

**Artes, autoría y cultura libre.
Análisis sobre el concepto de autoría: creación, producción y recepción
artísticas. Ideas para un discurso estético sobre la cultura libre**

Carlos Escaño
Universidad de Sevilla

Recibido: 5 de Marzo de 2014
Aceptado: 15 de Abril de 2014

Resumen:

El concepto de libertad asociado al de cultura obliga a reflexionar sobre el papel que asumen las partes implicadas: creadores, mediadores y receptores. De esta manera, definir la cultura libre es en cierto modo hacer un análisis de los términos en juego y, en este sentido, la reflexión cultural implicará una clara incursión en los conceptos de autoría, obra artística y recepción de la misma, así como sus relaciones recíprocas. Al introducirnos en el marco de una cultura libre nos adentramos directamente en la idea en sí de cultura, en su relaciones con las ideas de libertad creativa y participación social. El análisis que se propone pretende una reflexión sobre tales conceptos, los cuales con su interacción, configuran el discurso comunitario cultural e identitario.

Palabras clave: Cultura libre, autoría, producción cultural, percepción estética

Abstract:

The concept of freedom associated with the culture pushes us to reflect on the role assumed by stakeholders: creators, mediators and receivers. Thus, defining free culture is somehow an analysis of the terms involved, and in this sense, cultural reflection involve a clear foray into the concepts of authorship, artistic work and receiving the same, and their mutual relations. When we talk about free culture, we are penetrating into the very notion of culture, in its relations with the idea of creative freedom and social participation. This analysis aims to reflect on these concepts, which with their interaction, develop cultural and community identity discourse.

Keywords: Free culture, authorship, cultural production, aesthetic perception

* * * * *

1. Una introducción para y en la cultura libre

Una cultura libre no es una cultura sin propiedad, del mismo modo que el libre mercado no es un mercado en el que todo es libre y gratuito. Lo opuesto a una cultura libre es una "cultura del permiso"--una cultura en la cual los creadores logran crear solamente con el permiso de los poderosos, o de los creadores del pasado¹.

- Lawrence Lessig -

Lawrence Lessig, su obra *Free Culture* y su labor como fundador de la organización sin ánimo de lucro *Creative Commons*, se configuran como referencias ineludibles en una aproximación al concepto de 'Cultura Libre'. Lessig realiza una declaración de intenciones desde el planteamiento del propio título de su obra, traducida al español como *Cultura Libre*. Pero como el propio traductor Antonio Córdoba indica, el título debería ser bímembre y plantearse como *Cultura Libre / Liberen la cultura*, un juego de palabras que encierra una carga analítica e imperativa a partes iguales en la versión inglesa, y que "alude tanto a la descripción y el análisis que hace Lessig como a la llamada a la acción que supone este libro"². Asimismo, el subtítulo de la obra deja bastante claras las intenciones del manuscrito: *Cómo los grandes medios usan la tecnología y las leyes para encerrar la cultura y controlar la creatividad*. Desde este encabezamiento se intuye la propuesta de Lawrence Lessig: un enfrentamiento entre dos concepciones culturales. Una, auspiciada por los grandes grupos de comunicación en aras del uso de la tecnología y legislación que clausuran el concepto de cultura; y otra, definida por la oposición a la primera: una concepción de la cultura (que en realidad son muchas) que rechaza la definición de cultura que construye la industria cultural. Como hemos leído anteriormente, Lessig deja claro que una cultura *no libre* permite la acción creativa sólo con el permiso de los poderosos, y una cultura libre plantea una apertura de permisos, en definitiva, de leyes y derechos, garantizando la libertad de los creadores y creadoras del presente y futuro.

Dicho queda desde el principio: la cultura libre implica por tanto el concepto de libertad como parte de su esencia. Deducción evidente de las palabras del fundador de *Creative Commons* que se convierte en una conclusión inevitable si señalamos su vinculación con el pensamiento de Richard Stallman, fundador del movimiento por el software libre en el mundo e iniciador del proyecto GNU:

La inspiración para el título y para gran parte de la argumentación de este libro proviene de la obra de Richard Stallman y la Fundación del Software Libre. De hecho, mientras releo la propia obra de Stallman, especialmente los ensayos en Software libre,

¹ L. LESSIG, *Cultura Libre. Cómo los grandes medios usan la encerrar la cultura y controlar la creatividad*, 2004, p.14. Consulta en línea: <http://cyber.law.harvard.edu/blogs/gems/ion/Culturalibre.pdf> (15-01-2014).

² L. LESSIG, ob. cit., p.13. La versión traducida al castellano (realizada por Antonio Córdoba y corregida por Daniel Álvarez Valenzuela) de *Free Culture* que se ha manejado data del 2004. En Internet puede encontrarse distintas ediciones traducidas. Igualmente, en 2005 y editado por Traficantes de Sueño aparece la traducción del mismo autor pero con otro título "Por una cultura libre", aunando el componente imperativo dentro del mismo.

sociedad libre, me doy cuenta de que todas las intuiciones teóricas que desarrollo aquí son ideas que Stallman describió hace décadas. Se podría muy bien defender que esta obra es “meramente” derivada³.

De esta manera, el autor adelanta la íntima conexión entre la cultura libre y el desarrollo del software libre, cuya filosofía impregna su esencia. El concepto de libertad que se promueve desde el movimiento social de la cultura libre es heredado del concepto de libertad desarrollado en la lógica del software libre. Una libertad orientada al usuario del software:

«Software libre» significa que el software respeta la libertad de los usuarios y la comunidad. En términos generales, los usuarios tienen la libertad de copiar, distribuir, estudiar, modificar y mejorar el software. Con estas libertades, los usuarios (tanto individualmente como en forma colectiva) controlan el programa y lo que hace⁴.

Bajo esta perspectiva, el concepto de libertad asociado al de cultura obliga a reflexionar sobre el papel que asumen sus “usuarios”. En este sentido, la reflexión se agudiza, puesto que implica una incursión en los conceptos de autoría, obra artística y recepción de la misma. En otras palabras, al introducirnos en el marco de la cultura libre nos adentramos directamente en la idea de cultura, penetramos en su sentido y buscamos la relación con la idea de libertad de acción creativa y participación por parte de la sociedad (es decir, los “usuarios”). Requiere una justificación y argumentación desde su base que arroje luz sobre cómo se desarrolla y cuáles son los factores determinantes de la acción artística cultural en relación con nuestra contemporaneidad y contexto social.

2. Ideas para un discurso estético sobre la cultura libre

Toda acción, incluyendo la creativa o innovadora, surge de una compleja conjunción de numerosos determinantes y condiciones sociales⁵.

- Janet Wolff -

La actividad cultural, incluyendo la artística, es polimórfica y depende de múltiples factores que la condicionan. Condicionantes que son impuestos incluso por la propia cultura, la cual queda definida por un situación siempre relacional y en contraposición a otros conceptos. En este sentido, Adam Kuper explica:

La cultura siempre se define en oposición a otra cosa. Es la manera de ser local, diferente y auténtica, que resiste ante su implacable enemigo, una civilización material globalizadora. O bien es el reino del espíritu, en plena batalla contra el materialismo. O es la capacidad humana para el crecimiento espiritual que supera nuestra propia naturaleza humana. En el seno de las ciencias sociales, la cultura también aparecía en otro conjunto de contrastes: era conciencia colectiva, en tanto que opuesta a la psique

³ L. LESSIG, ob. cit., p.10.

⁴ GNU, 2012, ¶ 2.

⁵ J. WOLFF, La producción social del arte. Madrid, 1997, p.23.

individual. Al mismo tiempo, se identificaba con la dimensión ideológica de la vida social contra la organización mundana del gobierno, la fábrica o la familia⁶.

Sin embargo, si se atiende al planteamiento del antropólogo Marvin Harris se encuentra algo más de concreción, señalando que “*cultura es el conjunto aprendido de tradiciones y estilos de vida, socialmente adquiridos, de los miembros de una sociedad, incluyendo sus modos pautados y repetitivos de pensar, sentir y actuar*”⁷, siguiendo así, como el propio Harris se encarga de señalar, el pensamiento de Sir Edward Burnett Tylor, referente y fundador de la antropología académica, que abordaba el término cultura como aquel todo complejo que comprende conocimientos, creencias, arte, moral, derecho, costumbres, otras capacidades y hábitos adquiridos por el ser humano en sociedad⁸. Partiendo de esta premisa, la acción creativa artística forma parte de la acción cultural y tal como las otras dimensiones culturales enumeradas han progresado a lo largo del tiempo a través del aprendizaje del ser humano en tanto que se desarrolla como miembro de la sociedad. La cultura sucede en y para con la sociedad, en consecuencia, debemos entender que la creación artística, como hecho cultural, se desarrolla de igual modo.

Brihuega apunta diferentes líneas prioritarias de reflexión desde la actualidad (planteadas a partir del periodo de postguerra mundial) y sobre los lazos entre sociedad y arte. A saber:

- Sociedad y producción/uso-consumo material, estético y simbólico de la cultura visual.
- Sociedad y configuración de los lenguajes visuales.
- Sociedad y recepción hermenéutica de la cultura visual (el arte será concebido como una parte de esa cultura visual)⁹.

Tales son los ejes de reflexión sobre arte y sociedad que circundan los conceptos claves relacionados con la autoría creativa: artista-creador, obra-producción y distribución-recepción. Las piezas de un tablero que fundan las relaciones comunicacionales de la cultura en términos generales y que funcionan como base de características ulteriores en cualquier manifestación artístico-cultural.

2.1. Evolución del concepto de autor-artista y su relación con la libertad de acción

Aunque la idea del *autor-artista* ha estado en continua evolución hasta nuestros días, su referencia con más peso histórico tenemos que buscarla en el artista romántico. Una idea de influencia secular que ha llegado hasta nuestra actualidad y parece ser que en ciertos contextos populares continua instalada. El artista romántico implica un

⁶ A. KUPER (2012). I. Guerras de cultura. II Cultura, Diferencia, Identidad. En N. FERNÁNDEZ (Comp.). Antropología y comparación cultural: Métodos y teorías, Madrid, 2012, p.79.

⁷ M. HARRIS, Antropología cultural. Madrid, 1990, p.20.

⁸ E.B. TYLOR, Primitive Culture. Londres, 1871.

M. HARRIS, ob. cit.

⁹ J. BRIEHUEGA, Las vanguardias artísticas: teorías y estrategias. En V. BOZAL (ed.). Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas, Vol. 2. Madrid, 1996, pp.127-146.

concepto de sujeto que, en sus días y para con su contexto, la teoría calificaba como piedra filosofal de la creación artística, en tanto que detenta propiedades paranormales capaces de convertir en oro (en arte) la cotidianidad en la que habitamos. Un concepto construido a partir de la conjugación “mágica” de concepciones claves ya señaladas tales como el genio, la originalidad y libertad.

Plazaola recoge las muy reveladoras palabras del pintor romántico Delacroix en las que se describe esa supuesta capacidad genial del artista, el cual posicionándose fuera de la órbita social y desde una posición de privilegio, vislumbra y nos descubre la naturaleza:

El sabio descubre los elementos de las cosas, si se quiere; y el artista, con elementos sin valor allí donde están, compone, inventa un todo, crea; en una palabra, impresiona la imaginación de los hombres con el espectáculo de sus creaciones; y de una manera particular resume, hace claras para el común de los hombres, que no ve ni siente sino vagamente ante la naturaleza, las sensaciones que las cosas despiertan en nosotros” (Delacroix, 1854 citado en Plazaola)¹⁰.

Nietzsche apuntala esta visión de genialidad del artista otorgándole la posibilidad de ser el único conocedor de la esencia artística: “*sólo en tanto que el genio, en el acto de producción artística, se mezcla con ese artista primordial del mundo, conoce algo de la esencia eterna del arte*”¹¹. Desde el Romanticismo se reivindica la idea de genio como legitimadora del artista, el cual parece ser partícipe exclusivo del misterio del arte, implicando una actitud comprometida con la originalidad y el talento que el artista vivía como una vocación necesitada de sentimiento sacrificado y obligatoriamente unida a la idea de libertad como pieza fundamental para su desarrollo satisfactorio:

La libertad, aseguran por separado Hugo y Stendhal, es tan necesaria al arte, que éste no puede prosperar bajo el despotismo. He ahí un supuesto muy próximo ciertamente a la idea de que la actividad artística es vehículo de defensa de la razón de libertad. Tal libertad no sólo afectaría a los requisitos de la ejecución artística, concierne asimismo a las aspiraciones políticas¹².

Así, desde esta perspectiva, es indisoluble la libertad de la acción artística practicada por el sujeto romántico que la asume como una consecuencia directa de -y legitimada por- su necesidad de creación. Una necesidad de creación que sólo el artista poseería y le capacitaría para poder descubrir mundos arcanos y construcciones inimaginables. Ante este hipotético poder innato, la libertad se traduce como una consecuencia lógica e imperiosa.

Justificar la actitud libre del artista no será difícil cuando su labor es entendida fuera de todo límite social. Ese poder de creación de artista-autor tendrá su máxima justificación en la idea de que su talento es sobrenatural y el cual ocasiona fenómenos “inexplicables”. Esta idea ha sido una constante muy influyente que ha llegado hasta

¹⁰ J. PLAZAOLA, Introducción a la Estética. Historia, Teoría, Textos. Bilbao: 1999, p.469.

¹¹ F. NIETZSCHE, Estética y teoría de las artes. Madrid: 2004, p.133.

¹² J. ARNALDO, “El movimiento romántico”. En V. BOZAL (ed.), Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas, Vol. 1. Madrid, 1996, p.198.

nuestro presente. Es interesante observar las explicaciones en relación con esta idea desarrolladas por el popular escritor de principios del siglo XX, Stefan Zweig, cuando en 1938 pronunció su conferencia “El misterio de la creación artística”:

La creación artística es un acto sobrenatural en una esfera espiritual que se sustrae a toda observación. Tan imposible nos resulta explicar el elemento prístino de la fuerza creadora, como en el fondo nos es imposible decir qué es la electricidad o la fuerza de gravitación o la energía magnética. (...) Toda nuestra fantasía y toda nuestra lógica no pueden facilitarnos sino una idea insuficiente del origen de una obra de arte. No nos es dado descifrar este, el misterio más luminoso de la humanidad¹³.

Zweig caracterizaba al artista como alguien que no vive en nuestro mundo, sino en uno propio, definiéndolo como una persona que cuando está inmerso en su trabajo permanece en un estado de trance similar al del creyente cuando reza¹⁴. Esta acumulación de mitos (y leyendas) heredados (libertad, divinidad, genialidad u originalidad) no pueden ser obviados para poder establecer relaciones entre autor y sus derechos. Pero por otro lado, tampoco es posible obviar la reacción contra tales concepciones míticas que se originó con la irrupción de las vanguardias artísticas a finales del siglo XIX y primer mitad del siglo XX.

Las vanguardias ejercen un revulsivo en la acción estética, suponiendo una auténtica revolución cultural. Los conceptos claves del arte experimentan una revisión profunda no sólo desde la teoría sino desde su práctica. Autor, originalidad, autenticidad, obra, espectador... ideas que son sometidas a crisis, poniéndose en solfa aquella 'esencia romántica'. La época de las vanguardias históricas se caracterizó por una actitud descarada y rebelde profanadora de la idea de arte heredada, dando pie a una reinención de los modos y una apropiación de los “verdaderos” caminos del arte.

Entre los movimientos vanguardistas que funcionaron como instigadores del concepto de autor y su arte, cabe subrayar como ejemplo clave el Constructivismo Soviético abogando por un productivismo que unía el sentido del arte al de la propia vida, y posteriormente, en consonancia ideológica décadas después, la Internacional Situacionista, la cual proponía la abolición del arte para que fuera fusionado con una historia que fuese realmente vivida:

El arte en la época de su disolución, en tanto que movimiento negativo que persigue la superación del arte en una sociedad histórica en la cual la historia no ha llegado a ser totalmente vivida, es un arte del cambio, y al mismo tiempo, la expresión más pura de la imposibilidad del cambio. Cuanto más elevadas son sus exigencias, más lejos se sitúa su verdadera realización. Es un arte forzosamente de vanguardia, un arte que no es. Su vanguardia sería su desaparición¹⁵.

Por otro lado, el propio Debord señala a las vanguardias dadaístas, con Duchamp a la cabeza, y surrealistas como artífices de la 'disolución del arte'. En conjunto realizaron los ataques más simbólicos, violentos y desvergonzados dentro de las

¹³ S. ZWEIG, *El misterio de la Creación Artística*, 1999. Consulta en línea: <http://es.scribd.com/doc/20846183/Stefan-Zweig-El-misterio-de-la-creacion-artistica> (14-12-2013), p.8.

¹⁴ S. ZWEIG, *ob. cit.*

¹⁵ G. DEBORD, *La sociedad del espectáculo*. Valencia, 2008, p.157.

estrategias que se llevaron a cabo en las vanguardias artísticas, ofreciéndose como una crítica contundente a la idea de artista y su obra. Los simbólicos *ready-mades* de Marcel Duchamp supusieron una negación profunda del concepto de obra de arte y, a su vez, una singular comunión entre artes visuales y reproducción tecnológica. Hecho y concepto que desde el primer instante favoreció esa crítica a la autoría, a la concepción de originalidad y, por extensión, al halo aurático de la obra que Benjamin definía.

También hay que tener en cuenta el cambio de paradigma que supuso el advenimiento de la revolución industrial en la figura del artista y su campo de acción. El desarrollo tecnológico provoca un cambio sustancial en las estrechas relaciones entre artista y su obra. La emergencia de la fotografía, fonógrafo o el cinematógrafo supusieron un cambio de perspectiva creativa en los y las artistas. Aunque más adelante nos centraremos en la influencia de tecno-reproductibilidad en la obra cultural, cabe señalar ahora que la potenciación tecnológica hizo variar de manera decisiva el papel del sujeto artista desde el punto de vista social. La reproducción mecánica propició nuevos campos de acción para la praxis y la reflexión: la actividad cinematográfica (desde Buñuel a Eisenstein, en el ámbito vanguardista, hasta las producciones desde la esfera industrial de Méliès, Griffith o Porter) o la puramente fotográfica (desde el pictorialista Emerson hasta los vanguardistas Manray o Rodchenko) promocionaban una necesaria reflexión sobre el concepto de univocidad de la obra artística. Igualmente, el concepto de originalidad fue sometido a una revisión a través de las técnicas de collage y apropiación (fotomontajes de Hannah Höch, los *ready-mades* de Duchamp o los films de metraje encontrado de Bruce Connor) que facilitaba el avance tecnológico, posibilitando una expansión de los límites de acción.

Sin embargo, como explica Brihuega, los artistas de las vanguardias optaron por ser de nuevo profetas y demiurgos, se convirtieron en conductores del diseño de un alma colectiva o conciencia implacable de sus debilidades y apetitos falsificadores, y para esta labor procuraban echar mano de buena parte de fenómenos inmediatos contenidos en el ideal romántico¹⁶. Para una buena parte de los artistas vanguardistas el vehículo principal para la acción de esta crítica seguía siendo de naturaleza romántica: la libertad. La libertad de poder ejecutar cualquier acción creativa, inclusive la de subvertir, intentar olvidar o ‘destruir’ el propio concepto de arte.

En esta acción y durante años, el artista ha protestado contra la escala de valores que la burguesía le ofrecía e imponía, refugiándose por tanto en su individualidad creadora, hermetizando su lenguaje, como medio de alejarse de la realidad social que le rodea, sin embargo, en su afán por negar esta realidad, el artista ha negado también la necesidad de reflejarla y modificarla¹⁷. Esta situación ha servido para potenciar la idea de aislamiento del trabajo artístico, como producto no social, como producto fruto de una individualidad genial. Pero, si se analiza tal situación, incluso esa idea de aparente aislamiento no sería posible sin la colaboración social, es imposible el supuesto aislamiento social sin la participación -en contraposición- de la sociedad. Explicaba Janet Wolff que la creatividad artística no difiere esencialmente de otras formas de acción creativa¹⁸, incluso en la situación de supuesto aislamiento. No obstante, esta circunstancia de pretendido aislamiento está fundamentada en una estrategia de

¹⁶ J. BRIHUEGA, ob. cit.

¹⁷ A. SÁNCHEZ, *Las ideas estéticas de Marx* (Ensayos de estética marxista). México D.F., 1965.

¹⁸ J. WOLFF, ob. cit.

marginación, pero que nunca logra el fin de ruptura social, porque sencillamente es imposible la generación de contextos que no dependan de un modo u otro de la sociedad (el sólo hecho de hablar de contexto implica el carácter social):

El concepto de artista/autor como un tipo de ser asocial, tocado por el genio, en espera de la inspiración divina y al margen de todas las reglas sociales, resulta por tanto ahistórico y limitado. Su fondo de verdad reside en el hecho de que el desarrollo de nuestra sociedad ha marginado a los artistas¹⁹.

Es cierto que tal situación de marginación social del artista ha sido heredada del periodo histórico romántico del s. XIX, donde se desarrolló el capitalismo industrial, momento en el que el artista se separó de cualquier grupo social claramente definido y respecto a cualquier forma estable de mecenazgo, sustituyéndose por la figura del marchante de arte²⁰, el cual supone un representante comercial del profesional del arte, estando sujeto a volubilidad de la demanda y sometido a las influencias del *marketing* para poder trabajar y desarrollarse económicamente.

En resumen, la elaboración del universo simbólico que recrea el artista es un complejo sistema de producción simbólico que compete a toda la sociedad. Un artista inevitablemente no crea sino en y para la sociedad. Siempre, de forma inevitable, la obra artística será un producto de interacción entre el universo personal y mediación social del mundo que nos rodea. La evolución artística y cultural demuestra que la acción de los sujetos artistas siempre ha dependido de su contexto social, incluso cuando la lectura que se hace de su actividad sea de marginación (y genialidad), puesto que el uso de su libertad ha estado condicionada, como no puede ser de otra manera, por tal situación social.

2.1.a. La obra artística como producción social

Si se observa a través del heredado filtro romántico la figura del creador artístico-cultural se detectan ciertas dudas sobre la pertinencia del lazo social que mantiene la actividad del artista. Un análisis del concepto de obra como producto social ayudará a despejar tales dudas.

Bien es cierto que el proceso de autonomía artística emprendido en la modernidad cultural (a partir de los valores de la Ilustración) parece ahondar en la tesis del supuesto “aislamiento social” de la producción cultural, pero hay que distinguir algunas cuestiones:

En primer lugar, la autonomía del arte suponía un proceso de emancipación de la influencia condicionadora de los poderes fácticos (eclesiásticos y cortesanos), y en este sentido, Jürgen Habermas explica:

Diría que en la historia del arte moderno puede detectarse la tendencia hacia una autonomía aún mayor de sus definiciones y prácticas. La categoría de Belleza y la esfera de los objetos bellos se constituyeron en el Renacimiento. En el curso del siglo XVIII, la literatura, las bellas artes y la música fueron institucionalizadas como actividades

¹⁹ J.WOLFF, ob. cit., p.26.

²⁰ J.WOLFF, ob. cit.

independientes de lo sagrado y de la corte. Luego, a mediados del siglo XIX, emergió una concepción esteticista del arte, que impulsó a que el artista produjera sus obras de acuerdo con la conciencia diferenciada del arte por el arte. La autonomía de la esfera estética se convertía así en un proyecto consciente y el artista de talento podía entonces trabajar en la búsqueda de la expresión de sus experiencias, experiencias de una subjetividad descentralizada, liberada de las presiones del conocimiento rutinizado o de la acción cotidiana²¹.

Por otro lado, esta propuesta emancipadora incluiría paradójicamente una emancipación de ese mismo proceso. No tratándose de un mero cambio de estilo, sino de un cambio en sí de la práctica artística que desde el siglo XVIII pretendía definirse con el signo de la autonomía. La desvinculación de ciertos poderes a los que estaba subyugada la creación cultural ha dado paso a otra vinculación de poderes de los que no ha sido posible su emancipación, otra realidad social que ha fomentado el propio paradigma moderno y que determina la producción artística. Sánchez Vázquez afirma con rotundidad que *“no existe, pues, un reino autónomo del arte, escindido del conjunto de manifestaciones vitales, sino como parte del todo en el que se integran la naturaleza, los hombres y los dioses”*²². Es decir, Sánchez Vázquez plantea que ese contenido emancipatorio impregna la liberación de los grilletes teológicos y trascendentes, la secularización de su visión del mundo, la fe en el progreso científico y técnico, y también se traduce en la universalización del modo de producción capitalista y de los valores occidentales: *“el proyecto liberador que la razón venía a fundar y garantizar se ha convertido en una nueva forma de dominación, no ya del hombre sobre la naturaleza, sino del hombre por el hombre”*²³.

Asimismo, como ya se adelantó, el carácter de tecno-reproductibilidad de la obra emerge como característica destacable e inherente de ese proceso de emancipación. Y aunque, como describía Benjamin, la obra de arte siempre ha sido susceptible de reproducción (todo lo que los seres humanos han creado artísticamente siempre ha sido objeto de poder ser copiado), es en la era moderna, y debido a su despliegue técnico, donde el grado de factibilidad de esa posibilidad de reproducción ha sido más significativo. Como consecuencia sustancial, este carácter implícito en la vinculación de la obra cultural al desarrollo tecnológico y su lógica reproductiva, conlleva que el aura (aquello relacionado con la tradición) de la obra artística decrezca, incluso se pierda:

En la época de la reproductibilidad mecánica, se desdibuja el 'aura' de la obra de arte. Se trata de un proceso sintomático, cuya relevancia va más allá del ámbito del arte. Podemos decir, de manera genérica, que la reproducción mecánica saca el objeto reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las copias, la presencia única queda sustituida por la presencia masiva. Y la reproducción, al poder adaptarse a situaciones del receptor, multiplica la presencia de la reproducción. Sendos procesos provocan una violenta sacudida de la cosa transmitida; una sacudida de la tradición, que es el reverso de la actual crisis y renovación de la humanidad²⁴.

²¹ J. HABERMAS, La modernidad, un proyecto incompleto. En H. FOSTER (ed.). La posmodernidad, Barcelona, 1998, p.29.

²² A. SÁNCHEZ, ob. cit., p.272.

²³ A. SÁNCHEZ, ob. cit., p.274.

²⁴ W. BENJAMIN, La obra de arte en la época de su reproducción mecánica. Madrid, 2010, p.16.

Aquel modo aurático de las obras, el cual está ligado a la función ritual y a la tradición, representa la formulación del valor cultural de la obra en categorías de percepción espacio-temporal y es con el proceso de autonomización del arte y su reproductibilidad técnica cuando se produce la emancipación de esa función, produciéndose su atrofia²⁵.

Tales características descritas del proyecto emancipador moderno justifican que la producción artística cultural suponga, en su conjunto, un producto social, evidenciando que la construcción de obras artísticas no sea un acto espontáneo, autónomo y aislado del artista, sino que la configuración de su valor, de su poder simbólico y de su propia existencia en última instancia, dependa del entramado social contextual e incluya a diferentes agentes participantes: desde los múltiples creadores, obras y discursos estéticos que influyen, condicionan y determinan al mismo creador, hasta las variadas interpretaciones que realiza el receptor, pasando por los diferentes intermediarios y medios que configuran, participan, condicionan y recrean las interpretaciones de la obra, haciendo de la misma, como explica Barthes, “*un tejido de citas provenientes de mil focos de la cultura*”²⁶.

Precisamente, fue Roland Barthes quien desarrolló la sugerente idea de la muerte del autor, una mirada crítica sobre la autoría de la obra literaria que puede hacerse extensible a otros discursos estéticos. Una “desaparición” del concepto de autor conecta con la idea de expiración de la propia obra artística (Obra Artística, con mayúsculas), aquella a la que se le suponía autonomía, dentro del proceso emancipador moderno y que, como Bourdieu apostilla, cabe cuestionarse por la procedencia del creador del valor artístico en sí:

Se puede plantear la cuestión bajo su forma más concreta (la que reviste, a veces, a los ojos de los agentes): ¿Quién, en el pintor o en el marchand, en el escritor o en el editor o en el director de teatro es el verdadero productor del valor de la obra? La ideología de la creación, que hace del autor el principio primero y último del valor de la obra, disimula que el comerciante de arte (marchand, editor, etc.) es, inseparablemente, el que explota el trabajo del “creador” haciendo comercio de lo “sagrado”, y el que, poniéndolo en el mercado, por la exposición, la publicación o la puesta en escena, consagra el producto, de otro modo destinado a permanecer en el estado de recurso natural, que él ha sabido “descubrir”, y tanto más fuertemente cuanto él mismo está más consagrado²⁷.

En este sentido, como aclara Bourdieu, hasta la opinión y criterio de los propios “descubridores” de obras o de artistas (desde marchantes hasta revistas especializadas) mantienen una autoridad compartida, un valor y crédito fiduciarios, que existe sólo en relación con el campo de producción en conjunto; curiosamente, sus veredictos que se suponen estéticos están en consonancia con importantes efectos económicos²⁸.

²⁵ G. VILAR. Para una estética de la producción: las concepciones de la Escuela de Francfort. En V. Bozal (ed.). Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas, Vol. 2. Madrid: 1996, pp.147-158.

²⁶ R. BARTHES, La muerte del autor, 1968. Consulta en línea: <http://goo.gl/ZPF15k> (14-12-2013), p.3

²⁷ P. BOURDIEU, Creencia artística y bienes simbólicos. Buenos Aires, 2003, p.158.

²⁸ P. BOURDIEU, ob. cit.

La obra, por tanto, será un proceso siempre abierto, como abierto es el diálogo del público espectador e intermediario, la obra será dinámica, una obra abierta²⁹ sujeta a la participación a través de una recepción activa por parte de todos los participantes de la sociedad. La obra de arte conlleva implícitamente una invitación a la participación, un diálogo en permanente creación y recreación. Así lo subrayaba Theodor Adorno cuando señalaba en su análisis sobre las relaciones de arte y sociedad que:

Toda obra de arte es un instante; toda obra de arte conseguida es una adquisición, un momentáneo detenerse del proceso, al manifestarse éste al ojo que lo contempla. Si las obras de arte son respuestas a sus propias preguntas, también se convierten ellas por este hecho en preguntas³⁰.

2.1.b. La recepción artística

*Gozar o consumir un cuadro es apropiarse de su significación humana, de su belleza, del contenido espiritual que a través de determinada forma ha objetivado en él su creador*³¹.

-Adolfo Sánchez -

La cultura y el arte son acciones que trascienden del ámbito privado unipersonal y transgreden las lindes del puro acto de creación personal. Es decir, como hechos sociales que son, están sujetos a un destino, a una vinculación con los demás, con el otro. Asimismo, cualquier acto creativo está condicionado socialmente: sucede en un preciso instante (y no otro) por las condiciones sociales que esculpen y condicionan la personalidad del autor o la autora.

Sánchez Vázquez señala de manera muy acertada que la acción artística individual está destinada, de manera esencial, a rebasar el ámbito de su creador, en cuanto a que se erige en creación para otros, posibilitando que el arte suceda como un hecho doblemente social: en cuanto que, siendo una creación única, individual e irreplicable es la creación de un sujeto socialmente condicionado y en cuanto que la obra cultural y artística no sólo satisface la necesidad de expresión de su creador sino también la de otros³², así el producto estético que resulta siempre será un acto comunicativo en esencia.

Al atender esa doble condición, y centrándonos en los condicionamientos sociales que mantiene cualquier obra artística, hay que subrayar que parte fundamental de esos condicionantes son estéticos, es decir, influencias o directamente “préstamos” y transacciones recíprocas que se realizan de manera inconsciente y consciente por parte de los creadores en la evolución cultural de una sociedad. La configuración de cualquier discurso estético, sea un texto literario, visual, musical, performativo o de cualquier otra índole, transcurre de una manera compartida, y es precisamente en el lector o receptor de la obra donde se produce el cruce de caminos, el encuentro de los discursos, el

²⁹ U. ECO, *Obra abierta*, 1992. Consulta en línea:

http://www.bsolot.info/wp-content/uploads/2011/02/Eco_Umberto-Obra_abierta.pdf (14-12-2013).

³⁰ T. ADORNO, *Teoría estética*. Madrid, 2004, p.27.

³¹ A. SÁNCHEZ, *ob. cit.*, p.228.

³² A. SÁNCHEZ, *ob. cit.*

destino de sus pasos. Explicaba Barthes que todo texto siempre estará conformado por distintas y plurales escrituras que dialogan entre sí, las cuales proceden asimismo de distintas y plurales culturas, y el lugar e hilo tejedor que unifica esa pluralidad textual no será el autor, como cabría presuponer, sino el lector:

El lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura; la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino, pero este destino ya no puede seguir siendo personal: el lector es un hombre sin historia, sin biografía, sin psicología; él es tan sólo ese alguien que mantiene reunidas en un mismo campo todas las huellas que constituyen el escrito³³.

Asimismo, como parte de estos condicionantes sociales, el desarrollo de la técnica ha provocado que la actividad receptora haya sido irreversiblemente modificada. Gerard Vilar, teniendo como referencia a Benjamin, ejemplifica en el ámbito cinematográfico lo que puede ser metáfora de toda la actividad artística mediada por las tecnologías que participan del concepto de tecnorreproductibilidad: *“El cine rompe con las formas de recepción individualizadas e íntimas, caracterizadas por el recogimiento y el juicio ponderado propios de la literatura moderna o la pintura, y se abre a formas de recepción colectivas y simultáneas”*³⁴.

Por otro lado, la satisfacción de necesidades expresivas del creador se ve complementada con la satisfacción de esas necesidades por parte de los espectadores cuando se culmina el proceso de comunicación en la recepción estética. Una recepción activa, participativa, por la generación de una fruición en la apropiación que recrea un nuevo objeto: *“Toda producción –sea material o artística– es apropiación de una materia por el hombre que, de este modo, hace suya la naturaleza, lo dado, y crea un objeto nuevo, un producto humano o humanizado”*³⁵. Volvemos así a la noción de obra abierta de Umberto Eco: la recepción artística es un acto comunicativo en esencia puesto que el público espectador reinterpreta con su recepción los códigos estéticos lanzados por el creador. El público se convierte así en un espectador-creador, en parte productiva del proceso de creación simbólica, proceso de creación artística en definitiva.

La construcción de este tipo de figura apropiacionista del espectador-receptor es co-sustancial al proceso de generación de la figura moderna de artista. La apropiación estética es un hecho de la modernidad que está vinculado a la autonomización del arte. La percepción estética de la obra de arte es característica de una relación entre la producción y el consumo (o goce) artísticos que hunde sus raíces en el Renacimiento y más recientemente en el siglo XX³⁶.

3. Conclusiones e interrogantes

Respecto a las relaciones entre arte y sociedad en la base del conocimiento del hecho artístico, Jaime Brihuega explica que existe un punto “sin retorno” situado a

³³ R. BARTHES, ob. cit., pp. 4-5.

³⁴ G. VILAR. Para una estética de la producción: las concepciones de la Escuela de Francfort. En V. Bozal (ed.). Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas, Vol. 2. Madrid: 1996, p.151.

³⁵ A. SÁNCHEZ, ob. cit. p. 228.

³⁶ A. SÁNCHEZ, ob. cit.

mediados del XVIII, en el momento en que David Hume comienza la desvinculación de lo azaroso en los comportamientos culturales de la sociedad y su capacidad de cambio, para remitirlos a causas encontradas en la misma configuración específica de contextos histórico-culturales determinados (factores económicos, gubernamentales y sociales). Brihuega aclara que ese momento fue el inicio de un planteamiento que llega hasta nuestros días:

Se trata de una conciencia que también encontraremos ya claramente expresada en Winckelmann y que, en esa dialéctica bifronte que siempre envuelve al pensamiento del Siglo de las Luces, había hecho su aparición en paralelo con la fundación de la estética por Baumgarten y con la paulatina cristalización de la noción de la autonomía del arte. A partir de ese momento de asunción en el seno de lo que alguna manera podríamos adjetivar como “conciencia hermenéutica” de la cultura, nadie ha negado ya, de una manera explícita y formal, la existencia de una implicación mutua entre el arte y el ámbito civilizado en que éste se aloja. Cuando menos, esta interdependencia se dará siempre por tácitamente aceptada y se convivirá con su evidencia³⁷.

Como se ha desarrollado anteriormente, una investigación estética sobre la producción cultural artística nos ofrece la posibilidad de comprenderla como producto social, situado y producido históricamente, considerado como un complejo entramado de actores históricos y reales, apartado del concepto romántico de obra artística como creación de un “genio” que permanece al margen del entorno, sociedad y época³⁸. Nos permite entenderla desde un punto de vista abierto y como un proceso libre y polifónico... afín a la concepción de la cultura libre. Es inevitable la correlación arte-sociedad, incluso para una postura cercana a las tesis pro-genio creador, puesto que incluso la hipotética opción de una construcción artística al margen de todo vínculo social y poder condicionante (la esencia del arte por el arte), necesita de la sociedad para definirse así, es decir, necesita de una obligatoria conciliación social para una definición que a la postre sería paradójica. Los vínculos sociales de la creación cultural forman parte de la genética artística y son necesarios para dar una respuesta más acorde a la concepción de autoría. Se convierte en un hecho más que pertinente reflexionar sobre estas relaciones en un contexto complejo como el actual, desarrollado en plena era digital, puesto que surgen dudas razonables ante el panorama estético y cultural vigente, y sobre todo cuando se observa el paradigma legal pretendido por esa industria cultural, contexto en el cual se han fundido (y confundido) categorías dispares como valor estético, valor económico, pluralidad de acción artística –democratización de los modos-, imposición mercantilista, etc. La cultura libre conlleva en sí la reflexión sobre estos términos y sobre el papel que juegan en el desarrollo global del tejido cultural, ofreciendo interesantes interrogantes sobre cuál es el papel creativo (y real) de la participación ciudadana como agentes ajenos a la industria pero que de un modo u otro están inmersos en la elaboración de ese tejido, al fin y al cabo, comunitario. Asimismo, arroja interrogantes sobre la necesidad de procurar otros modos de profesionalización de la cultura en función de los parámetros de autoría planteados en estas letras, modos que por el sistema digital de intercambio de conocimientos, están en plena revisión. Igualmente, una perspectiva abierta y libre de la cultura nos interroga sobre cuál es nuestro papel como espectadores que somos conscientes de la naturaleza interactuante de la recepción. La industria cultural pretende hacer suyo, en exclusiva, un discurso que

³⁷ J. BRIHUEGA, ob. cit., p.111.

³⁸ J. WOLFF, ob. cit.

por definición pertenece a la comunidad: el discurso cultural.

4. Referencias

- T. ADORNO, Teoría estética. Madrid, 2004.
- J. ARNALDO, "El movimiento romántico". En V. BOZAL (ed.), Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas, Vol. 1. Madrid, 1996, pp. 195-205.
- R. BARTHES, La muerte del autor, 1968. Consulta en línea: <http://goo.gl/ZPF15k> (14-12-2013).
- W. BENJAMIN, La obra de arte en la época de su reproducción mecánica. Madrid:, 2010.
- P. BOURDIE, Creencia artística y bienes simbólicos. Buenos Aires, 2003.
- J. BRIEHUEGA, Las vanguardias artísticas: teorías y estrategias. En V. BOZAL (ed.). Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas, Vol. 2. Madrid, 1996, pp.127-146.
- G. DEBORD, La sociedad del espectáculo. Valencia, 2008.
- U. ECO, Obra abierta, 1992. Consulta en línea: http://www.bsolot.info/wp-content/uploads/2011/02/Eco_Umberto-Obra_abierta.pdf (14-12-2013).
- GNU, ¿Qué es software libre?, 2012. Consulta en línea: <http://www.gnu.org/philosophy/free-sw.es.html> (14-12-2013).
- J. HABERMAS, La modernidad, un proyecto incompleto. En H. FOSTER (ed.). La posmodernidad, Barcelona, 1998, pp. 19-36.
- M. HARRIS, Antropología cultural. Madrid, 1990.
- A. KUPER (2012). I. Guerras de cultura. II Cultura, Diferencia, Identidad. En N. FERNÁNDEZ (Comp.). Antropología y comparación cultural: Métodos y teorías, Madrid, 2012, pp.69-98.
- F. NIETZSCHE, Estética y teoría de las artes. Madrid: 2004.
- J. PLAZAOLA, Introducción a la Estética. Historia, Teoría, Textos. Bilbao: 1999.
- A. SÁNCHEZ, Las ideas estéticas de Marx (Ensayos de estética marxista). México D.F., 1965.
- E.B. TYLOR, Primitive Culture. Londres, 1871.
- G. VILAR. Para una estética de la producción: las concepciones de la Escuela de Francfort. En V. Bozal (ed.). Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas, Vol. 2. Madrid: 1996, pp.147-158.
- J. WOLFF, La producción social del arte. Madrid, 1997.
- S. ZWEIG, El misterio de la Creación Artística, 1999. Consulta en línea:

<http://es.scribd.com/doc/20846183/Stefan-Zweig-El-misterio-de-la-creacion-artistica> (14-12-2013).