

LA CONSTITUTIVA IMPERTINENCIA DEL ARTE O LA ESTETIZACIÓN DE LA TECNOLOGÍA

JOSÉ LUIS BARRIOS

En una cuestión parecen estar de acuerdo los estudiosos de los medios masivos de comunicación: en el hecho de que su aparición tiene la misma importancia y significación para la Historia que la que tuvo la imprenta.

Al igual que la revolución de Gutenberg, quizá tendríamos que empezar a hablar de la revolución Gates, y esto desde las lecturas más entusiastas como la de McLuhan hasta las no tanto como las de Baudrillard. En todo caso, los argumentos desarrollados a favor o en contra de esta nueva revolución parten del acuerdo o el supuesto de que la aparición de la telecomunicación, particularmente la televisión y desde luego Internet trajeron consigo una nueva estructura de pensamiento y representación del mundo, y la producción de un nuevo imaginario cultural que lo menos que produjo fue la crisis de identidad de las culturas, al tiempo de enormes impactos en los órdenes políticos, sociales y desde luego económicos de todo el

planeta. Sin embargo, desde la problemática sobre el derecho de propiedad intelectual y el derecho de autor como el tema general de reflexión que nos convoca y la relación que esto guarda con las prácticas artísticas contemporáneas vinculadas con los medios electrónicos y digitales, pareciera que se trata de una misma historia que tiene su comienzo en el siglo XVIII y su desarrollo y consolidación en el siglo XIX. Al menos si tomamos como punto de partida el momento en el que la propiedad intelectual y el derecho de autor alcanzan su formalización jurídica y que, siguiendo a Roger Chartier, es producto de la relación entre el “derecho natural y la originalidad estética” (35). Es decir, del momento donde la “genialidad” y su materialización se explican o adquieren relevancia por el valor de distribución y comercialización. Algo que se explica desde la lógica de la producción editorial y su indisoluble relación con el mercado y el comercio del libro.

Me gustaría llamar la atención sobre dos anotaciones que el propio Chartier hace respecto, por un lado, al diferencial histórico que separa la idea de autor y la idea de propiedad y su posterior vinculación formalizada precisamente en el siglo XVIII; y, por el otro, una noción que este historiador sugiere en torno al cambio en el sentido del concepto de propiedad que introducen los medios electrónicos. Lo que se transforma radicalmente, con la aparición y el desarrollo de los medios masivos de comunicación, según este historiador, no es la relación autor/productor (editor), sino el modo de apropiación por parte del consumidor. De esta doble consideración apuntada por Chartier, derivaré los argumentos de este trabajo en varios niveles: 1. El que tiene que ver con la implicación que se tiende entre el cambio del concepto de autor en función de la prohibición y la censura que lo define en su comienzo histórico, a la implicación que este concepto tiene en el momento de estar relacionado con la idea de propiedad y distribución en la modernidad ilustrada y lo

que esto pueda significar a la hora de traerlo a la problemática de los medios electrónicos y la tecnología digital; 2. El que se relaciona con el momento de apropiación como el diferencial que introducen las tecnologías digitales y la problemática que esto supone al inferir el significado que puedan o no tener los conceptos de derecho de propiedad y de autor cuando el medio determina una nueva forma de contrato sobre la propiedad intelectual; y 3. La implicación entre comienzo y porvenir de la definición no sólo jurídica sino sobre todo política de la noción de autor.

Para llevar a cabo el desarrollo de estos argumentos, más que realizar una exposición puramente teórica de los mismos, los induciré del análisis de ciertas prácticas artísticas que activan, al menos en su condición paradójica, la problemática enunciada. No se trata de ilustrar con “obras de arte” los conceptos, sino más bien de mostrar cómo estas prácticas artísticas son una puesta en operación de dichas problemáticas, pero aún voy un poco más lejos, a partir de este planteamiento me interesa aproximar una reconsideración sobre la noción de Sujeto/Subjetividad como el núcleo histórico, político, estético y epistemológico que a final de cuentas es el núcleo conceptual sobre el que se definen las nociones de autor y propiedad. Quizá llegado a este punto pudiera pensarse que lo que trabajaré no tiene nada que ver con el tema de este libro y mucho menos aún con el título de mi contribución: ¿A qué viene al caso la constitutiva impertinencia del arte como la estetización de la tecnología? Sobre esto volveré más adelante, baste con decir que esta cuestión se relaciona sobre todo con el lugar que la noción de artista (autor) y de obra (propiedad) ocupan en el contexto de la propia lógica del sistema poder en el mundo contemporáneo.

Sintomatologías

El mote general de artes electrónicas es tan amplio como incierto,

abarca las producciones cuya materia de trabajo se soporta en lo “electrónico” y lo “digital”. Aquí no voy a entrar a la ya de por sí compleja diferencia que hay entre uno y otro, sólo quiero estabilizar un punto de partida estético para poder diferenciar las prácticas artísticas de las que aquí desearía ocuparme. Prácticas que por lo demás apuntalen la discusión sobre el derecho de autor y el derecho de propiedad. El concepto arte electrónico va desde video, pasando por la robótica, la gráfica y la animación digital, el arte sonoro, el arte en red, etc. En cada una de ellas la tecnología está utilizada de distinta manera, pero sobre todo con distinta intención. En cada una de ellas el problema del derecho de autor y propiedad intelectual tienen también un significado diferente. Sin embargo, aquí me gustaría centrarme en aquellas prácticas artísticas que entran en conflicto directamente con la figura de propiedad intelectual. Algo que no necesariamente se relaciona con el arte electrónico, sino que incluso puede no tener nada que ver con él, al menos en lo que se refiere al uso del medio digital como aquello que define la artísticidad. Plantearlo así me permite derivar mi argumentación hacia el problema de la apropiación, tal y como lo he sugerido unas líneas más arriba, pero también hacia el problema de la visibilidad de lo artístico como momento de inmunidad del sistema de poder. Me centro en dos prácticas de Net art y una práctica de arte conceptual.

Fran Ilich es un artista mexicano que explora el potencial narrativo de la red, sobre todo a partir de su poder de resistencia y su producción de distopía. Siguiendo las afirmaciones de la revolución y el movimiento zapatista, este artista concibe el espacio de la red como un territorio libre y de resistencia social y política a las hegemonías. El trabajo del que me ocupo aquí es su telenovela *Adry. Fea y Rebelde* (2007) subido y luego retirado de YouTube. En México, más de alguno de ustedes lo sabe, las telenovelas *La fea más bella* y *Rebelde* fueron enormes éxitos comerciales de Televisa. En este contexto, es fundamental que la telenovela de

Ilich apareciera en YouTube, esto incluso sabiendo que el artista tiene su propio territorio libre en la red. Es importante porque al mismo tiempo que se apropia del medio de la red, establece un juego semántico e imaginario que pone, por decir lo menos, nerviosa, a la televisora mexicana más poderosa del país. Es decir, no sólo pone en contradicción el espacio libre de la red, sino que ironiza la noción de “propiedad” de dos marcas. Fea y rebelde, tal y como se enuncia, no tienen por qué relacionarse semánticamente con las dos telenovelas citadas, sin embargo, lo hacen en la medida en que el propio sistema de búsqueda de YouTube despliega tanto la telenovela de Ilich como videos de las de Televisa y hasta videos de programas del corazón donde exista la mínima referencia a las palabras *fea y rebelde*. En otras palabras, lo que produce esta acción es una interrupción en la forma en que se configuran los espacios de libre acceso e interacción. El artista utiliza el medio para evidenciar la falacia sobre el derecho al libre flujo de la información que estos espacios democráticos prometen. ♦ En este sentido, la contradicción que se opera a partir de esta acción de Fran Ilich tiene que ver con el desmontaje de la ficción del espacio libre que promete la red a la hora en que la mínima intervención toca la propiedad intelectual y los intereses del Gran capital mexicano. No contento con ello el artista, una vez que se ha bajado el video de este famoso sitio, sube ahí mismo un testimonio de la actriz que trabajó en *Adry. Fea y Rebelde*. En éste la protagonista reclama a Televisa que no le permitan apropiarse de la fantasía que ellos producen. ♦

◆◆◆
Derechos de autor Caso éste ejemplar de cómo la legislación frustra muchas de las posibilidades de las TIC. Domínguez plantea otro caso con el proyecto *nikeplatz*.

¿Gracias a quién sobrevive el producto? Si la tierra es de quien la trabaja, la fantasía es de quien la consume, pareciera ser la ironía que Ilich opera sobre el medio. Sobre esta práctica artística me gustaría llamar la atención en torno a la contradicción en el uso del medio y la forma en que el artista desmonta su promesa. Si el poder de las sociedades de la información y de consumo, tal y como lo viera Andy Warhol en los años sesenta, consiste en la producción de un nuevo orden imaginario construido sobre la producción industrial de imágenes e ídolos, una de las preguntas que nos plantea el trabajo de Fran Ilich respecto a lo cultural tiene que ver con el modo de apropiación de este imaginario a la hora que la propia tecnología que lo produce genera el potencial de apropiación por parte del consumidor. La apuesta por la ironía como estrategia de subjetivización que opera en esta acción de Fran Ilich pone al descubierto el engaño que se anida en la industria del entretenimiento. Como si la reversión pública de la fantasía deviniera amenazante para los centros de poder que la producen.

■ Si *Ady. Fea y Rebelde* pone en juego las relaciones entre propiedad, crítica, apropiación y producción de imaginarios, el trabajo de Minerva Cuevas muestra otro potencial del medio, el que tiene que ver con la función política del mensaje como subversión a la lógica del mercado. El registro en el que trabaja su acción se relaciona con la lógica de producción de servicios propios del capitalismo, en concreto de su inversión. Mucho se ha analizado su proyecto *Mejor Vida Corp.* (1998). Sin embargo,

Capital cultural En este pasaje el caso de mvc ilustra una reversión de la estrategia de apropiación que el capitalismo desarrolla mediante los recursos digitales, usando la producción comunitaria como nuevas “cuencas” de materia prima simbólica. Carrillo y Yúdice enfatizan este aspecto.

un aspecto poco trabajado sobre este proyecto es el relacionado con la estrategia artística que trastoca el sentido del valor de cambio y valor de uso del mercado de bienes y servicios. Más allá de la interrupción en los sistemas simbólicos, *Mejor Vida Corp.* está dirigido a desplazar la venta de servicios y con ello a interrumpir e interferir ciertos sectores del mercado. ■ Su página www.irational.org/mvc/espanol.html da cuenta de la serie de acciones y de algunos servicios que presta, desde la producción de credenciales de estudiantes, hasta la acción de sustituir los códigos de barras en supermercados prestigiosos y luego avisar a los “socios” de MVC para que consuman dichos productos. El trabajo de *Mejor Vida Corp.*, como lo afirma la propia “artista”, es una forma de crítica a la sociedad de intercambio y mercado. A manera de pregunta se lee en su página “¿La aparente irracionalidad económica de MVC es en realidad una acumulación de prestigio por la vía del gasto excesivo y no productivo?” MVC entiende que cada uno de sus trabajos y sus productos son reproducibles y consumibles por cualquiera, no cree en el derecho de autoría, rechaza la idea de producción artística y, sobre todo, en respuesta a la propia pregunta que plantea más arriba, la “filosofía” de este corporativo afirma: “No consideramos que la inversión económica hecha por MVC derive en la acumulación de prestigio, muchas de nuestras actividades se realizan de manera anónima –aunque sí existen estrategias de presencia corporativas – ...”

● La idea de gasto excesivo recuerda la tesis de Bataille sobre el erotismo. Traigo a cuenta esta genealogía porque sin duda la

Implicaciones sociales Los medios electrónicos parecen haber potenciado la posibilidad de abrir, aunque sea temporalmente, espacios no programados por la sociedad de consumo. Tanto Domínguez como Ilich y Miracle ilustran estas posibilidades.

práctica que opera MVC es una forma compleja de entender este concepto batailliano. El erotismo como puro gasto trastoca las formas de propiedad y acumulación que son las que sostienen la lógica del capitalismo. El gasto sin productividad que propone MVC es una estrategia que por principio interrumpe la lógica de la acumulación y de la propiedad a cambio de la construcción de comunidad vital de deseo, con ello también se resignifica el valor de uso y el sentido político de la red. A partir de un mínimo gesto, las acciones de este corporativo dislocan la noción de servicio tal y como la sociedad capitalista la entiende y lo convierte en el dispositivo mismo de construcción de comunidad.● Son acciones micropolíticas del deseo inscritas en la inmediatez de la lógica del mercado a partir de las cuales se produce una construcción de subjetividad que sin duda resignifica el concepto de propiedad y el de autoría y donde el uso del medio electrónico funciona como un afecto instituyente. Por ahora importa llamar la atención sobre esta estrategia y este dispositivo sobre todo porque éste introduce una variable significativa al problema de la visibilidad y a la función del arte en el sistema de distribución social de permisividad. Las acciones en red de MVC son una reversión de la fantasía al deseo y una restitución de la función política de éste.

La tercera práctica artística está más cercana a la idea de lo contemporáneo que a lo de electrónico o digital, no sólo porque el producto final no tiene nada que ver con estos medios, sino porque Damián Ortega, el artista que impulsa estas “piezas” pertenece al movimiento del arte neoconceptual desarrollado en México durante los últimos al menos quince años.¹ Se trata de la re-producción/publicación/plagio de dos libros clásicos de la teoría y la historia del arte del siglo xx: *Conversando con Marcel Duchamp* de Pierre Cabanne y el texto de John Cage *Para los pájaros. Conversaciones con Daniel Charles* en el sello “editorial” Alias propiedad del artista. Aquí sólo me ocuparé de la segunda.² En el caso de la obra de Cage *Para los pájaros* se trata de

la fotocopia empastada en cartoncillo de la edición en español publicada por Monte Ávila Editores en Venezuela en 1981. De la “edición” de Ortega llaman la atención dos cosas. Por un lado, la conversión de la fotocopia del original en el formato mismo de la caja del libro. Deliberadamente se nota que es una fotocopia que funciona como negativo para la impresión en offset. Se trata de una triple matriz de producción previa a la impresión final: la del original en español, la de la fotocopia, la de ésta convertida, tanto en el diseño editorial y gráfico como en el negativo para la impresión. Una suerte de copia de la copia de la copia que adquiere el derecho de autoría como pieza de arte arrebatando o suspendiendo, al menos, el de propiedad intelectual. Algo que se adivina deliberado en el momento que se interviene la página legal de la copia del original: en la supuesta página legal del libro publicado por Alias se deja de la página legal de Monte Ávila sólo el nombre y el año en que la publicó la editorial venezolana, el título original de la obra, el nombre de traductor al español, el título en francés, el nombre de la editorial francesa y el año en que esta última lo publicó; y se tacha la dirección, el depósito legal y los créditos de diseñador y el lugar de impresión. En el colofón, de igual forma se tachan los generales acostumbrados y se sustituyen por los de la editorial Alias. En este caso no se trata de un plagio al autor, sino de una violación del derecho de propiedad del editor; pero, a diferencia de lo que en sentido estricto sería un plagio a la edición venezolana de 1981, donde por principio se borraría todo dato referido al original, en esta publicación apenas se les tacha. En otras palabras, esta estrategia estética habría que pensarla a partir de la implicación conceptual que trae consigo la diferencia entre borradura y tachadura. Mientras que en la primera se busca disolver todo rastro, en la segunda la huella es un índice, que para lo que aquí interesa, al tiempo que opera el plagio deja un vestigio. En este mínimo diferencial conceptual entre la disolvencia absoluta y la huella,

el artista (Damián Ortega), se opera la interrupción al sistema al desplazar la función del libro al de objeto artístico. El doble juego entre plagio y acción reconfigura las nociones de propiedad y de autoría a partir de la inmunidad del artista y la artisticidad. Algo que por lo demás no sería problemático si no entrara en juego tanto la condición de reproductibilidad industrial del objeto como su distribución en el mercado. En todo caso importa resaltar el modo en que la subjetividad artística funciona como un dispositivo a partir del cual, al menos en principio, se interrumpe el derecho de propiedad, por la afirmación hiperbolizada del autor y por la refetichización del objeto. Algo que, más allá de las intenciones que pudiera tener el artista, sin duda es sugerente por la producción de plusvalía simbólica con la que se determina la noción de artista.

La prohibición y la propiedad: ¿interrupción o distorsión?

Llegado a este punto vale la pena recapitular las ideas que he querido deducir del análisis de las prácticas artísticas. Después de hacerlo podré avanzar un poco más sobre el tema que me interesa profundizar. Si algo se podría resaltar como una noción, o quizá función, compartida en las tres prácticas analizadas es el concepto de apropiación. Sin embargo, existen diferencias importantes, sobre todo en lo referido a la función de este sentido de la apropiación entre las propuestas de Ilich y Cuevas con la de Ortega. Mientras que en los dos primeros esta noción tiene que ver con la reversión de la fantasía y la clara función política del arte, en el último la apropiación está inscrita en la función inmunológica de la figura del artista.

Un segundo aspecto que me parece relevante es la noción compartida de las relaciones entre espacio público y sentido de propiedad. Esto quizá sea evidente sobre todo en el caso del trabajo de Fran Ilich y de Minerva Cuevas. La *web* como espacio público en el caso de Ilich es problematizado a partir

del desmontaje que hace del engaño de YouTube. En el caso de la compañía de *Mejor Vida Corp.* la subversión al valor de cambio supone una intervención directa en el mercado. En los trabajos de Minerva Cuevas la función pública de la red está utilizada para generar flujos de resistencia a partir de la sustracción de las relaciones entre gasto y producción que definen la lógica del capitalismo mismo. El derecho de propiedad es interrumpido en su raíz misma, no así el derecho de autor, que funciona como enunciado colectivo y como posición política ante el medio. Finalmente la obra de Damián Ortega dibuja una problemática relacionada con la producción y la distribución masiva de la “copia” como resonancia del modo industrial de producción. Destaco esta condición de producción ya que por medio de ella se recuperan ideas más amplias como la de reproductibilidad o pérdida del original como características propias de la modernidad industrial, es decir, como algo anterior a la contemporaneidad informática y digital. Esto, en otras palabras, significa calibrar los conceptos de derecho de autor y propiedad intelectual en su dimensión histórica y como un asunto que tiene su origen en la reproductibilidad y la serialidad industrial. Acaso esto también nos permita entender que las problemáticas contemporáneas en torno al derecho de autor y a la propiedad intelectual son más de grado que de naturaleza.

En suma, en las prácticas analizadas lo que se pone en crisis es el estatuto de propiedad que debe tener la propiedad intelectual. Ninguna de las prácticas analizadas cuestiona la existencia o la pertinencia del autor, ya sea de sí mismo o del otro. El centro de la discusión está en el derecho de propiedad intelectual. Un problema tan antiguo como la existencia de las copias en el siglo xv. Quizá lo que se deba plantear no es tanto la pertinencia o no del derecho de propiedad intelectual, sino más bien un análisis más detallado de la contradicción que anida al interior de las tres esferas de la globalización: la del mercado,

la de la comunicación y la de la política. ♦Es sobre el desfase entre propiedad intelectual y libre acceso a la información que se opera el fenómeno de apropiación como una estrategia que aprovecha la condición aporética que abre el desnivel entre lo territorializado de la ley y lo desterritorializado del medio. No hay que olvidar que el derecho de propiedad intelectual nace de la necesidad de proteger la distribución comercial de las publicaciones y es expresión del contrato de voluntades, la del creador y la del editor, que acuerdan el valor de cambio que debe tener un producto, original gracias al autor, y distribuible gracias al editor o al librero. Se trata de un contrato entre particulares en el que la condición de autoría requiere de la distribución para tener visibilidad. En este contexto, y por ello la referencia al siglo xvi, lo que está en juego es el alcance territorial de la propiedad intelectual y la necesidad de su visibilidad. Como lo anota Chartier:

En ciertos casos, donde los Estados son numerosos y de pequeñas dimensiones, como en Italia o Alemania, la situación se agudiza aún más, puesto que los privilegios sólo tienen valor en una ciudad-estado o en un principado: por ello la piratería se hace casi inmediata, en el sentido de que el librero instalado a una decenas de kilómetros tiene el legítimo derecho de publicar una obra sobre la cual uno de sus colegas ha recibido un privilegio que sólo tiene validez en espacio restringido y próximo a un Estado. (2000, 41)

Derechos de autor Sin duda, éste es uno de los grandes retos para la legislación actual: la desterritorialización favorecida por las TIC y el alcance nacional de la legislación. Los tratados internacionales, amparándose en la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual, intentan paliar esto. Andújar, De la Cueva y Vidal proveen argumentos a favor de lo inviable de regular en términos penales este desbordamiento territorial.

Algo no muy distinto a lo que sucede hoy, quizá el diferencial que habría que tener en cuenta es la implicación que tienen las formas de distribución en las sociedades de la información y el significado que esto toma para el autor y para la propiedad intelectual. El desequilibrio entre la ley, que siempre marca un territorio y que responde a asuntos más complejos como el de la soberanía, la cualidad material de la información –que la convierte fundamentalmente en inestable–, el potencial de autoproducción y distribución de autoría que los medios electrónicos potencian, sin duda suponen un problema para el concepto de propiedad intelectual y con ello al de distribución y al de información. ♦ No así para el autor, que puede afirmar su autonomía en función de la igualación de la lógica capitalista de prestación de servicios y de la figura de la democracia política del libre derecho a la información. Sin embargo, no habría que ser demasiado optimistas al respecto, no podemos olvidar que el soporte de toda ideología está en quien controla los medios de producción. Acaso por ello la práctica artística lo más que puede es operar a nivel de acciones micropolíticas que, aprovechando las fisuras momentáneas entre el territorio al que pertenece el derecho de propiedad intelectual y la aún desterritorializada libre circulación de la información, pueda desplazar el discurso, pero no la estructura tecnológica y económica sobre la que se soporta la totalidad de la producción de poder.

*Apropiación, sujeto y subjetividad. El arte,
¿impertinencia o antígeno?*

Mucho se ha hablado sobre la condición de existencia de la obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica, del cambio en la naturaleza y la función de lo artístico a partir de la aparición de la fotografía y el cine. También se ha querido pensar, sobre todo a partir de McLuhan, la aparición de la telecomunicación, especialmente de la televisión, como una revolución al menos

con las mismas potencias que la industrial. Es cierto que con la aparición de la fotografía y el cine los artistas se vieron obligados a repensar el problema de representación de otra manera, algo que quizá tenga más que ver con un problema de orden estético que económico, social o político. Ahí están las repuestas de la vanguardia del siglo XIX y sus exploraciones formales, ahí están más tarde las búsquedas de las vanguardias históricas que ya no sólo trabajaron en torno a la representación, sino sobre la función política, social y moral del arte y sobre el modo mismo de existencia del objeto artístico. Incluso, más tarde, ya en los años sesenta y setenta los cuestionamientos radicales, de lo que la historiografía del arte ha llamado “arte contemporáneo”, sobre la sustracción del arte al mercado por medio de estrategias conceptuales y efímeras de la práctica artística misma. ■ Sin embargo, al parecer lo que queda incólume a lo largo de todo este proceso es la noción misma de artista y, con ello, el derecho de autor, ambas realizaciones históricas que forman parte de la noción de Sujeto como núcleo conceptual de la modernidad. Algo que nos obliga a no olvidar las genealogías económicas, políticas, sociales, culturales y artísticas de esta discusión y a ser cautelosos con las lecturas que reivindican la muerte del autor, las retóricas de la libertad de mercado y de la información como realizaciones históricas de la democracia. Ni muerte del Sujeto, ni muerte del autor, tan sólo una crisis del concepto de propiedad

Derechos de autor Cuestión clave ésta: se habla en teoría y en la práctica de una nueva definición del sujeto a raíz de las condiciones provistas por las TIC y, sin embargo, cabe plantearse por qué esta redefinición no ha alcanzado el terreno de la legislación. Tanto Carrillo como Nivón y Rodríguez plantean el tema de la supervivencia del sujeto.

intelectual. Quizá esto nos permita también una aproximación más crítica a la supuesta radicalidad del arte. Es decir, a pensar que las prácticas artísticas conceptuales y el activismo estético-político son dispositivos de visibilidad del capitalismo y la industria cultural contemporáneos. Visto así, ya no sólo el arte sino también el artista son una plusvalía simbólica del poder, en suma, un momento de visibilidad de la economía política del signo.■

En el prólogo de su libro *Crítica de la economía política del signo*, a propósito de las relaciones entre objetos, tecnología y mercado, Jean Baudrillard afirmaba que habría que pensar que “una verdadera teoría de los objetos y del consumo se fundará no sobre una teoría de las necesidades y de su satisfacción, sino sobre una teoría de la prestación social y su significación”. Para el filósofo francés, reducir los objetos a la consideración empírica del valor de uso supone desconocer la función ideológica que éstos producen en la sociedad de consumo. Antes bien, como él mismo lo aclara: “Lejos de ser el status primario del objeto un status pragmático que vendría a sobre determinar más tarde un valor social de signo, es por el contrario el valor de cambio signo, lo que es fundamental, no siendo el valor de uso con frecuencia otra cosa que la caución práctica...” (2).

Habría entonces que pensar en la dimensión signíca de los objetos antes que en su utilidad. El arte considerado desde esta perspectiva no sólo se explica respecto a la relación entre signo y valor de cambio, sino que en un sentido es la realización más acabada de la economía política del signo. Una sobre determinación que convierte el valor de cambio en una plusvalía simbólico-social que tiene su expresión en la noción estética del gusto. Algo que sin duda involucra y se entiende claramente en las formas de producción propias de la modernidad industrial: la fetichización de la mercancía, donde el arte como objeto ocupa el lugar más significativo de esta lógica.

Sin embargo, siguiendo la lógica del argumento hasta ahora desarrollado, pareciera que el desplazamiento que las tecnologías electrónicas han producido plantea una nueva problemática que se explica en función del desarrollo del capitalismo financiero. Es decir, en los modos de circulación y especulación donde lo significativo descansa en saber dónde se coloca el capital, más que en la producción de bienes materiales que puede resultar de eso. No insistiré sobre este asunto demasiado conocido para abordarlo de nuevo. Me interesa, en cambio, partir de esto y desplazar la observación de Baudrillard sobre la preponderancia del valor de signo sobre el valor de cambio para aproximar una lectura sobre lo que pueda significar la plusvalía simbólica en el contexto de las sociedades de la información. ● Desde los años sesenta los artistas reconocieron la necesidad de sustraerse al mercado y con ello la de debilitar la función fetichista del objeto arte. En esos años se trataba de una utopía de resistencia y hasta revolucionaria. Sin embargo, en la medida que las prácticas del arte negaban la lógica del objeto y su funcionamiento como plusvalía simbólica tanto económica (el coleccionista), como cultural (el museo) y política (la institución nacional y la identidad histórica), construían una plusvalía simbólica que se desplazaba a la subjetividad. A la manera del mercado de marcas, la subjetividad artística se fue convirtiendo poco a poco en plusvalía simbólica del poder, algo que quizá se explica desde la lógica del capitalismo financiero y por las

Capital cultural La desaparición del objeto hace evidente que el contenedor de plusvalía económica es el artista, cuya figura permite otorgar un valor sobredimensionado a sus prácticas. Miracle, Nivón y Yúdice indican cómo los modos de producción actuales han logrado asimilar y hacer redituable este papel del productor cultural.

formas de distribución producidas por las sociedades de la información.

Aquí el artista es configurado como una plusvalía simbólica en la que el valor de signo —derecho y libertad de información— se naturaliza a través de la figura política de “lo excluido incluido”, es decir, como una ficción de resistencia política y social, producidos por el momento de engaño utópico/ideológico de la democracia pragmática y tecnocientífica.●

Llegado a este punto, la apropiación como el dato diferencial que planteaba al principio no es más que la producción de ficción de subversión del medio que pone en crisis el concepto de propiedad intelectual y que en el mejor de los casos restituye el de la propiedad al autor, al menos en lo que a la distribución toca. En realidad es un engaño porque, como lo afirmaba al inicio con Chartier, la relación y el empate entre derecho de autor y propiedad intelectual tiene su origen en la relación entre derecho natural y originalidad estética, es decir, entre propiedad privada y la hipérbole del sujeto en la figura del creador.

◆La base histórica y jurídica del problema que nos convoca permanece inmaculada. Acaso tendríamos que ir a un paso anterior, a la Edad Media. Ahí uno se definía como autor porque era exiliado del canon. La herejía, la blasfemia era el espacio del autor. Ahí la ira de Dios nombra al sujeto. Mientras tanto pienso que el arte y el artista, no pasan de ser la fiebre que el sistema produce a la hora de tener que vacunarse contra los cuerpos extraños.◆

Derechos de autor ¿Hasta qué punto las bases jurídicas no se ven retadas por las condiciones de producción de las TIC? Andújar, Carrillo, de la Cueva, Miracle y Nivón, entre otros, indican que sí hay un reto serio. Una respuesta contraria la ofrecen Arteaga y, en cierta medida, Boeta.

Notas

1. En la crítica y la incipiente historiografía del arte producido en México se suele hacer un corte conceptual un tanto arbitrario y ficticio entre arte contemporáneo y arte electrónico. Como si fueran distintos o como si un artista que es contemporáneo no pudiera utilizar medios electrónicos y viceversa. En realidad, esto responde tanto al lugar donde se ha llevado a cabo su producción, como al sitio donde estudiaron y al circuito de distribución en el que se mueven. Quizá sea con Rafael Lozano Hemmer donde esta ficción se ha empezado a desmontar y con ello a integrarse la categoría de lo contemporáneo con lo electrónico.

2. La primera es una traducción a seis voces y en distintas circunstancias de los cinco capítulos que conforman la conversación entre Duchamp y Cabanne. En el índice del libro aparecen como autores de estos textos los seis artistas que realizan la traducción del inglés al español. No hay permisos de traducción ni derechos de propiedad. En la supuesta página legal sólo se asienta el título y el año del original francés y los correspondientes datos de la traducción al inglés. La publicación es rústica: papel bond para los interiores, distintas tipografías para los textos traducidos libremente por los cinco artistas, la portada en un cartoncillo de mala calidad.

Referencias

- Baudrillard, Jean. 1999. *Crítica de la economía política del signo*. México: Siglo XXI Editores.
- Chartier, Roger. 2005. *El orden de los libros. Lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XI y XVIII*. Barcelona: Gedisa.
- Chartier, Roger. 2000. *Las revoluciones de la cultura escrita. Diálogos e intervenciones*. Barcelona: Gedisa.