriales y textos administrativos, judiciales y legislativos.

En este mismo artículo también se determina que aquellas noticias o textos con carácter de actualidad que tengan el simple carácter de informaciones de prensa, no tienen la protección del presente convenio.

Paralelamente se determina el derecho a la recopilación enciclopédica o de colección de material con derechos de autor.

Finalmente el documento también abre la puerta a algunos casos de libre utilización de las obras como son las citas, el uso de obras como ilustraciones en la enseñanza, y el uso de la mención de la fuente y del autor. De forma más restrictiva, en el documento también se habla de la posibilidad por parte de algunos artículos y obras radiodifundidas de presentar las obras parcialmente para ser anunciadas o publicitadas, como también sobre obras vistas u oídas en el curso de acontecimientos de actualidad cuando por ejemplo se graban y presentan obras por medio de la fotografía,

de la cinematografía, la radiodifusión o transmisión en la medida justificada por el fin de la información.

Como vemos los derechos de autor, a priori, fueron unos derechos generados para perseguir la copia de una obra. No es hasta la aparición de la imprenta de Gutenberg que no se ve la necesidad de perseguir a todo aquello que no es original. El libro-texto pasa de ser a un solo objeto indivisible, a poder ser reproducido este cambio de paradigma termina por dar más importancia a la superficie de la página - al texto -. Esto genera problemas de intereses entre los editores, debido en parte al incremento de beneficios que el negocio de la escritura tendrá a partir de aquel momento. Cuando el libro era pieza única, no tenía sentido multar por la copia de un texto, ya que el mercado era un mercado de piezas únicas, en donde forma y contenido sólo podían ser divididos en un plano abstracto.

De aquí que apareciera este sistema que ligaba un texto a un autor, a quien se le confería ciertos privilegios sobre una producción, debido a su creatividad o originalidad.

Dos siglos después internet vuelve a atormentar a los derechos de autor al crear un tipo de objetos cada vez menos físicos y que su copia es cada vez más fácil. Si en los tiempos de Gutenberg requeríamos de un complejo sistema de impresión, ahora podemos acceder a cualquier tipo de contenido con solo un clic. Esto implica que, si en los inicios de la reproductibilidad para reproducir una obra necesitábamos una maquinaria que nos permitiera coger el original y estamparlo sobre la nueva superficie, en estos momentos el acto de reproducir se puede hacer sobre el mismo soporte en donde se va a exhibir. Incluso podemos obviar un soporte físico al poderse reproducir encima de una pantalla.

En la época de la digitalización en donde se está extendiendo un tipo de propuestas cuyo soporte físico es cada vez más insignificante, al no ser más que el reproductor de un mensaje y no el mensaje en sí, el mismo formato nos muestra sus debilidades y fortalezas.

Obviamente el copyright no sería nada sin la invención de la capacidad de reproducción de objetos de forma más o menos automatizada. A esto nos encontramos delante la paradoja de que cuando tenemos la posibilidad real de trabajar sobre un original sin dañarlo de forma irreversible, cuando podemos usar una copia digital idéntica al original sin miedo a romperla seguimos regidos por contratos que nos impiden manipular aquel objeto ya que está considerado una pieza única de bien cultural. Dicho contrato nos indica que hay una parte del objeto que no nos pertenece, aunque

lo hayamos comprado, sino que pertenece a su autor o peor aún, a la persona que ha adquirido los derechos de dicho objeto. En resumen que sigue existiendo una parte que es considerada única e irrepetible, el ánimo del texto, su armonización. Alterar la composición parece ser un sacrilegio, al significar que alteramos la relación que se establece entre obra y autor.

El patrimonio entendido de forma tradicional sigue siendo la forma con la que entendemos el arte, aquello que se debe conservar tal y como se exhibió por primera vez, como si aún fuera original. Seguimos conservando el aura que el autor otorgó con sus manos a la pieza de arte.

Retrocediendo a la idea de separación entre alma y cuerpo de Kant quiero analizar como de Certeau nos alerta de cómo el texto es insertado sobre un cuerpo - soporte -, que a su vez tienen la intención de ordenar la irracionalidad de los cuerpos que van a leer estos libros. De algún modo el texto necesita siempre de un soporte para poder *“multiplicarse y diversificar las resistencias imprevisibles del cuerpo que quiere (con)formar,”* nos alertará de Certeau.

Está en la multiplicación del mensaje la forma de construir un relato homogéneo alrededor de una sociedad. La escritura entre los siglos XVI al XIX, ha establecido una separación entre clases, eliminando el clasicismo hereditario de la nobleza. Además esta jerarquía se ha establecido no sobre el acto de leer, sino de escribir, por lo tanto, sobre la producción de un mundo. Eran justamente las personas habilidosas con la pluma los que podían dictar las leyes que al ser transcritas a un cuerpo, podrían ser reproducidas y repartidas entre la clase lectora. Parece obvio que era necesario que la ley, la verdad escrita, debiera ser sacralizada y no cuestionada o modificada de forma directa. Al igual que la historia, cuyo interés era el de resistir sin ser alterada.

(De Certeau 1996)

A su vez, el autor debía cuidar de su capital recaudatorio, al igual que el editor. Por este motivo parecía importante que un texto no se reprodujera de forma indebida, sin el permiso de aquel que tenía sus derechos. Los derechos de autor tienen su razón de ser.

A partir del siglo XX con la evolución de la fotografía y posteriormente del cine entran en competencia con la literatura, en la capacidad de transformación social a partir de un medio cultural. Si la lucha contra el analfabetismo permite el triunfo de la literatura y la aparición de nuevas clases sociales, con la invención del cine y de las cámaras fotográficas de bolsillo aparece el triunfo de los formatos audiovisuales. Si durante el reinado de la literatura el mundo se dividía en escritores, lectores y analfabetos,



en el mundo audiovisual tenemos a visibilizados e invisibilizados. Y así como el texto encuentra su cuerpo a través del libro, la imagen a priori se visualiza a través de la exposición y posteriormente avanzará hacia nuevos formatos como el libro o la revista que anteriormente eran dominados por el texto.

Una parte de la democratización del medio audiovisual viene dada por esta facilidad de atrapar una imagen o sonido y editarla a tu parecer. También concede una agilidad de lectura en donde el documento escrito no puede competir. Aún así la escritura no tiende a desaparecer aunque su consumo disminuye, sino que encuentra nuevas aplicaciones, adquiriendo ciertas aptitudes propias de la imagen.

La imagen o la música tienen la capacidad de entretener, su aprendizaje es más rápido y orgánico, pero a su vez el mensaje acaba siendo transmitido de igual forma. No hace falta describir los efectos que la publicidad tiene sobre la sociedad. Esta capacidad de crear auras allí donde no había.

Desde que Walter Benjamin escribió su conocido ensayo sobre *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*<sup>73</sup> y el consecuente fin de su aura, ha llovido ya lo suficiente como para darnos cuenta de que, pese a la capacidad de reproducción, el aura de los objetos no ha desaparecido sino todo lo contrario, está más presente que nunca.

El aura histórico, según Benjamin, lo podríamos definir como el estar en el tiempo de una obra de arte, gracias a la presencia que le da el hecho de ser única. El aura de la pieza se construirá a lo largo de la historia a partir de sus propietarios, de los accidentes que esta haya podido padecer, sus restauraciones, los espacios en donde se haya expuesto. Pero también la influencia, su peso histórico, lo que define su veneración. Toda esta narrativa que se construye alrededor de la cosa, la hace ser testigo de su paso por un espacio y tiempo determinado y con su aura, manifiesta su paso por el mundo.

Toda esta suma de elementos acabarán por constituir el aura de la obra única, no solo por su carácter de irreproducibilidad, sino también por su narrativa individual e intransferible a cualquiera de sus reproducciones.

Benjamin nos dice que la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica es anacrónica por su capacidad de copia. No alberga su historia en su soporte. Quizás por la separación entre soporte y singularidad de la pieza que toda obra reproducible contiene. (Benjamin 2008)

El artista Oliver Laric<sup>30</sup> en su proyecto *Versions* nos introduce en cómo repetir un gesto, una posición o una estética constituye un nuevo tipo de aura. Es en la re-reproducción de imágenes en donde se amplía la parte que se reproduce. El aura de la re-

<sup>30</sup>Oliver Laric, *Versions*, 2010. Vídeo. 2010

<https://vimeo.com/17805188>  
(consultado 1 de agosto de 2016)

reproducción es fragmentaria y reproducible sobre cualquier soporte, además que reconocible entre el ruido visual.

A favor de Laric, tenemos las mil y una reproducciones de la Mona Lisa que se presentan en postales, figuras de plástico, series de televisión, pasteles o incluso reproducciones 3D. Todo este inventario de aplicaciones de una sola imagen amplifican el aura de un objeto. Es el aura de la cultura de masas que fragmenta los objetos para poder aumentar sus ingresos.

El aura de la Mona Lisa también se vio amplificado gracias al robo producido en 1911, cuyo delito ha generado multitud de teorías conspiranóicas sobre si el cuadro expuesto en el museo del Louvre es el original o no. O las descripciones detalladas sobre su mirada. ¿Y qué pasa con la vida y milagros de su genio creador? Toda esta narrativa, los kilómetros de tinta y las hectáreas de papel que hablan sobre la Mona Lisa o sobre Leonardo, ayudan a forjar una imagen de pieza única o de artista genio que no se volverá a repetir, que es inigualable. Y aquí radica el génesis del aura de un objeto.

La sobre-reproducción, la manipulación, la profanación, el ataque, la copia, el robo, la controversia, todo esto ayuda a ampliar el aura.

As su vez, la repetición sirve como altavoz. La acumulación de aplicaciones convierten la obra de arte en una obra omnipresente. Es obvio que un autor transdiscursivo realiza siempre una obra transdiscursiva o derivada, ¿pero que pasa cuando no se trata de una obra derivada, sino que hablamos de una aplicación de un texto o una imagen sobre un nuevo cuerpo? Cuando estampamos la imagen de la Mona Lisa en una taza para café, el autor no suele ser quien ha tenido la idea de serigrafiar la imagen en la cerámica, sino que continuamos considerando el autor al genio de Da Vinci. Pero en cambio cuando Duchamp hace la *L.H.O.O.Q.* pintándole bigotes a la Gioconda, la autoría en este caso es compartida. La imagen sigue siendo de Leonardo, pero el gesto es de Duchamp.

¿Pero que diferencia el cuadro de la Mona Lisa con la caricatura de Duchamp o la taza de la Mona Lisa? ¿Qué es lo que confiere su singularidad y permite la génesis del aura?

Todos los objetos tienen historia, pero sin embargo no todos los objetos tienen aura. Lo que confiere aura a una cosa, según Benjamin, es su carácter de pieza única. Pero sin embargo vemos gente que idolatra a la copia como si se tratara de un ejemplar único.

Pero es justamente Duchamp el que interviene en contra de la proposición de Laric. ¿No estáis hartos de ir a museos y ver su maldita Fontaine? Esta multiplicidad del original es lo que mata el

aura de la obra tal y como indica Benjamin, pero sin embargo la adaptación y por tanto la reproducción por *merchandising* de la una obra de arte alza su aura.

Esta es una estrategia que los directores de marketing se han dado cuenta y tienden a utilizar. Realzar las cualidades de pieza única - ¡Sólo en cines! ¡Único concierto en España! - dentro de una escala cuantitativa - ¡La mejor cantante de todos los tiempos!, ¡Un espectáculo inigualable! -, aunque saben que sus eslóganes sólo serán refrendados en el caso que el público, la crítica o ambos les de la razón. Es necesario el proceso oral entre los espectadores para que una producción cultural adquiera legitimidad, que permite al objeto adquirir esa aura.

El capitalismo sigue utilizando una cierta idea de aura de la obra, concibiendo un espacio de experiencia que sólo se puede dar a partir de una cierta concepción de experiencia única. Aún así el aura capitalista seguramente es efímera, tiende a durar poco.

Ejemplo de ello es la aparición del concepto viral, con sucesos como el del Coreano PSY, con su *Gangnam Style*, que provocó una infinidad de versiones globales del videoclip promocional de la canción, otorgándole una visibilidad masiva de forma inmediata.

La viralidad tiñe de una tonalidad cromática la homogeneidad atmosférica, haciendo aparecer productos parecidos alrededor de aquello que ha triunfado y por lo tanto consolidando un campo de posibilidades. Cuando la propuesta viral es interesante, su transdiscursividad disfrutará de una continuación de transformación en el tiempo, mientras que cuando solo se trate de un producto pirotécnico, como el caso de PSY, explotará y se quemará de forma rápida y sin dejar rastro.

Pero aunque el audiovisual haya pasado por delante de la escritura a la hora de explicar el mundo, sigue siendo necesario la noción del relato, necesitamos que el cuento nos sea contado por qué requerimos de modelos con los que reflejarnos. Es por esto que toda contribución, sea cierta o falsa sobre un objeto es importante para que la anécdota pueda ser contada y el mito generado.

En todo ello la genialidad del autor - la cual es única y irrepetible - tiene un papel significativo, es el encargado de otorgar al objeto su aura y este proceso se da a través de la firma. Las fotografías de *Walter Evans* son diferentes que las de *Sherrie Levine* debido a su firma. La firma es el hilo que liga una pieza artística con un autor-marca y en donde reside el aura en la época del consumismo cultural, define el contrato que permite a un autor ser propietario.

En esta división entre la propiedad y lo intelectual es en donde se refugian los derechos de autor. La propiedad que permite a aquel a quien pertenezcan unos derechos de autor, de poder especular con un objeto cultural, que a su vez es sacralizado. El objeto cultural es sacralizado por dos razones: por prohibir todo uso que no sea de especulativo; segundo para que se muestre como un modelo, una ley que no puede ser profanada, y por lo tanto su autor puesto en cuestión.

Ateniéndonos a ello, ¿sería posible pensar un tipo de producción que su naturaleza no requiriera de un uso de copyright? ¿Debe toda la producción estar ligada a la llave de los derechos de autor y a una cultura puramente de consumo?

El consumo cultural es el modelo sumamente proteccionista hacia la obra que tenemos instaurado en este momento. La obra se nos presenta como la patrimonialización material del objeto artístico, aunque esta tenga poca o nula repercusión en su entorno. El sistema de consumo cultural no permite un adecuado desarrollo o debate sobre el porque de la cultura, y la menosprecia relegándola a una posición meramente trivial de mercancía estética que se le pide que solo muestre su mejor cara.

Entendiendo el estadio en donde nos encontramos quizás la salida no sería la de pensar en un tipo de obra que no requiera de copyright, porque el problema quizás no está en el tipo de producción cultural que se puede especular con ella por el hecho de ser un producto. El problema se halla en los mecanismos de presentación de esta producción. ¿Cómo presentamos la obra? ¿Cuales son los escaparates donde se oferta? ¿Cual es su uso? ¿Cual es la relación entre productor y usuario?

El arte, como ya hemos incidido, lo explicamos no por lo que es, sino por lo que ha sido, por él como se ha usado en un pasado. Para salir de las restricciones del copyright, de la detención de la cultura por parte del sistema económico de masas o de los estado, de su condición de obra sacra para una religión del capital, debemos plantear un tipo de producción cultural que se asemeja a como nos gustaría que funcionasen las cosas.

Al fin y al cabo toda ficción tiene parte de realidad.

El uso de las prácticas artísticas puede ser una salida a ello.

Replantear el campo del arte desde una cultura del uso, que nos permita crear puentes entre disciplinas y en donde el escritor sea lector a la vez.

Debemos ser tácticos con el fin de construir el territorio desde donde actuar y una vez comprendido el territorio, la práctica, el medio desde donde nos movemos, pensar una producción sobre el terreno. Sin pensar en la inmortalidad de nuestro gesto. Perdurar no debería ser una condición intrínseca del arte, sino un debate museológico.



10

fig. 11

---

## Construir un dominio público

---

*“En 2003, cuando se había consolidado el número de cámaras digitales, se realizaron tantas fotografías como el número total de las realizadas en los cien años anteriores. Es por ello, y esta es mi conclusión, debemos potenciar esta nueva situación que está modificando el relato del arte, instaurándose en un nuevo paradigma de aportación, un modelo Wiki, donde no cabe esperar otra cosa que la creación compartida. La institución debería refundarse considerando esta realidad.”*

<sup>31</sup>Antonio Ortega,  
*Demagogia y propaganda  
en arte, según Antonio  
Ortega* (Barcelona: Biel  
Books 2013) p.167

*Antonio Ortega, Propaganda y demagogia en arte, 2013*<sup>31</sup>

En contraposición a la concepción de una idea del copyright perpetuo, aparece en el año 1774, tras el caso Donaldson vs Beckett, el concepto de dominio público. Este juicio significó un precedente y fue un caso importantísimo para la elaboración del actual sistema de derechos de autor, ya que tumbó la idea del copyright perpetuo. También fue el juicio que estableció el concepto de dominio público en Inglaterra.

Desde 1731, cuando expiró la ley del Estatuto de la Reina Ana, desde los lobbies de editores se empezó una guerra de librerías donde los editores que tenían los derechos de algunas obras, reivindicaban su derecho perpetuo de autoría partiendo de la afirmación de que el copyright era una ley natural y como tal tenía una vigencia perpetua.

En el caso de Donaldson contra Beckett, se enfrentaron Alexander Donaldson, editor de best sellers baratos, contra Thomas Beckett, que había adquirido los derechos de la obra en disputa. El enfrentamiento se originó a raíz de la reproducción y distribución, por parte de la editorial de Donaldson, del poema *The Seasons* de James Thomson, escrito en 1730. El mismo poema había sido el protagonista de otra sentencia que falló sobre la idea del copyright perpetuo en el llamado caso *Miller vs Tyler* (1769), basándose en la idea de que el derecho de autor era un principio de la *common law*. Este caso se pudo dar en el sistema jurídico británico, ya que en aquella época el derecho anglosajón partía de la idea de jurisprudencia, lo que significaba que una resolución en derecho venía impuesta por la lectura que otros magistrados habían hecho sobre una ley concreta, dando cierta flexibilidad a la interpretación de la norma. (Mark 1988)

Cien años después de este precedente, durante el discurso de apertura del congreso literario internacional de 1878, Víctor Hugo hizo un llamamiento a la importancia del espíritu humano por encima del alma del autor.

*“Le livre, comme livre, appartient à l’auteur, mais comme pensée, il appartient —le mot n’est pas trop vaste— au genre humain. Toutes les intelligences y ont droit. Si l’un des deux droits, le droit de l’écrivain et le droit de l’esprit humain, devait être sacrifié, ce serait, certes, le droit de l’écrivain, car l’intérêt public est notre préoccupation unique, et tous, je le déclare, doivent passer avant nous.”*

*(Victor Hugo, Discours d’ouverture du  
Congrès littéraire international de 1878, 1878)* <sup>32</sup>

<sup>32</sup>“Public Domain  
Manifesto”, Public Domain  
Manifesto.

<http://publicdomainmanifesto.org/manifesto.html>  
(consultado el 20 de  
enero 2016)

Justamente con el discurso de uno de los mayores defensores de la necesidad de un estatuto para la propiedad intelectual, empieza el preámbulo de *Public Domain Manifesto*, un manifiesto que

intenta posicionarse a favor de una circulación libre de la cultura en el siglo XXI, reivindicando la importancia de la transmisión cultural, a su vez que, respetando el derecho de remuneración económica por parte del autor.

Para ello dicho manifiesto se basa en cinco principios generales:

*“Primeramente, reivindicar la necesidad de un copyright con fecha de expiración, para poder garantizar la salud del dominio público.”*

*“Segundo, manifestar que el copyright solo debería protegerse el período de tiempo necesario para que el autor pueda explotar económicamente y proteger su labor intelectual y insistir en que, pasado este periodo de tiempo, el público ha de poder beneficiarse del uso libre de estos trabajos.”*

*“Tercero, exponer que los trabajos que están en el dominio público deben permanecer en el dominio público, sin que estos trabajos puedan volver a entrar en el sistema de copyright por una restauración de tipo técnica.”*

*“Cuarto, reclamar que los usuarios con una copia digital de un trabajo de dominio público deben tener la libertad de (re) usar y modificar dicho trabajo.”*

*“Quinto, un trabajo por el hecho de estar en dominio público se garantiza el derecho a ser reutilizado, modificado y reproducido. Esto también incluye las prerrogativas de los usuarios derivados de las excepciones y limitaciones, el uso justo y trato justo, asegurando que estos no pueden ser limitados por medios contractuales o tecnológicos.”*

Además el manifiesto también plantea algunas recomendaciones para preservar la buena salud del dominio público. En primera instancia reducir los términos de protección por parte del copyright. Por otro lado reconocer aquel material que haya sido

recopilado en el dominio público como material de libre uso siempre que sea una reproducción digital y no una obra original. También reivindicar el hecho de que cuando un documento vaya a ser liberado en el dominio público en su país de origen, eso sea reconocido en cualquier otro país.

A toda esta problemática me parece interesante resaltar una entrevista hecha por el colectivo Leland Palmer a Servando Rocha (editor, escritor y ensayista. Miembro fundador del Colectivo de Trabajadores Culturales La Felguera y licenciado en derecho) sobre derechos de autor, donde ponía en evidencia cómo la idea de dominio público era defendida en parte por los programadores de software libre - de aquí que muchos de los términos utilizados por la cultura libre vengan de la informática -. Según Rocha, dichos conceptos pasaron del ámbito del software libre y la Free Software Foundation al del arte, la música y la literatura. Según él, este salto ha sido mortal, ya que lo que puede ser lógico en un espacio donde la obra es siempre colectiva de por sí, no lo es tanto en el terreno de las obras artísticas, donde lo que existe es un sistema de autoría previo.<sup>33</sup> De hecho, argumenta Rocha, si le preguntáramos a muchos creadores si creen que sus obras pueden ser transformadas libremente, se opondrían a ello, ya que considerarían que los cambios no siempre son para mejorar la pieza. Por otro lado en las comunidades de software libre sí que hay la intención común de mejorar el funcionamiento del sistema. Nos encontramos, según Rocha, con dos objetos de naturalezas y necesidades opuestas. El software libre es un sistema y como tal, cualquier añadido por parte de los usuarios es bien recibido, ya que busca una operatividad y hacer más eficiente el sistema. Mientras que en arte partimos de la base que una pieza es un todo autónomo, que tiene un sentido en cómo está organizado, y añadirle algo no indica que eso lo vaya a mejorar.

Contradiendo a Rocha, no comparto su visión de la pieza como sistema donde muchas manos trabajan sobre ella para mejorarla. No creo que en arte se quiera mejorar la pieza, mayoritariamente, sino iniciar un diálogo con el dominio arte desde donde se trabaja. El arte entendido como gesto, es la acción otorgar a algo un valor artístico, e inscribirlo dentro de un relato, que varía su función dentro de dicho sistema.

Desde mi punto de vista la pieza es un pedazo de código (o uniones de códigos en el caso del collage). El dominio sería la sucesión de objetos derivados y por lo tanto la colección de nuevos artefactos o artefactos derivados que constituirían y darían profundidad a dicho sistema. Lo que vengo a decir es que en un dominio artístico todas las piezas son importantes porque expresan una unidad, generan un ecosistema, un software propio. Y más cuando estamos en un dominio, el del arte, donde cada vez

<sup>33</sup> Colectivo Leland Palmer, "©"; *Censura*, investigación enmarcada en la Sala d'Art Jove. (Barcelona: Sala d'Art Jove, 2012)

[https://palmerproduce.wordpress.com/2012/11/13/primer-intento\\_ouverture-acto-v\\_-sala-dart-jove/](https://palmerproduce.wordpress.com/2012/11/13/primer-intento_ouverture-acto-v_-sala-dart-jove/)



cuesta más adivinar lo que es una buena pieza de una mala. Una propuesta será buena en relación a algo, ya sea el discurso dado por un comisario, el valor atribuido desde una comunidad o el criterio del público a la hora de recibir la obra.

En resumen, la obra de arte es más pieza transdiscursiva, colocada dentro de una constelación que comparte rasgos familiares con otras piezas parecidas. En ningún caso no es un universo autónomo y intocable.

En cambio, sí que comparto el diagnóstico de Rocha cuando dice que el hecho de no utilizar el copyright - o otro método de protección de los derechos de la obra, así como los posicionamientos a favor del software libre - solo provocan el lucro del trabajo de otros por parte de las grandes empresas y plataformas. El problema de tener propiedades es que te las pueden robar, lo que significa que necesitas de un candado para cerrar la puerta a ello, necesitas un copyright. Pero entre el paternalismo de los derechos de autor y el libertinaje del dominio público, hay un extenso campo de matices.

No deberíamos olvidar que el copyright no está pensado para defender los intereses de creadores individuales y acaba creando un sistema desigual donde se necesitan productores de contenido para incorporar nuevo material al sector de la industria cultural, a la vez que acaban siendo estos los más mal pagados mientras las grandes compañías son las que acaban por lucrarse a partir del trabajo de otros. Como vemos estamos en la frontera entre la remuneración lícita del trabajador cultural por su labor y la potencialidad del uso de obras ya producidas.

En la década de los 2000s, con el auge de la digitalización, aparecen en Estados Unidos los llamados *Creative Commons*, impulsados por el profesor de Harvard y activista político Lawrence Lessig. Dichos derechos, a diferencia del copyright, plantean nuevas opciones de relación entre el autor y su trabajo en el ámbito de la creatividad. Estos derechos surgieron por la necesidad de reglamentar las inquietudes de muchos creadores que veían en sus producciones controversias con el antiguo régimen de los derechos de autor, o que se planteaban un tipo de creación que pudiera ser compartida de forma masiva gracias a la aparición de Internet. Poder compartir o alterar archivos ya producidos era una demanda entre una parte del sector creativo. Entre algunos de los colaboradores más entregados en la creación del Creative Commons está el desaparecido activista Aaron Swartz (*The Internets Own Boy - The Story of Aaron Swartz* 2014) , quien entró en el proyecto cuando aún era un adolescente.

De hecho, las causas que le llevaron al suicidio en 2013, estuvieron relacionadas a su lucha por la libre circulación de documentos académicos. Según Swartz, compañías como JSTOR

estaban vendiendo el acceso a investigaciones pagadas con dinero público. En su defensa, Swartz alegó que los documentos académicos como los que se encontraban en JSTOR, debían estar en dominio público, para facilitar el uso libre de estos archivos. Swartz pensaba, que el acceso libre a la información tenía que ser un derecho para la población mundial. A su vez Swartz también denunciaba como en algunas bases de datos se denegaba el exceso gratuito a documentación que ya había estado liberada a dominio público. Este es el caso de JSTOR o ELSEVIER, que obligan a los estudiantes de una universidad a pagar documentos que ya han estado pagados con dinero público. Algunas de las incongruencias se daban al tener que pagar 43,99\$ por leer Darwin: On Variation and Heredity.

De forma ilegítima, todo aquel documento que era creado con un propósito de conocimiento, en un estadio académico, acababa siendo privatizado con intereses lucrativos. Además, estas grandes empresas que gestionaban estas bases de datos terminaban por ganar enormes cantidades de dinero aprovechándose del trabajo de miles de investigadores que no recibían remuneración económica por tener su trabajo colgado allí.

Fue por esto que Swartz, en un intento de cambiar aquella realidad, decidió hackear la base de datos de JSTOR y liberar cerca de cuatro millones de documentos.

Con su acción Swartz era consciente que la libertad en Internet podía dibujar dos caras. Por un lado la cara positiva de la libertad de compartición de documentos y de creación colectiva, a partir del trabajo en red. Por el otro lado la cara negativa del descontrol y la amenaza de ser observado o controlado. Las dos caras eran ciertas pero, según Swartz, debemos elegir hacia donde equilibramos la balanza.

Debido a la atroz persecución que recibió por parte del estado americano, y viendo que podía ser condenado a una larga condena de cárcel, Swartz decidió terminar con su vida, ahorcándose en su piso.

Que Internet tenga la forma que tiene no es en vano. Parte de la culpa - o de la fortuna - de que en la red encontremos cierta libertad de movimientos y de acceso, viene dada en parte por Tim Berners-Lee, quien a principios de los noventa inventó el World Wild Web.

Su máxima aportación fue la de pensar un sistema que no se regía por una - o unas pocas - webs en donde se almacenaba y mostraba el contenido, sino en crear un sistema de millones de pequeños dominios en donde la gente podía subir y entrelazar sus contenidos con los de otros usuarios.

Según Berners-Lee, Internet no hubiera tenido sentido sin el hipertexto que te permite navegar a través de diferentes

espacios web y en donde no hay una sola voz, sino muchas. Esto significaba que el servicio web no podía ser privado sino público.

<sup>34</sup>Creative Commons, "Licencias"; *Creative Commons España*.

<http://es.creativecommons.org/blog/licencias/> consultado el 6 del 8 de 2016

Delante toda esta revolución es evidente que hacía falta una nueva regulación que permitiera a los creadores encontrar nuevas reglamentaciones más afines a su producción.

Y así acontece el Creative Commons<sup>34</sup>, un tipo de licencia que se establece a partir de la combinatoria de los siguientes cuatro puntos básicos:



**"Reconocimiento (Attribution):** En cualquier explotación de la obra autorizada por la licencia hará falta reconocer la autoría."



**"No Comercial (Non commercial):** La explotación de la obra queda limitada a usos no comerciales."



**"Sin obras derivadas (No Derivate Works):** La autorización para explotar la obra no incluye la transformación para crear una obra derivada."



**"Compartir Igual (Share alike):** La explotación autorizada incluye la creación de obras derivadas siempre que mantengan la misma licencia al ser divulgadas."

A partir de la combinación de las categorías anteriores se establecen las siguientes opciones:



**"Reconocimiento (by):** Se permite cualquier explotación de la obra, incluyendo una finalidad comercial, así como la creación de obras derivadas, la distribución de las cuales también está permitida sin ninguna restricción."



**“Reconocimiento – NoComercial (by-nc):** Se permite la generación de obras derivadas siempre que no se haga un uso comercial. Tampoco se puede utilizar la obra original con finalidades comerciales.”



**“Reconocimiento – NoComercial – CompartirIgual (by-nc-sa):** No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original.”



**“Reconocimiento – NoComercial – SinObraderivada (by-nc-nd):** No se permite un uso comercial de la obra original ni la generación de obras derivadas.”



**“Reconocimiento – CompartirIgual (by-sa):** Se permite el uso comercial de la obra y de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original.”



**“Reconocimiento – SinObraderivada (by-nd):** Se permite el uso comercial de la obra pero no la generación de obras derivadas.”

<sup>35</sup>Lawrence Lessig, "Laws that choke Creativity".  
Vídeo. *TED*, 2007.

[https://www.ted.com/talks/larry\\_lessig\\_says\\_the\\_law\\_is\\_strangling\\_creativity#t-1114863](https://www.ted.com/talks/larry_lessig_says_the_law_is_strangling_creativity#t-1114863)  
(consultado el 10 de agosto de 2016)

<sup>36</sup>Lawrence Lessig,  
"Re-examining the remix" Vídeo. *TED*. 2010.

[https://www.ted.com/talks/lessig\\_nyed](https://www.ted.com/talks/lessig_nyed)  
(consultado el 10 de agosto de 2016)

Una de las intenciones de Lawrence Lessig<sup>35 36</sup> con estos derechos de autor, fue la de buscar un equilibrio entre la restricción del copyright y la anarquía del todo vale. Lessig entiende que los autores deben poder explotar de forma económica su legado. Por esto se pregunta cuáles son los límites de su propiedad intelectual. Y lo ejemplifica con la idea del granjero que intentó demandar a los aviones que sobrevolaban su granja, alegando que su dominio se extendía indefinidamente hacia el cielo y por lo tanto los aviones no podían atravesar las nubes compresas dentro de su propiedad privada. Obviamente perdió el caso. Con eso Lessig demuestra que no podemos prohibir la infinidad de usos que se va dar a nuestra producción, pero sí que podemos replantearnos qué usos queremos que se le den y en qué condiciones se pueden dar estos usos. Lessig plantea un tipo de derechos abiertos a las necesidades, posicionamientos políticos e intereses del autor.

El Creative Commons principalmente se centra en tres términos: autoría, explotación económica de la obra y derivación. En todos los casos se reconoce la autoría, al tratarse del principio básico para que una obra pueda tener unos derechos. Pero a su vez es la autoridad de un autor sobre su obra la que permite ser regulada a partir de esta herramienta. Podemos decidir cuando se aplican criterios económicos o de uso de la obra. La opción de obra derivada nos abre la puerta a que una obra pueda ser manipulada abiertamente por cualquier usuario. Además el Creative Common también plantea la opción de prohibir la derivación de obras, ya sea por un motivo económico o por un miedo a que el trabajo propio pueda ser mal usado. Obviamente la imposibilidad de derivar una obra, sin entrar en problemáticas de tipo patrimonial, tienen una repercusión en la posibilidad de uso y por lo tanto cierra posibles vías evolutivas para un proyecto. La pregunta sería ¿hasta que punto tiene sentido tener la potestad de restringir la derivación de una obra? ¿Al prohibir dicha derivación no estamos matando la pieza? Por otro lado, la digitalización también ha ofrecido una imposibilidad de censurar la derivación, ya que cualquier persona puede profanar libremente una obra des del anonimato que nos puede dar la red, cosa que dificulta la persecución de este tipo de delitos. A esto, debemos sumarle el hecho que puede ser más beneficioso que nuestro contenido pueda ser derivado, de este modo también ampliamos su distribución y visualización, que en última instancia debería ser nuestro interés, que los usuarios se lo hagan suyo. Este miedo a la derivación, creo que en el fondo esconde un intento, por parte del autor, de seguir en su posición de privilegio encima del espectador. Continúa mostrando unos ciertos aires de genialidad.

La opción de restricción comercial nos indica la posibilidad o imposibilidad de comercializar con una producción creativa. Con los argumentos de Lawrence Lessig sobre la libertad de uso de una obra creativa se ve clara cuál es la frontera entre un uso legítimo o ilegítimo de una producción y esta viene dada por el interés de explotación comercial de una obra. Según Lessig, la diferencia entre la profesionalización y el amateur - que no el amateurismo - viene dado por si la visualización del productor es comercial o gratuita.

El posicionamiento de Lessig es el de que los artistas deben dejar que sus producciones puedan tener un uso siempre que no sea comercial y tienen la posibilidad de vender sus propuestas en proyectos que sí que sean comerciales. Esta idea creo que se ha extendido, como ya hemos visto, cuando las grandes compañías del espectáculo empiezan a sacar publicidad, vídeos, jingles... en donde se pide la participación del público. Se ha entendido que la batalla con el público se ha perdido y que no vale la pena perseguir a creadores amateur si esos no van a sacar un rédito económico de esa producción. A su favor tienen la gran publicidad que generan los productos virales.

La de Lessig, continúa siendo una buena solución de momento. Aún así en un ámbito comercial se están reforzando las trincheras del copyright, oponiéndose a que cualquier creador a nivel profesional tenga que pagar para grabar según qué edificios en París. El copyright sigue siendo un problema comercial, no moral.

Pero crear un dominio público también es pensar en un espacio transversal, abierto y usable. En este punto del trabajo me gustaría proponer un ejercicio de creación de un dominio público, a través de los elementos que hasta ahora hemos estado construyendo a través de esta investigación.

Un dominio público no es un espacio en sí, sino una condición de libertad de uso de una producción cultural. La primera condición para un dominio público es que no es un espacio físico, no se trata de un museo, ya que lo que buscamos no es la patrimonialización o sea la conservación del soporte, sino el uso libre de la parte armónica de este objeto. En el caso de una novela el texto, en el caso de una fotografía la imagen. Justamente la parte que Boris Groys nombra como superficie mediática. (Groys 2012)

Entenderemos como superficie mediática la frágil pátina que sólo se nos muestra cuando es fijada sobre un soporte, o como lo llama Groys, espacio submediático.

La superficie mediática y el espacio submediático constituirían las dos partes visibles de una pieza inscrita en el archivo.

Ejemplificándolo, el espacio submediático sería el papel, el lienzo, la pantalla de televisión o el ordenador. Mientras que la superficie mediática sería el significado inscrito en un signo y visible en forma de algún tipo de código - imagen, texto, sonido... -. Otra diferenciación entre ambas se da cuando intentamos acceder a su superficie mediática. A diferencia del espacio submediático, el intento de acceder a ella implica tener que cortar su emisión. Para mirar detrás de una imagen en pantalla tendríamos que desmontar el ordenador, lo que constituiría una tarea laboriosamente absurda, para darnos cuenta que no hay nada detrás de la pantalla. La superficie mediática no es más que un reflejo de algo inaccesible.

En el dominio público que queremos construir estaría plegado de estos reflejos. Reflejos en forma de imágenes digitalizadas, de instrucciones de construcción de objetos, de manuales de uso, de textos, de partes código que cuyo espacio submediático estaría en constante cambio. El espacio submediático sería dinámico y sólo sería mostrable a través de su aplicabilidad.

Uno de los principales peligros que afronta el dominio público es la posibilidad de apropiación para prácticas lucrativas.

Uno de los casos más llamativos del paso de un documento de un dominio público a un régimen de propiedad intelectual fue la restauración que padeció el filme del *Acorazado Potemkin*. En 2004 fue restituida y publicada en DVD, provocando que la versión digitalizada del filme había perdido su condición de dominio público.

La solución en estos casos llegó tarde para la película de Eisenstein, cuya solución sería un contrato sobre la película tipo CompartirIgual, y dejando elegir entre NoComercial y Comercial. Puedo entender que la empresa que ha restaurado la película quiera recuperar su inversión, pero no al precio de adquirir unos derechos de algo que es público. En su caso se tendría que entender que se puede comercializar el espacio submediático de la película, pero no su superficie.

El espectro económico del dominio público es dónde se generarían las mayores problemáticas. De algún modo necesitamos archiveros que usen el dominio público, y que sean capaces de generar contenido a partir del remix de documentos que allí se almacenan. Como he dicho el dominio público no debería ser un museo. Pero a su vez entramos en la delicada pregunta de si queremos que haya una profesionalización del usuario del dominio público. ¿Debe ser un voluntario aquél que gestiona babel?

Encontramos varios modelos de servicios de bases de datos que se muestran de forma abierta. Algunos están dentro de un dominio público, otros en una situación semi-pública y otros en una situación de ilegalidad. *YouTube, Instagram, ThePublicDomainReview, Aaaargh!* o *Wikipédia*, son algunos de los ejemplos más conocidos.

Es obvio que una de las potencialidades de internet es que trabaja a partir de usuarios voluntarios de hacer crecer el sistema. Voluntarios que utilizan el espacio virtual como una forma de escamoteo. *Wikipédia* es un claro ejemplo de ello, con millones de usuarios reeditando y ampliando esta gran enciclopedia virtual. Michael Mandiberg en 2015, escribió un software que convirtió toda la base de datos de *Wikipédia* en 7473 volúmenes de 700 páginas cada uno y convirtió la galería Denny Gallery de Manhattan, en una biblioteca. La impresión de todos los volúmenes duró unos 24 días. Además de los volúmenes también se adjuntó 36 volúmenes de apéndice, en donde constaban toda persona que como mínimo hubiera contribuido con una entrada en un *Wikipédia*.

El trabajo de Mandiberg era una forma de trasladar toda la base de datos de *Wikipédia* a un espacio submediático, y por lo tanto cedía su espacio de exhibición, para homenajear a los voluntarios que de forma anónima construyen *Wikipédia*. Con este gesto poético, Mandiberg traduce a una superficie analógica una enciclopedia digital, provocando que en el mismo instante que le das a imprimir el primer volumen de *Wikipédia*, la enciclopedia ya no es vigente, porque ya ha habido una modificación.<sup>37</sup>

<sup>37</sup>Michael Mandiberg, "From Aaaaa! to ZZZap! (Print Wikipedia)", Denny Gallery, 2015.

<http://dennygallery.com/exhibitions/fromaaaaatozzzap/> (consultado el 21 de agosto de 2016)

Pero más allá del marco simbólico de la pieza de Mandiberg, acontece el problema económico, siempre presente cuando un elemento profano aparece en el mundo del arte. La gramática que sostiene el arte problematiza el remix de algo hecho de forma comunitaria, por culpa de la apropiación por parte de un autor, su valor de pieza única y por los altos precios que suelen oscilar el sector. Aún así podemos ver matices entre el gesto de Mandiberg con la restauración del *Acorazado Potemkin*.

Una de las diferencias notorias entre ambos proyectos es que Mandiberg, aunque apropiándose para un fin personal de una labor comunitaria, no restringe el uso del contenido impreso. Su especulación no se centra en quedarse con un material público para un fin lucrativo, sino usarlo.

Mandiberg utiliza el valor simbólico que tiene el proyecto de *Wikipédia* para dar valor al espacio submediático que ha construido. Y con este uso espera una recompensa económica. Además la obra de Mandiberg abre una nueva cuestión que es el uso que se da de una obra en dominio público.



Usar implica que un contenido pueda ser alterado por el uso que se le da. Hay un miedo por parte de algunos autores que su trabajo pueda ser utilizado por empresas con quien no quiere colaborar por motivos éticos, o no quieren que sus proyectos se conviertan en himnos para partidos opuestos a sus ideales. Por ejemplo muchos músicos como R.E.M. o los Rolling Stones decidieron denunciar el uso que Donald Trump hizo en campaña, por no simpatizar con las propuestas del magnate norteamericano. O el grupo australiano Tame Impala preguntó en Facebook a sus fans, que les parecería si la música del grupo apareciese en un anuncio de televisión, si eso afectaría a la imagen de grupo indie que hasta entonces había acompañado a la banda.

El uso de un objeto siempre implica un desgaste o una alteración de este objeto, aunque el objeto sea digital. Usar resignifica la posición de este objeto en el mundo. Si lo analizamos de una perspectiva neutral, no existe un usar bien o mal un objeto, más que una ampliación de su *affordance*.

Al usar Wikipédia Mandiberg abre problemáticas sobre el proyecto virtual. Fuerza tanto su cara amable, como su problemática y aporta una nueva lectura sobre el proyecto. Usar amplifica las posibilidades potenciales. Abre nuevas vías a la creación. Permite que el archivo siga vivo y no se pare.

Creo rígidamente que en este dominio público que estamos imaginando, así como en nuestro ecosistema cultural, la derivación debe ser la norma, al crear un espacio en donde se puedan generar y compartir nuevas ideas, y no se encierren con el candado del copyright.

A modo de conclusión me gustaría recuperar el trabajo de Mariona Moncunill, *Text on Snow on the Botanical Garden (2013)*<sup>39</sup>. El proyecto consiste en una visita guiada por el jardín Botánico de Helsinki durante la temporada de invierno, en donde los carteles con los nombres de las plantas surgen por encima de la nieve, debajo de la cual, están invernando las plantas del jardín. Este proyecto me parece una buena metáfora, para pensar en que, en el archivo, aunque sea invierno, no podemos dejar de revisitarlo e intentar poner palabras a todo aquello que ha quedado invisibilizado por un cambio de tiempo. Pese estar colgado debajo a la nieve, sino nos olvidamos de ellos, sino dejamos que se quede perdido entre los pasillos de la biblioteca de Babel, tarde o temprano volverá a brotar.

<sup>39</sup> Mariona Moncunill, *Text on Snow on the Botanical Garden*. Helsinki: 2013.

<http://www.marionamoncunill.com/index.php/projects/text-on-snow/>  
consultado el 21 de agosto de 2016.





## 11

fig. 12

---

### **Hacker, un Prometeo ordinario**

---

McKenzie Wark en su *Manifiesto Hacker* describe el perfil del hacker no como un súper-especializado anarco-programador o criminal subcultural, sino como aquel que hackea en las redes de producción de conocimiento de cualquier tipo y libera este conocimiento, ya que entiende el conocimiento como un bien común y no una propiedad privada.

Esta descripción del hacker propuesta por Wark, nos puede recordar a la idea del titán Prometeo, quien roba del Olimpo el fuego que había sido arrebatado por Zeus, para devolverlo a los hombres. (Wark 2004)

En el mito de Prometeo Encadenado descrito por Esquilo se narra como Prometeo engaña a los dioses dejándoles elegir entre dos pilas de carne: la primera una porción de la tripas de buey; la segunda un montón de huesos cubiertos con succulenta grasa. Los dioses eligen la segunda siendo obsequiados con un montón de huesos. Esto provoca la ira de Zeus, quien, como castigo, decide quitar el fuego a los hombres.

La segunda parte de la historia se explica como Prometeo se las ingenia para subir al Olimpo y recuperar el fuego. De este modo Prometeo vuelve a engañar a los dioses y consigue devolver el fuego a los hombres para que puedan volver a calentarse y cocinar.

Delante tal ultraje, Zeus se enfadará nuevamente y decidirá condenar a Prometeo a ser eternamente comido por una águila durante el día y a ser recompuestas sus heridas durante la noche,

para volver a ser comido por el ave otra vez al amanecer. Mientras que a los hombres les envía Pandora, una mujer que va a sembrar el caos y la guerra entre la humanidad, hasta entonces pacífica.

Prometeo se nos presenta como un héroe que trabaja para el bien común, que lucha contra el poder de unos dioses que controlan el mundo, al igual que un hacker utiliza tácticas para engañar al sistema y, según el posicionamiento de Wark, devolver la luz a la humanidad.

Pero el hacker descrito por Wark también es tranquilo, no es ruidoso, no actúa con un fin propio sino común: compartir el conocimiento. El hacker de Wark se parece más al antihéroe ordinario defendido por de Certeau, quien a partir de pequeños gestos construye su táctica, que al héroe castigado por Zeus. Wark, a lo largo de su manifiesto, también anuncia que todo el mundo hackea conocimiento, pero no todo el mundo es un hacker. Hackear es una actitud. Si tu creas para la sociedad te debería interesar ser hackeado, ser usado.

Stephen Wright en el libro *Toward a Lexicon of Usership* recupera el *Manifiesto Hacker* y la descripción propuesta por Wark para incluirla como herramienta para su léxico de usabilidad. Stephen Wright a lo largo de todo su libro intenta repensar una producción artística que prima su usabilidad versus a la sacralización del objeto artístico. Por este motivo propone una profanación de los objetos sacralizados para devolverles su uso. Aquella utilidad que se les ha negado convirtiéndolos en meros objetos de contemplación por parte de un sujeto desinteresado - en referencia al espectador Kantiano -, y en definitiva convirtiendo los objetos en patrimonio por el mero hecho de ser arte. (Wright 2013)

Pero salgamos de la teoría para ver a la práctica qué significa ser hacker en arte. El caso que quiero analizar es el caso de Hackteria, una plataforma web y colección de *Open Source Biological Art Projects*, iniciado en el año 2009 por Andy Gracie, Marc Dusseiller y Yashas Shetty, después de su colaboración en Interactivos?09 Garage Science al Medialab Prado en Madrid. Su proyecto tiene como objetivo crear una base de datos tipo *wiki* para usuarios interesados en desarrollar proyectos de bio-arte y recursos de experimentación en electrónica, biología DIY y fomento de las relaciones entre arte y ciencia. Su propósito es el de difundir el conocimiento mediante su web y a través de workshops, los cuales son su modo de autofinanciación. Entre sus múltiples propuestas está la de crear laboratorios domésticos, para que cualquier persona pueda analizar su propio entorno. En una de sus entradas, por ejemplo, te explican cómo realizar tu propio microscopio con una webcam de cinco euros y materiales baratos.

<sup>40</sup> Andy Gracie, Marc Dusseiller and Yashas Shetty. 2009 - actualidad. *Hackteria*. Colectivo artístico.

<http://hackteria.org/>  
(consultado el 12 de enero de 2016)

En otro post describen las herramientas necesarias para construir un laboratorio casero. ¿O porque no construirte tu cúter láser DIY? Todas estas herramientas y más las puedes encontrar en el espacio Wiki de Hackteria.

- Inciso: incluso llegan a apropiarse de la misma estética de wikipedia.<sup>40</sup>

Hackteria propone un sistema de visualización de conocimiento. Crea un espacio donde difundir este conocimiento. Un lugar web específico y diversos espacios construidos a partir de las relaciones entre usuarios. Además la misma construcción de su sistema hace difícil su hackeo, ya que podríamos apropiarnos de su proyecto y sin embargo estaríamos contribuyendo a él. Si todo está en un dominio público hackear ya no es un delito es una práctica cotidiana. Se convierte en la norma.

A su vez su modus operandi también nos muestra un cambio de paradigma. Hackteria trabaja desde un espacio de Dominio Público, y esto significa aprender a relacionarte con un sistema donde los bienes materiales privados no existen, en pro de un intercambio de conocimiento. En este intercambio de conocimiento es donde se encuentra su soporte económico. En su versión gratuita, Hackteria te muestran sus recetas. En la versión de pago te ayudan a hacerlo y añaden el factor experiencial dentro de un espacio comunitario. El suyo es el paso de un sistema de productos a un sistema en red, donde la palabra copyright no tiene ningún valor.

En Hackteria la relación entre autor y espectador no pivota alrededor de una obra que los separa. Lo que construye el dominio público es un espacio de posibilidades, donde el encuentro es la forma habitual de compartición para un fin común. La influencia entre usuarios de este espacio tiende a la horizontalidad al plantear un sistema donde todo ocurre de forma transversal.

A su vez no existe la figura del experto, en que todos debemos idolatrar su obra y verlo como referente, sino que éste se ve sustituido por el concepto de competencia. (Wright 2013)

La competencia, según Wright sería la potencial capacidad de desarrollo de una habilidad que toda persona tiene de forma innata. Por el otro lado encontraríamos la performance como las cualidades de una ejecución en concreto. Por lo tanto tener la competencia no vendría ligado en ser un experto orador de tu medio, sino que tengas la capacidad de usar un medio. Y este uso no se basa en el foco de luz sobre la performance del súper-experto, sino en un uso profano del medio, y en donde se aprende a partir de los referentes de proximidad.

Volviendo a la idea de la democratización implícita en la técnica del collage, el copia/pega ofrece unas cualidades que van más allá de la democratización cultural imaginada por Walter Benjamin. En su famoso ensayo de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Walter Benjamin abraza las posibilidades por parte de medios de masas, como el cine, de poder llegar al pueblo más remoto de Siberia para ser visualizado por una pequeña comunidad. Pero la democratización cultural actual no solo trata de hacer llegar los productos al máximo de público posible, sino también extender la práctica cultural. En el campo musical se ha visto un incremento de las personas que graban maquetas desde sus casas. Cada vez hay más fotógrafos amateurs con nivel profesional. La producción artística del futuro no solo debería ser reproducible para ser contemplada de forma masiva, sino también usada masivamente. La verdadera revolución debería encontrarse, no en la exhibición de la pieza, sino en la investigación que permite su producción. (Benjamin 2008)

Cada vez aparecen más aparatos que nos facilitan los requerimientos técnicos y por lo tanto los tiempos de aprendizaje son cada vez más cortos. En 2003, cuando se amplió el uso de la cámara fotográfica, se hicieron tantas fotos como en toda la historia de la humanidad. Ahora salen aplicaciones que te permiten reproducir el estilo de ilustración de Conrad Rossette. Ya han aparecido programas informáticos que te dan la posibilidad de crear tu espacio web de forma intuitiva y sin tener el menor conocimiento de código. Hay programas de música que te permiten crear canciones sin conocimiento musical. A todo esto mi pregunta es la siguiente: ¿La democratización del arte se debe basar en que todo el mundo tenga acceso fácil a un medio? ¿No debería ser justamente al revés?

Es fantástico que todo el mundo tenga acceso a este tipo de aplicaciones, que puedan experimentar con ellas y agotar las posibilidades que cada uno de estos medios te da. Pero quiero pensar que la democratización cultural no debe estar en facilitar a la población a un acceso superficial de los medios tradicionales como la pintura, la música o la fotografía. No se trata en que todo el mundo se convierta en un súper-experto. Lo interesante del espacio artístico es su capacidad de reflexión crítica a partir de la práctica. Y de prácticas, de formas de hacer tenemos multitud de ellas, no sólo aquellas que tradicionalmente han estado inscritas en el arte, y que creo que debemos continuar fomentando su uso, sino todas aquellas que ahora vemos que también nos ayudan a representar nuestro mundo, y reflexionar sobre el escenario en donde transitamos.

¿Quien alguna vez se habría imaginado que la biología podría

entrar en el mundo del arte? ¿A quien se le ocurrió mezclar arte y tecnología? ¿Cómo pueden converger dos posicionamientos antagónicos como son el arte y el derecho?

Esta parte cooperativa del arte crea personas bilingües que se expresan en dos campos de conocimiento, o que acceden a otro campo de conocimiento a través de las artes. Estos artistas que se mueven entre dos terrenos posibilitan una ampliación de conocimiento en ambos campos donde transitan.

Esta transmisión de conocimientos entre un campo y otro, el escamoteo entre disciplinas. Esta transdisciplinaridad nativa enriquece de forma transversal a todos los campos del conocimiento.

Además, en el caso concreto del arte, también permite caminar hacia un arte invisible. Un arte que no tenga su función final restringida a la producción de obra sacra, sino que a través de su práctica pueda sumergirse en cualquier campo de conocimiento y alterar y cuestionar un escenario, como la jerarquía de un archivo. La práctica del arte debería desarrollarse a partir de usar trozos de realidad. De unir partes irreconciliables. De pensar con lo inimaginable. Y esto solo es posible si hay una transmisión. De aquí la importancia de convertirnos en hackers para desapropiar la cultura.

Marina Garcés apunta hacia a convertirnos en agentes capaces de desapropiar la cultura de sus disciplinas (música, teatro, educación...), de sus roles (productor, consumidor, gestor...), de sus relaciones (autor, público...) y de sus lugares (teatro, museo, librería, aula...) para liberarla del mundo de la cultura en donde la hemos inscrito y para que de una vez por todas pueda incidir directamente en la realidad donde está inscrita. También, añade Garcés, que cabe desapropiarla de sus autores-marca, de sus ciudades marca, de sus naciones. La intención es la de crear - que no producir - para ir más allá de lo establecido. Según Garcés, este recorrido no siempre es colectivo sino que puede ser individual, siempre que no olvidemos que ir más allá es un propósito común. (Garcés 2013)

Desapropiar también es replantearse la dictadura de la visibilidad que establece el espectro cultural. Parece que solo sea cultura aquello que es visible, que tiene un sentido inequívoco en su totalidad. Es necesario acabar con la idea de defensa cultural y su preservación, apunta Garcés. También se pregunta sobre los tiempos de creación y los espacios intermedios en donde no se crea nada, pero que son necesarios para el desarrollo cultural. Desapropiar la cultura de la forma planteada por Garcés es la de ampliar los campos culturales hacia cualquier espacio de actuación. Es pensar que en cada acción cotidiana que realizamos hay algo de artístico. En cada una de nuestras decisiones y

comportamientos se lee como una parte de creación. Hay una parte de cultura en cada forma que tenemos de relacionarnos con el mundo. En cada producción humana aparece una superficie mediática.

Pero desapropiar también podría ser un sinónimo de profanación. Giorgio Agamben define profanar como liberar los objetos sacralizados para un uso común. Quitarles su aura y devolverlos a la escala de lo profano. Además, Agamben diagnostica que usar es el contrario de consumir, y se entrevistó tres razones para tal diagnóstico. Primero por su falta de espectacularidad, lo usable no es puesto encima de ningún altar para ser contemplado ni admirado. Se basa en unos gestos invisibles y más cercanos a la escala de lo privado. Segundo por su no patrimonialización. Aquello usable no tiene ningún propietario, ya que al tenerlo en consecuencia imposibilita su uso. Tercero, por la temporalidad de lo usable, respeto lo consumible. Lo usable se usa por un tiempo determinado, con un fin concreto. Una vez utilizado se reutiliza o se libera su uso.

El producto-consumo por el contrario, es un producto que tiene fecha de caducidad a corto plazo, que una vez consumido pierde su valor, no puede ser reciclado o reconvertido y solo tiene dos posibles finales: ser tirado o ser sacralizado. Si se tira, se termina con su uso. Si es sacralizado, se le imposibilitan futuros usos. Que un objeto sea tirado o sacralizado dependerá, en mayor parte, de su valor dentro de una narración histórica.

Agamben desarrolla su análisis a partir de la hipótesis benjaminiana que comprende el capitalismo como una religión, que a su vez es una evolución del cristianismo. Para Walter Benjamin y también para Agamben, el capitalismo como religión intenta separar la dimensión de lo profano con lo sagrado, creando espacios autónomos de adoración. Según Agamben el museo es un templo en donde ir a rezar. Imposibilita los usos de sus objetos sagrados y los inutiliza entre sus paredes de marfil para que solo puedan ser consumidos. No hace tanto estaba prohibido apropiarse mediante la fotografía de las obras expuestas en un museo. (Agamben 2005)

¿Pero, por qué el arte y la creatividad se ciñen tan bien a la economía capitalista? Quizás no es el arte y la creatividad lo que encaja a la perfección en la religión económica en donde estamos instaurados, sino el tipo de arte y de creatividad que se visualiza en nuestra sociedad.

Citando a Benjamin de nuevo, lo auténticamente revolucionario no está en la superficie mediática, sino en la profundidad de este objeto, en aquello que no se ve, en su estructura. (Benjamin 2004) Benjamin afirmaba que cualquier autor debería intentar aportar nuevos modelos a través de su producción. Si nos creemos las



afirmaciones de Benjamin cual debe ser nuestra posición en ello. ¿Quizás deberíamos pensar en un tipo de producción cultural que sea capaz de estar allí donde no se la espera? ¿Cambiar la base de lo que es un producto cultural? ¿O quizás cambiar los tiempos y los espacios de producción, exposición y remuneración?

<sup>41</sup> En 2012 el director del museo de arte de Casoria (Nápoles) quemó algunos de los cuadros de la colección en protesta a los recortes que el centro había experimentado. Entre los cuadros quemados estaban algunos de los trabajos de la artista napolitana Rosaria Matarese.

La Vanguardia, *Un museo de arte italiano quema sus obras en protesta contra los recortes* (2012),

<http://www.lavanguardia.com>  
consultado 21 de agosto de 2016.

Durante la revolución Francesa es donde se conquistó la colección real y se abrió para el disfrute de la sociedad civil. Este cambio de paradigma ocasionó que la muestra del arte se visualizara de forma masiva y más con la aparición del turismo. Ahora seguramente, en una época en todo se ha puesto en crisis debido a una multiplicidad de factores, debemos repensar las funciones que hasta ahora ha tenido el arte y resignificarlo para un uso común. Y para ello debemos profanar el arte para devolverlo a la escala de lo profano.

Mi propuesta, y seguramente la primera conclusión de este trabajo, está en la de convertirnos en activos hackers culturales, entendiendo que está en el uso de la cultura su principal rehabilitación. Dar función al arte es sacarlo de sus puestos de comunidad en donde ahora está dormido. Pero sin caer en la escala de lo ilegal. No se trata de pintar de amarillo un Rothko con spray ni de quemar un cuadro de Rosaria Matarese.<sup>41</sup> Mi posición es la del uso de la superficie mediática.

Groys llama al espacio ajeno al archivo cultural como espacio profano, pero sin embargo el espacio profano sólo podemos experimentarlo a partir de nuestra presencia en el presente, y a través de la representación de sus símbolos a través de la noción de novedad. En este sentido la profanación defendida por Agamben, no devolvería la cosa al espacio profano descrito por Groys, ya que para devolver un elemento al espacio profano de Groys sólo se puede conseguir mediante el olvido.

Los museos, las bibliotecas y demás instituciones culturales occidentales, se alzaron a razón de una función muy concreta: impedir la repetición de algo nuevo. Su función es la de recordar algo para que no se vuelva a repetir. Prueba de ello serán declaraciones como la de Levy-Strauss quien detectará que las sociedades que no tienen museos viven en una constante tradición, en donde los ritos se repiten diariamente para no ser olvidados.

En una sociedad del progreso el museo cumple su función, la de poder avanzar sin tener que repetir cada día la misma rutina para no olvidar. (Groys 2002)

La tradición del arte mortal que hemos analizado previamente, tiene sus raíces en el utópico fin de la historia. Malevich afirmaba querer quemar todos los museos, para que no se repitiera el tipo de arte inscritos en él, y así poder engendrar un nuevo tipo de arte. Su posición era la de olvidar justamente para volver a crear.

Pero con el fuego también se olvida todo lo que se ha hecho, con la posibilidad de que se vuelva a repetir algo ya previamente producido, justamente lo que Malevich buscaba evitar.

¿Pero qué problema hay en repetir? ¿Por qué la sociedad occidental tiende al miedo irracional a la copia? Copiar está mal. Es un fundamento muy arraigado en nuestra sociedad y se muestra en las conversaciones más profanas. En las discusiones sobre la identidad. Para pasar a la historia parece que se debe realizar algo que no se haya hecho con anterioridad. Sin embargo aprendemos mediante la repetición, los referentes y la copia. Debemos copiar mucho no para aprender a dibujar, sino para consolidar un estilo propio y dibujar algo que nadie haya dibujado antes. Debemos hacer muchas fotos, no para aprender a fotografiar, sino para hacer una foto que no se haya hecho nunca antes. Y una vez hayamos encontrado algo verdaderamente nuevo no deberíamos abrirlo para ser mal usado.

En este sentido la profanación para Agamben, sólo se puede dar dentro de un archivo cultural. Se trata de desclavar los mecanismos a través de los cuales, el archivo cultural intenta inmortalizar el presente. La cuestión no sería devolver los elementos del archivo cultural al plano de lo cotidiano, sino copiarlos, hacerlos omnipresentes a ambos planos y conseguir la novedad, aquello que les permite residir en el presente del escenario profano, no a través de una novedad en su producción, sino por una ampliación de su *affordance* mediante su uso. Juntar dos objetos, desmontarlos, mal usarlos, resignificarlos, releerlos, reproducirlos, cambiar su aplicabilidad. En definitiva, poner continuamente bajo sospecho su naturaleza.

*“They can also be said to have a double ontology: a primary ontology as whatever they are, and a secondary ontology as artistic propositions of that same thing.”<sup>42</sup>*

<sup>42</sup>Stephen Wright, “Double Ontology”, *Toward a Lexicon of Usership* (Eindhoven: Van Abbemuseum 2013) p24

Debemos desapropiarlos de sus significados sin alterar la visibilidad que les permite estar dentro del archivo cultural. Potenciar la noción de doble ontología en contraposición a una invisibilización del espectro cultural. El museo debería ser un manual de tácticas ya utilizadas sobre diferentes terrenos del conocimiento para cuestionar su posición crítica. Y, en conclusión, potenciar la naturaleza crítica de la práctica artística, la forma en como tenemos la capacidad de averiguar y cuestionar los mecanismos de la realidad donde habitamos. Esta debería ser, a mi parecer, el siguiente paso transformador del arte.

La gran novedad, la herencia que nos ha dejado el arte contemporáneo. Olvidemos el artista como genio y propongamos un nuevo agente capaz de poner bajo sospecha la realidad. Desde este concepto la noción de lo artístico se expande y nos permite entrever que, igual que una fotón se puede comportar como onda, también puede ser partícula, solo depende de cuál es nuestra forma de medición.

De algún modo ya estamos viendo estos acercamientos. Por ejemplo, el arte ha encontrado en la filosofía - y la filosofía en el arte - el interés por un cuestionamiento crítico de la realidad. También encontramos muchos parecidos entre algunas propuestas artísticas y algunos proyectos de diseño que, viniendo de caminos divergentes, acaban coincidiendo en algunos resultados, sobretodo cuando vemos proyectos de diseño especulativo. Esta es la posición a reivindicar.

Las prácticas del hacker dan miedo a quien tiene el poder. El miedo a que todo el mundo tenga exceso al conocimiento ya lo encontramos en la última parte del mito de *Prometeo Encadenado* donde se ejemplifica tanto la necesidad del conocimiento para que una civilización se pueda desarrollar, como las problemáticas que esta puede llevar sobre la población. Pandora es enviada como regalo envenenado a los hombres, provocando la guerra y la devastación. Quizás ya no es culpa del conocimiento en sí, ni de la acción del hacker, sino de los usos o abusos que una comunidad o un usuario en concreto pueden hacer de este conocimiento.





12

fig. 13

---

## Un encuentro en potencia

---

Todo lo que hay en un museo está muerto. Es como la casa de un taxidermista donde cada uno de los animales ha sido debidamente embalsamado para ser expuesto en posición de caza o reposo. Cuadros que se colocan en tensión en la sala, y nos remiten a un pasado que alguien quiere mantener en vida, de la misma forma que las ardillas que en los años cincuenta descansaban con posturas alegres encima de los televisores de las casas. Un museo de arte contemporáneo responde al máximo del miedo a la muerte y al olvido. Sacralizamos los objetos para que no nos olvidemos de ellos. Para revivir un pasado que ya no está y que cuando lo miramos ya no somos capaces de entender en su totalidad. Hay algo inscrito entre la superficialidad mediática y su espacio submediático que no corresponde y allí empieza la sospecha. A su vez, la longevidad que se da sobre la obra de arte a través de su sacralización conlleva la posible especulación del producto cultural.

¿No es extraño que la función del arte sea de forma inmediata entrar en un museo?

El museo nos atrae del mismo modo que nos atrae - a la vez que nos repugna - ver un animal disecado que nos mira como si estuviera vivo. Visitar un museo es pasear por los rastros de un escenario que ya no existe, pero que las historias que nos cuentan de aquello nos siguen emocionando y disfrutando.

Siempre he pensado que la obra de Hans Haacke Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971, que frecuentemente se expone en el Macba, es de las obras más muertas que he visto nunca. La pieza sirvió como documento de denuncia en contra de la burbuja inmobiliaria que en los años 70 afectaba Nueva York. Sin embargo ahora ya no tiene la potencia que tuvo en su momento. Ya no se trata de un puñetazo a un sistema injusto, solo la recreación de aquel momento. Ahora no son más que papeles colgados en la pared. Es una obra que ha perdido su función original y se le han impuesto otros usos que o le van en contra o no llegan a conseguir la fuerza contenida en origen. La pieza ha dejado de explicarse a sí misma.

Este mismo hecho se repite en muchas otras obras conceptuales que al pasar al espacio museístico han caído en el afán de exhibición perdiendo su uso original. Y al final ni siquiera tienen un valor histórico satisfactorio para el visitante, ya que no son presentados como documento sino como obra en sí. No se permite actualizar el formato de la obra a su nueva realidad, como es la de comunicar un hecho histórico. El archivo cultural en el momento de entrar dentro en el museo debe ser embalsamado, es el precio que se debe pagar para conseguir la longevidad.

A lo largo del trabajo he intentado pensar en las funciones que se le pueden dar a las prácticas artísticas. Si nos creemos esta idea de las prácticas sin lugar a duda debemos pensar en espacios en donde podamos trabajar con un arte operativo más que contemplativo. Y para ello voy a recoger tres conceptos a reivindicar: Doméstico, económicamente micro y común. Estas tres características se repiten de forma más o menos evidente en la mayoría de proyectos que he recogido a lo largo de esta investigación. Y cada una de estas características permiten abrir nuevos formatos que inciden en la relación entre lo cultural y lo real y tienen el fin de repensar de forma infinita nuestra relación con el mundo desde posiciones críticas.

Muchos de estos proyectos son domésticos debido a que su producción y exhibición acontece en otros espacios fuera de los espacios institucionalizados. Entendiendo el significado doméstico desde un punto de vista de encuentro de proximidad. Muchos de ellos se exponen en casas, bibliotecas, bares o en la calle. Esto también está ligado a las nuevas instituciones que han aparecido en Barcelona y que proponen nuevos espacios de exposición en donde actuar. Nyam Nyam - como ya hemos visto - pasa en la cocina de una vivienda. Fireplace es un espacio de coworking en

donde se realizan exposiciones. Espai Colona es un escaparate. Green Parrot, intentó revertir el concepto de galería. El Passadís es una exposición en el pasillo de una casa. El Palomar, otro piso. O el interesante caso de La Kino - proyecto personal de Núria Gómez Gabriel que se describe como un espacio de exhibición de propuestas artísticas sobre formato audiovisual - y que ha pasado de tener un espacio compartido con la Galería E.T. y la librería Múltiplos, a ser un centro con la única infraestructura de un proyector y una pantalla en donde proyectar. De una forma parecida pasa con BAR project, proyecto de Juan Canela, Andrea Rodríguez Novoa y Verónica Valentini, que utiliza cualquier tipo de espacio para generar proyectos en el ámbito de la performance. El aumento de muchos de estos proyectos en el ámbito de lo doméstico aquí citados tienen su origen en la aparición previa de proyectos de ya larga trayectoria como la Galería Half-House o el espacio de residencias Homesession. Como también el ciclo de exposiciones que el comisario Martí Manen realizó en su propia habitación cuando aún era estudiante.

Lejos de ser un problema, el espacio para la generación actual de artistas afincados en Barcelona, se ha convertido en la potencialidad de creación de nuevas posibilidades discursivas que escapan de la sala de arte e intentan de manera táctica, aparecer allí donde no se les espera.

Fuera del área metropolitana de Barcelona hay otros proyectos que están siguiendo líneas similares como son los casos de El Konvent en Manresa, La Volta en Girona y el colectivo Exabrupto, cuyo proyecto consiste en montar exposiciones condensadas en un fin de semana en casas desalojadas.

El espacio doméstico muestra unas características que no muestran otros tipos de espacio. Por un lado es de pequeño formato, lo que abarata los costes de producción y permite una relación más íntima entre los usuarios que transitan dentro. No es aparentemente neutro tal y como sí que pasa - a priori - con el cubo blanco, donde se requiere de la cartela para que el proyecto pueda ser contextualizado.

En el espacio doméstico la cartela no tiene sentido por varios motivos. Primeramente porque no se trata de un espacio de exposición institucional, lo que le permite saltarse algunos dogmas que las instituciones siguen arrastrando. Aún así, la hoja de sala sigue estando en muchas de estas exposiciones, como una signatura curatorial además de ser un documento de la exposición. Debemos recordar que la estructura de muchas de estas propuestas vienen del mundo del arte y que sigue reproduciendo algunos roles propios de la grandes instituciones

aunque adaptándolos a su escala.

Segundo, porque permite un trato más cercano hacia el usuario que visita la exposición. Que te cuenten las cosas siempre es más agradable que tenerlas que leer de pie. Paralelamente el hecho de iniciar una conversación permite establecer un diálogo entre el artista y el espectador.

Tercero, son exposiciones de pequeño formato cosa que permite llegar al contenido de forma más rápida y con una duración corta, cosa que posibilita el encuentro.

Cuarto, al no estar en un espacio neutro se pueden generar narraciones con el propio entorno e incluso jugar con la improvisación. La representación no suele ser una característica de este tipo de propuestas sino la presentación o la indexación.

Cinco, el público suele venir predispuesto debido a que se trata de público experimentado con estos tipos de formatos, al ya haber tenido relación con proyectos similares. Por lo tanto mucha información se da por sentada. También permiten trabajar con libertad de movimientos, pudiéndose saltar posibles repercusiones legales por reglamentaciones sobre derechos de autor al ser proyectos de una rentabilidad económica prácticamente nula y que no buscan una gran visibilidad mediática. Además el producto que están proponiendo tiene la singularidad de surgir a partir de la suma de múltiples elementos que se montan con el fin de una producción no lineal o autónoma de la obra, sino su relación con el espacio.

En una conversación con Caterina Almirall - responsable de El Passadís - indicaba su preocupación sobre el peso que tenía el espacio sobre el contenido expuesto en este tipo de proyectos. Caterina argumentaba que cuando la gente visitaba el Passadís siempre la felicitaban por su iniciativa de usar el largo pasillo en desuso de su casa como espacio de exposición, pero rara vez la conversación evolucionaba hacia un debate sobre lo que estaba siendo expuesto.

Esta conversación fue durante una de las reuniones de preparación para el Festival Plaga - Festival que he tenido la suerte de participar como organizador en sus tres ediciones - y que justamente buscaba generar sinergias con el sector del arte en Barcelona, a partir de hacer exposiciones efímeras en cualquier espacio no considerado para un propósito expositivo.

Cabe reconocer que la situación de aquella conversación era ligeramente diferente del actual, donde la exposición doméstica se ha consolidado como un formato importante para el circuito del arte de la ciudad de Barcelona. Pero hace tres años no era así. Debido en parte a la crisis que vivía - y sigue viviendo - el sector



cultural y el del arte en particular.

Exponer en casa era como una reivindicación, un manifiesto de autonomía y un retorno a la idea de la autogestión.

Uno de los conceptos que acuñó el Festival Plaga fue el de la autoinstitucionalización. Aunque no todos los miembros del colectivo coincidimos con este término, sí que servía como un elemento de reflexión acerca de quién tiene la capacidad legitimadora de una obra de arte. ¿Quién ejerce tal autoridad? ¿Son sus instituciones o es el propio contexto?

Quizás aquello que Caterina le preocupaba, o sea, todo el peso que el gesto de generar una exposición doméstica, tenía en relación a la obra, era, en aquel momento, el gesto más brutal. Generaba un enfoque político pero sin colores ni siglas. Era un gesto de no rendición y de positivismo en relación a un contexto que nos iba en contra.

Personalmente, siempre he pensado que el hecho de utilizar el espacio doméstico o el de crear una institución sin infraestructura - como propone la Kino - es como una pequeña protesta delante tanto hormigón pintado de blanco. Tanto contenedor. Tanta pirotecnia cultural que solo sirve para construir - y especular - con museos con grandes edificios que al final no tienen suficiente presupuesto como para comprar obra o pagar nueva producción.

En España en el año 2012 había 34 museos de arte contemporáneo, sin embargo el interés por el contexto es prácticamente bajo. El gesto de despreocupación por el espacio creo que tiene este componente político que lo aleja de la necesidad de la majestuosidad del museo para poder ser capaz de generar un discurso interesante.

En estos momentos, seguramente debido a la consolidación del formato de exposición doméstica, hace que el tema haya vuelto a ser importante. El proceso de naturalización del espacio doméstico, hace volver a brillar la temática a tratar.

Ligado a la idea de lo doméstico, aparece la producción a una escala económicamente micro. De ello se desprende, para algunos, el hecho que el arte haya dejado sus mejores galas para convertirse en algo precario. La idea de lo precario es un tema vastamente tratado en los debates que se generan alrededor del arte. Y al igual que la idea de lo doméstico tampoco parece ser una idea que venga a ser novedosa. El arte povera o el neo-dadaísmo, son algunos de los movimientos de la segunda mitad del siglo XX que acuñaron esta realidad. Obviamente esta precarización de los materiales es directamente proporcional a la precarización del

sector. Esto aparece como una arma de doble filo. Por un lado da libertad de movimientos y permite avanzar hacia la conquista de nuevos formatos mediáticos. A su vez, reafirma lo doméstico por encima de lo épico o lo exótico. Pero también daña al sector al retratar esta precarización como la representación de un escenario de precariedad.

Es por esto que voy hablar de escala económicamente micro, porque creo que no es lo mismo trabajar con una apología de la precariedad, que trabajar a favor de una sostenible utilización de los recursos. Es aquí donde se nos aparece la reutilización, la apropiación o la no realización como elementos englobados en la idea de post-producción - ¿o quizás ya de producción? - que se argumenta a lo largo de todo el trabajo. El equilibrio está en aprender a trabajar con los recursos que uno consigue, a partir de la red de contactos que uno tiene. También debería estar en la misma escala económica el hecho de rentabilizar proyectos, de tener una línea de investigación que permita generar muchos proyectos que no se materializan al final de dicha investigación, sino a lo largo de ella. Esto hace inviable una visualización global del proyecto, pero tampoco es su intención. La producción debería ser entendida como la voluntad de pensar mediante la práctica. En parte, esta economización de medios pone en duda la noción de pieza final a favor de la idea de proceso. Nada parece terminado y todo puede ser alterado. Sólo serán algunas de las piezas generadas en espacios domésticos que aparecen como terminadas cuando hacen el salto a una gran institución que se encarga de generar un código cerrado para ellas. De otorgarles una longevidad por ser ideas no sólo innovadoras, sino potencialmente operativas.

Finalmente hay la noción de comunidad generada por esta red de exposiciones domésticas. Obviamente el hecho de que estas exposiciones se muevan en un sistema económico micro, hace que la mayoría de veces nadie cobre por el tiempo invertido. La rentabilización de este tipo de proyectos no se mueve por una recompensa económica sino que esta cerca de un retorno simbólico. Este sistema de momento ha funcionado bien cuando no ha habido una ganancia económica por parte de sus participantes. Esto hace viable que haya alguno de los proyectos, comentados durante el trabajo, hayan participado una gran volumen de personas y que todas puedan tener la misma implicación en el proyecto. Funcionan a partir del entusiasmo de sus participantes. Es el precio que se tiene que asumir para generar este tipo de propuestas. Aún así algunas de las retribuciones simbólicas de este tipo de proyectos es la visibilidad

que te da dentro del sector, debido al interés creciente y a la buena acogida que han tenido este tipo de propuestas dentro del sector del arte barcelonés. No vamos a negar que uno aspira a trabajar de lo suyo.

El tipo de usuario que requieren es un usuario emancipado que esté dispuesto a participar de forma proactiva a estos proyectos. El formato cuestiona el evento histórico, la espectacularización, las relaciones y los roles entre los asistentes y la exposición como finalidad en el arte. Su función es la de hacer unos proyectos con una amplia *affordance*, ya que requieren de ser usados - y mal usados -. La función concreta dependerá de la naturaleza de cada uno de los proyectos, que puede ir desde la comunicación a la búsqueda de los límites formales, el estudio de la estética y su relación con lo ético, de la saturación de un medio, a la crítica de la representación de lo establecido...

Personalmente creo que este tipo de recorridos son positivos siempre y cuando no entren en una dinámica institucionalizadora, en donde las demandas son otras y el entusiasmo se puede convertir en explotación al establecerse jerarquías entre los agentes que actúan en este tipo de proyectos o al establecerse calendarios de producción a corto plazo que no ayudan a la realización del trabajo.

El rol a adquirir por parte de las grandes instituciones seguramente debería ser el de apoyar a estos proyectos pero sin caer en la intromisión dentro de ellos, ya que este sistema paralelo a la institución tradicional, en la situación actual, es imprescindible para que se puedan desarrollar carreras artísticas a largo plazo. Y además carreras que no solo sean a partir de posicionamientos individuales sino colectivos, cooperativos y comunitarios. Tejer un ecosistema cultural.

En los últimos años vemos como el sector se va influenciando entre sí, generando y cuestionando no solo aquello que nos interesa sino también aquello que nos afecta. El antes mencionado tema de la precariedad es uno de ellos. Las artes en la educación es otro tema de interés. Así como la concepción del futuro y la idea de ficción también entra en los discursos de varios de los artistas afincados en Barcelona. Esta contaminación de intereses es lo que permite construir relatos sólidos a partir de una voz múltiple. Una voz múltiple que se muestra como un prisma de diversas caras, opuestas entre sí, pero que constituyen una misma forma geométrica. La institución quizás debería ser una de las formas de canalizar estos discursos. En cuanto se detecta que el proceso de solidificación de un tema

es lo suficientemente desarrollado. Esta podría ser una forma transdiscursiva de generar un debate y de soportar el trabajo de una comunidad.

A lo largo del trabajo he intentado introducir como los problemas de la revolución digital se han convertido en los problemas del sustento del sistema tradicional de la cultura. El relato que he desarrollado a lo largo de los doce capítulos expuestos es un relato de cómo se han recuperado algunos de los discursos y posicionamientos artísticos y filosóficos de la segunda mitad del siglo XX encuentran en internet y en la cultura digital su asentamiento y el clímax de su universalización. Sin saberlo parece que están hablando el mismo lenguaje. A su vez, la tremenda herramienta en que se ha convertido internet - y sus derivados - ha hecho que en estos momentos tengamos que hablar no de la virtualidad como una ficción sino de una realidad virtual como una extensión de esta.

Como hemos visto, sin la revolución digital el Creative Commons hubiera tardado bastante más en poder hacerse realidad.

Tampoco se hubieran podido desarrollar sistemas de relaciones colaborativas tan complejos como lo son todas las aplicaciones inscritas en los posicionamientos de la cultura P2P.

Aún así, nos encontramos en un momento de transición en donde una cultura tradicional convive con nuevas propuestas aún muy experimentales y que aún nos cuesta descubrir su nombre real. No debemos dejar perder el interés por la imaginación, elemento originario del campo del arte.

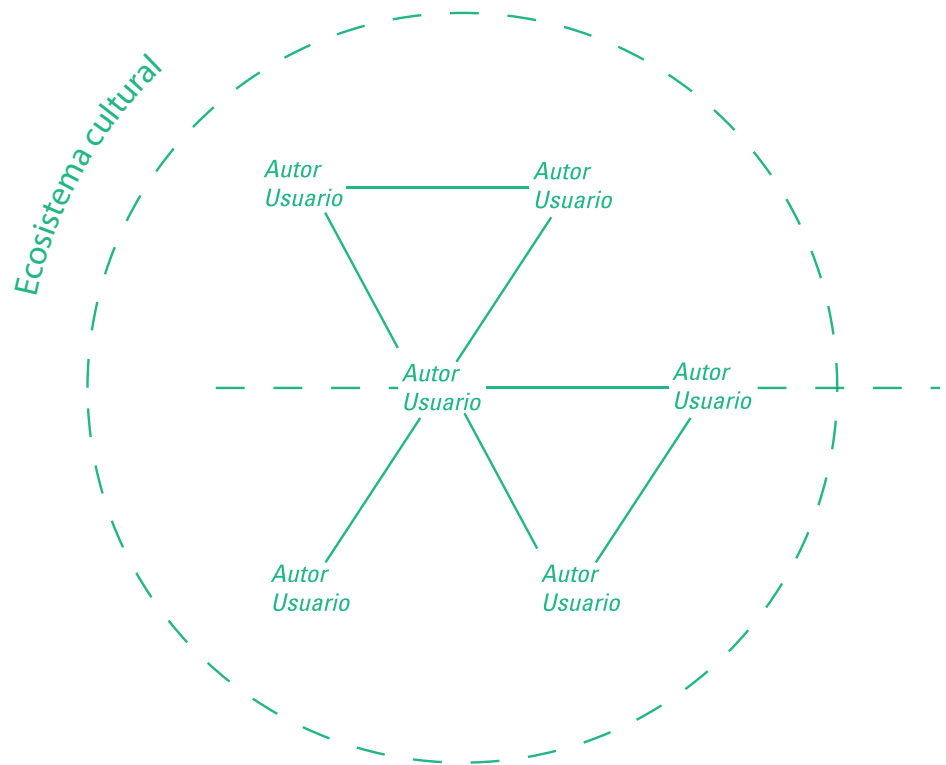
A todo esto, quiero poner sobre la mesa el hecho que la cultura open source ha dejado un rastro sobre las producciones analógicas. El mail es el sistema de trabajo más extendido para propuestas que trabajan en comunidades. Se están tejiendo una red de contactos amplísima gracias a las redes sociales. De algún modo estamos en un retorno que va del digital a lo analógico. Estamos intentando traducir las dinámicas que se dan virtualmente a la realidad. Y para ello debemos habitar en los dos sitios para que una traducción afinada sea posible.

La revolución digital descrita desde la cultura open source lleva implícita los tres conceptos anteriormente ejemplarizados: es doméstica, económicamente micro y comunitaria.

Para concluir me gustaría añadir una última reflexión. Si en el romanticismo la figura del autor se elevó hacia la divinidad, la modernidad trasladó el protagonismo a la obra. En consecuencia, podríamos pensar que el espectador tendría que ser la figura central de la post-modernidad. Es verdad, tal y como nos

indica Barthes, el espectador nace con la muerte del autor. Pero este autor nace con una gramática que le imposibilita su emancipación. El espectador post-moderno sigue arrastrándose tras el autor muerto y la obra sacralizada, imposibilitando su uso y condenándolo al consumo cultural. El espectador post-moderno sigue siendo un mero cordero que sigue lo dictado, que obedece las normas y no se plantea cambiarlas. Busca la experiencia cerrada, la visita turística en donde se le den las claves para enfrentarse al problema. Pero el cuestionamiento post-estructural ha conllevado la atomización de la gramática del arte, concediendo el protagonismo a la percepción y su relación con lo real. Y en esta subjetividad se ha construido la figura del espectador, quien no busca la novedad formal, sino la experiencia individual.

Es por esto, y a modo de conclusión, mi propuesta es la de construir un ecosistema cultural, en donde no haya diferenciación entre autor y usuario. Una nueva gramática en donde se altere de la siguiente forma:



Aquí es donde aparece el verdadero cambio, al crear una figura visual en donde el autor común, aquel que se presenta como

usuario en un espacio se convierta en un vector que a través del encuentro sea capaz de alterar su entorno. Un autor-usuario capaz de ser crítico con su entorno, y que llegue a su práctica desde su propio recorrido y no desde los caminos preestablecidos. Un autor común que sea recíproco con su entorno. Un autor común que se mueva en busca de un encuentro en potencia.







## V

---

### Referencia bibliográficas

---

#### Bibliografía

**Agamben, Giorgio.** 2005. *Profanaciones*. trad. Edgardo Dorby. España: Anagrama.

**Agamben, Giorgio.** 2008. *Què vol dir ser contemporani?*. Barcelona: S.L. Arcadia / Atmarcadia. Originalmente publicado en Italia en 2007.

**Amat, Roger y Enric Farrés.** 2013. “#El Prat de Llobregat” *París no se acaba nunca*. El Prat de Llobregat: UnZip El Prat.

“Apropiar”. 2015. *Diccionario de la real academia Española*, Ed. 23ª. España: Real academia Española.

**Barron, Anne.** 2011. “Kant Copyright and Communicative Freedom”. Reino Unido: Springer.

**Barthes, Roland.** 1987. “La muerte del autor”. *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós. p.75-84.

**Bayri, Salim.** 2014. *¿Donde en el mundo podría ser esto bello?*. Barcelona: Escola Mássana. p.20.

**Benjamin, Walter.** 2008. “The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility”. *The Work Of Art In The Age Of Its*

*Technological Reproducibility, And Other Writings On Media.* trad. Edmund Jephcott (Estados Unidos: Harvard Collage. Originalmente escrito en Alemania, 1935.

**Benjamin, Walter.** 2008. "The Author as a Producer". *The Work Of Art In The Age Of Its Technological Reproducibility, And Other Writings On Media.* trad. Edmund Jephcott (Estados Unidos: Harvard Collage. Originalmente escrito en Alemania, 1934.

**Borja-Villel, Manuel.** 2010. "La (in)utilidad del arte contemporáneo". Madrid: María Luisa Blanco.

**Bourriaud, Nicolas.** 2004. *Post-producción, La cultura como escenario: modos como el arte reprograma el mundo contemporáneo.* trad. Silvio Mattoni. Argentina: Ariadna Hidalgo editora S.A.,

**Casacuberta, David.** 2003. *Creación colectiva.* Barcelona: Gedisa.

**Costa, Tània.** 2015. "Los procesos creativos en el diseño colaborativo (1ª parte). Diseño participativo". *Journal of Design Processes.* Barcelona. Grup de Recerca Processos de Disseny. Pràctiques Avançades de Disseny i Art del Centre Universitari de Disseny i Art EINA adscrit a la UAB.

**Comeron, Ocatvi.** 2007. *La fábrica transparente, arte y trabajo en la época postfordista.* Tesis Doctoral. Universidad de Barcelona. Barcelona.

**de Certeau, Michel.** 1996. *La invención de lo cotidiano.* I Artes de hacer. trad. Ruben Lozano Herrera, María Enriqueta Salazar y Julieta Valtierra. Mexico: Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, A.C. y Universidad Iberoamericana. Originalmente publicado en Francia: Gallimard, 1980.

**Degot, Ekaterina.** 2011. "Performing Objects, Narrating Installations: Moscow Conceptualism and the Rediscovery of the Art Object". e-flux journal. Estados Unidos.  
<http://www.e-flux.com/journal/performing-objects-narrating-installations-moscow-conceptualism-and-the-rediscovery-of-the-art-object/>  
(consultado el 23 de mayo de 2016)

**Eco, Umberto.** 1989. *The Open Work.* trad. Anna Cancogni. Estados Unidos. Harvard University press.

**Eco, Umberto.** 1968. *Apocalípticos e Integrados.* trad. Andrés Boglar. Barcelona. Editorial Lumen S.A.

**Foucault, Michel.** 1999. "What Is an Author?" *Entre filosofía y literatura (Obras esenciales, vol.1)*. trad. Miguel Morey. Barcelona. Paidós.

**Garcés, Marina.** 2013. *Un mundo común*. Barcelona. Editorial Bellaterra

**Goodman, Nelson.** 1976. "Palabras, trabajos, mundos"; *El lenguaje del arte*. Barcelona. Seix Barral. p.17-43

**Groys, Boris.** 2012. *Under Suspicion: The Phenomenology of Media*. trad. Carsten Starhausen. Estados Unidos. Columbia University Press,  
Originalmente publicado en Alemania, 2000.

**Harrison, Nate.** 2012. "The Pictures Generation, the Copyright Act of 1976, and the Reassertion of Authorship in Postmodernity"  
<http://www.artandeducation.net/paper/the-pictures-generation-the-copyright-act-of-1976-and-the-reassertion-of-authorship-in-postmodernity/>

**Kant, Immanuel.** 1797. "What's a book". *The Metaphysics of Morals*. trad. Mary Gregor. Estado Unidos: Cambridge University, 1991. p.106-107.  
Originalmente publicado en Alemania.

**Colectivo Leland Palmer.** 2012. "©"; Censura, investigación enmarcada en la Sala d'Art Jove. Barcelona: Sala d'Art Jove.  
[https://palmerproduce.wordpress.com/2012/11/13/primer-intento\\_ouverture-acto-v\\_-sala-dart-jove/](https://palmerproduce.wordpress.com/2012/11/13/primer-intento_ouverture-acto-v_-sala-dart-jove/)  
consultado el 10 de enero de 2016.

**R. Lippard, Lucy.** 1973. *Six Years, The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. Estados Unidos: University of California Press. p.7-10

**Marcos Recio, Juan Carlos, Juan Miguel Sánchez Vigili y Ricardo Villegas Tovar.** 2005. *La imagen en la publicidad: la fotografía al servicio de la documentación publicitaria y los derechos de autor*. España, Mexico: Universidad Complutense de Madrid, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

**Ortega, Antonio.** 2013. *Demagogia y propaganda en arte, según Antonio Ortega*. Barcelona: Biel Books.

**Ortega, Antonio.** 2016. *El DIY como statement*. Barcelona: Fundació Miró.

**Rancière, Jacques.** 2010. "Las paradojas del arte político", El espectador emancipado. trad. Ariel Dilon. Barcelona: Ellago ed.

**Rodríguez Hernández, Claudia.** 2015. "Comentario a Bajo sospecha. Una fenomenología de los medios, Boris Groys". Salamanca: Facultad de Filosofía, Universidad de Salamanca.

**Rose, Mark.** 1988. "The Author as Proprietor: Donaldson v. Becket and the Genealogy of Modern Authorship". Estados Unidos: University of California Press. p.51

**Susan Sontag.** 1987. "Objetos melancólicos", *On the photography*. trad. Carlos Gardini. Barcelona.: Edhasa. p.57-88

**Traub, James.** 2008. *Art Rogers vs. Jeff Koons*. Estados Unidos: The Design Observer Group.

<http://designobserver.com/feature/art-rogers-vs-jeff-koons/6467>

(consultado el 11 de mayo de 2016)

**Vilar, Gerard.** 2005. *Las Razones del arte*. España: A. Machado Libros.

**Wark, McKenzie.** 2004. *Manifiesto Hacker*. Estados Unidos: Harvard University Press.

**Wright, Stephen.** 2013. *Toward a Lexicon of Usership*. Eindhoven: Van Abbemuseum.

## Documentos audiovisuales

**Álvarez, Iñaki and Ariadna Rodríguez.** 2015. "#24 Nyam Nyam". Entrevistados por Sónia Fernández Pan. Podcast. *Esnorquel*.

<http://esnorquel.es/24nyamnyam>

consultado el 18 de julio 2016

**de Miguel, Régina.** 2014. "#21 Regina De Miguel". Entrevistados por Sónia Fernández Pan. Podcast. *Esnorquel*.

<http://esnorquel.es/21regina-de-miguel>.

consultado el 10 de agosto de 2016

**Eno, Brian.** 2015. "On The Ecology Of Culture". Podcast. *The Peel Sessions Lecture, BBC*.

<http://www.bbc.co.uk/programmes/p033smwp>

consultado 28 de marzo de 2016

*The Internets Own Boy - The Story Of Aaron Swartz*. 2014. Film. Estados Unidos: Brian Knappenberger.

**Lessig, Lawrence.** 2007. *Laws That Choke Creativity*. Video.

[https://www.ted.com/talks/larry\\_lessig\\_says\\_the\\_law\\_is\\_strangling\\_creativity#t-1114863](https://www.ted.com/talks/larry_lessig_says_the_law_is_strangling_creativity#t-1114863)

consultado el 10 de agosto de 2016

**Lessig, Lawrence.** 2010. *Re-examining the remix*. Vídeo.

[https://www.ted.com/talks/lessig\\_nyed](https://www.ted.com/talks/lessig_nyed)

consultado el 10 de agosto de 2016

**Manen, Martí.** 2015. *Dalí Es Un Artista Que Hemos Dejado Perder*. Video.

<https://www.youtube.com/watch?v=cDIwsZ0GadM>

consultado 20 de mayo de 2016

**Mataró Art Contemporani (MAC).** *Octavi Comeron. Contracte comú | visita comentada*. Vídeo.

<https://vimeo.com/125036659>

consultado 10 de agosto 2013

**Ramos, Job.** 2016. "Job Ramos": Entrevista a Job Ramos. *Pantalla CCCB, un mes un artista*.

de 2016. <https://vimeo.com/164396270>

consultado el 18 de julio de 2016

*No Direction Home, Bob Dylan*. 2005. Estados Unidos: Martin Scorsese.

## Prensa

**Dot, Anna.** 2013. "Metres, llenya i cendres. Una acció de Black Tulip a Halfhouse". *A\*Desk*.

<http://www.a-desk.org/highlights/Metres-llenya-i-cendres-Una-accio.html>

consultado el 20 de mayo de 2016

**Escudero, Ricard y Blai Marginedas.** 2015. "París no se acaba nunca". Artículo. *Situaciones*.

<http://situaciones.info/revista/paris-no-se-acaba-nunca/>

consultado 10 de junio de 2016

**Freeman, Megan.** 2015. "Controversial Artist Richard Prince Sells Instagram Posts for Thousands". *Social News Daily*.

<http://socialnewsdaily.com/52117/controversial-artist-richard-prince-sells-instagram-posts-for-thousands/>

consultado el 12 de mayo 2016

**Hoyt Gorman, Don.** 2011. "Yacht as art: Aquariva and CRN at the Art Fair Lonon". *Super Yacht News*.

[http://www.superyachtnews.com/business/16945/yacht\\_as\\_art\\_aquariva\\_and\\_crn\\_at\\_the\\_frieze\\_art\\_fair\\_london.html](http://www.superyachtnews.com/business/16945/yacht_as_art_aquariva_and_crn_at_the_frieze_art_fair_london.html)

consultado el 12 de mayo 2016

**Bosco, Roberto.** 2012. "Bestué y Vives Bajan el Telón".  
*El Cultural*.

<http://cultura.elpais.com/cultura/2012/02/10/>  
consultado 19 de julio de 2016

**Lombardo, Palma.** 2014. "Daniel Moreno. Pica i fuig a la Fundació Miró". *Diario digital Núvol*.

<http://saladartjove.cat/i/activitat/anuncia-la-feina-un-cop-acabada>  
consultado el 10 de enero de 2016

## Propuestas artísticas y presentaciones

**A\*Desk.** 2013. Equipo revista digital. *Narratives de l'Art / Taller d'escriptura*. Taller realizado por A\*Desk.Vic (Barcelona). QUAM, ACVic.

<http://acvic.org/ca/quam/1356-quam-2013-cases-compartides-i-narratives-de-lart>  
consultado el 12 de enero de 2016

**Álvarez, Iñaki.** 2010. *Soy actor y estoy actuando*. Propuesta artística. Torelló (Barcelona), Festival Festus.

<http://nozap.net/project/soy-actor-y-estoy-actuando/>  
consultado el 18 de julio de 2016.

**Arnatt, Keith.** 1968. *Self-Burial (Television Interference Project)*. Proyecto artístico. Reino Unido.

**Arnatt, Keith.** 1972. *Trouser - Word Piece*. Proyecto artístico. Reino Unido.

**Bestué & Vives.** 2012. *Contrato*. Proyecto artístico. Barcelona.

**Black Tulip.** 2013. *Sin título*. Proyecto artístico. Halfhouse, Barcelona.

**Comeron, Octavi.** Barcelona, 2011. *Trilogia Postfordista III: La Balada del Valor d'Ús*. Proyecto artístico.

**de Miguel, Regina.** 2011. *Nouvelle Science Vague Fiction*. Proyecto artístico. Eslovenia y Holanda.

**Escola d'Arts de Torelló.** 2015. "factors (24) Transformació Social". Exposición comisariada por el equipo de la Escola d'Arts de Torelló. Torelló (Barcelona).

<http://www.eapt.cat/noticia/factor-24-transformacio-social/>  
(consultado el 14 de agosto de 2016).

**Farrés, Enric,** con la colaboración de Roger Amat y Marc Ligos.

2013-2014. *París no se acaba nunca*. Proyecto artístico. Barcelona.

**Gracie, Andy, Marc Dusseiller and Yashas Shetty.** 2009 - actualidad. *Hackteria*. Colectivo artístico.

<http://hackteria.org/>

consultado el 12 de enero de 2016

**Koons, Jeff.** 1992. *Puppies*. Proyecto artístico. Estados Unidos.

**Lafon, Jordi, junto a Andrés Arribal.** 2014 - actualidad. *Los bastones de Andrés*. Proyecto artístico. Página web Jordi Lafon. Vic (Barcelona).

**Lafon, Jordi.** 2014 - actualidad. *Encontre*. Proyecto artístico. Página web Jordi Lafon. Vic (Barcelona).

<http://www.lafonrierola.net/jordilafon/projectes>.

consultado 14 de agosto de 2016

**Laric, Oliver.** 2010. "Versions, 2010" Vídeo.

<https://vimeo.com/17805188>

consultado 1 de agosto de 2016

**Levine, Sherrie.** 1985 *After Walter Evans*. Proyecto artístico. Estados Unidos.

**Mandiberg, Michael.** 2015. *From Aaaaa! to ZZZap! (Print Wikipedia)*. Exposición en la Denny Gallery. Nueva York.

<http://dennygallery.com/exhibitions/fromaaaaatozzzap/>

(consultado el 21 de agosto de 2016)

**Mariona Moncunill.** 2013. *Text on Snow on the Botanical Garden*. Proyecto artístico. Helsinki.

<http://www.marionamoncunill.com/index.php?/projects/text-on-snow/>

consultado el 21 de agosto de 2016.

**Moreno Roldand, Daniel.** 2014. *Anuncia la feina un cop acabada*. Propuesta artística. Fundació Miró i Salda d'art Jove. Barcelona.

<http://saladartjove.cat/i/activitat/anuncia-la-feina-un-cop-acabada>.

consultado el 10 de enero de 2016.

**Nuur, Navid.** 2009. *The Hague*. Proyecto artístico. Holanda.

**Prince, Richard.** 1988. *Cowboys*. Proyecto artístico. Estados Unidos.

**Prince, Richard.** 2014. *New Portraits*. Proyecto artístico. Estados Unidos.

**G. Torres, David.** 2016. *Punk (Los rastros del punk en el arte contemporáneo)*. Exposición comisariada por David G. Torres. Barcelona: Macba.

**Vidokle, Anton.** 2016. Presentación del proyecto. *The Communist Revolution was Caused by the Sun*. Barcelona: Arts Santa Mónica.

## Webs

“Licencias - Creative Commons”: 2016. *Es.Creativecommons.Org*.  
<http://es.creativecommons.org/blog/licencias/consultado>  
consultado el 6 del 8 de 2016

“Derecho De Autor”: 2016. *Wipo.Int*.  
<http://www.wipo.int/copyright/es/>  
consultado el 20 de enero

“The Public Domain Manifesto”: 2016. *Publicdomainmanifesto.Org*.  
<http://publicdomainmanifesto.org/manifesto.html>  
consultado el 20 de enero 2016

## Referencia de las imagenes

- fig. 1 y 2. **Cassell & Company.** 1982. *Cassell’s dictionary of cookery : containing about nine thousand recipes*. London: Cassell. p.140  
Imágenes bajo dominio público.  
Escaneadas por Internet Archive Book Images.
- fig. 3, 4, 5, 6 y 12. **Marginadas, Blai.** 2016. *Usó común: apropiación y prácticas colectivas*.  
Creative Commons:  
Reconocimiento – NoComercial – CompartirIgual (by-nc-sa)
- fig. 7. **Errard, Jean.** 1600. *Jean Errard’s Fortification Réduicte Art and Démonstrée, a seminal work in fortification theory*. París.  
Imágenes bajo dominio público.  
Escaneadas por Internet Archive Book Images y compartida por Public Domain Review.
- fig. 8. **Leffingwell, William Bruce.** 1888. *Wild fowl shooting. Containing scientific and practical descriptions of wild fowl: their resorts, habits, flights and the most successful method of hunting them*. Chicago: Rand, McNally. p.399  
Imágenes bajo dominio público.  
Escaneadas por Internet Archive Book Images.



- fig. 9. Collage realizado a partir de la fotografía de **James Vick's Sons (Rochester, N.Y.) Henry G. Gilbert Nursery and Seed Trade Catalog Collection**. 1900. *Wholesale catalogue for the season of 1900*. Estados Unidos: Rochester, N.Y. : James Vick's Sons. p. 22.  
Imágenes bajo dominio público.  
Escaneadas por Internet Archive Book Images.
- fig. 10. **Potter, Mary Knight**. 1905. *The art of the Louvre, containing a brief history of the palace and of its collection of paintings, as well as descriptions and criticism of many of the principal pictures and their artists*. Boston: L.C. Page & company. p 7.  
Imágenes bajo dominio público.  
Escaneadas por Internet Archive Book Images.
- fig. 11. **Hibberd, Shirley**. 1873. *The amateur's greenhouse and conservatory : a handy guide to the construction and management of planthouses, and the selection, cultivation, and improvement of ornamental greenhouse and conservatory plants*. London : Groombridge and Sons. p49.  
Imágenes bajo dominio público.  
Escaneadas por Internet Archive Book Images.
- fig. 13. **Redfield, James**. 1852. *Comparative physiognomy: or, Resemblances between men and animals*. New York: Redfield. p.73.  
Imágenes bajo dominio público.  
Escaneadas por Internet Archive Book Images.

