

Necroinformación

Sobre la privatización de conocimiento y la redistribución del mismo

Universidad Nacional de Tres de Febrero

Trabajo final de grado

Licenciatura en Artes Electrónicas

Autor

Alejandro Rosenblat

Diseño

Carolina Koen

Tutor

Juan Pablo Pérez

Buenos Aires, Febrero 2021

Hágase de este libro!



Necroinformación. Sobre la privatización de conocimiento y su redistribución, se distribuye bajo una Licencia Creative Commons Atribución-CompartirIgual 2.5 Argentina.

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/2.5/ar/>

Puede ser copiado, distribuido y modificado bajo la condición de reconocer al autor y mantener esta licencia para las obras derivadas.



ÍNDICE

1. Introducción
2. Insatisfacción y acumulación
 - 2.1. Del tener al saber
3. Ciberflaneurismo
4. Era de la suscripción
5. Propiedad Intelectual: Derechos de autor y copyright
6. Propiedad intelectual en Argentina
7. Arte y legalidad
 - 7.1. Obra abierta
 - 7.2. Obra infinita
 - 7.3. Apropiacionismo y resignificación(es)
8. Redistribución del conocimiento
9. Pensamientos finales

INTRODUCCIÓN

“Estáis perdidos si olvidáis que los frutos son de todos
y que la tierra no es de nadie.”

Discurso sobre el origen y los fundamentos
de la desigualdad entre los hombres.
Jean-Jacques Rousseau, 1798.

Es interesante frenar por un segundo y preguntarnos con qué fin consumimos semejante cantidad de información. ¿Por miedo? ¿Por el mero hecho de acumular aquello que es gratuito y accesible? ¿O acaso consumimos información estratégicamente?

Recuerdo mis primeros pasos en el mundo de las computadoras y el acceso a internet, me incitaba a investigar sobre la música que me gustaba. Me provocaba cierto deseo de poseer imágenes de dichos artistas; y posteriormente, cuando mayores velocidades de descarga y almacenamiento llegaron, videoclips y recitales. Al descubrir nuevos y más ágiles métodos de descarga, el deseo se volvía cada vez más pretencioso. Comencé a querer obtener discografías, librerías de sonido, películas, libros, papers, software y otros contenidos culturales.

Hoy encuentro en la acumulación de los mismos una funcionalidad impensada: combatir la privatización de información y conocimiento. Debemos consumir estratégicamente para luchar contra tácticas neoliberales que constantemente atacan y privatizan saberes y bienes culturales. La información que pertenecía al saber común y humano, vivo, colaborativo y en constante desarrollo, pasa a manos de unos pocos, perdiendo así su potencial crecimiento. A esto llamaremos *necroinformación*.

La presente investigación busca analizar y reflexionar sobre la privatización y ocultamiento del conocimiento e información como derecho público y producto cultural inmaterial. Lo que nos retrotrae a la creación de Arpanet en 1969, evidenciando la digitalización y globalización del conocimiento, contribuyendo a la instalación del poder político acorde a sus necesidades por encima de toda construcción democrática.

Es necesario estudiar tanto el acceso a información, como la privacidad de lo inaccesible, de aquel bien común ocultado y privatizado por empresas, gobiernos e instituciones, patentando y alejando el contenido de la cultura popular, de sus propias raíces. Ya no como el general intellect marxista, común a la sociedad, perteneciente al

pueblo, sino como conocimiento privado, *necro*.

En el marco del acrecentamiento tecnocultural de las políticas neoliberales, el derecho de acceso al conocimiento se ha visto vulnerado ante la enorme escalada de privatización del mismo. A través del siglo XX hemos sido testigos de la mercantilización de la producción de cultura y con el establecimiento de Internet como soporte global de almacenamiento, de la digitalización de la misma.

Este proceso permitió en gran parte cumplir el deseo y la necesidad de las masas de adueñarse de los objetos en la más próxima de sus cercanías, pasando por encima de lo irrepetible. Tal es así, que el público se maneja como propietario aniquilando el aura benjaminiano. El material puede pasar a estar en el mismo nivel que el espectador y ser domesticado. La reproductibilidad técnica y la digitalización de contenido permiten, idealmente, su circulación y universalización, logrando llegar a nuevos públicos. A su vez, en los mejores casos, permite al mismo apropiarse de dichos contenidos, y a partir de ellos, quizás con suerte generar material nuevo.

Es importante imaginar y configurar estrategias de lucha que pongan el acento en la desobediencia sistémica y la redistribución más democrática de dicho material. ¿Cómo podemos repensar y combatir la privatización de conocimiento y por qué es tan importante la redistribución del mismo?

Desde mi lugar en Argentina, en esta investigación me propongo analizar los métodos de las instituciones relacionadas a la *Propiedad Intelectual* y cómo éstas afectan a nuestros autores, a la vez de proponer modificaciones necesarias. Debemos repensar el sistema de Propiedad Intelectual y su impacto en la economía de los mencionados; deben salir beneficiados, no perjudicados. Es vital que puedan registrar sus desarrollos, pero que al mismo tiempo entiendan la importancia de que cualquiera pueda hacerse de los mismos. Es menester reconocer a cada uno su autoría, lo que no quita que otros se puedan nutrir y crear a partir de material preexistente sin tener que pagar por ello. Solo deberían pagar por su uso terceros que lucran con dicho contenido, como radios, canales de televisión, bares, instituciones privadas, empresas, etc.

Una vez que el autor lanza su obra al mundo, en parte deja de ser propia, para pasar a ser parte del patrimonio humano, potencialmente cobrando nuevos sentidos. Entiendo al apropiacionismo como una válida y nueva significación de las obras utilizadas. Este uso, no quita que sea necesario reconocer la autoría del material preexistente.

Es imperante cambiar la visión de nuestros autores, pero más importante aún del público en general, con respecto a la Propiedad Intelectual y al apropiacionismo.

OBJETIVOS

Analizar la información como producto de consumo contemporáneo e inmaterial, que a su vez requiere la posesión de *prótesis artificiales* para poder acumularla.

Vislumbrar estrategias que permitan enfrentar la privatización de información y los accesos restringidos en torno a las realidades sociales cada vez más controladas por parte de los poderes tecnológicos, institucionales y mercantiles.

Reflexionar sobre posibles estrategias para la redistribución del conocimiento de manera más justa y saludable para el patrimonio histórico cultural.

PRECEDENTES

La democratización y redistribución de información y conocimiento no son para nada temas nuevos. Ya en los 60 's, encontramos antecedentes en las radios piratas y diferentes formas de contrainformación, como ser diarios clandestinos y arte-correo.

Llegados los 90's y entrando en la etapa de digitalización del mundo, el acceso a contenidos culturales comenzó a ser cada vez más abierto -para aquellos con acceso a internet-, pero con la aparición de restricciones a la mal llamada piratería, cada vez se tornó más difícil, debido a las penalizaciones por violar Derechos de Autor o Copyright, por ejemplo con la aparición de leyes como Sopa (*Stop Online Piracy Act*) y Pipa (*Protect Intellectual Property Act*) en 2012.

Curiosamente, en este mismo año, Aaron Swartz en su "*Guerilla Open Access Manifiesto*", cimienta las bases de lucha digital contra la privatización de conocimiento, puntualmente en el área científica. El *Open Access Movement*, ha peleado para que los científicos dejen de vender los derechos de sus trabajos a grandes empresas y comencaran a compartirlo con todos los usuarios de Internet de forma abierta.

Michael Hardt, escribe el ensayo "*Lo común del comunismo*" en 2010, donde explica que el neoliberalismo no se define solo por la batalla de la propiedad privada contra la pública, sino además, contra lo *común*. Por un lado, lo común designa la tierra y todos los recursos asociados a ella. Por otro, refiere a los resultados del trabajo y la creatividad humana, tales como las ideas, el lenguaje, los afectos. Sin importar las diferencias entre estas dos formas, el neoliberalismo ha procurado privatizar ambas, y es esto lo que debemos combatir.

Desde la segunda mitad del siglo XX, el conocimiento y la información se convierten en recursos económicos predominantes en los países del primer mundo. Hoy, más de dos tercios del PBI mundial están formados por la producción de bienes intangibles y servicios. Tal como expresa la filósofa india Vandana Shiva, la "*propiedad de las fábricas, minerales, bienes inmuebles y oro está siendo sustituida rápidamente por la propiedad de productos de la mente o Propiedad Intelectual*", siendo que si "*las guerras coloniales del pasado se libraban por un territorio geográfico, la colonización actual se basa en las guerras por un territorio intelectual*".

Es imperante reformular el circuito de Propiedad Intelectual. Tanto artistas como científicos, deberían optar por registrar sus trabajos, para cerciorarse de obtener el reconocimiento merecido, pero entendiendo como necesario que otros accedan y hagan uso de los mismos para crear o desarrollar nuevos proyectos. Dicho material, no debería ser privatizado, es absurdo que algunas compañías se adueñen del permiso de circulación, distribución o uso. ¿Que sería de la ciencia si en las escuelas no enseñaran las Leyes de Newton?

El fin último de las empresas que se dedican a la Propiedad Intelectual, tales como discográficas o editoriales, no es ayudar al autor a darse a conocer y crecer; se trata de poseer productos de la mente humana y controlar quien los pueda usar y copiar.

La presente investigación reflexiona sobre posibles alternativas de combate que incluyan arte como medio posible y presenta también ideas que hagan revisar a los propios autores sobre la contracara del sistema de Propiedad Intelectual. Es duro pensar lo real y necesario que es para ellos aferrarse a la siguiente frase de la película de Pedro

Almodóvar "*La flor de mi secreto*" que entona una editora en repudio a su clienta Leo, una escritora que acaba de notar que una idea suya había sido robada y utilizada para guionar una película ahora fructífera: "*Hasta la basura se registra*". Es necesario romper con esta paranoica idea que el mercado inserta en la mente de los autores.

INSATISFACCIÓN Y ACUMULACIÓN

“La información ha existido siempre, es consustancial e inherente al ser humano. Sin información, no puede desarrollarse, ni puede evolucionar la sociedad, surgida de la relación y comunicación con sus semejantes, con los que indefectiblemente debe convivir. La comunicación está basada en un flujo y transferencia de información en sentido recíproco y concordante.”

La sociedad de la información: retos y perspectivas.
Sulexy GonzálezLloente, Betty María Hernández Fariñas,
Roxana Rodríguez Tamayo, 2013.

Este trabajo nace tanto del deseo de querer acceder como del deseo de poseer y necesitar acumular cada vez mayores cantidades de información y conocimiento. Rememora a una cierta angustia existencial, a la necesidad de tener y querer saber todo, pero a su vez siendo consciente de la imposibilidad de ello. Desde que tengo uso de la razón, recuerdo aquella sensación de desilusión por el hecho de nunca poder llegar a conocerlo todo, angustia proveniente del inabarcable. No contar con el tiempo necesario para leer todos los libros, ver películas, conocer música y arte en general que uno quisiera.

Este estado, podría vincularse a la patología conocida como síndrome FOMO (*Fear of Missing Out*). La misma refiere al sentimiento de ansiedad social de estar perdiéndonos de algo importante que está sucediendo, de querer estar en todas las fiestas al mismo tiempo sin perdernos de nada, ni de eventos sociales, experiencias o interacciones. Es un fenómeno contemporáneo muy ligado a los teléfonos celulares y a las redes sociales, a la adicción al *scrolleo* y de estar pendiente de cada actualización. Quienes lo padecen no suelen tener muy en claro que se están perdiendo, pero aun así temen que otros estén pasándolo o haciendo algo mejor que él, pero sin él. FOMO puede referir a no saber sobre un tema de charla, no haber visto algún programa, no haber asistido a un evento o escuchado alguna canción que los demás sí.

Podemos transpolar e interpretar este síndrome como aquella ansiedad que uno siente cuando se encuentra leyendo o escuchando cierto contenido y en simultáneo se preocupa por aquello que se está perdiendo de leer o escuchar mientras. Es un síndrome epocal debido, en su mayoría, a la posibilidad que nos da Internet de poder acceder a información casi ilimitada de manera instantánea.

Si bien esta ansiedad perpetua puede ser avasallante, a su vez puede resultar muy motivadora. Tal es así, que estos sentimientos me fueron llevando a la acumulación de información y diferentes bienes culturales siempre que fuera posible, para en al-

gún hipotético momento lograr aprehenderlos debido a la imposibilidad de hacerlo en el acto siendo semejantes cantidades de contenidos de mi interés; por ello almacenarlo resultaba práctico. Dicha acumulación no sería posible sin prótesis artificiales que me permitieran hacerme de tal contenido. En determinado momento, consideré deshacerme de todo el material recolectado hasta entonces pensando que podría encontrarlo fácilmente de nuevo en Internet. Por suerte no seguí mi impulso, entendí que dicha acumulación podría llegar a ser útil no solo para mi aprendizaje y crecimiento personal, sino que tenía un potencial mucho mayor si cada persona hiciera lo mismo y nos nutriéramos los unos a los otros.

“*La memoria es irreversiblemente adictiva*”, dicen los autores de *The age of earthquakes* en uno de sus apartados. Pero hoy en día ya no nos fiamos de nuestra propia memoria, sino que recaemos en memorias artificiales ya más bien anexadas a nosotros, llegando a ser prótesis que nos ayudan a almacenar todo el conocimiento y la información que son de nuestro interés. Cada vez necesitamos prótesis de mayor espacio de almacenamiento, debido a la estrategia acumulativa mencionada. Estos implantes nos ayudan no sólo a hacernos del material para aprehender instantánea o posteriormente, sino aún más importante, a protegerlo.

Pero no debería ser necesario que recaigamos en estos artefactos, el conocimiento debería estar disponible, visible y accesible siempre, sin ser necesario almacenarlo individualmente. Gran parte del patrimonio cultural humano no se encuentra disponible o visible abiertamente. Es necesario volver a pensar el conocimiento como una suerte de *general intellect*, común a la sociedad, perteneciente al pueblo, abierto y público. Debemos apuntar a ser una sociedad que abrace la *cultura libre*.

DEL TENER AL SABER

“Se nos hace recordar la afirmación de T. S. Elliot: ¿Dónde está el conocimiento que está perdido en la información? ¿Dónde está la sabiduría que está perdida en el conocimiento?, a lo que pudiéramos agregar ¿Dónde está la información que está perdida en los datos? La sabiduría adquirida por la experiencia no depende de la cantidad de información disponible en la persona capacitada sino en su habilidad para utilizarla.”

La sociedad de la información: retos y perspectivas.
Sulexy González Llorente, Betty María Hernández Fariñas,
Roxana Rodríguez Tamayo, 2013.

En el “Diccionario de psicoanálisis” de Laplanche y Pontalis, podemos leer bajo el apartado de Pulsión: *“Proceso dinámico consistente en un empuje (carga energética) que hace tender al organismo hacia un fin. Según Freud, una pulsión tiene su fuente en una excitación corporal (estado de tensión); su fin es suprimir el estado de tensión que reina en la fuente pulsional; gracias al objeto, la pulsión puede alcanzar su fin”*. A su vez existe una clase de pulsión específica, descrita por Freud en 1915 para designar el deseo de saber, la *pulsión epistemofílica o del saber*; concepto ligado al de *sublimación*, explicado por Laplanche y Pontalis como: *“Proceso postulado por Freud para explicar ciertas actividades humanas que aparentemente no guardan relación con la sexualidad, pero que hallarían su energía en la fuerza de la pulsión sexual. Freud describió como actividades de resorte principalmente la actividad artística y la investigación intelectual. Se dice que la pulsión se sublima, en la medida en que es derivada hacia un nuevo fin, no sexual, y apunta hacia objetos socialmente valorados”*. Esta hace de motor y alimenta nuestra curiosidad, incitándonos a investigar, para luego constituir autonomía de pensamiento. El fin último de esta pulsión es la búsqueda del conocimiento.

Por otra parte, en 1908 Freud explica que las personas ceden parte de su patrimonio, de los cuales nace el *“patrimonio cultural común de bienes materiales e ideales”*. Tal es así que la sublimación resulta en la producción individual con la condición de salir de la soledad, creando un vínculo nuevo con la otredad, con la sociedad. De esta manera, la sublimación funciona como una suerte de reproducción, pero en lugar de dar como resultado hijos, trae al mundo un producto nuevo, reproduce cultura, arte, ciencia, tecnología. Tal como un hijo hereda los rasgos de sus padres, este producto nuevo trae consigo la herencia cultural de su autor, quien también arrastra la herencia cultural de todos los productos que lo anteceden, dejando así una huella en la historia de la cultura.

Bien sabemos que hoy en día el acceso a cultura digitalizada es casi totalmente

abierto y gratuito, teniendo en cuenta el pago de una mensualidad por el servicio de acceso a internet, siendo la información disponible quasi-infinita. Para aquellos curiosos, resulta avasallante y emocionante poder acceder a dicho contenido.

Pero a pesar de que podamos acceder y hacernos del material que queramos -siempre y cuando esté disponible-, tener no es saber. Es necesario procesar la información y aprehenderla, hacerse de ella, manejarla y poder relacionarla con otros contenidos, para recién entonces empezar a saber o conocer.

La primera oración de Metafísica, escrito de Aristoteles, es: *“Todos los hombres tienen naturalmente el deseo de saber”*. Pero para Lacan el deseo de saber no conduce al saber, aunque cree que el saber se inventa. La producción del saber es del orden de la elaboración, uno lo trabaja a partir de un empujón inicial como una clase o una lectura, pero posteriormente es necesario un desarrollo propio. No basta con acumular contenido en nuestras prótesis, si bien en este caso primero debemos superar la barrera de conseguir todo el contenido deseado, es necesario luego trabajarlo para llegar a buen puerto. *“La sabiduría adquirida por la experiencia no depende de la cantidad de información disponible en la persona capacitada sino en su habilidad para utilizarla”*, siendo esta información tanto disponible en internet como información ya almacenada en prótesis propias, debemos desarrollar la habilidad de vincular un contenido con otro para saber.

CIBERFLANEURISMO

“Libre y solo en el laberinto de la ciudad, el flâneur anhela una revelación que pueda cambiar su vida y destino.”

Flâneur: El arte de deambular en las calles de París.
Federico Castigliano, 2017.

Recordemos al *flâneur*, clásico explorador urbano, paseante, divagador y espectador, curioso observador de la vida moderna. El término *flânerie* data de los siglos XV-XVI con una connotación negativa, refiriéndose a la pérdida del tiempo. La palabra es insertada en el francés a partir del viejo verbo nórdico, *flana*: divagar sin un propósito. En el siglo XIX, el término y personaje, vieron su época dorada gracias a autores como Charles Baudelaire, Victor Fournel y Honoré de Balzac. Posteriormente en el siglo XX, Walter Benjamin profundiza sobre el concepto, pensando al *flâneur* como un espectador urbano o detective/investigador *amateur*. Su hábitat natural es la ciudad moderna, donde todo pasa, donde puede encontrar y perderse. En estos paseos trata de absorber su alrededor, busca algo en específico, pero no sabe que es hasta que lo encuentra.

Antes de la renovación de París -mediados del siglo XIX- no era posible pasear por cualquier lugar, pero con las nuevas veredas anchas, puentes, parques y las grandes arcadas de vidrio y mármol que protegían al peatón del tránsito, el territorio explorable para el *flâneur* se expandió considerablemente. Las arcadas o pasajes cubiertos, permitían ahora también atravesar edificios, casi siempre bordeados por vidrieras de negocios. Estos pasajes hacían de nexo entre el exterior y el novedoso y ahora visible interior.

El filósofo, escritor, director y exponente del situacionismo Guy Debord, aborda paseos similares con su particular estilo y los llama derivas. Las describe como caminatas sin un objetivo específico guiadas por el placer mediante la *psicogeografía* (“estudio de los efectos precisos del medio geográfico, ordenado conscientemente o no, al actuar directamente sobre el comportamiento afectivo de los individuos”) en las que quienes experimenten la deriva se dejan “llevar por las sollicitaciones del terreno y por los encuentros que a él corresponden”, o situaciones.

Para Benjamin, el deambulador conoce su fin con la llegada de la sociedad de consumo, debido a que él mismo solo observaba, no consumía. Pero llegado dicho desarrollo cultural, las invasivas publicidades, el espectáculo, incitaban al paseador

casi sin posibilidad de resistencia, a consumir. Y es en ese momento donde el *flâneur* desaparece.

Con el advenimiento de internet, el personaje reencarna virtualmente. El divagador actual no pasea más en las calles, pasea en la red. Ya no pasea siguiendo su propio instinto, alentado por la psicogeografía urbana, comienza a guiarse por los caminos impuestos por la psicogeografía virtual. El *flâneur* moderno es un *flâneur* consumista, no como el antiguo paseante que simplemente observa sin caer en las tentaciones del consumo. El *ciberflâneur* deambula, pero ya no en la ciudad, sino en Internet. Ahora también consume toneladas de información cada vez que navega.

Cuántas veces nos vemos navegando en internet simplemente divagando, procrastinando, leyendo artículos, saltando de uno a otro, de hipervínculo en hipervínculo, escuchando canciones que, sin haberlas terminado, tempranamente cambiamos a otra. Podríamos llamar estos paseos virtuales, *derivas hipervinculares*.

Dichas derivas, están fuertemente influenciadas por la ansiedad perpetua y el FOMO, que nos impulsan no solo a saltar de *link* en *link* tratando de abordarlo todo, sino también a tener muchas pestañas abiertas en simultáneo en nuestros navegadores. Una posible salida es descargar el material que nos interese para hacernos del mismo luego, almacenando dicha información en nuestras prótesis artificiales, pero bien sabemos de su imposibilidad en muchos casos.

Veinte o treinta años atrás, esto hubiera sido aún más difícil, a menos que hubiéramos sido acreedores de una gran biblioteca, colección de material filmográfico, artístico o musical, en pocos casos factible. Por lo que en este sentido, la digitalización de la cultura acercó en gran medida dicho material a la gente. Pero como bien sabemos existen tácticas privatizadoras para alejarlo del común de la gente.

Tal como le sucedió al *flâneur* con la reconstrucción de París, el *ciberflâneur* encuentra constantemente nuevos caminos por recorrer, debido a la constante expansión de Internet, donde también puede encontrar y perderse. A su vez, este nuevo paseante virtual puede tanto divagar por el placer de dejarse llevar y ver que encuentra, como el *flâneur*, o también puede pasear con una búsqueda específica, pero sin un camino marcado, como si se tratara de una deriva situacionista en busca de situaciones.

ERA DE LA SUSCRIPCIÓN

“Con todo, en general el capital realiza su expropiación de lo común, no por medio de la privatización per se, sino en forma de renta.”

Lo común del comunismo.
Michael Hardt, 2010.

En su ensayo *“Lo común del comunismo”*, Michael Hardt afirma que el neoliberalismo se define por la lucha de la propiedad privada; no sólo contra la propiedad pública, sino más importante aún, contra lo común. El autor distingue entre dos formas de lo común, pese a que ambas se ven afectadas por tácticas neoliberales.

En primer lugar, lo común refiere a la tierra y todos los recursos asociados a ella: los campos, los bosques, el agua, el aire, los minerales, etc. Por otro lado, lo común designa también a los resultados del trabajo y la creatividad humanas, tales como las ideas, el lenguaje, etc.

Podríamos entonces separar entre lo común natural y lo común artificial. De igual manera, y sin importar la distinción, el neoliberalismo se ha encargado de privatizar ambas formas de lo común.



“Patent”. Nina Paley, 2010.

“Las estrategias neoliberales para privatizar lo común artificial son mucho más complejas y contradictorias. En ese plano, el conflicto entre la propiedad y lo común está en permanente tensión”, explica Hardt. En diversas esferas, tanto artísticas como

científicas, las operaciones neoliberales destinadas a privatizar lo común mediante mecanismos tales como patentes o Derechos de Autor continúan aplicándose a pesar de su contradictoriedad. Es así como empresas, gobiernos, individuos e instituciones logran expropiar lo común del conocimiento.

La manera contemporánea por excelencia que encuentra el capital para realizar su expropiación de lo común, es *“no por medio de la privatización per se, sino en forma de renta”*, de suscripción. A través de la compra o alquiler de patentes, Derechos de Autor y Derechos de Distribución o *Copyright*, diversas páginas web lucran con dicha posesión, ya no vendiendo copias sino rentándolas. De esta manera aquel que quiere hacerse de cierto contenido, ya no puede. No puede poseer la copia, sino que debe acceder a ella a través del portal acreedor de los derechos. Puedo visualizar, escuchar, leer, reproducir el contenido, pero no descargarlo y poseerlo. ¿De qué manera entonces la persona puede acceder al material? Mediante el pago de una suscripción. Es así como dichas empresas generan ganancias, suministrando el acceso a diferentes productos de la creatividad humana.

Sabemos lo innecesario que es hoy comprar un diario o revista para enterarnos de las últimas novedades. No solo por el desperdicio de papel y la contaminación ambiental que provoca su fabricación y distribución, sino también porque podemos encontrar las mismas noticias y artículos en las webs de las mismas empresas de manera gratuita. Pero esto está dejando de suceder, debido a que muchas de estas compañías comenzaron a cobrar suscripciones para obtener acceso a sus artículos. Por ejemplo en la web del diario La Nación podemos leer:

¿Qué es el Acceso Digital?

Es la opción que te ofrece LA NACIÓN para leer sin límites el diario y las revistas digitales. Además, tenés acceso a la réplica digital de la edición impresa del diario y las revistas. Y según la suscripción que elijas, podés disfrutar de los beneficios de Club LA NACIÓN.

¿Cómo funciona?

Sin suscripción podés leer hasta 15 notas de LA NACIÓN o revistas en un rango de 30 días. A partir de la nota 16 te pedimos que te suscribas para seguir leyendo de manera ilimitada. Para usar tu suscripción tenés que ingresar con tu cuenta de Acceso Digital.

¿Si no me suscribo, puedo seguir leyendo LA NACIÓN?

Si. Podés seguir accediendo a la página principal de LA NACIÓN, de las secciones y revistas, y a toda la información de servicios.

Luego de navegar en 15 artículos diferentes de su página, la misma nos arroja este cartel, impidiendonos seguir leyendo noticias:

Llegaste al límite de notas sin cargo

Noticias confiables, investigación profunda y el análisis de nuestros columnistas para entender lo que pasa en la Argentina y el mundo

Acceso Digital

\$28/mes

Durante 3 meses, luego \$280/mes

SUSCRIBITE



Mostrar detalles

Recomendado

**Acceso Digital
+ Club LA NACION**

\$45/mes

Durante 3 meses, luego \$450/mes

SUSCRIBITE



Mostrar detalles

**¿Tenés Club LA NACION
Black o Premium?**

No hace falta que compres
Ingresá los datos de tu credencial
y continúe **SIN CARGO**

TENGO CLUB



Cancelá cuando quieras. No hay compromisos ni cargos por cancelación.

Atención al cliente: desde la Argentina **5199-4787** | Desde el exterior accesodigital@lanacion.com.ar

Para ventas corporativas dejanos tus datos haciendo clic [aquí](#)

https://www.lanacion.com.ar/. Noviembre 2020.

En la *era de la suscripción*, sin pagar una mensualidad, estaremos privados de cultura, o de gran parte de la misma. Libros, música, películas, series, registros de obra, obras, artículos, papers a los que no podremos acceder (ni mucho menos poseer) a menos que paguemos una suscripción. Son los casos de Spotify, Tidal, Netflix, Mubi, Qubit, Scribddd, Academia y decenas más de empresas. Estas se encargan de difundir el contenido de diversos tipos de autores a cambio de un porcentaje de las ganancias, lo cual no sería del todo negativo, si al menos remuneraran dignamente a los autores intelectuales. Lamentablemente esto no sucede, ellos son mal retribuidos y están atados a contratos de distribución de pésimas condiciones.

En resumidas cuentas, el artista debe -a causa de las bajas regalías-, conseguir, en el caso de la música, un número muy elevado de reproducciones para acercarse a recuperar el monto invertido en el proyecto. Estamos hablando de casi un millón de reproducciones para recuperar el dinero gastado en grabar un disco profesional. Pero por otro lado, la plataforma distribuidora se beneficia de sobremanera tanto con las suscripciones de aquellos interesados en escuchar (aproximadamente 10 dólares mensuales por suscriptor, una), como con los bajísimos pagos a artistas.

¿Qué diferencias hay entre ser un usuario pago y uno gratuito? En la mayoría de los casos, la suscripción gratuita no existe, ya que sin dinero de por medio, no podemos acceder al contenido distribuido, como en el caso de Mubi. Esta es una plataforma de *streaming* de películas independientes y de autor con una fabulosa programación que se renueva día a día. Funciona como una cartelera de cine mensual en la cual cada día aparece una película nueva y una desaparece, habiendo 31 en simultáneo. El material exhibido es muy diverso y rico, pero solamente podremos verlo pagando, de no ser así, solo podremos ver la cartelera -y quizás tratar de conseguir el material por otros medios-, que muchas veces es imposible.

En el caso de la plataforma sueca Spotify, los usuarios pueden tener cuentas gratuitas a expensas de escuchar canciones en orden aleatorio, es decir, no pueden escuchar un disco en el orden en que fue concebido, de la misma manera que no pueden elegir una determinada canción para escuchar. Por otra parte, luego de cierta cantidad de canciones reproducidas, se ven obligados a escuchar una secuencia de publicidades sin

poder saltarlas.

Con la suscripción gratuita, los usuarios no pueden descargar música, mientras que pagando pueden descargar hasta 3333 canciones para escuchar *offline*, muy pocas por cierto para cualquier melómano. Pero esto no significa que seremos poseedores de archivos de música en nuestros dispositivos, sino que podremos reproducirlos desde su aplicación sin conexión; la empresa siempre será la acreedora de los bienes.

Cabe destacar también que en su versión gratuita, Spotify ofrece una calidad de audio inferior a la de la versión paga, afectando de manera drástica la intención de los artistas, productores e ingenieros detrás de las canciones. Aunque esto también sucede en la versión paga debido a los algoritmos de compresión y normalización de la empresa, pero no indagaremos en este tópico.

Es crucial devolver lo común al común de la gente, sin obligación alguna de tener que pagar por acceder a ello. Vivimos en una época en la que es inaceptable que tengamos que pagar para acceder a frutos comunes de nuestra sociedad. No sólo artistas y autores se verían más beneficiados dándose a conocer frente a mayores audiencias, sino también el nivel educativo e investigativo mejorarían indudablemente, siendo que estudiantes e investigadores podrían hacerse de conocimientos previamente desarrollados que servirían para futuras investigaciones y desarrollos.

Aún a pesar de las restricciones privatizadoras impuestas, el mundo de la cultura ha sabido evadirlas. Podemos acceder a conocimiento en portales de acceso libre como Internet Archive, la enorme red colaborativa de *torrents* Stremio (desprendida del mundo de los torrents) y los enlaces de descarga encriptados en servidores como Mediafire y Mega, entre otros.

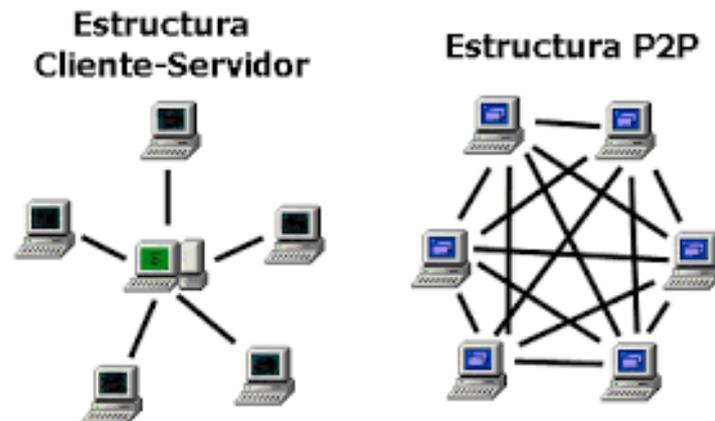
Por un lado Internet Archive, sin fines de lucro, funciona como librería digital de sitios de internet y diversos contenidos culturales. Proveen acceso gratuito a cualquier interesado, desde investigadores y estudiantes, al público en general.

Si recordamos el clásico de George Orwell "1984", una de las frases fundacionales de la novela era: "*La ignorancia es la fuerza*". Es la fuerza de aquellos que se ven beneficiados con el conocimiento muerto, siendo que el conocimiento no se divulga y que no todos tienen las mismas posibilidades de acceso al mismo. Así el conocimiento termina resultando en poder debido a que quienes lo controlan, al decidir quién puede acceder a él y quien no, determinan el potencial del mismo.

Por el contrario, el eslogan de Internet Archive es: "*Our mission is to provide universal access to all knowledge*" ("Nuestra misión es proveer acceso universal a todo el conocimiento"). Cualquier usuario con su cuenta gratuita puede no sólo acceder a infinidad de contenidos, sino también aportar a la colección y compartir material al archivo. Tal es así que el archivo cuenta ya con:

- 330 billones de páginas web.
- 20 millones de libros y textos.
- 4,5 millones de grabaciones de audio (incluyendo 180.000 recitales en vivo).
- 4 millones de videos (incluyendo 1.6 millones de programas de noticias televisivas).
- 3 millones de imágenes.
- 200.000 programas de software.

Otra respuesta a las privatizaciones culturales, fue el mundo de los *torrents*. Este persiste en la ilegalidad y la clandestinidad -o no tanto-. BitTorrent diseñó un protocolo para compartir archivos entre iguales a través de redes descentralizadas punto a punto -P2P- vía Internet. Estas son redes entre computadoras de igual jerarquía (sin un servidor maestro) interconectadas por nodos entre sí, funcionando todas como emisoras y receptoras en simultáneo. Dichas redes optimizan el uso del ancho de banda de los usuarios de la red por medio de la conectividad entre ellos, para así obtener mejor rendimiento en las conexiones y transferencias que con métodos centralizados en servidores, donde unos pocos servidores se encargan de proveer el ancho de banda total de la red.



Los archivos *torrent* son comúnmente utilizados para compartir material pesado de manera rápida. Pero no almacenan el contenido en sí mismo, sino información sobre los archivos y carpetas del material a compartir, incluyendo la localización de los diferentes fragmentos del archivo de destino en las que será dividido. Una aplicación de BitTorrent comparte el contenido deseado y las ubicaciones de donde sustraer sus fragmentos, ya que los *torrents* funcionan dividiendo el archivo deseado en partes ubicadas en un número sin límites de computadoras diferentes. A mayor cantidad de usuarios compartiendo el archivo, más veloz es la descarga.

La adquisición de archivos *torrents* se realiza a través de enlaces de tipo *magnet*, que son un tipo de hipervínculo. Cuando un usuario comienza a descargar un archivo torrent, los fragmentos del mismo son encontrados fácilmente debido a la información contenida en el torrent. Estos fragmentos se encuentran en computadoras de otros usuarios que poseen el contenido a descargar, por lo que funciona de manera comunitaria. Así, diversos usuarios en simultáneo descargan y comparten el mismo archivo agilizando la operación.

Su uso es totalmente legal, lo ilegal es compartir archivos protegidos por *Copyright* o Derechos de Autor y en cada país su pena es diferente. En vistas de lo mencionado, la justicia de diferentes países suele llamar a este acto *piratería*. Michael Hardt critica el uso del término para actividades de adquisición de lo común, siendo que los piratas tenían una vocación mucho más noble, robaban la propiedad; en cambio en este caso son empresas, gobiernos e instituciones quienes roban lo común y lo transforman en propiedad.

En términos similares, aparece Stremio como una plataforma basada en el uso de archivos *torrent* para series y películas. Pero lo novedoso que trae a la mesa, es que no presenta como necesario descargar los archivos deseados, sino que uno puede reproducir el material *online*, sin necesidad de ocupar espacio en sus prótesis artificiales. Encuentro en Stremio una gran herramienta de redistribución de conoci-

miento -en este caso audiovisual-, debido a su funcionamiento comunitario y a la no necesidad de descargar archivos para colecciones individuales, sino conformando una gran colección colaborativa.

En *“Por favor pirateen mis canciones”* el músico y periodista español Ignacio Escolar cuenta su experiencia como profesional que llegó al primer nivel en la industria musical. A pesar de las miles de ventas del disco de su banda y del importante puesto en rankings alcanzado por una de sus canciones, Escolar se declara en bancarrota. Pero lo interesante es que no culpa a la mal llamada piratería, al contrario expresa *“prefiero la satisfacción personal de saber que alguien se molesta en escuchar mi música a las treinta pesetas que me tocan por cada copia vendida (la cuarta parte si el disco está de oferta o es comprado durante una campaña de televisión)...Como todos los músicos que hayan hecho las cuentas, sé que son más rentables 100.000 fans piratas que llenen mis conciertos a 10.000 originales”*. El autor entiende que es mucho más conveniente vender entradas a recitales, merchandising y publicidad de la banda, que lo cobrado por Derechos de Autor por venta (en ese momento de discos físicos, hoy por *streaming*).

Hemos visto ya que dos tercios del PBI mundial están conformados por la producción de productos de la mente humana. Explica Hardt: *“Aunque la producción de lo común es cada vez más esencial para la economía capitalista, el capital no puede intervenir en el proceso de producción y debe permanecer, en cambio, exterior a ella, expropiando el valor en forma de renta (a través de la financiación y otros mecanismos)”*. Tal como cuenta Escolar, las discográficas pagan por todo el proceso de los discos, pero a su vez pregunta: *“¿conocen algún otro negocio en el que el reparto entre los que aportan la idea y la mano de obra y los que ponen el dinero sea tan desigual?”*.

Esto no sucede solo en la esfera musical y artística general. Pensemos en el caso de investigaciones y desarrollos. En ellas, la gran mayoría de las veces se utiliza mano de obra estudiantil por sueldos extremadamente bajos y extensas jornadas, muchas veces obteniendo resultados excitantes tanto para la industria como para la sociedad. Pero luego de lograr el éxito, ¿quiénes se ven beneficiados con los resultados?

Muchas veces los resultados de estas investigaciones terminan en publicaciones académicas o papers, cuyo acceso es privado, solo accesible a aquellos con suscripción a páginas o bibliotecas afines. Por un lado, estudiantes que necesiten hacerse de dicho material, no lo pueden hacer debido al monto a pagar. Pero por otro, muchos sitios ofrecen la opción de “aportar” con desarrollos propios en una suerte de intercambio, cediendo los propios Derechos de Autor para poder nutrirse del material de otras investigaciones, lo cual resulta un poco absurdo y vuelve necro el conocimiento nuevamente.

Recientemente, a causa de la rotura de su computadora, un colega se encontraba buscando en internet un paper que él mismo había escrito. En dicha búsqueda, se topó con dicho escrito en una página del estilo mencionado. El paper había sido subido a Internet por su autor con fines didácticos y acceso gratuito. Pero para su sorpresa, en paralelo otra persona había estado lucrando con el mismo, llegando al punto en que se solicitaba al propio autor que pagara por acceder no solo a su propia obra, sino a aquella que había decidido difundir sin fines de lucro.

No me cansaré de repetir lo importante que es poder acceder de manera libre y gratuita a todo el conocimiento y cultura, aprovechando el potencial de la digitalización

de los mismos. *“La distribución gratuita de las canciones por internet no terminará con la creación musical, pero espero que sí lo haga con los abusivos tratos que impone la industria discográfica”*, afirma Escolar en una declaración que aplica tanto para la industria editorial artística como para la investigativa.

PROPIEDAD INTELECTUAL: DERECHOS DE AUTOR Y COPYRIGHT

“El derecho de propiedad de una obra científica, literaria o artística, comprende para su autor la facultad de disponer de ella, de publicarla, de ejecutarla, de representarla, y exponerla en público, de enajenarla, de traducirla, de adaptarla o de autorizar su traducción y de reproducirla en cualquier forma.”

Ley Argentina de Propiedad Intelectual 11.723, Artículo 2, 1933.

Tal como existe la propiedad sobre bienes materiales, existe también la propiedad de bienes inmateriales, relacionados a la creación. Esta se refiere a la Propiedad Intelectual. Los Derechos de Propiedad Intelectual son aparatos legales que permiten proteger las creaciones resultantes de la actividad científica, industrial, literaria o artística. Los más aplicados suelen ser las patentes, los Derechos de Autor, marcas y secretos comerciales.

Aún sabiendo lo beneficioso que sería (no así para muchas empresas), no es posible conseguir copias de cualquier material. Muchísimo del mismo que pueda ser de nuestro interés, como películas, papers científicos o textos, está protegido por Derechos de Autor o Copyright dependiendo la legislación del país. Que cierto contenido esté protegido implica que el mismo tiene derechos de explotación exclusivos. Es decir, que el autor o dueño de los derechos es quien decide sobre el uso, distribución -y de qué manera- y posesión de la obra en cuestión. De esta manera se protege el reconocimiento del bien en cuestión y se concede y protege los derechos exclusivos para explotación comercial, divulgación, reproducción o edición de la obra. Todo material que veamos seguido del signo © o que de otra manera lo indique, es material privado y adquirir una copia no autorizada del mismo es considerado robo o piratería.

Argentina adopta el sistema jurídico romano, por lo que la legislación en materia de derecho intelectual está basado en la filosofía del Derecho de Autor. Este sistema es aplicado también en América Latina, gran parte de Europa, Asia y África. En cambio, en Estados Unidos, Inglaterra, Canadá, Nueva Zelanda, India y algunos países más, utilizan el sistema anglosajón, basado en el Copyright (derecho a la copia). Este método solo contempla los derechos económicos, por lo que permite la compra y venta de los derechos administrativos de la obra. En cambio, el sistema romano, contempla tanto los derechos económicos como los morales. De esta manera, no solo se restringe la venta de la administración de los derechos, sino que el autor intelectual puede prohibir su uso en caso que afecte de alguna manera a su persona y/o a la obra.

Es decir, en Argentina, los propietarios (autores, herederos o compradores) de obras protegidas, deciden sobre la posible venta de las mismas, pero deciden también quien puede hacer uso de la misma y cómo. Creo fervientemente que cuando un autor comparte su obra, la muestra finalizada, en parte deja de ser propia, se abre al mundo. De esta manera el público debería poder hacerse de ella. Resignificarla, desarrollarla, tergiversarla y/o aplicarle diferentes operatorias de apropiación. Pero jamás se debe olvidar de donde partieron estos nuevos desarrollos, no deben quitarle el mérito a la obra inspiradora.

La protección de obras no nace como necesidad de autores queriendo preservar sus obras evitando que otras personas las copiaran, sino como privatizaciones de las coronas europeas en los siglos XV y XVI con el nacimiento de la imprenta. Los escritores en esta época no veían la copia como un robo, sino más como un halago. Las ganancias de los autores, ni en ese entonces ni hoy, fueron dependientes del cobro por Derechos de Autor, sino de trabajos por encargo, clases, becas, subsidios y mecenazgos. Los derechos de autor no modificaron esto, simplemente generaron un modelo de negocio, que beneficia a los distribuidores, siendo quienes pudieran lucrar con aquellos trabajos seleccionados.

En el caso de la música, la historia se remonta a 1847, donde los músicos Alexandre Bourget y Victor Parizot, se encontraban en un café parisino cuando al momento de pagar su cuenta se negaron, explicándole al dueño que él entretenía a sus clientes con música suya sin que ellos mismos percibieran ganancias por ello. Por lo que luego de un juicio que ganaron los músicos, en 1851 se funda en Francia la primer sociedad de autores, compositores y editores. En nuestro país esto recién sucede en 1936, dando paso a SADAIC (Sociedad Argentina de Autores y Compositores), tres años después de la sanción de la *Ley de Propiedad Intelectual 11.723*, que reconoce a los autores como dueños de sus creaciones y obliga a quienes hagan uso o distribución de la misma a pagar Derechos de Autor recaudados por el mismo SADAIC.

El fin último de empresas tales como discográficas o editoriales, no es ayudar al autor a darse a conocer y desarrollarse; es sino poseer productos de la mente humana y controlar quien los pueda copiar y usar. Sin embargo, no creo que los Derechos de Autor o Propiedad Intelectual no deban existir. Al contrario, deberían existir haciendo hincapié en la *libre circulación*. Debemos demostrar a nuestros autores la importancia de permitir que su material esté disponible para cualquier interesado. Por otro lado, las ganancias deberían estar destinadas en un 100% a ellos mismos y no a empresas intermediarias que compran derechos y patentes para privatizarlas. Un gran problema es que pocas empresas son acreedoras de la mayoría de las autorías.

Nina Paley es una artista y activista estadounidense por la cultura libre. Este movimiento promueve la libertad de distribuir y modificar trabajos creativos de otras personas sin tener que compensar económicamente al autor intelectual. Como respuesta a una demanda que recibió por utilizar música protegida para una de sus películas, la artista comenzó una serie de videos de un minuto sobre temas relacionados al *Copyright*, los *Minute Memes*. En el primero de ellos, "*Minute Meme #1: Copying Is Not Theft*", de manera muy sencilla y audaz, Paley explica por qué copiar no es robar. Al copiar no estamos robando, ya que el original permanece intacto y no desaparece, de esta manera el dueño no se ve perjudicado, pero aquellos que se hacen de una copia se ven beneficiados siendo que pueden nutrirse con nuevo material. Al robar algo, el afectado tiene algo menos, pero al copiarlo, cada uno tiene lo suyo. Si uno roba la

bicicleta de otro, el otro se queda sin ella, pero si uno copia una canción, ambos pueden escucharla.

Karl Fogel, fundó la web *questioncopyright.org*, una organización sin fines de lucro que promueve el entendimiento de la historia y los efectos del *Copyright*. Además incentiva los métodos de distribución libre, que son apropiados para un mundo basado en redes, en el que el costo de compartir información debería ser nulo. El mismo afirma: “*ahora que Internet nos dió un mundo sin costos de distribución, no tiene ningún sentido restringir la posibilidad de compartir y pagar una distribución centralizada*” (recordemos la red descentralizada de los torrents). El autor insiste en que abandonar el mundo del Copyright no es imposible, sino deseable, siendo que de esta manera tanto artistas como público se verían enriquecidos. La distribución ya no dependería de empresas que decidan qué distribuir y cómo.

Así volveríamos a esa antigua situación mucho más rica, en que tomáramos prestado o copiáramos libremente del trabajo de otros como una parte normal del proceso creativo, reconociendo las fuentes de uno y mejorándolo de ser necesario o deseado. Un claro ejemplo sucede en el mundo de la física. Tomemos como ejemplo a Galileo, si la teoría geocéntrica no hubiera sido acuñada y él no hubiera sido capaz de hacerse de ella, jamás hubiera estado en desacuerdo ni hubiese desarrollado su cosmovisión heliocéntrica.

Pero de la manera que propone Fogel, ningún autor recibiría el reconocimiento merecido por acuñar sus obras. Lo que necesitamos es un sistema de Propiedad Intelectual que reconozca autorías y que también permita a terceros hacerse de conocimiento preexistente para usarlo como disponga.

La industria de los Derechos Intelectuales se jacta de ser la fuente de alimentación de artistas, autores y científicos. Pero bien sabemos que la recaudación por estos medios suele ser mínima, como vimos en el caso de Escolar, no llegando muchas veces a cubrir las necesidades básicas de los mismos. En 1840 el filósofo anarquista Pierre-Joseph Proudhon enunció: “*La propiedad es un robo*”. Creo fuertemente que la privatización de información y conocimiento son un robo directo a los frutos del intelecto y cultura humanas, tal es así que al caer en manos privadas y ser ocultado, se vuelve *necroinformación*.

La información debe estar disponible para todo el mundo, nadie debe ser privado de la misma. Es necesario romper con el paradigma de la Propiedad Intelectual como gran producto del siglo XXI, no debe ser tratada como mercancía. El conocimiento es un bien cultural que tiene que ser un derecho para cada persona; gratuito y de libre acceso.

PROPIEDAD INTELECTUAL EN ARGENTINA

“Las ideas son libres, y por no constituir una propiedad intelectual ni una creación completa, su autor no goza de protección alguna, ya que la ley protege en realidad la forma de la manifestación intelectual, o sea el estilo personal que emplea el autor para exteriorizar su pensamiento.”

CNCiv. Sala F, abril 25-972, ED, 43-61.

Es primordial entender que los Derechos de Autor no protegen ideas, métodos o conceptos. Debemos separar ideas, métodos y conceptos de *expresión*. Dichos derechos rigen sobre la descripción, explicación o ilustración de una idea o concepto; es decir sobre la *impronta* del autor. Tal como explica el segundo párrafo del artículo 1 de la Ley 11.723: *“La protección del derecho de autor abarcará la expresión de ideas, procedimientos, métodos de operación y conceptos matemáticos pero no esas ideas, procedimientos, métodos y conceptos en sí”*. Si la idea del cuadro *“Blanco sobre blanco”* de Malevich fuese registrada, privaría a cualquier otro artista de usar un cuadrado blanco; lo mismo sucedería si se registraran ideas de diversas obras de arte conceptual, en que los conceptos quedarían completamente inutilizables.

La idea misma, se mantiene dentro del dominio público, es decir como patrimonio de la humanidad, de libre de uso para todo el mundo. El derecho exclusivo del autor, es la obra per sé, no su contenido, las ideas allí contenidas no están protegidas por la ley. La idea debe estar acompañada por la realización, por una forma concreta con su estructura y ejecución.

En su libro Derecho Intelectual de 1954, el especialista Isidro Satanowsky, expresa: *“Las ideas que sirven de base a las obras intelectuales son sólo componentes de las obras. Son expresiones subjetivas e intangibles, y tan pronto como se difunden todos están en condiciones de disfrutarlas, sin que se pueda pretender ningún derecho, del mismo modo que es imposible apropiarse exclusivamente del aire y de la luz”*. Para obtener la protección de la ley 11.723 la obra debe ser considerada original (más adelante indagaremos en este término); tal como cada persona es singular, la expresión de cada una sobre una idea será única también.

En la ley argentina, si un autor reclama protección por violación de los derechos de su obra, un tribunal designado deberá distinguir y separar la idea o concepto desarrollado por el autor, de su propia expresión, para de esta manera determinar qué

es lo que los derechos de autor están protegiendo. Posteriormente deberá corroborar si el material utilizado por el acusado está protegido. Dicha tarea deberá ser llevada a cabo principalmente cuando una segunda obra no es una réplica exacta de la primera, pero presenta similitudes tales, que el autor primero explica como su material protegido está presente en la segunda.



“Intellectual Pooperty” y “Genius”. Nina Paley, 2010.

Por otro lado, la ley 24.481 (Ley de Patentes de Invención y Modelos de Utilidad) protege invenciones y procedimientos que cumplan con los requisitos de ser originales, novedosos, ingeniosos y tengan algún tipo de aplicación industrial. Esta protege las ideas aplicadas, sólo cuando estén materializadas en un producto o procedimiento y cumplan con los requisitos de patentabilidad impuestos por la ley. Si cumple con dichos requisitos, obtendrá una patente que le permitirá el derecho de impedir que otros usen, reproduzcan o vendan su invento sin su permiso.

En cambio, una obra no debe cumplir con estos requisitos. Tal es así, que el sistema de Derechos de Autor dice fomentar la creación de obras para enriquecer el legado cultural nacional. A mayor cantidad de obras disponibles al espectador, mayor variedad de opiniones y más rico será el patrimonio.

Pero tal como hemos visto previamente, la disponibilidad de las obras es casi siempre un impedimento, siendo que la gran mayoría se encuentra oculta a menos que -idealmente en nuestro sistema actual- paguemos una suscripción u obtengamos una copia autorizada -si bien hemos visto alternativas. Aquí yace la gran falencia de los Derechos de Autor. No comparto las ideas de Fogel sobre la abolición de los mismos, pero creo necesario agregar a la ley una cláusula de libre circulación para que los autores y artistas

puedan llegar a mayores audiencias, que el patrimonio cultural nacional crezca y para enriquecer cultural y estéticamente al pueblo. De esta manera no solo fomentaremos a artistas y autores a generar más obra, sino también a niños y adultos a consumir cultura, siendo que el acceso a la misma no sería un problema.

Me parece importante adoptar el modelo del *Copyleft*. El mismo es una novedosa manera de distribuir conocimiento basada en nuestro sistema previo de Derechos de autor o *Copyright* según el país. Su aparición vino de la mano con los movimientos de cultura libre y digitalización del mundo a fines del siglo XX. Dicha práctica, implica un modo de licenciamiento que propone no solo libre distribución y copia del material registrado, sino también permiso de modificación, siendo siempre la única condición reconocer a los autores primeros y, en caso de modificar la obra, que la nueva posea la misma licencia. Debemos entender lo beneficioso que sería modificar nuestra ley para acercarla a un modelo del estilo mencionado. Los monopolios se verían fuertemente perjudicados, pero los autores y espectadores, verán sus frutos tanto en reconocimiento en el caso de autores, como en riqueza patrimonial para el país.

Un ejemplo de licenciamiento de tipo *Copyleft*, es Creative Commons, una organización sin fines de lucro que contribuye en esta batalla legal contra el compartir cultura. Bajo estas licencias uno puede liberar su trabajo permitiendo “copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato”, pero también dando lugar al espectador a “remezclar, transformar y construir a partir del material para cualquier propósito, incluso comercialmente (si uno lo desea)”. Brindan licencias que van desde los completos derechos reservados, hasta cultura totalmente libre pasando por muchos puntos intermedios.

¡Copie este libro!



Los artículos y las ilustraciones de este libro se distribuyen bajo una Licencia Creative Commons by-sa Argentina 2.5

<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/2.5/ar/>

Pueden ser copiados, distribuidos y modificados bajo la condición de reconocer a los autores y mantener esta licencia para las obras derivadas.

No obstante en Argentina, con el respaldo de la Ley de Propiedad Intelectual, los autores de obras protegidas logran impedir que un tercero copie o use su obra sin consentimiento previo. Una vez concedida la protección a una obra, dicha validez dura hasta pasados 70 años de la muerte del autor, por lo que durante ese tiempo nadie podrá hacer uso de su obra sin su autorización. Pasado este período la obra pasa al dominio público, de esta manera pueden ser usadas sin pedir permiso ni pagar por ello. Rara vez sucede esto ya que muchas empresas e inversores suelen estar al acecho, esperando protecciones a punto de vencer para hacerse de las mismas y lucrar -nuevamente con ellas.

En algunos casos literarios, la protección se da sobre aquellos aspectos expresivos, en los que el autor volcó su persona: su criterio de selección y ubicación. El requis-

ito de originalidad se ve reflejado plenamente en la expresión autoral, único aspecto protegido por la ley. Esto mismo implica el no haber copiado del trabajo de otro, si es así, será considerado *plagio*. Esto se decidirá determinando si la segunda obra tomó algo o todo de la expresión protegida del autor de la obra en cuestión.

Para la academia y la justicia el plagio -que conlleva una gran connotación negativa- consiste en la apropiación de todos o de algunos elementos de una obra de otro autor para su posterior aprehensión en desarrollos propios. Dicha conducta, puede costarle duros castigos a su obrador. Pero es crucial entender que la apropiación es el corazón del arte y la ciencia, razón por la cual deberíamos actualizar nuestra legislación. No solo en el arte contemporáneo, sino que artistas como William Shakespeare, Miguel Ángel y los Beatles, recurrieron a dicho proceso a modo de influencia o inspiración, siendo simplemente natural. Es necesario abolir la persecución de autores por plagio y entender que la originalidad no existe, sí en cambio la creatividad.

No olvidemos que debe haber equilibrio entre el interés general por acceder a obras y el interés de los autores en ser reconocidos por su contribución. Por ello es necesario fomentar al público a acceder, pero también deben ser incentivados los autores a continuar creando y enriqueciendo nuestro patrimonio. Dadas estas condiciones, es deseable que el público desee convertirse en autor por cuenta propia, sea como artista, investigador o desarrollador, aportando a la cultura nacional. A mayor difusión de obras, mayor beneficio para el público, los autores y el patrimonio.

ARTE Y LEGALIDAD

“...ustedes abogados, ¿acaso no han sacado todo lo que saben de libros y ahora los usan contra mi como si ustedes mismos fueran sus autores? Libros de justicia y románticos, libros de cocina, libros sobre libros. Las cosas, amigos, no pertenecen al que simplemente las enuncia; las cosas pertenecen al que las lleva a cabo. Nada somos, todo lo repetimos, todo lo escuchamos o lo leímos. Ese, queridos amigos, es el verdadero acto en cuestión: el querer creer desesperadamente que somos algo por nosotros mismos.”

El acto en cuestión.
Alejandro Agresti, 1993.

No me cansaré de reiterar lo fundamental que es para el crecimiento patrimonial, social, económico y estético, que cada obra y desarrollo, en principio en Argentina, circule de manera tal que quien lo desee pueda conocer y hacerse de los contenidos deseados sin tener que lidiar con asuntos burocráticos que puedan impedirlo. Encuentro vital entender que ningún desarrollo u obra nace de la nada misma, sino que siempre se encuentran influenciadas por un bagaje cultural previo.

Es de mi interés en este punto exponer algunos pensamientos sobre *obras no cerradas*. Obras que no terminan una vez que el autor decide exponerlas o publicarlas. Veremos claramente cómo la concepción de original, copia y obra cerrada son una construcción cultural occidental, difiriendo significativamente de la cosmovisión china.

Continuaremos el análisis de las obras cerradas y sobre la politicidad de las mismas. Entiendo a dichas obras -más allá de las infinitas posibilidades de lecturas- como aquellas que el autor decide concluir y dar por finalizadas. De esta manera, el autor o propietario de los derechos de autor, no permite que otro modifique, intervenga, intérprete, extienda o tergiversa la obra, entre otras operaciones posibles dentro del *apropiaciónismo*.

Uno de los procedimientos habituales dentro del movimiento situacionista de los 60 's, era el *détournement*. Este proceso consiste en el "*desvío de elementos estéticos prefabricados*" o en la "*integración de producciones de las artes actuales o pasadas en una construcción superior del medio*". Es crucial retomar este concepto y no solo permitir, sino incluso incentivar a nuestros artistas, investigadores y público en general a acceder y retomar material preexistente para generar material nuevo y seguir enriqueciendo el patrimonio cultural.

Lejos estamos de este punto, siendo que muchas obras permanecen cerradas y si alguien las utiliza para el fin que sea sin tener permiso del dueño de los Derechos de

Autor, puede enfrentarse a juicios millonarios y hasta a ser encarcelado. Resulta entonces imperante modificar esta forma de ocultar el patrimonio ante nuevos actores culturales.

Veremos entre el proceder artístico chino y el argentino -como en gran parte de occidente- un claro contraste. Lo que para el primero es una parte casi natural del proceso de creación, es para el segundo digno de castigo (tanto legal como moral). La tradición china no conoce ninguna preconcepción con respecto al original, el origen o la identidad. En cambio, el ser, en tanto concepto fundamental del pensamiento occidental -es igual a sí mismo- no permite ninguna reproducción más allá de sí mismo. La idea del original chino no se entiende como una creación única sino como un proceso infinito, no apunta a la identidad definitiva sino a la transformación incesante.

OBRA ABIERTA

Entiendo como obra abierta a aquellas en que el autor construye teniendo en cuenta el rol inclusivo o participación posterior activa del lector/espectador/ejecutor, sin la cual la obra no concluye. Umberto Eco la define como aquella en la que -como muchas obras de música contemporánea, artes plásticas e instalaciones- el autor invita al ejecutor a volcar su impronta, estando la misma abierta a modificaciones; o al espectador a cerrarla. Al contrario que las tradicionales o cerradas, en que *“el autor organizaba de modo definido y concluso, ofreciéndolo al oyente, o bien traducía en signos convencionales aptos para guiar al ejecutante de manera que éste reprodujese sustancialmente la forma imaginada por el compositor”*. Eco define como obras abiertas -o en movimiento- a aquellas que consisten *“no en un mensaje concluso y definido, no en una forma organizada unívocamente, sino en una posibilidad de varias organizaciones confiadas a la iniciativa del intérprete, y se presentan, por consiguiente, no como obras terminadas que piden ser revividas y comprendidas en una dirección estructural dada, sino como obras abiertas que son llevadas a su término por el intérprete en el mismo momento en que las goza estéticamente”*.

En este tipo de obras el autor deja a disposición la misma. Funciona como una especie de código abierto en el que el programador decide no cerrarlo para que aquellos interesados lo terminen de la manera que su subjetividad les indique. Pensemos por ejemplo en *Rayuela*, aquel famoso libro de Julio Cortazar que no posee un orden de lectura determinado. De esta manera el que el lector puede elegir en qué orden leer los capítulos, cerrando la obra como desee, tal como los libros al estilo elige tu propia aventura.

Podemos por otro lado pensar en *“4:33”*, compuesta por John Cage como obra abierta también. Para dicha pieza, la única indicación del autor hacia el ejecutor en la partitura es mantener silencio durante cuatro minutos treinta y tres segundos. Esta obra puede ser interpretada por cualquier formación de instrumentos y en cualquier espacio, el autor no detalla dichas cuestiones. De esta manera la obra se cierra con la ejecución, el momento generado y por los sonidos allí presentes, tanto del público como del ambiente en general.

OBRA INFINITA

“...inventar no es de un orden diferente al de recordar. Dejemos que los explicadores “formen” el “gusto” y la “imaginación” de los hombrecitos, dejémoslos disertar acerca del “genio” de los creadores. Nosotros nos contentaremos con hacer como esos creadores: como Racine, que aprendió de memoria, tradujo, repitió, imitó a Eurípides; como Bossuet, que hizo otro tanto con Tertuliano; Rousseau con Amyot; Boileau con Horacio y Juvenal; como Demóstenes, que copió ocho veces a Tucídides; Hooft, que leyó cincuenta y dos veces a Tácito; como Séneca, que recomienda la lectura siempre renovada de un mismo libro; Haydn que repitió indefinidamente seis sonatas de Bach; Miguel Ángel, que se ocupaba de hacer y rehacer siempre el mismo torso...”

El maestro ignorante. Jacques Rancière, 1987.

¿Qué piensa uno cuando le preguntan sobre la originalidad? ¿Realmente puede uno creer que tal existe? Es casi imposible tener una idea que no tenga precedentes, inspiración o influencia alguna, totalmente aislada del todo. Absolutamente todas las obras, tanto literarias, visuales, musicales, como investigativas tienen precedentes. Simplemente, en Occidente tenemos la mala costumbre de desmerecer todo aquello con rasgos similares a algún trabajo anterior. Sea una secuencia de notas en una canción o un collage con imágenes dadas, desacreditamos instantáneamente la obra en cuestión sin tener en cuenta el contexto del rasgo crítico.

Radicalmente diferente es lo que sucede en Oriente. El pensamiento chino desconoce completamente los acontecimientos únicos y la idea del original, ya que esta supone un comienzo puntual. Explica el filósofo surcoreano Byung Chul-Han en su libro *“Shanzhai”*: *“El pensamiento chino no se caracteriza por concebir la creación a partir de un principio absoluto, sino por el proceso continuo sin comienzo ni final, sin nacimiento ni muerte”*. Para dicha cultura todo proviene de un lugar anterior, tiene pasos previos, ninguna idea nace del éter mismo.

La tradición china no reconoce un ser u origen, sino la mutabilidad de las cosas, siendo accesibles para poder usarlas provechosamente. Desconfían plenamente en los principios y en lo inmutable, estático, rígido o definitivo. Dice Han: *“La idea del original chino no se entiende como una creación única sino como un proceso infinito, no apunta a la identidad definitiva sino a la transformación incesante”*.

Su concepción de original rememora a la estructura freudiana de huella mnémica, constantemente sometida a adaptaciones y traslados. Por lo que en la cultura china es inconcebible pensar una obra de arte como terminada o cerrada, con forma definitiva e intransformable. Entienden las obras como procesos cíclicos sin comienzo ni fin, durante los cuales mutan indefinidamente.

Para la concepción occidental, como el ser es igual a sí mismo y no se permite reproducción alguna: *“La prohibición platónica de la mimesis surge de esta concepción del ser. La belleza o el bien, según Platón, permanecen inmutables y solo idénticos a sí mismos. Son uniformes”*. Por lo que, convenientemente, modificar no es una opción en esta tradición. Ridículamente, está mal visto y es muchas veces penado. En torno a una

cosmovisión mucho más abierta, Oriente percibe las reproducciones como elementos simbólicos que rompen con la divinidad de lo original. *“La idea platónica ya bosqueja la reflexión sobre el original. Toda reproducción conlleva una falta de ser. En cambio, la figura fundamental del pensamiento chino no es el ser uniforme y único, sino el proceso poliforme y heterogéneo”*. Habiendo pasado 2400 años de los escritos de Platón, ¿no es ya hora de desprendernos de dicha concepción, para poder así dar lugar a creaciones nuevas?

Es impensable para una obra china mantenerse igual con el paso del tiempo, las obras más importantes son las que más se transforman. En dicha tradición los coleccionistas y expertos escriben en los espacios vacíos de los cuadros, pensando estos espacios como lugares de diálogo. En ellos realizan inscripciones con sellos y marcas, a veces frases y hasta poemas. De esta manera, se van amontonando las inscripciones, tal como sucede en nuestro aparato psíquico. Así la obra se ve constantemente transformada, no se mantiene nunca igual ni mucho menos, cerrada. Las obras chinas vienen a ser una especie de palimpsesto - manuscritos que fueron borrados para escribir texto nuevo, manteniendo aún huellas de lo anterior.

Por otro lado, en China las falsificaciones o reproducciones de obras famosas conforman también la obra de un maestro. De manera deconstructiva, ven la obra como un espacio vacío en constante construcción. Cuanto más famoso sea el autor, más vacía estará su obra, siendo todo el tiempo volcada con significados nuevos. Podemos pensar a las obras como un reptil que cambia de piel y se transforma. O como un organismo con células que mueren y se regeneran, excepto que en el caso del arte, lo anterior no desaparece, sino que original y reproducción conviven. En Occidente conviven a regañadientes y bajo demandas judiciales, pero en Oriente son gratamente bienvenidas. De hecho tienen el mismo o hasta mayor valor que los originales.

Bien sabemos lo normal que era para los antiguos artistas principiantes -y no tanto- refinar sus técnicas mediante la copia de obras de maestros consagrados y admirados por ellos mismos. En China la copia es comprendida como una muestra de respeto y admiración hacia el autor. En el arte europeo también se acostumbraba a copiar para practicar: Gauguin ha copiado a Manet, Van Gogh a Hiroshige, Cezanne a Caravaggio y Velazquez. Ya sabemos que la creatividad no es un acontecimiento sin un bagaje previo. La misma requiere un intercambio con lo pasado para poder tomar algo del mismo. Han afirma: *“El constructo del original borra lo que ha sido, aquello anterior de lo cual se extrae algo”*. De ninguna manera la originalidad existe en ningún ámbito. Si bien existen obras revolucionarias, sin creaciones previas estas rupturas no serían posibles. La originalidad es un culto occidental que debemos repudiar. No hace más que generar odio y persecución en favor de monopolios.



“Olympia”. Édouard Manet, 1863. “Olympia”. Paul Gauguin, 1891.

En la cultura china, las copias, reproducciones o falsificaciones no cargan con el peso que llevan las mismas en el mundo occidental. En Oriente adquirir una obra original o una copia idéntica conllevan el mismo valor, siendo que lo importante para ellos son la habilidad y el talento. La faceta legal o moral es tema aparte, el foco está puesto en la apreciación del arte. En *“El problema de las falsificaciones”*, el historiador chino Wen Fong de manera ingeniosa plantea *“Si alguien era lo suficientemente crédulo tanto para comprar como para disfrutar falsificaciones, ¿por qué arruinar las ilusiones de ese pobre hombre?”*.

Solo en el marco de una filosofía y ética con las características mencionadas es posible que convivan tanto originales como copias y reproducciones de manera pacífica, contribuyendo al crecimiento del patrimonio estético y cultural. Quienes son hoy demandados por sus copias, en épocas como el Renacimiento hubieran sido muy respetados, Han dice: *“La obra aún se imponía sobre el artista. Tan solo importaba la capacidad artística que uno pudiera demostrar falsificando obras de los grandes maestros, que idealmente no debían distinguirse de estas”*. De esta manera, quien hoy es acusado de falsificador, en otro momento hubiese sido considerado un gran maestro, dejando de lado cualquier juicio preconcebido frente a la noción de original. Para la tradición china las copias son tan importantes que tienen un término para denominar a las reproducciones exactas: *fuzhipin*.

Volvamos ahora sobre los sellos que hemos mencionado de la tradición china. Hemos dicho que estos son usados no para sellar y cerrar, sino más bien para abrir diálogos atemporales, haciendo crecer la obra. Muy distinto es el uso de la firma en las obras europeas. Las mismas son utilizadas de manera tajante, cerrando la obra y afirmando su finitud, impidiendo cualquier futuro cambio. Sumado a la inscripción de una fecha, la obra se ve completamente anclada a un contexto inamovible para Benjamin, dando lugar al aura.

Sabemos que en el siglo XVIII, con el alza del turismo, de museos y galerías, las obras comienzan a cobrar mayor sentido monetario que cultural. Explica Han: *“En virtud de los turistas, aumenta el valor expositivo de los edificios y las obras de arte antiguas, que son ofrecidas como atracciones. Precisamente en el siglo en que tiene lugar este incipiente turismo se adoptan las primeras medidas para la conservación de las construcciones antiguas. Se considera una necesidad conservar estos edificios. La embrionaria industrialización aumenta la exigencia de conservación y museificación del pasado. La aparición de la historia del arte y de la arqueología descubre el valor de conocimiento de los edificios y las obras de arte antiguas, rechazando cualquier intervención modificadora”*. Cuando en Oriente una obra o monumento debe ser restaurada, no sucede como en Occidente, donde las piezas o materiales originales son alabados. En Oriente aplican la técnica cultural de reconstrucción constante anulando la distinción entre original y copia. Esta consiste en un cambio ininterrumpido de material que necesite ser reemplazado o renovado. Por lo que no tiene sentido alguno pensar en original o copia, sino que es una obra en constante movimiento y desarrollo.

Respecto a las obras infinitas y lo irrelevante del culto al original, es fundamental aprender de la tradición oriental. Bajo la concepción occidental no podríamos considerar originales ni valiosos los cuadros restaurados a causa del deterioro temporal. Cambios de enmarcado, pinceladas de refuerzo o relleno nuevo en esculturas milenarias deberían ser interpretadas como profanaciones de las obras originales, pero aun así no sucede. Vemos cómo la concepción de original funciona en Occidente a conveniencia

de algunos. Perderían en su propio juego si a causa de restauraciones y modificaciones posteriores sus adquisiciones dejaran de ser originales.

En *“El cuerpo cambiante del Dong Yuang, Historia de una obra pictórica”*, Christian Unverzagt afirma que *“A lo largo del tiempo, la obra se modifica cambiando de formato debido a los nuevos montajes, los recortes por el mal estado del material, los motivos estéticos o comerciales, los retoques o la incorporación posterior de firmas. En los casos más radicales, ante un cuadro chino podría aplicarse la metáfora del barco que regresa a su puerto de partida después de generaciones, habiendo cambiado por el camino todas sus piezas tras infinitud de reparaciones. ¿Se trata del mismo barco? La tripulación es otra, los habitantes de la ciudad de origen son otros, y no se conserva ningún plano que pueda certificar que al menos se mantiene la forma original del barco después de todos los recambios de las piezas”*. Es el caso de los trabajos de restauración de óleos antiguos en que los cuadros se ven pintados por encima del trazo original del artista y aun así se siguen considerando originales. O el caso del cambio de marco, ya no el concebido por el propio artista, de esta manera ¿deja de ser original? ¿o es el mismo pero que ha evolucionado?



Trabajos de restauración para el “David” de Miguel Ángel en Florencia, Italia.

Sería enorme la riqueza estético-cultural que podríamos sumar a nuestra sociedad si tan sólo entendiéramos lo nutritivo que es el aporte interautoral. Es necesario que aprendamos de la deconstrucción artística china y dejemos de rendir culto al original. No sólo en el campo del arte, sino también en ciencia. La construcción colectiva es clave para el desarrollo y descubrimiento de técnicas, metodologías y procedimientos nuevos y más modernos. Debemos entender que la aprehensión de material preexistente por parte de artistas e investigadores es fundamental para el crecimiento patrimonial.

APROPIACIONISMO Y RESIGNIFICACIÓN(ES)

“...el escritor se limita a imitar un gesto siempre anterior, nunca original; el único poder que tiene es el de mezclar las escrituras, llevar la contraria a unas con otras, de manera que nunca se pueda uno apoyar en una de ellas; aunque quiera expresarse, al menos debería saber que la «cosa» interior que tiene la intención de traducir» no es en sí misma más que un diccionario ya compuesto, en el que las palabras no pueden explicarse sino a través de otras palabras, y así indefinidamente...”

El susurro del lenguaje. Roland Barthes, 1984.

Como hemos visto, el proceder artístico chino con respecto a la apertura y extensión de obras, difiere sustancialmente del occidental. Para la cultura china, original y copia no presentan distinciones, en cambio en occidente las segundas son bastardeadas y denunciadas a menos que quien copie, tenga el permiso del autor o dueño de los derechos para reproducir y usar.

Por otro lado, en China no contemplan ni obras originales ni obras terminadas, entendiendo que provienen de un largo bagaje cultural anterior, previo al artista en cuestión. Tal es así que para su cultura las obras no tienen ni principio ni fin. Completamente distinta es la visión occidental en el tema, donde si un artista decide hacer uso de obras preexistentes sin permiso del autor de estas, puede verse enfrentado a escandalosas demandas judiciales. Las reproducciones y apropiaciones de obras en Occidente -específicamente en Argentina- se encuentran siempre atravesadas por la legislación antes estudiada.

Con respecto a la reproducción de obra, el filósofo alemán Boris Groys explica que *“cada cambio de contexto, cada cambio de medio, puede ser interpretado como una negación del status de una copia como una copia, como una ruptura esencial, como un nuevo comienzo que abre un nuevo futuro. En ese sentido una copia no es nunca una copia, sino más bien un nuevo original en un nuevo contexto”*. De esta manera, deja atrás viejos auras y se hace de nuevos. Perdura, tal vez, la misma copia, pero se convierte en diferentes originales. La reproductibilidad técnica fue madre de expresiones artísticas afines. Pensemos en el ejemplo de la fotografía (negativos) o el ejemplo de la música (cinta magnética), en que pensar en un original no tiene sentido, debido a que este no existe como tal; son formatos pensados para la replicación.

Ya hemos hablado sobre el valor de las réplicas exactas en la tradición china. Pero ahora detengámonos en una segunda suerte de réplicas. No aquellas iguales al original, sino recreaciones en las que notamos diferencias con el original. La tradición china denomina *fangzhipin* a las recreaciones que no intentan imitar al original. Uno de los pilares del budismo es el pensamiento que vincula vida y muerte en un círculo vicioso a través de la *reencarnación*, lo que me hace pensar ¿no son las recreaciones reencarnaciones, nuevas vidas para la obra?, ¿no es el apropiacionismo una forma de reencarnación?

La apropiación está basada en fundamentos similares a los del *détournement situacionista*. Mediante diversos métodos, un autor puede tomar una obra preexistente y hacerse de ella para dar lugar a una obra nueva, dándole un nuevo significado y como menciona Groys, un aura nuevo también.

Un caso emblemático y problemático es el *sampleo* en la música. El uso de *samples* en las últimas décadas ha causado gran cantidad de demandas judiciales y distintas posturas sobre el uso de esta técnica que consiste en utilizar una pequeña muestra de una grabación preexistente para modificarla y hacerla formar parte de una nueva pieza. Además de los problemas legales que esto podría acarrear, se suscitó un gran debate acerca de la cuestión moral, acusando a quienes utilicen esta técnica de incurrir en el robo o plagio.

En 2008 el artista alemán Johannes Kreidler, con su pieza-performance "*Product placements*", burló el sistema de Propiedad Intelectual de manera creativa. En ella, el músico decide componer una pieza de 33 segundos con la particularidad de que la misma incluía 70.200 *samples*. Pero la obra no finaliza allí, lo más interesante se encuentra en el detrás de escena.

El artista llama al ente alemán GEMA (Sociedad de Interpretación Musical y Derechos de Reproducción Mecánica) para registrar su obra, y a su vez solicita 70.200 formularios extra para registrar el uso de dichos *samples*, tal como el organismo lo demanda. Con ello el artista pretendía cuestionar el sistema de autorías e identidades, siendo hoy posible acceder a obras de casi cualquier artista y resignificarlas. Él mismo explica que esto no debería ser ilegal y que el uso debería ser posible para todos. "*Copiar es una técnica cultural*", afirma Kreidler. Pero en términos de Propiedad Intelectual, el mínimo uso de una obra preexistente registrada, ya es una violación de los derechos del mismo (a menos que el artista tenga el derecho de uso concedido). Es por ello que a pesar de usar dichos fragmentos en una fracción de segundo tan pequeña, el artista decide registrar el uso de todos para demostrar la absurdidad de lo mismo.

Debido a la presión ejercida por el artista y la divulgación del caso, GEMA decidió que no era necesario registrar muestras tan pequeñas ya que no serían reconocibles. De todos modos, para finalizar su *statement*, el artista llegó al organismo con un camión cargado con los 70.200 formularios requeridos.

Caso contrario fue el de John Oswald, músico canadiense que corrió una suerte más bien opuesta a la de Kreidler. Siendo el trabajo de otros músicos su materia prima, la apropiación o *plunderphonics*, como lo denominó Oswald, forman la cuestión central de su proceso creativo. Por ello, los representantes de Michael Jackson y Sony Records enfurecieron a raíz del ensamble de "*Bad*" que hizo Oswald y del empleo de la imagen de Jackson (montada en un collage sobre un cuerpo femenino desnudo) para la portada de *Plunderphonics*, su disco de distribución no comercial con reformulaciones de Stravinsky, James Brown, The Beatles, Dolly Parton y Metallica, entre otros.

Dado que Oswald vive en Toronto, el equipo legal de Jackson ejerció presión sobre la Canadian Recording Industry Association, que lo obligó a entregar todas las copias restantes de su álbum para que fueran destruidas.

Para el canadiense, hay muchos parámetros conceptuales más allá de la violación de la Propiedad Intelectual. "*Me interesaba mucho la noción de cita legítima, que no está incorporada al sistema*", afirma. "*Porque no hay un equivalente a las comillas en la notación musical, ni tampoco en las grabaciones si vamos al caso. Pero puedes consignar tus fuentes. Suelo referirme a las porciones de cosas que uso como citas electrónicas. Pero lo que tal vez pervierta un poco la comparación con la literatura es que rara vez estoy solo citando. Aunque no suelo usar filtros ni distorsionar el soni-*

do, lo transformo tanto en el tiempo que deja de ser una cita. Ya es una forma de elaboración. Es como si ya tuviera incorporado el comentario. Lo que pasa a menudo en el periodismo o la literatura es que el fragmento citado no representa la totalidad del ensayo. Es algo que se usa como un disparador para un comentario o una elaboración propia. Creo que en la música se pueden hacer cosas simultáneamente. Puedes hacer que sucedan todo tipo de cosas en las que la cita siga siendo reconocible, aunque haya sido transformada de alguna manera. Ahí es cuando se ingresa en este terreno de la cita electrónica, cuando la fuente todavía es familiar. Y si uno empieza a manosear la cita ya se pasa de la cita electrónica a lo propiamente plunderphonic”.

Entiendo este procedimiento como una forma completamente legítima de creación y de apropiación de trabajo ajeno que jamás debería ser penalizada. No es siquiera una cita textual, sino una cita apropiada y modificada para su inserción en un marco diferente dando lugar a un trabajo nuevo. Aún si así lo fuera (una cita textual), recordemos los orígenes del *Copyright* en que los propios escritores se sentían halagados con la copia de sus obras. Por más reconocible que sea la cita, los autores primeros deberían estar orgullosos de inspirar a otros para crear su propio material, en vez de demandarlos a causa de la absurda violación de su Propiedad Intelectual.

Boris Groys entiende que el arte contemporáneo ya no trata de representar algo sino de presentarse a sí mismo. Tal es así que dicho arte reconoce los íconos del pasado, por lo que constantemente se compara con lo antiguo. El genuino artista moderno pretende romper con el pasado y crear un nuevo futuro. Para demostrar su radicalidad, compara su trabajo con lo preexistente, con los íconos del pasado, muchas veces apropiándose de ellos.

Walter Benjamin afirma que la modernidad fue más influenciada por la reproductibilidad técnica en sí, que por las nuevas creaciones que esta permitió. Él mismo define al aura como la diferencia entre el original y la copia una vez lograda una perfecta reproducción. Describe esta ausencia como la pérdida de un contexto espacio-temporal fijo, la historia de su propia existencia. Benjamin pensaría que hoy las obras pierden su contexto fijo circulando anónimamente en redes de reproducción y distribución. Paradójicamente, el aura benjaminiana nace gracias a las técnicas de reproducción modernas y masivas, como explica Groys, *“el aura emerge en el preciso momento en el que está declinando”*.

Analizando la relación entre copias y contexto según alta y baja cultura, Groys entiende que *“el ‘culto’ (high) arte modernista niega la repetición de las imágenes tradicionales, pero conserva intacto el contexto histórico tradicional del arte; mientras que el arte de la ‘baja cultura’ (low) reproduce esas imágenes al tiempo que niega y destruye sus contextos originales. En la época moderna se niega o bien una obra de arte o bien su contexto, pero nunca ambas simultáneamente”*. Por otro lado, Benjamin niega la existencia de contexto para la copia, por lo que implica potencial dislocación, desterritorialización y multiplicidad. El autor explica que *“el aquí y el ahora del original es el prerrequisito del concepto de autenticidad”*, en referencia a la noción central del aura. Teniendo en cuenta que esto es lo único que diferencia un original de una copia para Benjamin, es posible una relocalización, reterritorialización y reauratización. No solo podemos crear una copia a través de diferentes técnicas de reproducción, también podemos crear un original a través de la reauratización de una reproducción brindándole un nuevo contexto.

La gran digitalización cultural que vivimos entre fines del siglo XX y hasta lo transi-

tado del siglo XXI, es un gran exponente en el tema. Hoy en día, como ya hemos visto, podemos conseguir copias -autorizadas o no- de la gran mayoría de obras existentes. Desde cuadros del renacimiento hasta papers científicos, desde retratos de esculturas clásicas hasta libros milenarios. Todo este material, a pesar de no ser el original, se encuentra recontextualizado constantemente dependiendo del uso que le den quienes se hagan de estas reproducciones. Sea pegando un imán con la imagen de los girsoles de Van Gogh en nuestra helara, proyectando una copia de "Tiempos Modernos" de Chaplin en nuestro patio, colgando un poster con un retrato de "El pensador" de Auguste Rodin o publicando en nuestro blog personal algún fragmento de un cuento de Kafka; nos encontramos convirtiendo dichas reproducciones en nuevos originales, debido a su nuevo contexto. Mediante la reauratización, es posible tomar una copia y ubicarla en un contexto nuevo, fijo, un aquí y ahora estable y claramente demarcado. De esta manera, se convierte en un original gracias al sentido nuevo brindado por el segundo autor.

Para Groys, la diferencia entre el arte contemporáneo y períodos anteriores del arte reside en el hecho de que lo original hoy no se establece en cuanto a la propia forma de una obra, sino a través de su inclusión en determinado contexto, "por medio de su inscripción topológica". Ningún autor que se haga de material anterior para desarrollar su propia obra o investigación, debería ser penalizado bajo ningún término. Esto permite a los mismos acrecentar el patrimonio cultural y rendir homenaje a autores previos mostrando admiración muchas veces, y otras burlando o criticando, siendo completamente natural y aceptable. Esto mismo permite también poner en juego diálogos intertextuales que den lugar a debates interautorales.

El apropiacionismo tuvo -y tiene- un rol clave en el desarrollo del arte de los siglos XX y XXI. Tomemos como ejemplo a "La Gioconda" de Leonardo Da Vinci, uno de los artistas e investigadores de mayor prestigio de la historia, siendo esta misma quizás su más famoso aporte a la cultura. En 1919, el vanguardista Marcel Duchamp realizó su propia versión del famoso cuadro, en el cual agregó al original un bigote en la cara de la mujer. A esta nueva obra la llamó "L.H.O.O.Q." (que podemos traducir como "Ella tiene el culo caliente"). Posteriormente en 1954, el surrealista Salvador Dali, también crea su propia versión a modo de autorretrato, montando su cara en el cuadro de Da Vinci, llamándola "Autorretrato como Mona Lisa". Tal como estos dos icónicos y controversiales ejemplos, podemos encontrar al menos una centena de versiones sobre la misma obra, cada una diferente a la otra.



"La Gioconda". Leonardo Da Vinci, 1519. "L.H.O.O.Q.". Marcel Duchamp, 1919.
"Autorretrato como Mona Lisa". Salvador Dalí, 1954.

Fuera del ámbito de la pintura encontraremos montones de casos también. Entre 2013 y 2014, el artista alemán Julian Rosefeldt se hace de la película “*La edad de oro*” de 1930 del director de cine español Luis Buñuel para darle un giro con su propia impronta. En la película de Buñuel, un hombre y una mujer tratan de consumir sus deseos sexuales, siendo esto obstaculizado constantemente por diversos actores, tales como la moral, la educación, la burguesía, la iglesia y su propia familia. Rosefeldt extiende la película de Buñuel en casi 19 minutos en una clara acción de admiración por el director español. Pero en su versión extendida, Rosefeldt retrata un mundo en que la sexualidad no es tabú, donde la sexualidad y el deseo no son algo para ocultar. El alemán mantiene la estética utilizada por Buñuel, pero vuelca en ella los valores sociales y morales de su época.

Vale la pena en este punto mencionar un caso de apropiacionismo que generó revuelo en Argentina. “*El Aleph Engordado*” del escritor argentino Pablo Katchadjian, enfrentó en 2011 problemas judiciales con la heredera de los derechos de la obra de Jorge Luis Borges, María Kodama. Su publicación consistía en una ampliación de “*El Aleph*” en unas 5600 palabras extra, que agregó a las ya escritas por Borges.

El cuento de Borges data de 1949 y es uno de sus más exitosos libros, incluyendo 17 cuentos en 146 páginas. Llegado el 2009, Katchadjian toma como base el libro y amplía su extensión casi al doble. Este fue un acto controversial, interpretado por los más progresistas como un homenaje hacia Borges y para los más conservadores como un plagio. En 2011, Kodama decide denunciar a Katchadjian por violación de Derechos de Autor, siendo la pena un resarcimiento económico y la posibilidad de ir preso.

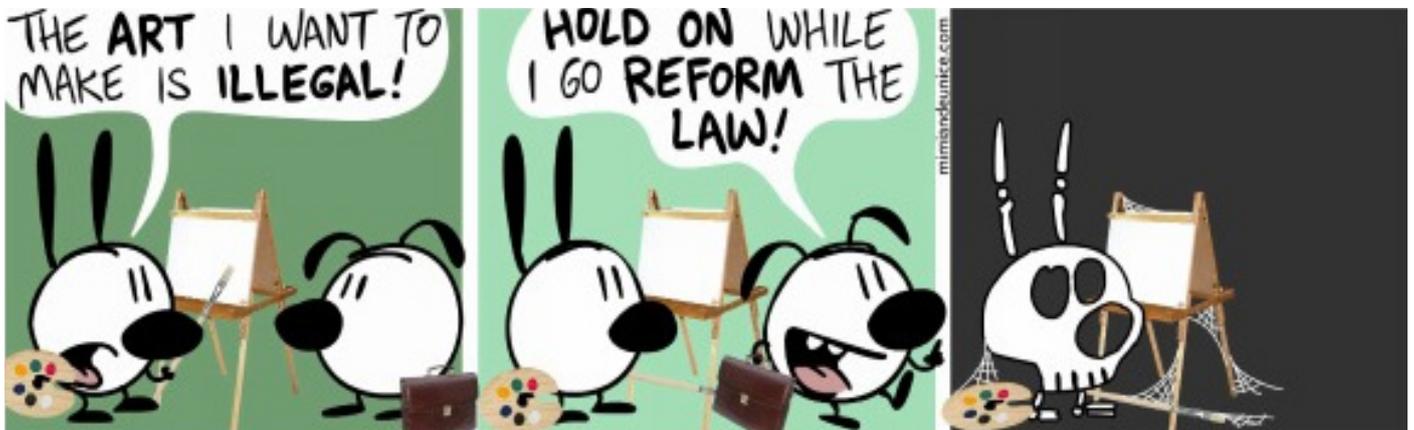
El autor partió de un texto cerrado, concluido y publicado 60 años antes, pero publica un texto propio. Él mismo explica: “*Yo no publiqué el cuento de Borges. Publiqué una novela mía. Es distinto. El plagio no es un concepto literario. Es un concepto jurídico, legal, lo que sea, pero no es un concepto literario. Yo estaba pensando en literatura*”. En la primera instancia del juicio, el juez suspendió el procedimiento entendiendo que en la acción de Katchadjian, no había intención de atribuirse una obra ajena, ya que en el mismo libro, aclara la técnica utilizada. El autor retomó una obra preexistente, la abrió, la apropió, la encarnó y la retomó. En 2017 sería sobreseído.

¿Qué hubiese opinado el propio Borges de dicha acción? No es menor mencionar su obra de 1939 “*Pierre Menard, autor del Quijote*”. En ella, baraja la posibilidad de reescribir el clásico de Cervantes, palabra por palabra. Dando como resultado no el Quijote original, sino un nuevo Quijote, con un contexto diferente, un aura nuevo. No será leído de la misma manera dado el nuevo contexto. “*Componer el Quijote a principios del siglo XVII era una empresa razonable, necesaria, acaso fatal; a principios del XX, es casi imposible. No en vano han transcurrido trescientos años, cargados de complejísima hechos. Entre ellos, para mencionar uno solo: el mismo Quijote*” explica el propio Borges. Al plantear dicha posibilidad invitando al público a pensar, podemos apreciar que Borges avala los diálogos interautorales con diferencias contextuales “*ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas*”, ¿por qué entonces Katchadjian tuvo que enfrentarse a tales eventos?

¿Es posible pensar que una obra apropiada tenga mayor valor -estético y cultural- en un determinado contexto que el propio original? Claro que sí, sobrarían ejemplos musicales, ejemplos de las vanguardias históricas y las vanguardias de los 60's. Pensemos en las famosas latas de sopa de Warhol. El exponente del arte

pop, tomó el diseño de un artículo de supermercado para volcarlo en un lienzo, dicha apropiación y cambio de contexto, resultaron en una de las series de obras más famosas del mundo.

En China existe un término para denominar *fakes* (cosas que no son lo que aparentan ser, falsos). *Shanzhai* es utilizado para hablar sobre productos baratos que imitan famosas marcas. Pero por ser apropiaciones no dejan de ser funcionales e innovadores. Tienen identidad propia y al no ser parte de grandes empresas cuyos procesos de producción son diseñados a largo plazo, pueden adaptarse a nuevas necesidades o situaciones específicas velozmente. Byung Chul Han opina de los mismos: “*van apartándose del original sucesivamente, hasta mutar en originales... Los productos shanzhai no pretenden engañar a nadie. Su atractivo consiste precisamente en que ellos mismos indican de manera expresa que no son un original, sino que juegan con este... Su creatividad, que es innegable, no se define por la discontinuidad y la creación imprevista de lo nuevo, que rompe por completo con lo antiguo, sino por un gusto juguetón por el cambio, la variación, la combinación y la transformación*”.



“Copyright Reform”. Nina Paley, 2010.

Podemos pensar las apropiaciones de la “*Mona Lisa*”, de “*La fuente*” de Duchamp, de los *samples* o de cualquier obra como una suerte de *shanzai* occidental, sólo que carecemos de su apertura ética al respecto. Estas obras no pretenden competir con la obra primera, sino hacerse de ellas para generar algo nuevo, siendo que probablemente las mismas sirvan al autor para expresar lo que desea. Han explica: “*La historia del arte china también se caracteriza por el proceso y la transformación. Todas las recreaciones u obras posteriores, que modifican incesantemente la obra de un maestro y la adaptan a las nuevas circunstancias, no son más que productos shanzhai magistrales*”. Pero en Occidente todavía es necesario dar un paso más para entender que dicha técnica no es copia, sino que son nuevos originales. Es necesario romper con las tradiciones artísticas y legales que tanto privan y condenan artistas por utilizar material ya acuñado. Debemos entender que ninguna producción nace sin precedentes, sino que estamos completamente empapados de un contexto y arraigamos un largo bagaje, que queramos o no, inconscientemente nos influyen de sobremanera. Es simplemente natural que un artista tome algo de otro artista, nunca nadie creó algo sin tener una mínima resonancia en algo previo. “*Shanzhai es des-creación. Frente a la identidad, reivindica la diferencia transformadora, el diferir activo y activador; frente al ser, el camino. Así es como manifiesta el shanzhai el genuino espíritu chino*”, afirma el filósofo surcoreano.

En términos científico-investigativos, ¿que acaso continuamente no aparecen desarrollos nuevos que incluyen teorías, fórmulas, conceptos o procedimientos pasa-

dos? Ya sea para repensarlos y modificarlos o para continuarlos, aplicándolos en investigaciones nuevas. De ninguna manera debería ser esto ilegal o mal visto, aunque en ciertos casos algunos investigadores se ven injustamente enfrentados a demandas judiciales por usar conocimientos ya acuñados. Esto carece de sentido, ya que la ciencia, más que el arte, consiste en obras en constante desarrollo, sin principio ni fin, continuamente influenciadas y en crecimiento. La ciencia es una contribución comunitaria milenaria y el término apropiacionismo no aparece nunca relacionado a ella. ¿Por qué en el mundo del arte sí se menciona el concepto?

REDISTRIBUCIÓN DEL CONOCIMIENTO

“Sólo una cosa es imposible para Dios: encontrarle algún sentido a cualquier Ley de Copyright del planeta.”

Mark Twain en su cuaderno de notas, 23 de mayo de 1903.

En 2002, el artista chileno Alfredo Jaar presentó en la exposición universal de Kassel "*Documenta 11*", una obra que conllevó una dura crítica a la necroinformación. En "*Lament of the images*" el artista invita a los espectadores a leer tres textos con tipografía blanca retroiluminada sobre fondo negro, para luego conducirlos por un oscuro pasillo hasta otra sala.

En dichos textos, Jaar retoma tres episodios atravesados por las imágenes. Uno de ellos, refiere al 11 de Febrero de 1990, día en que Nelson Mandela, expresidente de Sudáfrica y activista, recupera su libertad luego de estar preso 28 años. Este momento retratado por montones de cámaras en vivo, mostraba a un hombre que parecía cegado por la luz. No hay fotos de Mandela llorando este día. Muchos creen que debido al trabajo forzado en la cantera de cal de la cárcel -que conllevaba un fuerte reflejo de su polvo- y al recurrente rechazo del pedido de anteojos de sol por los presos; tanto Mandela como los demás presos, perdieron la habilidad de llorar.

Otro de los textos habla de un hecho sucedido en Estados Unidos en 2001. Bill Gates, fundador de Windows, había adquirido una de las mayores colecciones históricas de fotografía -aproximadamente 17 millones de imágenes- para luego enterrarla en un antiguo refugio antibomba, ahora espacio de almacenamiento, con el motivo de conservación. ¿Pero acaso también no las vuelve inaccesibles, muertas? No solo eso, sino que también Gates planeaba digitalizar cada una de ellas y vender copias de las mismas, resultando en una clara privatización de cultura. Este empresario no solo es dueño de los derechos de exposición -o no- y reproducción de este catálogo, sino también de explotación. Sumado a imágenes que ya poseía, en total sería propietario de 65 millones de imágenes.

Por último, el artista revisa un lamentable hecho de abuso de poder sucedido en Octubre de 2001. Momentos antes del bombardeo en Afganistán por parte de los Estados Unidos (supuestamente de misiles con blancos cuidadosamente el-

egidos), el gobierno norteamericano se ocupó de comprar los derechos exclusivos de cada cámara satelital existente en Afganistán y en países aledaños. El CEO de Space Imaging Inc. (empresa privada a la cual le compraron los derechos de un satélite) dijo: “*Están comprando todas las imágenes disponibles*”. A lo que Jaar agrega: “*No queda nada para ver*”.

Luego de presenciar dichos relatos, la audiencia se dirige a una sala donde serán encandilados con luz blanca. A lo que el artista comenta: “*Entonces este trabajo te pregunta, “Que haya luz...quiero ver”. Y claro, como sabes “Que haya luz” también significa “Quiero justicia...quiero la verdad”. Entonces el trabajo trata realmente de la ausencia de las imágenes*”.

Sin lugar a dudas esto es algo que no nos podemos permitir como comunidad. No solo no podemos perder nuestras imágenes, sino nuestro patrimonio cultural desarrollado durante tantos miles de años. Debemos luchar contra aquellos aparatos que constantemente intentan cegarnos y alejarnos de nuestros propios logros culturales. Tanto el ocultamiento de contenido, como la corrupción a nuestra capacidad de ver y acceder deberían ser abolidas. Deberíamos ser capaces de poder verlo todo para comprender y aprender a mayor escala.

La acumulación de información, sea pensando en su aprehensión próxima o lejana, no es una obsesión. En vistas de las épocas neoliberales que el mundo actual padece, el conocimiento se ve fuertemente amenazado. Primeramente el acceso a él, luego el propio conocimiento y por último su posterior desarrollo.

Bien sabemos lo beneficioso que sería para la población mundial el libre acceso, distribución y aprehensión del conocimiento. Pero cada vez más, diversas empresas e instituciones expropián y patentan patrimonio cultural, desde ideas, fórmulas, ecuaciones, textos históricos y técnicas milenarias, hasta música, fotografía, registro y obras de arte. Es por esto que cuando encontramos cualquier producto cultural de nuestro interés en internet; probablemente nos sea provechoso en principio a nosotros almacenarlo en nuestras prótesis artificiales. Es necesario no sólo consumir información y conocimiento estratégicamente para combatir las tácticas privatizadoras, sino también buscar alternativas para la redistribución de los mismos.

En 2010, el artista alemán Aram Bartholl comenzó una serie de intervenciones urbanas colaborativas en espacios públicos. En ellas, el artista incrustó *pendrives* en paredes y edificios públicos, quedando listos para ser conectados a cualquier dispositivo que pueda leerlos. Cualquier transeúnte tiene acceso a la información de dicha prótesis, que contiene en principio un *readme.txt* que explica el proyecto. Todos son invitados a dejar archivos y a llevarse también si encontraran algo de su interés que haya compartido otro pasante.

Pero además, Bartholl invita a la gente a plantar sus propios “*Dead Drops*” en sus barrios o ciudades, brindando un instructivo al respecto y solamente solicitando fotos y ubicación del mismo para sumar al catálogo esta red *offline*. Hasta hoy, ya son más de 2000 buzones a lo largo y ancho del mundo, almacenando más de 65.000gb de información de libre acceso y distribución.

En el manifiesto de “*Dead Drops*”, el artista explica que cada intervención debe ser obligatoriamente de acceso público, no puede estar situada en lugares privados. Es una innovadora manera de distribuir información sin ningún mediador, ni regulador, llevando el conocimiento directo de persona a persona.



"Dead Drop". Aram Bartholl, 2010.

Bartholl sentencia en este mismo manifiesto: *"En una era de crecientes nubes y elegantes dispositivos nuevos sin acceso a archivos locales, necesitamos repensar la libertad y la distribución de la información. El movimiento Dead Drops está en camino al cambio. ¡Liberen su información al dominio público en cemento! ¡Haga su Dead Drop ahora! Bajen sus archivos de la nube hoy!!!"*

Recordemos *"Fahrenheit 451"*, la distopía clásica de Ray Bradbury, donde observamos una sociedad en la cual el conocimiento es secuestrado de la gente. Un estado de terror constante es implantado por los bomberos, quienes no combaten el fuego, sino que lo generan nada menos que mediante la quema de libros que le son expropiados a la gente. Una sociedad en la que los libros están prohibidos, pero como siempre, no para todos. Sabemos que hay círculos de poder que sin lugar a dudas los poseen y controlan su distribución (no muy distante a nuestra realidad en que, por ejemplo, multinacionales se apropian de los derechos de distribución de técnicas milenarias de cultivo y semillas).

En un momento dado, Montag, ex-bombero y ahora rebelde, debe exiliarse a causa de su persecución por posesión y protección de libros. En su escape llega a un río donde se encuentra con un grupo de gente que también escapó del régimen. Para preservar y redistribuir el conocimiento perdido, cada uno de ellos memorizó un libro para que dicho contenido no se pierda y sea privado de las generaciones futuras. Montag se les suma para contribuir a la *reconstrucción cultural* de la sociedad.

Es interesante pensar que al acumular y rescatar información, estamos preparándonos estratégicamente para el futuro, previniéndonos de un probable apocalipsis del conocimiento, plagado de privatizaciones culturales. De tal manera, cuando dicho contenido sea inalcanzable, podremos entre todos redistribuirlo, nutriéndonos los unos a los otros, brindándonos la posibilidad de *restaurar el saber humano histórico y popular*. Así devolver al poblado mundial lo que le pertenece, su *legado cultural expropiado*.

Es hora de abandonar el individualismo característico de nuestra época, ese espíritu de supervivencia, del sálvese quien pueda hobbesiano. ¿Qué acaso no sería mucho más rico cultural, artística, social, tecnológica, política y económicamente, tender redes entre nosotros para compartir e intercambiar conocimiento brindándonos ayuda entre todos?

En 2009, la Cámara Argentina del Libro inició una acción legal contra el profesor de filosofía Horacio Potel a causa de ser propietario de varias páginas de filosofía, uno de cuyos fines era divulgar -sin fines de lucro- textos inéditos y difíciles de encontrar de diversas eminencias en la materia. Potel había comenzado a subir dichos contenidos en 1999 con el simple fin de aportar a la nueva construcción que era internet. Uno de

sus motivaciones para dicho aporte fue la falta de libros de filosofía en nuestro país, siendo que son publicados por empresas extranjeras a precios elevados. Además, suelen ser publicaciones de pocos ejemplares, de los cuales sólo una pequeña parte llega a nuestro país, por lo que si uno no logra hacerse de una copia, deberá esperar años hasta que el dueño del derecho de explotación decida si conviene reimprimir y distribuir en nuestro país. Esta escasez y dependencia podría ser tranquilamente superada *“con las tecnologías digitales que decuplican el poder de las viejas bibliotecas analógicas”*, por lo que Potel decidió empezar a crear sitios dedicados a diferentes autores.

Tristemente, Potel fue denunciado por el Estado Argentino con motivo de violación a la Ley de Propiedad Intelectual. Acusaban a un profesor de filosofía de una universidad pública, de difundir de manera gratuita textos de filosofía, lo que resulta ridículo. Pedían que pagara \$40.000 de multa y podía llegar a enfrentarse a 3 años de cárcel, por suerte nada de eso sucedió ya que el juez sobreseyó la causa.

“Es parte de una ofensiva mundial para reprivatizar lo que las personas hicieron público y disponible en Internet”, expresa indignado Potel. Tal como logramos utilizar Internet para hacer público el conocimiento en su momento, es tiempo de encontrar nuevos espacios para hacerlo de nuevo y en lo posible de manera definitiva.

Sería interesante desarrollar una gran nube virtual offline de acceso libre y gratuito -similar a la de Bartholl- en la que todo el patrimonio cultural nacional -en principio- estuviera disponible. Desde registro de exposiciones museísticas, hasta digitalizaciones de libros, desde papers científicos, hasta lanzamientos musicales. Con esta red de distribución, el acceso al conocimiento e información se volvería completamente asequible a nivel nacional, acompañado de ciertas medidas gubernamentales. Pero sobre todo es necesario modificar en principio la ley 11.723 y la manera de aplicarla. Potel se refiere al accionar de dicha ley de manera cruda pero completamente cierta: *“criminalizan cualquier cosa que apunte contra los monopolios sobre la cultura”*. Nada de esto sucedería con una ley de Propiedad Intelectual que abrace las libertades y principios colaborativos del Copyleft.

No propongo que por ejemplo los músicos dejen de distribuir su música a través de diferentes plataformas, toda divulgación aporta a la causa, recordemos el texto de Ignacio Escolar. Sí me parece necesario, que cualquier persona pueda acceder a conocimiento sin tener que pagar una suscripción, ya que no todos disponen del dinero mensual necesario para ello y no por esto deberían verse privados de lo mismo. Creo importante que la información esté disponible para quien desee acceder a ella, por eso me parece fundamental desarrollar un espacio abierto para almacenarla. Esto no quita que quienes puedan y les interese pagar suscripciones por los diferentes beneficios que cada plataforma ofrece, lo hagan. Pero como medida socio-cultural nacional sería sumamente valiosa esta red virtual pública. De cualquier manera, como ya hemos mencionado, no debemos olvidar cómo las diferentes plataformas de distribución explotan de sobremanera los desarrollos tanto de artistas, como de científicos, y con ello se benefician en exceso pagando miserias a los mismos.

Por otro lado, es fundamental que los diferentes organismos de cultura a nivel nacional, lancen planes más intensos de difusión de cultura, tanto científica como artística. Por un lado fomentar investigaciones con fondos nacionales y no privados, de manera tal que los resultados de las mismas no sean privatizados y queden en el dominio público, accesible para todos. Por otro lado, generar más espacios de difusión artística, darle mayor visibilidad a artistas que aún no tienen sus carreras tan desarrolladas y

merecen ser oídos. Todos deben tener las mismas posibilidades sin importar su poder adquisitivo y sin depender del poder de las discográficas.

Quiero aprovechar este espacio para incitar a los artistas a desarrollar obras que no solo desentramen información oculta, sino que se hagan de la misma para realizar nuevos desarrollos. En *Electrical Walks*, la artista alemana Christina Kubistch, desarrolla un dispositivo que permite escuchar sonidos ocultos, campos electromagnéticos que se vuelven audibles. Emisiones electromagnéticas de sistemas de luces, alarmas, sistemas de comunicaciones, celulares, computadoras, antenas, redes wi-fi, etc., reencarnan de una manera que antes desconocidas. Estos crean campos que suelen pasar desapercibidos, pero realmente nos inundan.

En cada ejecución de su obra, Kubistch brinda a un grupo de gente dichos dispositivos, y los invita a recorrer calles, negocios, edificios, de una manera completamente novedosa, prestando atención a material que nunca antes había percibido de esta manera, ya que su contenido estaba oculto. Funciona como una especie de caminata de tontos, aprendiendo a escuchar, a ver y a interpretar a partir de la aparición de tanto nuevo contenido. Kubistch vendría a ser como una mesías, mostrando contenido que siempre estuvo invisible a nuestros ojos y oídos, pero que al acceder a este, el juego cambia completamente.

Me parece un concepto a destacar y a implementar. Creo que los artistas son un factor fundamental en el tema. Es necesario que comiencen a desarrollar diferentes maneras de *hackear* necroinformaciones y de buscar métodos de redistribución innovadores y creativos tal como lo hicieron por ejemplo, Bartholl y Kubistch.

PENSAMIENTOS FINALES

Es vital aprehender la concepción de obra infinita de manera que nuestros autores dejen lugar a otros para hacer uso de sus obras. Hemos visto que esta estrategia cultural es utilizada en China y bien sabemos de su riqueza tradicional. De esta manera no solo conseguiremos un patrimonio mucho más desarrollado, sino también pondremos en jaque al sistema de Propiedad Intelectual y a la necroinformación.

Es imperante desarrollar estrategias tanto para combatir las tácticas privatizadoras de la actualidad que transitamos, como para redistribuir el conocimiento. Evitar su muerte y generar espacios comunes para acceder al mismo, es fundamental para que nuestras sociedades puedan seguir avanzando ya no como tales, sino como nuevas versiones de las mismas en que tanto la educación como el libre acceso a información y conocimiento, permitan un crecimiento estético, intelectual y económico ya no solo para reducidos grupos de gente, pero para la totalidad de los pueblos.

Es crucial reeducar no solo a nuestros artistas e investigadores, sino al público en general para luego reformular el sistema de Propiedad Intelectual. El uso, la modificación, apropiación y/o tergiversación de trabajos anteriores debe ser visto como moneda corriente para el crecimiento cultural. Necesitamos comprender que el rehacer y remezclar son vitales para el desarrollo de la cultura.

Reitero que no estoy proponiendo la abolición de la Propiedad Intelectual, sino al contrario, reformarla para el beneficio colectivo. Es importante revisar los derechos de distribución y reproducción para facilitar el acceso al contenido a mayor cantidad de interesados. Debemos abrazar el Copyleft e impulsar la cultura libre de la mano de licencias que permiten la reproducción y apropiación siempre y cuando el resultado sea también de libre uso y reproducción.

Es necesario dejar de atacar a aquellos medios alternativos que de alguna manera *hackean* las leyes de Propiedad Intelectual. A los creadores de dichas redes deberíamos estarles agradecidos por acercar necroinformación al pueblo. De ninguna manera

deberían ser perseguidos y mucho menos encarcelados. Debemos hacer entender tanto a autores, artistas e investigadores como al público en general que el conocimiento no es mercancía.

Más allá de lo ya expuesto, no debemos perder de vista que todas las tecnologías tienen fecha de caducidad, en este caso, posibilitando el peor escenario posible si no nos percatamos. Tenemos que dejar de recaer plenamente en la información almacenada en Internet. Salgamos de esta red y fomentemos otros espacios de divulgación. Los cables subterráneos de esta red pertenecen a no más de 10 empresas. Cuando dichas empresas decidan eliminar los cables o quitarnos el acceso a la red, todo el contenido hasta hoy almacenado en la nube se volverá necro. Es por eso que mientras podamos debemos generar vías alternativas para almacenar aquel patrimonio nutritivo y enriquecedor. La acumulación que entonces parecía paranoica, quizás finalmente no lo sea.

BIBLIOGRAFÍA

- “¿La geología de la especie humana? Una crítica del discurso del Antropoceno”. Andreas Malm y Alf Hornborg, 2014.
- “1984”. George Orwell, 1949.
- “Argentina Copyleft. La crisis del modelo de derecho de autor y las practicas para democratizar la cultura”. Beatriz Busaniche, 2010.
- “Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism”. Walter Benjamin, 1969.
- “De las prácticas cotidianas de oposición” en “Modos de hacer : arte crítico, esfera pública y acción directa”. Michel de Certeau, 2001.
- “Derecho Intelectual”. Isidro Satanowsky, 1954.
- “Derechos de autor: Cuestiones actuales”. Delia Lypszyc. 2014.
- “Desobediencia intelectual: resistencias a la privatización del conocimiento”. Nicole Darat y Andrés Maximiliano Tello, 2016.
- “Diccionario de psicoanálisis”. Laplanche y Pontalis, 1967.
- “Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres”. Jean-Jacques Rousseau, 1755.
- “El control corporativo de la vida”. Vandana Shiva, 2012.
- “El cuerpo cambiante del Dong Yuang. Historia de una obra pictórica”. Christian Unverzagt, 2007.
- “El hombre postorgánico”. Paula Sibilia, 2005.
- “El maestro ignorante : cinco lecciones sobre la emancipación intelectual”. Jacques Rancière, 1987.
- “El sujeto en tiempos del capitalismo tardío” en “Adolescencia y juventud, consideraciones desde el psicoanálisis”. José Barrionuevo, 2011.
- “El susurro del lenguaje”. Roland Barthes, 1984.
- “Entre el deseo y la invención del saber”. Ramiro Martín Rojas, 2005.
- “Everyday Life in Motion: The Art of Walking in Late-Nineteenth-Century Paris”. Nancy Forgone, 2005.
- “Fahrenheit 451”. Ray Bradbury, 1979.
- “Grundrisse o Elementos fundamentales para la crítica de la economía política”. Karl Marx, 1939.
- “Guerrilla Open Access Manifesto”. Aaron Swartz, 2008.
- “Hiper-culturalidad”. Byung Chul-Han, 2005.
- “Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte”. Luis Navarro, 1999.
- “La era del acceso”. Jeremy Rifkin, 2000.
- “La expresión del autor” como único objeto de protección de la ley 11.723”. María Pía Iturralde, 2009.
- “La invención de lo cotidiano”. Michel de Certeau, 1980.
- “La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica”. Walter Benjamin, 1935.

- "La sociedad de la información: retos y perspectivas". Sulexy González Llorente, Betty María Hernández Fariñas, Roxana Rodríguez Tamayo, 2013.
- "La sociedad del espectáculo". Guy Debord, 1967.
- "La Sublimación en Freud", Enzo Farromeque, 2015.
- "La topología del arte contemporáneo". Boris Groys, 2008.
- "Lo común en el comunismo" en "Sobre la idea del comunismo". Michael Hardt, 2010.
- "Manifiesto afectivista". Brian Holmes, 2009.
- "Manual de formación N°1: Derechos intelectuales en la música". INAMU, 2006.
- "Metafísica". Aristoteles.
- "Mimi & Eunice's Intellectual Pooperty minibooks". Nina Paley, 2011.
- "Modernidad líquida". Zygmunt Bauman, 1999.
- "Ne(©)iberalismo" en "Un departamento en Urano". Paul Preciado, 2019.
- "Nomos y Cosmos". Adrian Lahoud, 2015.
- "Obra abierta". Umberto Eco, 1962.
- "Océano de sonido". David Toop, 1995.
- "Pierre Menard, autor del Quijote". Jorge Luis Borges, 1939.
- "Por favor pirateen mis canciones". Ignacio Escolar, 2002.
- "Re-correr la ciudad". González María Margarita, Salazar Camilo y Urrea Tatiana, 2014.
- "Realismo capitalista". Mark Fisher, 2009.
- "Redes artísticas. Sus afectos y formas de traducción". Varas Paulina.
- "Shanzai: El arte de la falsificación y la deconstrucción en China". Byung Chul-Han, 2011.
- "Teoría de la deriva". Guy Debord, 1958.
- "The flâneur". The Chap, 20 de Mayo, 2019.
- "The Problem of Forgeries". Wen Fong, 1962.
- "The Surprising History of Copyright and The Promise of a Post-Copyright World". Karl Fogel, 2005.
- <https://archive.org/>
- <https://blog.ninapaley.com/>
- <https://libroschorcha.wordpress.com/>
- <https://questioncopyright.org/>
- <https://sci-hub.se/>

