

RRR

Imprentas desobedientes



## Contenido

- 5      **Presentación**  
**Máquinas de resonancia**  
Nicolás Pradilla
- 15     **Usuarios y usuariedad:**  
**desafiando la cultura experta**  
Stephen Wright
- 25     **La riso: soplan vientos de cambio en el panorama**  
**editorial cubano**  
Moisés Mayán
- 33     **Redes**  
La fotocopioteca
- 37     **Una telaraña enorme comenzó siendo**  
**una burbuja de baba de la araña.**  
Un breve recuento sobre nuestra experiencia  
como cooperativa editorial  
Cooperativa Cráter Invertido
- 43     **Un día en el juzgado**  
Discusión con Sergio Muñoz Sarmiento, Lionel Bently  
y Prodomos Tsiavos en The Showroom, Londres  
The Piracy Project
- 61     **Nido de fantasmas**  
Libros fantasma
- 67     **PSYOPS de los Estados Unidos**  
**y publicación de pequeña escala**  
Mark Menjivar



Presentación

# Máquinas de resonancia

Nicolás Pradilla

El mimeógrafo, junto con los duplicadores de alcohol y el hectógrafo son tecnologías de impresión de tirada corta cuya popularidad creció durante gran parte del siglo xx. Dada su sencilla operación y bajo costo, el uso de estos aparatos se extendió particularmente entre organizaciones como escuelas, iglesias, grupos sindicales y partidos políticos pequeños que requerían de reproducir documentos. El prototipo tecnológico del mimeógrafo se atribuye a Thomas Alva Edison, sin embargo, fueron diversos los esfuerzos que contribuyeron al desarrollo del sistema, como el de Mikhail Alisov, quien desarrolla en Rusia el duplicador de gelatina hacia 1869. Los escasos requerimientos tecnológicos del duplicador de gelatina, cuyos componentes son reemplazables, lo volvieron muy apropiado para ser usado en contextos rurales y en actividades clandestinas.<sup>1</sup> A principios del siglo xx, el proceso de hectografía se popularizó en pruebas escolares, boletines para iglesias y *fanzines*<sup>2</sup> de ciencia ficción. Existen documentos que describen su utilización durante la Segunda Guerra Mundial por parte de prisioneros confinados en el campo de Stalag Luft III al sudeste de Berlín, quienes fabrica-

1 Mikhail Alice - INVENTOR typesetting machine, <http://old-kursk.ru/people/shg0803061.html>

2 El término *fanzine* es acuñado en 1940 por Russ Chauvenet, sin embargo, la práctica se remonta a mediados del siglo xix.

ron y utilizaron un hectógrafo para reproducir documentos que formaban parte de un plan de escape masivo.<sup>3</sup>

En 1875, Edison desarrolla en los Estados Unidos el prototipo de su sencilla máquina de impresión de bajo costo, la cual patenta con el nombre de “Autographic Printing” y consiste en una pluma con motor eléctrico con la cual se perforan estenciles que se montan en una sencilla prensa para generar los duplicados.<sup>4</sup> El invento de Edison y su socio Charles W. Batchelor permitía hacer hasta 100 duplicados. En aquel entonces, la reproducción de documentos se limitaba a la imprenta de tipos móviles y la litográfica, sistemas que requerían de equipo costoso y mano de obra especializada, lo cual dificultaba a pequeños negocios, oficinas legales o iglesias disponer de un sistema adecuado y accesible.<sup>5</sup> Edison cede la licencia de su “Method of Preparing Autographic Stencils for Printing” a Albert Blake Dick en 1887, quien registra y emplea por primera vez el término “mimeógrafo” con fines comerciales.<sup>6</sup> Hacia 1894, en el Reino Unido, David Gestetner desarrolla el ciclostilo automático, un duplicador de estenciles automatizado basado en el mimeógrafo de Edison. El ciclostilo utiliza un estencil de papel cubierto de cera y un sistema de rodillos giratorio.<sup>7</sup> Durante el siglo xx, se producen sistemas similares, como el duplicador de alcohol Ditto, de 1910, que utiliza una característica anilina púrpura. Durante gran parte

3 Se puede consultar información detallada, crónicas y fotografías relacionadas con la evasión de Stalag Luft III en <http://www.b24.net/pow/stalag3.htm>. La historia cobró notoriedad debido al filme norteamericano *The Great Escape*, dirigido por John Sturges en 1963.

4 Bill Burns, “Edison’s Electric Pen. 1875: The beginning of office copying technology”, en <http://www.electricpen.org/ep.htm> (consultado el 10 de febrero de 2014)

5 Burns, “Edison’s Electric Pen”

6 “The early history of the mimeograph”, [http://courses.educ.ubc.ca/etec540/Sept06/stollingsl/researchtopic/index\\_les/Page342.htm](http://courses.educ.ubc.ca/etec540/Sept06/stollingsl/researchtopic/index_les/Page342.htm)

7 “Automatic stencil duplicator”, [http://www.officemuseum.com/copy\\_machines.htm](http://www.officemuseum.com/copy_machines.htm)

del siglo, los modelos más comunes de duplicador de estenciles conservan las características básicas del ciclostilo.

Al principio, la popularización del mimeógrafo fue lenta, pero hacia la década de los treinta, sindicatos de trabajadores y grupos radicales de izquierda comienzan a utilizarlo para producir propaganda, volantes y publicaciones. León Trotsky, por ejemplo, aprovecha su portabilidad y economía para imprimir *Byulleten Oppositzi*<sup>8</sup> con este sistema durante el exilio. Desde mediados de la década de 1930, y particularmente después de la Segunda Guerra Mundial, el mimeógrafo se emplea como el dispositivo de impresión ideal para la producción de propaganda opositora. Su tamaño y poco peso representan una gran ventaja para activistas y grupos de izquierda revolucionaria en todo el mundo, ya que la movilidad lo convierte en un instrumento furtivo que permite evitar la censura, el decomiso y, eventualmente, el arresto.<sup>9</sup> Al tiempo que el mimeógrafo se populariza en escuelas y oficinas, también se utiliza fuera del ámbito comercial; estos dispositivos facilitan el auge de *fanzines* en Estados Unidos a partir de la década de 1950. El carácter marginal y alejado del mercado permitió a su vez que los aficionados a estas publicaciones establezcan modelos de distribución no monetaria basados en el trueque.<sup>10</sup>

Al inicio de la Guerra Fría, en la Unión Soviética y otros países del Bloque del Este, el mimeógrafo comienza a utilizarse para reproducir de manera ilegal copias de literatura disidente prohibida por el gobierno. Este modelo de producción editorial clandestino se conoce como *samizdat* (autopublicación). El *samizdat* fue particularmente importante en Polonia y Checoslovaquia.

8 El boletín de la oposición dirigido por Trotsky se imprimió en distintas ciudades como Berlín, Nueva York o París, y se introdujo de manera clandestina a la Unión Soviética durante el período posterior a su exilio en 1929.

9 Alessandro Ludovico, *Post-Digital Print: The Mutation of Publishing since 1894*, (Eindhoven: Onomatopée, 2012), 38. (Versión descargable disponible en [www.postdigitalprint.org](http://www.postdigitalprint.org))

10 Ludovico, *Post-Digital Print*, 38.



8 Estas publicaciones eran mecanografiadas individualmente o se imprimían con la ayuda de un hectógrafo o mimeógrafo en tirajes de pocas copias para evitar ser detectados.

En México, durante el período posterior a 1968, el uso de tecnologías baratas de impresión se vincula en muchos casos a la necesidad de establecer redes independientes de comunicación para contrarrestar al aparato de difusión ligado al Estado. No sólo consiste en evadir la mordaza gubernamental impuesta a las imprentas y medios de comunicación, sino también en generar mayor resonancia con menos recursos, vincular interlocutores y establecer redes de colaboración y aprendizaje. La pequeña imprenta juega entonces un papel preponderante en la organización de grupos de estudio y autoeducación; también es parte fundamental de la organización civil en momentos críticos de la vida social y política del país como el movimiento estudiantil de 1968 o el sismo de 1985.

Durante las décadas de 1990 y 2000, mucha de la producción medial se repliega a las redes digitales, que prometían un campo plural y democrático de mayor alcance y bajo costo. Sin embargo, desde finales de la primera década del siglo *xxi*, grupos de artistas y diseñadores han reavivado el interés por la publicación impresa, y muchas prácticas editoriales recientes recurren de nuevo a la pequeña prensa que, si bien limita la producción y el alcance, permite asumir riesgos en la elección de contenidos, formatos y modelos de circulación. Este renovado interés en las publicaciones impresas tiene un carácter nostálgico, sí, pero también conforma un reclamo de espacios no mediados, espacios que se creyó se encontraban en Internet en algún momento y que parecen perdidos dado que los intereses comerciales, el control y la concentración de flujos en grandes portales han ganado terreno. En muchas de estas prácticas editoriales recientes, el acto de publicar en soportes físicos enarbola un reclamo por canales propios para el diálogo y el intercambio en donde la pequeña prensa puede ser un vehículo para activar procesos sociales y posibilitar la producción de sentido de forma colectiva.

En 1978, cuando Felipe Ehrenberg trabajaba con el grupo Proceso Pentágono, obtuvo un apoyo para impartir talleres de pequeña imprenta en distintas localidades del país. En estos talleres se enseñaba la construcción y utilización del mimeógrafo manual, lo cual propició que se formaran pequeñas imprentas en la República Mexicana. Al año siguiente, Ehrenberg colabora con la Revolución Popular Sandinista en Nicaragua, donde elabora *El manual del editor con huaraches*, una guía dirigida a formar impresores, que no sólo explica el funcionamiento del mimeógrafo manual, sino que además contiene diagramas para su construcción.

Con el apoyo de Manuel de la Cera, Ehrenberg, Gabriel Macotela y otros artistas provenientes de la experiencia de los grupos de los setenta, fundan los Talleres de Comunicación Haltos/2/Ornos, cuyo propósito, más que enseñar a usar el mimeógrafo, es establecer editoriales.<sup>11</sup> El proyecto es una clara estrategia para fomentar el establecimiento de nodos autónomos de colaboración y producción de sentido.

En Cuba, durante el año 2000, el Ministerio de Cultura adquiere, por decreto gubernamental, máquinas Risograph para instalarlas en todas las provincias de la isla. De este modo se crea el Sistema de Ediciones Territoriales, un proyecto de descentralización de la impresión de publicaciones que otorga cierta autonomía a las editoriales en las distintas provincias y posibilita publicar a más autores que con las imprentas offset de la isla. La adquisición del equipo coincidió con la puesta en marcha de la red de cómputo de las direcciones municipales de cultura, de modo que junto con los duplicadores, se contaba también con el equipo adecuado para poder maquetar los libros. Los principa-

11 Felipe Ehrenberg, "Treinta años después. Breve recuento de lo que empezó como una minúscula editorial en las nalgas del mundo." *librodeartista.info*, 1998: [http://issuu.com/libro-deartista/docs/98\\_bgp30mas\\_con\\_fotos](http://issuu.com/libro-deartista/docs/98_bgp30mas_con_fotos)

les beneficiados de este programa, que a la fecha se mantiene, son los escritores emergentes alejados de los centros editoriales de La Habana, a quienes les resulta aún más complicado canalizar su material para publicación.<sup>12</sup>

A pesar de los “riesgos” que ciertos sectores conservadores encuentren en la democratización editorial, el Sistema de Ediciones Territoriales ha permitido establecer circuitos descentralizados y discusiones locales de asuntos literarios e históricos que de otro modo habrían visto limitada su existencia a la oralidad.

Así como los Talleres de Comunicación Haltos/2/Ornos lo hacen desde sus propias estrategias, el Sistema de Ediciones Territoriales permite la conformación de lugares de enunciación, y posibilita espacios de difusión, de irradiación y persuasión que constituyen procesos formativos de voluntad colectiva<sup>13</sup> —para utilizar el término propuesto por Gramsci— documentada por una cantidad considerable de textos, exhibiciones, libros, videos y conversaciones. Si en el proceso hay un deterioro en la calidad de la comunicación —reflejado en la pobreza editorial, narrativa o gráfica, por ejemplo—, esto es tan sólo un mal menor en relación a la potencia de los procesos.

### Usar

Stephen Wright ha planteado un léxico para desmontar tres nociones que obstaculizan la fundación de un régimen de redes no asimétricas en el arte: la cultura de la especialización (*expert culture*), la espectaduría (*spectatorship*) y la propiedad (*owner-*

12 Pedro de la Hoz, “Cinco años de ediciones territoriales”, *La Jiribilla*, Año IV, Número 223 (13 al 19 de agosto, 2005), Cuba, 2005.

13 Antonio Gramsci, *La política y el Estado moderno*, (Madrid: Diario Público. Biblioteca Pensamiento Crítico, 2009), Jordi Solé Tura (Trad.) 181-183.

ship).<sup>14</sup> Wright propone hablar de *usuarios* para borrar construcciones binarias tales como productor/ consumidor, editor/ lector o autor/ espectador.

El término usuario, que proviene del latín *usuarius*, se refiere a quien utiliza o tiene trato con algo y que en la comunicación puede participar tanto en la emisión como en la recepción. Propongo considerar la noción de usuariedad que presenta Wright sin perder de vista que los discursos de autonomización y autorganización tienden a ser absorbidos por ciertas retóricas que los recodifican e integran a procesos de circulación de mercancías. En *A mis amigos*, El Comité Invisible recupera la “hipótesis cibernética” de Tiqqun para alertar sobre cómo los modelos de co-creación y colaboración son el paradigma de gobierno en la lógica de nodos independientes e interconectados implícita en el desarrollo de Internet. Es el caso de la *Open Government Initiative* un proyecto de la administración de Barack Obama, que plantea apertura, colaboración, participación, transparencia y acceso a la información, y solicita sugerencias públicas para realizar mejoras mediante portales *online*. Según esta lógica, el papel del gobierno debería limitarse a fungir como “una plataforma para coordinar la acción ciudadana”.<sup>15</sup> Esto es, pensar las ciudades como ecosistemas similares a Facebook o Twitter, que promueven “una experiencia de gobierno centrada en el usuario”.<sup>16</sup> Es esta definición de usuario la que debe estar en diálogo con lo que propone Wright, y la que lleva a preguntarnos ¿a qué usuarios nos referimos si pensamos en esta realidad operativa

14 Stephen Wright, “Users and Usership of Art: Challenging Expert Culture”, *European Institute for Progressive Cultural Policies*, <http://transform.eipcp.net/correspondence/1180961069#redir>, (6 de abril de 2007). Una traducción del texto se incluye en la presente compilación.

15 Comité Invisible, “Fuck off Google”, extracto de *A mis amigos*, en Tiqqun, *La hipótesis cibernética*, (Madrid: Acuarela Libros y Machado Grupo de distribución, 2015), 34.

16 Comité Invisible, “Fuck off Google”, 34.

de gobierno policíaco<sup>17</sup> basada en redes como Facebook? El origen militar de Internet buscaba que las estructuras físicas de gobierno pudieran ser reemplazadas por un *backup* de gobierno en la red.<sup>18</sup> La retórica del *networking*, la cooperación y la autor-organización aparece como un nuevo imaginario, como un léxico que habrá que utilizar conscientes de que tiene diversas lecturas en distintos frentes, y potencialmente alberga a la policía como ese *backup* de gobierno: un marco institucional dominante que amenaza con la desarticulación de las posibilidades de disenso. La forma en que se configura un imaginario y un léxico para expresarlo depende del uso que le demos a los términos en la práctica.

“La ocupación es autorreflexiva en exceso”<sup>19</sup>

La posibilidad de espacios de encuentro no determinados por el mercado parece cada vez más remota. El espacio público se privatiza al amparo de retóricas donde la seguridad y la experiencia son la mercancía más novedosa en las economías neoliberales. Esto, aunado a la precarización del trabajo (empleos eventuales, de medio tiempo o mal pagados) produce una fragmentación que dificulta cualquier posibilidad de organización.<sup>20</sup> Es en ese sentido que se antoja urgente crear espacios de encuentro y de

17 Me refiero a la policía en el sentido en que Rancière, tomando el concepto prestado de Foucault, habla acerca de la organización de poderes y colectividades, del reparto de funciones y lugares: “La policía no es tanto un ‘disciplinamiento’ de los cuerpos como una regla de su aparecer, una configuración de las ocupaciones y las propiedades de los espacios donde esas ocupaciones se distribuyen”. Jacques Rancière, *El desacuerdo. Política y filosofía*. (Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1996), 45.

18 Comité Invisible, “Fuck off Google”, 36.

19 Michael Taussig dice esto en referencia a Occupy Wall Street, la jornada de protestas y acampadas en el Zuccotti Park de Nueva York durante 2011. Michael Taussig, “I’m so angry I made a sign”, en W.J.T. Mitchell, Bernard E. Harcourt, Michael Taussig, *Occupy: Three Inquiries in Disobedience*. (Chicago: University of Chicago Press, 2013), 36.

20 David Harvey, *Ciudades rebeldes. Del derecho de la ciudad a la revolución urbana*, (Madrid: Akal, 2013), 11-12.

disenso que no estén mediados por lógicas de mercado. Espacios que hay que ocupar; no sólo físicamente, sino también —como plantea Michael Taussig—, ocupar la forma en que se habla, se enseña y se aprende en estos espacios. Una apuesta por el desaprendizaje que demanda *detenerse*, escapar de la lógica de la productividad que nos mantiene en marcha. Una apuesta por la contemplación reflexiva y la conformación de espacios de suspensión de las condiciones ordinarias, donde se pueda bajar la velocidad dentro de “un *sensorium* diferente del de la dominación”.<sup>21</sup>

### “One Publishes to Find Comrades”

Esta frase, atribuída a André Breton,<sup>22</sup> sirve como detonador para Eva Weinmayr, que recupera la idea de publicar como proceso para producir espacio social en la práctica colectiva; como una herramienta para compartir habilidades y saberes.<sup>23</sup> Weinmayr plantea, a partir de Stevphen Shukaitis, que el proceso de “creación” cobra la misma importancia que la puesta en circulación de publicaciones y permite establecer las condiciones para la coproducción de sentido más allá de la producción de objetos.<sup>24</sup>

La creciente desmaterialización de la producción medial permite abrir oportunidades para pensar a contrapelo la puesta en común del conocimiento. El modelo flexible y replicable de la pe-

- 21 Jacques Rancière, *El malestar en la estética*, (Buenos Aires: Capital Intelectual, 2011), 42.
- 22 Citado en Gareth Branwyn, *Jamming the media: A Citizen's Guide Reclaiming the Tools of Communication*. (San Francisco: Chronicle books, 1997), 52.
- 23 Eva Weinmayr, “One Publishes to Find Comrades” en *The Visual Event, an education in appearances*, Oliver Klimpel (ed.), (Leipzig: Spector Books, 2014), 54.
- 24 Stevphen Shukaitis, “¿Hacia una insurrección de los editados? Diez pensamientos sobre Garrapatas y Camaradas.” *European Institute for Progressive Cultural Policies*. [eipcp.net/transversal/0614/shukaitis/es](http://eipcp.net/transversal/0614/shukaitis/es)

queña imprenta puede contribuir en la construcción/ ocupación de lugares de enunciación y diversidad en esta práctica del encuentro. La pequeña imprenta es potencia de resistencia crítica en la coproducción de imaginarios con un tiempo y un espacio más extensos que el de su mera circulación como mercancía.

# Usuarios y usuariadad: desafiando la cultura experta

Stephen Wright

Traducción de Sol Aréchiga Mantilla

La tarea del día es, usando la expresión de Alexander Alberro, “revivir el potencial transformador del arte dentro del marco más amplio posible”. Por supuesto. Sin duda suscribo el sentido de dicha observación. Pero, ¿qué, exactamente, se debe entender por “el marco más amplio posible”? ¿Qué queda más allá del marco, incluso en su extensión más amplia posible? ¿Hay arte allá afuera, arte potencialmente transformador, más allá del marco más amplio posible? El marco, supongo, es el marco performativo, que permite a aquellas actividades y configuraciones simbólicas conocidas como arte aparecer como tales, dado que, sin dicho marco, esas actividades y configuraciones bien pueden ser visibles —su coeficiente de visibilidad puede incluso ser muy alto— pero no como arte *per se*, al menos no según las convenciones actuales. En ausencia de un marco performativo, los objetos y las acciones tienen poca disposición para cambiar su estatus ontológico y convertirse en arte; sólo la presencia de este marco puede persuadirlos de ser algo distinto a “la mera cosa real”, como suelen ponerlo los filósofos analíticos de manera bastante socarrona. Resulta tentador ver este tipo de cambio radical legitimado—por-el-marco como uno de los últimos actos de magia en una sociedad plenamente racionalizada; tan contraintuitivo resulta que algo, cualquier cosa, pueda cambiar su estatus ontológico en un abrir y cerrar de ojos performativo, sustentado por la presencia del marco, por más amplio que sea.



Y aún así, ese marco, como cualquier marco, es también una limitante... una limitante, sobre todo, al potencial transformador del arte. Cuando decimos, ignorantes de que el marco está activo, que “ni siquiera” sabíamos que algo fuera arte, esa locución adverbial es muy reveladora: para que algo sea percibido como arte, debe estar enmarcado como tal, pero más importante, entre más perceptible sea el marco, más incisivo será. Ésta es, sin embargo, una aserción muy cuestionable, pues fácilmente podemos decir, una vez conscientes de la poderosa aunque invisible presencia del marco, que “sólo” es arte. Otra vez, el adverbio es muy sugerente: sólo arte, no la cosa real, potencialmente más transformadora, corrosiva, e incluso meritoria de censura. Entonces, en síntesis, mientras que el marco es casi un artificio mágico muy poderoso, también es debilitante. Y ésta es la razón, creo yo, por la que un creciente número de profesionales relacionados con el arte no busca ensanchar aún más el marco —contribuyendo así a la ya de por sí extraordinaria colonización del mundo de la vida por el arte— sino salirse del marco de una buena vez. Cada año, más y más artistas renuncian al marco del mundo del arte —o buscan y experimentan con estrategias de salida viables— en vez de seguir ensanchándolo. Y éstas son algunas de las evoluciones artísticas más emocionantes en la actualidad, dado que dejar el marco significa sacrificar el propio coeficiente de visibilidad artística, a cambio —potencialmente— de un mayor poder corrosivo sobre el orden semiótico dominante.

Como decía, un número creciente de artistas y colectivos de artistas está cuestionando si el arte necesita prestar atención al marco, por amplio que éste sea: en lugar de la sacrosanta obra de arte, algunos favorecen un arte que permanece abierto y basado en el proceso y muestran escasa preocupación por los criterios usuales de exhibición y difusión, negándose a subordinar el proceso a algún producto extrínseco final; otros (con frecuencia los mismos) retan la “autoridad de experto” del artista, al promover la coautoría, al ampliar la responsabilidad del proceso creativo a todos aquellos involucrados; otros más (invariablemente los mismos), en vez de contribuir a un arte cuya

legitimidad recae en el reconocimiento del espectador, rechazan esta división convencional del trabajo visual (en el que un sujeto<sub>1</sub> produce un objeto para el deleite de un sujeto<sub>2</sub>) y prefieren las intervenciones, que, aunque no están exentas de las exigencias de la esfera pública, tienen un coeficiente de visibilidad específicamente artística desdeñable. Tales prácticas socavan las posiciones de autoridad y disminuyen la jurisdicción atribuida históricamente a los expertos de la expresión.

Concebir un arte sin obra, sin autoría y sin público tiene una consecuencia inmediata: el arte deja de ser visible como tal. Para aquellas prácticas que derivan la comprensión de sí mismas de la tradición de las artes visuales —por no mencionar a las instituciones normativas que la gobiernan—, no se puede sólo ignorar el problema: si no es visible, el arte elude todo control, prescripción y regulación; en pocas palabras, elude toda “policía”. Desde una perspectiva foucaultiana, se puede argumentar que el asunto fundamental en el control del arte es la cuestión de la visibilidad. Como lo dice Jacques Rancière en su ya clásica definición:

La policía es, en su esencia, la ley, generalmente implícita, que define la parte o la ausencia de parte de las partes [...] De este modo, la policía es primeramente un orden de los cuerpos que define las divisiones entre los modos del hacer, los modos del ser y los modos del decir, que hace que tales cuerpos sean asignados por su nombre a tal lugar y a tal tarea; es un orden de lo visible y lo decible que hace que tal actividad sea visible y que tal otra no lo sea, que tal palabra sea percibida como discurso y tal otra como ruido.<sup>1</sup>

La policía del arte actúa tácitamente, sus mandatos ocultos sólo son perceptibles en retrospectiva, cuando la forma de una era o de un movimiento se esclarece poco a poco. El análisis de

1 Jacques Rancière, *El desacuerdo. Política y filosofía*. (Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1996), 44. Horacio Pons (Trad.).

Rancière atañe no sólo al arte, sino más en general a la división de lo real entre lugares y no lugares de conocimiento, visibilidad y legitimidad y nos permite ver mejor la manera en que las acciones y las palabras se distribuyen conforme a una línea que ha sido definida a priori, una línea divisoria siempre cambiante entre las prácticas que se admiten y las que se desacreditan, entre aquello que debe ser dicho y lo que no puede decirse (entre el discurso obligatorio y aquel prohibido socialmente).

El uso de Rancière de la palabra “policía” para referirse a las fuerzas que mantienen una apariencia de evidencia en el orden perceptual existente es útil porque resalta el hecho de que este orden es *impuesto*. No por guardianes de la ley que empuñan macanas, claro, sino de formas mucho más sofisticadas, al controlar qué se puede y qué no se puede decir, oír o ver. Esto es particularmente evidente en el discurso relativo al marco y a la complejidad con la que funcionan los artilugios enmarcadores.

Hoy quiero dar sólo un ejemplo de esto, y es la noción de usuario y usuariedad en general. Quisiera dedicar el resto de mi charla a analizar algunas de las suposiciones y valores que se pueden encontrar incrustados en el campo semántico asociado con la noción de usuario y usuariedad.

En los últimos años, he notado un uso creciente en el discurso público de la categoría de usuario. Sin embargo, pese a esta extensión en curso y el empleo expandido del término, hay límites claros para su uso. Fácilmente hablamos de prácticas artísticas, por ejemplo, pero ¿uso del arte? Amantes del arte, sí, pero ¿usuarios del arte? Y sin embargo, yo me considero un usuario del arte y, casi por definición, cualquiera que participa en eventos como éste también lo es.

Hay una clara correlación entre el discurso relativo al marco y la cultura experta. En términos generales, las discusiones sobre relacionalidad dan por hecho un mundo del arte altamente diferenciado y cada vez más dominado —como todos los demás ámbitos de actividad en la sociedad contemporánea— por la cultura

experta. Esos expertos de la expresión, de la exposición, de la interpretación y de la apreciación, conocidos respectivamente como artistas, curadores, críticos y públicos, mantienen celosamente sus esferas específicas de especialización. En Francia, el Ministerio de Cultura ha ido tan lejos que ha creado un nuevo cuerpo socio-profesional cuyo mandato es regular la asignación de recursos públicos en el mundo del arte: el inspector de artes visuales... Sin embargo, como en otros campos de la acción social, la división del trabajo detrás de esta cultura experta, y los privilegios que conlleva, han comenzado a ser cuestionados mediante la emergencia de una nueva categoría de actores sociales, que impugna la cultura experta no desde una posición rival de especialización sino desde la posición de la experiencia: la categoría política del usuario. No estamos acostumbrados a hablar de “usuarios del arte”; y ciertamente, el hecho de que el término parezca tener tintes filisteos dice mucho sobre los valores aristocráticos prevalentes que continúan permeando el mundo del arte y siguen ridiculizando la pretensión del arte de poseer un gran potencial o voluntad transformador.

Los usuarios del arte no son consumidores pasivos ni tampoco simples espectadores. Más bien, el término se refiere a una amplia categoría que conjunta a todas aquellas personas que están interesadas en el acontecimiento del arte; la categoría más amplia posible de enmarcadores del arte, quienes a fin de cuentas generan su relacionalidad. La usuariedad echa abajo binarismos obsoletos entre autoría y espectralidad, producción y recepción, dueños y productores, editores y lectores, pues se refiere a una categoría de personas que hacen uso del arte y cuya contraespecialización surge de esa particular forma de relacionalidad conocida como valor de uso en sus mundos de vida. Al igual que los grupos de protección del consumidor, las iniciativas ciudadanas, las asociaciones vecinales, etcétera, los usuarios del arte experimentan directamente el valor de uso del arte.

Las crecientes objeciones a la cultura experta debidas a la expansión del campo semántico de la usuariedad en el discurs-

so público contemporáneo no son en lo absoluto homogéneas. Sólo sería apropiado abordar el fenómeno mediante el uso de la pragmática del lenguaje (que se deriva filosóficamente de Dewey y Wittgenstein), en la que el significado está determinado por el uso. Veamos algunas de las principales instancias de usuariedad el día de hoy.

El creciente interés actual en la democracia participativa (aunque no sea sino de manera inofensiva) es un primer ejemplo, pero es sólo parte de un desplazamiento más amplio de iniciativas impulsadas por los usuarios que se centra no en la reivindicación de libertades individuales sino en la defensa de usos y costumbres. Las referencias a los usuarios se han generalizado paulatinamente en un contexto político en el que la legitimidad se mide por la habilidad de los gobernados de apropiarse los instrumentos políticos y económicos disponibles. Esto es por supuesto un arma de doble filo: por un lado, los servicios públicos —preocupados por mantener sus regímenes de excepción frente al sector privado regido por el mercado— rápidamente señalan que ellos sirven usuarios, más que compradores o clientes; y por el otro, son los primeros en defender una vez más su estatus de excepción al estigmatizar a los usuarios (o a los grupos de defensa del consumidor) como una especie de caballo de Troya de esa misma lógica regida por el mercado...

Hay otros casos, aún más interesantes, de usuariedad. Los usuarios de droga, por ejemplo. Usar drogas es tener cierto conocimiento sobre las drogas y su uso que los expertos médicos y los legisladores a quienes éstos aconsejan a partir, estrictamente, de la autorización-prohibición, no conocen ni pueden conocer. Es una forma de conocimiento sustentado en la experiencia.

De manera similar, el *British Disabled People's Movement* [Movimiento británico de personas discapacitadas] tiene un lema maravilloso, particularmente elocuente en su desafío a la cultura experta, desafío que se basa en la experiencia: "Somos los expertos de nuestra propia condición".

O las asociaciones de maestros y padres de familia... En un caso reciente en el Reino Unido, los padres estaban siendo menospreciados por la planta docente, que no tomaba en cuenta la experiencia de los padres por ser meramente “anecdótica”, en lugar de ofrecer evidencia. La respuesta de los usuarios llegó bajo la forma de una pregunta arrolladora: “¿Cuántas anécdotas se necesitan para constituir evidencia?”

El caso más extremo de usuariedad que conozco sucedió el año pasado [2006] cuando los prisioneros de la cárcel de máxima seguridad de Francia en Cleremont-Ferrand afirmaron, inesperada e irrefutablemente, que ellos eran “usuarios del sistema penitenciario” y demandaban que les fuera impuesta la pena de muerte, pues la preferían a permanecer el resto de sus vidas en prisión sin ninguna perspectiva de libertad... En un país en el que la legitimidad del sistema gubernamental está fundada sobre la abolición de la pena de muerte, este desafío a la cultura experta generalizada desde el interior del mundo de la vida del sistema carcelario es terriblemente conmovedor.

La usuariedad también se erige en oposición a otra forma de autoridad: la propiedad. La propiedad es el derecho —tanto inclusivo como exclusivo— más completo que uno puede tener o ejercer sobre un objeto. Uno puede hacer literalmente su voluntad, independientemente de lo que opinen aquellos que también puedan *usarlo*. Esto, por supuesto, ha sido ferozmente objetado desde el siglo XIX en los escritos de Marx y particularmente en los de Proudhon, el primero al desarrollar su filosofía en torno a la idea de valor de uso y el segundo sobre la noción de derecho de uso (*droit d'usage*) como vías para impugnar la propiedad (que Proudhon describe llanamente como “hurto”). En un mundo de privatización desenfrenada, la usuariedad es un tema crucial: ¿cómo vamos a meter en cintura a la propiedad antes de que termine por colapsar completamente el sistema? ¿Cómo se pueden formular los derechos de la usuariedad de manera adecuada a los nuevos modos de producción y circulación de los bienes inmateriales?

Esto implícitamente plantea una pregunta secundaria: aquélla sobre los términos alternativos a *usuario* y *usuariedad* como parte del diagnóstico de la difícil situación de la relacionalidad contemporánea. Un término que ha sido muy utilizado es “multitud”. El término es afortunado en un sentido, pues en efecto describe aquello que es constitutivo de la colaboración contemporánea intercerebral y la producción de conocimiento en red, que ya no están basadas en la relación con los medios de producción (como sí lo estaba el proletariado), sino en una red de capacidad intelectual más abierta, o al menos más holgada. Pero tiene la desventaja de no estar vinculado a ninguna experiencia unificadora o a un mundo de la vida común, razón por la cual la categoría de intersubjetividad presente en el concepto de usuariedad me parece más prometedora o al menos digna de ser explorada.

Con respecto al arte contemporáneo y a las prácticas relacionadas con el arte, la usuariedad como desafío a la cultura experta puede seguir dos vectores diferentes: desafiar a la cultura experta desde el interior del marco del mundo del arte, en la tradición de la crítica institucional; o confiriendo facultades derivadas del arte, específicas del arte y generadas por el arte a otros desafíos a la cultura experta iniciados por y centrados en los usuarios de otros ámbitos de la vida externos al marco del mundo del arte más amplio posible, colaborando con iniciativas ciudadanas, proyectos de científicos amateur, etcétera. Idealmente, el despliegue de usuariedad de los profesionales del arte implicaría ambos vectores, desencadenando el imperativo tautológico (que el arte conceptual mantuvo siempre atado exclusivamente a la esfera del arte) en la cultura experta y sus consecuencias dentro y fuera del marco, utilizando las herramientas y experiencias del arte conceptual para exponer y minar los privilegios de la cultura experta que se encuentran en otros campos del quehacer humano.

Creo que la usuariedad es una nueva categoría extremadamente relevante de la relacionalidad y la subjetividad política con respecto a la práctica contemporánea vinculada al arte y a la arquitectura conceptual y física de los lugares en los que

convergen sus usuarios. ¿Qué uso damos a las exposiciones? ¿Y a las revistas académicas de arte? ¿Cómo, por qué y dónde utilizamos la palabra “arte”? ¿Y quiénes somos “nosotros”? Los expertos tienen su respuesta y los usuarios la suya, necesariamente conjugadas en primera persona del plural. Los usuarios constituyen una comunidad tejida holgadamente a partir de la experiencia común: el fundamento de la relacionalidad humana.

Este artículo se presentó inicialmente en el contexto del congreso titulado “Reconsidering Relationality” organizado por Alexander Alberro y Nora Alter en París el 18 y 19 de abril de 2007.





# La riso: Soplan vientos de cambio en el panorama editorial cubano

Moisés Mayán

Durante el primer mes del año 2000, precisamente cuando cruzábamos milenio y siglo de un portazo, comenzaron a arribar a las distintas regiones de la geografía cubana unos extraños duplicadores electrónicos denominados Risograph. Como parte del envío de este inusual dispositivo, se incluía un ordenador con sus accesorios correspondientes, varios paquetes de hojas, el calificativo “Sistema de Editoriales Territoriales (SET)”, y la urgencia de conformar planes de publicación emergentes. Muchas provincias recibieron la implementación de la nueva tecnología sin ninguna experiencia, lo que significaba partir de cero; mientras en unos pocos casos, se contaba con un bregar de más de una década de trabajo con las llamadas “impresiones directas”, realizadas en las antiquísimas máquinas Chandler del siglo XIX. Comenzó entonces en todo el país un proceso de adaptación, familiarización y estudio de los equipos donados por el Estado, con el inconveniente adicional de que dicho proceso debía ser breve en extremo, pues apremiaba conformar los planes editoriales correspondientes a los años 2000 y 2001, con sólo una semana de diferencia.

La inserción de la riso en la Isla debe enmarcarse en los términos de la política cultural vigente, que como resultaba obvio, no respondía a intereses de mercado; o sea, las editoriales estaban subsidiadas por el Estado y su objetivo *no era* (permítanme

subrayar la frase) vender libros, sino contribuir a la materialización del esfuerzo de aquellos autores que no podían acceder a las casas editoras ubicadas en la capital. El rigor de las labores editoriales fue suplantado por un ajetreo al que no estaban acostumbrados nuestros técnicos y especialistas. Del proceso de selección de originales y conformación de los planes se transitó velozmente a edición, corrección, composición, diseño e impresión. Había que emular a la velocidad de la riso, aunque la encuadernación continuaba (continúa) siendo tan artesanal como antes.

Para garantizar la permanencia del SET, se hizo manifiesta la ingente necesidad de crear los Consejos Editoriales Municipales, célula básica del novedoso método de impresión, que tributaría al Consejo Editorial Provincial. Los consejos recibirían las propuestas de cada municipio (fundamentalmente en los géneros de poesía, narrativa e historia), afrontando el primer proceso de selección. A cada título aprobado se le adjuntaba un aval con las consideraciones de los especialistas responsables de su valoración, y se enviaba al Consejo Editorial Provincial, al servicio de la casa publicadora del territorio. A este Consejo Provincial le correspondía la última palabra.

Las obras aprobadas pasaban a engrosar el plan de publicaciones del año próximo, y las rechazadas eran devueltas a sus lugares de origen con un dictamen donde se detallaban las incorrecciones que convertían el texto en "No publicable". Una vez en los municipios, el asesor literario asumía en conjunto con el autor, la corrección de las deficiencias señaladas en los manuscritos, que posteriormente podían volver a presentarse. A pesar de la instauración de estos necesarios "filtros", no es de extrañar que en la época inaugural de la riso se cometieran múltiples errores, sobre todo el de la "representatividad", donde en cada municipio del país debía residir por lo menos un escritor, y si no existía había que crearlo.

La Risograph, una máquina diseñada originalmente para imprimir propaganda publicitaria, planillas y modelos en las empre-

sas capitalistas, se convirtió en la indiscutible animadora del fenómeno editorial cubano. Posibilitó la creación de planes de publicación coherentes, y en no pocos casos, dio a conocer a nuevas voces que han ido conquistando un espacio en el entramado literario de la Isla. Resulta oportuno indicar que la digitalización del proceso dio al traste con la proliferación de los molestos colchones editoriales que dormían el sueño eterno en muchas de nuestras casas publicadoras. Ayudó además a consolidar el proceso editorial, permitiendo la creación de colecciones, y la impresión de revistas culturales. Convirtió un movimiento embrionario, con autores que dependían casi exclusivamente del favor de las editoriales nacionales, en un grupo de escritores éditos, insertados en el *corpus* escritural de la nación.

El poeta Reinaldo García Blanco nos comenta lo siguiente: “Todo parece indicar que el término ‘escritor de provincias’ tiende a desaparecer en nuestro país, a partir del año 2000, con la aparición de las publicaciones de la Risograph, salieron a la república de las letras, más de 530 autores con un primer libro y más de 250 por segunda vez. ¿Apotheosis de la palabra impresa? Apotheosis que casi borra de golpe y porrazo la crisis editorial de la década que acababa de pasar”. El monopolio (permítaseme el desliz) que ejercían las editoriales nacionales y su círculo de beneficiados, así como la preponderancia de los premios literarios como “vía legítima” para la publicación, cedió ante el empuje de las editoriales territoriales y de los certámenes que comenzaron a convocarse fuera de la capital.

La consabida frase de “siempre publican los mismos” fue suprimida de la boca de quienes miraban los toros desde la barrera (entiéndase provincia). Más de 500 autores de aquellos “excluidos” vieron su obra publicada, y si no exhibían desde las cubiertas de sus títulos la identidad visual corporativa de Letras Cubanas, Unión u Oriente, sí podían lucir con orgullo los sellos de Ediciones Holguín, Capiro, o Ediciones Matanzas. La cuestión era publicar, se trataba del *to be or not to be* shakespeariano. Si publicabas, si traías tu libro bajo el brazo, entonces y sólo entonces, eras un verdadero escritor, de lo contrario te indefinías

en la multitud de talleristas que seguían aguardando por un espacio.

En 2015, la riso festejó sus primeros tres lustros de inclusión definitiva en la dinámica literaria cubana, y precisamente las mesas de diálogo y charlas convocadas a lo largo de todo el país introdujeron controversias esenciales que de seguro ayudarán a corregir el rumbo del sistema de impresión en los años siguientes. Considero que las editoriales cubanas que se benefician de estas máquinas replicadoras deben esforzarse por consolidar sus equipos de trabajo, específicamente en el campo de la edición y el diseño, pues a pesar de que 15 años no representan más que una adolescencia temprana, ya va siendo hora de que las publicaciones riso dejen de ser las cenicientas de las ferias del libro. Para lograr éste y otros objetivos que influyan positivamente en el libro como objeto artístico, se han organizado por el Instituto Cubano del Libro los Talleres de Edición y Diseño del SET, que sesionan con frecuencia anual.

Si en un comienzo los ejemplares producidos por la riso, no podían aspirar a vistosas cubiertas, ya en la mayoría de las provincias se ha establecido un convenio poligráfico que permite que varios de los títulos que integran el plan exhiban cubiertas en cuatricromía, produciendo una suerte de híbrido. De cualquier modo, la calidad del libro está llamada a imponerse dentro de esas otras *bondades accesorias*, de ahí que desde el 2014 algunos sellos comenzaran a suplantar los antiguamente imprescindibles consejos editoriales, por una modalidad que ya habían ensayado con buenos resultados las editoriales de la capital, nos referimos a la contratación de lectores especializados. Estos lectores reciben los materiales que se entregan de manera directa a la editorial, o que han sido recomendados por los consejos municipales, e incluso premiados en algún certamen convocado en la región, y trabajan —digamos de manera anónima—, pues no están identificados con un nombramiento oficial, ni firman los dictámenes que realizan, por lo tanto sus juicios suelen ser imparciales, y favorecen la calidad de los textos elegidos.

Lo que más se le ha criticado a las publicaciones riso no es esencialmente el arte final de sus volúmenes sino la relevancia del pensamiento impreso, de la información que ofrecen al público, y esos cuestionamientos soslayan la evidencia de que es sobre los hombros del SET donde recae anualmente el grueso de los autores inéditos del país, autores que luego ganan importantes premios y publican al amparo de las editoriales nacionales. Lanzar al panorama literario cubano a un autor inédito es un riesgo, y ese riesgo lo asume casi en su totalidad el SET. Lo lógico es que las ediciones riso funcionen como trampolín hacia las editoriales nacionales, catapultando a autores y obras. Eso es lo lógico, la natural escalera de ascenso para los escritores cubanos, o sea, de riso a editorial nacional.

Pero el progreso alcanzado por el SET ha invertido en no pocos casos este patrón de desarrollo, por eso no es de extrañar que Miguel Barnet solicite ser incluido en el catálogo de Ediciones Holguín, o que Daniel Chavarría coloque su obra *El aguacate y la virtud* al cuidado de Ediciones Matanzas; que acepten publicar en riso autores como Roberto Fernández Retamar, Antón Arrufat, Reynaldo González, Fina García-Marruz, César López, y otros que disfrutaron de una prolífica trayectoria en las editoriales nacionales.

Estamos en momentos de cambios, donde la política editorial asume los retos de una realidad económica adversa, y son numerosas las lentes que se detienen sobre el libro, específicamente en aspectos como la promoción y la comercialización, y es una feliz realidad afirmar que muchos de los mejores títulos que han visto la luz en Cuba proceden de esa máquina estigmatizada que responde al altisonante nombre de Risograph. Bajo la tutela del SET no se han publicado solamente a autores locales, sino a altas voces de la literatura universal, que a veces y dicho sea de paso, habían escapado a la percepción y rastreo de las editoriales nacionales, por sólo apuntar dos ejemplos, tenemos el volumen que reunió por primera vez en la Isla parte de la poesía de la escritora argentina Alejandra Pizarnik, y que apareciera por Ediciones Holguín, o la entrega bilingüe de la obra del

poeta norteamericano Robert Frost, a cargo de la camagüeyana Editorial Ácana.

Entonces me pregunto, ¿hasta cuándo un puñado de ilusos seguirá menospreciando las publicaciones riso? Es cierto, no podemos negarlo, que la encuadernación manual está entre lo que más atenta contra el libro como producto artístico, una encuadernación que limita inclusive el total de páginas de determinado texto (unas 150) debido al método de presillado, y una cantidad de ejemplares por volumen que no debe rebasar las 1000 tiradas, devienen en restricciones que acompañan al título desde su mismo nacimiento. Quizás estemos ante la posibilidad de replantearnos la encuadernación de los ejemplares riso. El muro que aísla al SET de las editoriales nacionales se ciñe prácticamente a cuestiones de encuadernación y tirada, siendo la primera el eslabón más vulnerable en toda la cadena de terminación del libro como objeto de arte. ¿Estaremos en condiciones de enfrentar un procedimiento de encuadernación que derribe de una vez y por todas las barreras que subsisten entre las editoriales cubanas?

Hemos llegado mediante el análisis de algunas de las disyuntivas que plantea el SET en la actualidad, a otro de los andenes donde debemos detenernos con urgencia. La política económica que ha comenzado a regir los destinos del país, incide directamente en la estructura original del SET. De modo que este sistema de impresiones ingresa en los dominios de lo que *debe ser cambiado*, pues comienza a tratarse un tema largamente encubierto, la inserción de la obra en el mercado del libro, o sea en la red de librerías, y por qué no, en las ferias internacionales. Zuleica Romay, presidenta del ICL, apunta: “Hay que lograr que el libro salga a buscar al lector, y así evitar la actitud contemplativa de algunos libreros a la zaga de que les compren (...) El gran reto es producir libros y saber promoverlos para que se puedan vender”.

Aunque las editoriales que emplean el sistema riso siguen beneficiándose con los subsidios del Estado, y con una asignación anual de insumos que posibilita el cumplimiento del plan, se

vislumbra el filo luminoso de una nueva República de las letras emergiendo en el océano nacional. Al parecer el objetivo *a posteriori* es convertir las editoriales en entidades autofinanciadas, hacer libros que se vendan para garantizar la publicación de esos otros volúmenes que sostienen la plataforma cultural del país, y entonces el futuro de la risa, estos años de incuestionables logros, comenzarían a desdibujarse en un horizonte de incertidumbre.

Holguín, octubre de 2015.





# Redes

## La Fotocopioteca

La Fotocopioteca es un proyecto que funciona como una red de publicación y distribución de textos y traducciones dirigidas hacia el campo de la práctica y el pensamiento artístico contemporáneos en América Latina.

Los textos son recomendados, comentados e introducidos por artistas, curadores e investigadores locales, nacionales e internacionales invitados por *lugar a dudas*.

Cada edición de la Fotocopioteca está conformada por una colección de cuadernillos impresos en blanco y negro, tamaño oficio. Utiliza la fotocopia como soporte y como sistema de reproducción. Los cuadernillos se disponen en grupos de ocho, exhibidos en un soporte físico similar a los contenedores/exhibidores de los puestos de venta de periódicos.

El objetivo es crear un sistema ágil de circulación, producción y difusión de contenidos, alrededor de las prácticas artísticas en países de América Latina. Un sistema diseñado para circular por fuera de los sistemas formales y oficiales. Constituir una red de trabajo colaborativo en un continente en cuyos países difícilmente circula y dialoga su producción de pensamiento y de crítica.

En un tiempo donde el documento digital predomina, especialmente por su rápido y fluido tráfico a través de Internet, pensar un sistema de circulación analógico puede parecer anacrónico e incluso antiecológico. Sin embargo, este proyecto busca otro tipo de flujo que no se limite simplemente a hacer cierta información más accesible, sino a compartir conocimientos y pensamiento, involucrando a muchas personas en su configuración y en las estrategias de circulación. Se trata de cómo ese conocimiento se visibiliza, se intercambia, se conserva, se usa y se convierte en experiencia de interacción y diálogo.

Tenemos un mundo saturado de información, por lo tanto se hace necesario crear canales propios para direccionarla y transmitirla, *lugar a dudas* pretende conformar, tanto un cuerpo de lectura pública, como un sistema de circulación de información que utilice un medio impreso rápido y accesible como estrategia experimental para distribuir y compartir conocimientos entre diferentes personas.

La Fotocopioteca capitaliza el conocimiento de otras personas y lo pone a transitar fuera de los circuitos comunes como las aulas de clase o los buscadores de Internet.

Este proyecto pretende crear una red expandida de circulación de textos alrededor de las prácticas artísticas en los países de América Latina donde el diálogo y la interacción a veces es muy poco fluido.





# Una telaraña enorme comenzó siendo una burbuja de baba de la araña. Un breve recuento sobre nuestra experiencia como cooperativa editorial

Cráter Invertido visto por HaziKanaviz a partir de las notas hechas por Televudú

Tal vez todo comenzó en 2009, con la invitación que hicieron Andrés Villalobos, Diego Teo y Daria Chernysheva a lxs que en ese momento participamos en el Grupode a ser parte de *Siempreotravez*, un extraño taller de producción del difuso imaginario colectivo.

Me acuerdo mucho de esas primeras veces que le caía a dibujar a Tenayuca, en la colonia Letrán Valle. No entendía muy bien la finalidad de las dinámicas entre estos compas. Daria había estudiado en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado "La Esmeralda" (ENPEG), a donde nosotrxs acabábamos de entrar; eso generó un vínculo generacional con su banda (así nos conectamos con Waysatta). En la ENPEG fue donde nos conocimos la mayoría de nosotrxs y donde comenzamos a agruparnos y a colaborar en proyectos como el Archivo Temporal Reproducible (ATR), que activamos como proyecto durante la exposición *Siempreotravez*, cuyo corazón era la fotocopidora con la cual muchxs de nosotrxs hicimos nuestras primeras autopublicaciones de manera intuitiva y con mucha energía amateur *Do-It-Yourself*. Andrés y Diego ya tenían su propia colección de *zines* y la reprodujeron de manera libre durante el proyecto. Así se reprodujo el texto de Jim Jarmusch "Nada es Original" y establecimos esa complicidad alegre de ser *copylefts*, piratas de la ética libre, canibal, relajada, política, encriptada, imaginaria:

Roba de cualquier sitio que te llene de inspiración o alimente tu imaginación. Devora películas viejas, películas nuevas, música, libros, pinturas, fotografías, poemas, sueños, conversaciones intrascendentes, arquitectura, puentes, señales de tránsito, árboles, nubes, ríos, luces y sombras. Selecciona para robar solamente aquellas cosas que le hablen directamente a tu alma. Si lo haces, tu trabajo (y tu robo) será auténtico. La autenticidad es invaluable; la originalidad no existe.

Una vez estaban también en una sesión de dibujo —también de las primeras— Fito y Forez, de Pop Nasty, y estos güeyes llevaban sus estenciles, sus latas y toda la actitud. Nos pusimos a hacer playeras con Sharpies y aerosoles. Todo en un ambiente nocturno festivo. Trabajamos mientras nos conocíamos y hacíamos. La idea de taller y producción era bastante ambigua: por una parte estaban las playeras al final de la sesión, los dibujos sobre la mesa, sobre los cuadernos... una cierta “producción”. Por otro lado, era difícil para mí localizar con precisión dónde estaba mi “producción individual” en todo este embrollo colectivo. También recuerdo cómo en esa sesión, Andrés sólo dibujaba ramitas y la mesa estaba repleta de dibujos-mantras que ambos hacían sin que hubiera mucha preocupación aparente por el dibujo “final”. Lo que había ahí era un interés cachondo con el proceso del dibujo, por el gesto, por la repetición, por la línea, por el negro, por la caricatura y la síntesis, por dibujar por dibujar. Nostalgia, melancolía y mucho humor. Yo llevaba mi laptop y estaba copiando, con mucho esfuerzo y de manera muy realista, un dibujo de un cherokee. Estaba intentando dibujar “bien” y realmente estaba confrontado por la manera gratuita en la que estxs compañerxs arrojaban su imaginario de manera libre y generosa. El cherokee estaba bien, pero tal vez la manera de transformar mi visión de las cosas ese día fue comenzar a comprender e intuir que el dibujo es un acto, una presencia, y que si hacíamos esa invocación juntxs, bajo la luz de la noche, dibujando, algo muy potente sucedía: aparecía el imaginario, o más bien, lo hacíamos reaparecer. La mesa de dibujo rápidamente se convirtió en un ritual informal. Se abría la mesa a la infiltra-

ción, al contagio, a la disputa, al juego, a la improvisación, a la incertidumbre, a la fragilidad y a la inminencia de la saturación frente al vacío de la vida real. El imaginario comenzaba a aparecer borroso frente a nuestros ojos. Una y otra vez he regresado a esas mesas de dibujo, que después de un tiempo persistimos e insistimos en compartir generosamente entre quienes somos parte de la red de afines de la Cooperativa Cráter Invertido.

En 2013 realizamos, en colaboración con la Casa del Lago, el proyecto *Movimiento Editorial*. Así como *Siempreotravez* en su momento, el *Movimiento Editorial* fue una provocación para reunirnos una vez más a reflexionar, exhibir, tallrear, producir y compartir maneras y estrategias para seguir trabajando formas de autopublicarse. Fue a partir de este movimiento editorial que se conformó *¡Zúngale comixx!* proyecto de gráfica canibal, dibujo y *comixx* del cual soy un orgulloso y frito miembro (junto con Erik Tlatoani y Jurgli Trevi *treviboy*. Ahora el ejercicio es más claro, están las publicaciones y la posibilidad de reproducir nuestros imaginarios a color y todo con la risa, de autopublicarse para ver mejor los gestos colectivos sobre papel. Tal vez, la apuesta por el impreso, para mí respondía a que juntxs comenzamos a hacer *fanzines*. Siempre me gustó el gesto del intercambio de mano en mano y el *zine* se presta mucho a generar relaciones a través del compartir nuestros intereses y complicidades, configurando una posible comunidad con sus propias maneras de comunicarse, de ponerse a conversar. El *fanzine* casi siempre tiene un público de interesadxs en un x tema, por lo tanto genera redes solidarias y por afinidad, y rompe con la lógica mercantil siempre mediada del mundo editorial comercial. Hacer *fanzine* es una acción directa de contrainformación. En nuestro caso comenzó a ser un vehículo para diseminar el imaginario críptico y político en espacios y redes alejadas de las instituciones-circuitos del arte contemporáneo local. También de comunicarse de cerquita con nuestros afines, ya que el *fanzine* también es un dispositivo afectivo donde vamos tejiendo nuestra memoria colectiva. La elaboración de proyectos editoriales de manera colaborativa abre la posibilidad, en tanto que práctica, para romper temporalmente con el individualismo, lo que genera



un espacio concreto donde juntxs tallereamos en colaboración la producción de contenidos, a la par de que discutimos y elaboramos estrategias de distribución cooperativas. De pronto, nuestro proyecto colectivo y de comunidad está completamente cruzado por el espacio-taller de impresión en estrecha relación con las redes que la socialización de la máquina —en tanto que medio de producción— establecen entre quienes participamos de su uso y cuidado.

Comenzamos con los *fanzines* como un modelo de producción a menor escala, fuera de los medios masivos que no nos representan. Nos llamó la atención de qué manera podríamos publicar nuestras investigaciones e imágenes como algo muy específico cuyo formato nosotros podríamos definir y que se hiciera y pudiera ser leído como algo salvaje, sin un gran plan racional detrás, como algo muy intuitivo y —tal vez por eso, como decíamos— algo salvaje, como un arrojo plástico e informal frente al abismo. Cuando compartíamos el local en Lassaga, en la colonia Obrera, rentamos una fotocopidora para comenzar con el proyecto editorial a baja escala y hacer *fanzines*. Después comenzó la mafia crateril en los pasillos de la Obrera a hablar de la riso, esta imprenta duplicadora que hacía maravillas. Veíamos sobre todo *prints* en Internet, y a veces cosas hechas acá como las del Taller de Ediciones Económicas y las exquisitas publicaciones de Joc-Doc (de un salvajismo refinado inaudito para mí en esos momentos —aún lo es—). Vimos la potencia y posibilidad que estar imprimiendo significan para la cooperativa: para la producción del trabajo de sus asociadxs, como forma de autogestión, como nodo de producción de materiales diversos muy en la lógica del hazlo tú mismo o del hazlo-con-otrxs, como lugar de intercambio de materiales subversivos y radicales y por lo tanto de quienes los editan, leen y discuten. También había un interés fuerte por ser parte de la red autónoma de medios libres —o como se llamen—, desde el hacer. La intención es compartir el espacio y la forma en la que lo usamos. El Cráter se “presta” a prestar el espacio y también se “presta” la máquina, aunque todavía no exista una manera definida ni una metodología específica planteada para establecer una cooperativa, igual la máquina se ocupa para inte-

reses muy diversos y se usa constantemente según los intereses de quienes la ocupan. La cooperativa sucede. Lo que siempre hemos intuido es que queremos compartir, y ésa es una de las motivaciones principales de la autopublicación y el potencial que vislumbramos en agrupar deseos. Hasta ahora, por medio de Cráneo Invertido Editorial, Cráter Invertido Editorial, *¡Zúngale!*, *Cartucho*, *Subversiones* y Cia. (próximamente *Malicia*), compartimos nuestro trabajo utilizando el papel como soporte, medio y proceso. Hemos pensado en que nos interesaría conformar una especie de asamblea alrededor de la máquina, para pensar en cómo estamos cooperando y autorganizado el proceso de uso-cuidado de LAEL. Esta asamblea sería un espacio que identificaría las distintas maneras de co-operar con la máquina, para establecer una relación de largo aliento y esfuerzo prolongado, y tener una relación más profunda entre las personas que hemos impreso, que la hemos utilizado para hacer nuestros proyectos —y a la cual hemos regresado por las posibilidades que permite y por el costo razonable—, para que el espacio y el uso-cuidado sean sustentables. Sería una asamblea que piense en todo lo que implique compartir. Nos interesa romper con la relación dicotómica de dueño-usuario a una más productiva para la comunidad y más generosa, o tal vez solamente más interesante, en la cual por el uso del espacio-taller editorial ayudas al construir algo para la máquina, ordenar la bodega, plantear o imaginar un modelo para hacer la metodología para cotizar, para administrar la cooperativa, para pensar en redes de distribución, al mismo tiempo que nos autoeducamos y establecemos comunidades de aprendizajes y de maneras de hacer cooperantes. La máquina es la fogata y con nuestro trabajo alimentamos el fuego para darnos calorcito entre todxs.

Actualmente hay una diversidad y una gran cantidad de proyectos editoriales autogestivos e independientes que han proliferado gracias, en parte, a la explosión riso, pero también a la recuperación de la tradición de la fotocopia, de los pequeños tirajes, de la serigrafía, de las imágenes seriadas y de reproducción limitada. Explosión que ha sido acompañada por decenas de eventos que se han convertido en cotidianos dentro de la

movida artística independiente de la ciudad de México. El movimiento editorial está sucediendo y somos parte de algunas de estas redes por medio del contacto directo entre fanzinerxs, cartonexxs, artistas, diseñadorxs, poetas, activistas, militantes, punks, anarcxs, feministas, gestores, colectivos y comunidades que por medio de estos encuentros constantes van reformulando sus maneras de hacer y pensar. Es un buen momento para reflexionar colectivamente sobre el rumbo que podría tomar este momento de encuentros para pensar en posibles redes de distribución que cooperen y que no compitan, aterrizar maneras de experimentar el apoyo mutuo entre nosotrxs y nuestros recursos, espacios y talleres para la socialización de técnicas y saberes para la generación de una red de redes horizontal, sustentable y autorregulada entre proyectos, editoriales, espacios, imprentas y conocimientos.

# Un día en el juzgado. Discusión con Sergio Muñoz Sarmiento, Lionel Bently y Prodromos Tsiavos en The Showroom, Londres.<sup>1</sup>

The Piracy Project

## Eva Weinmayr

El día de hoy queremos poner a prueba el lugar en el que estas obras se plantan ante los ojos de la ley. No por que estemos demasiado preocupadas por la ley en The Piracy Project, sino porque cada vez somos más conscientes de que estamos en una zona gris en la cual realmente no podemos construir sobre el trabajo de otras personas sin tropezar con el fantasma del copyright acechándonos. Los derechos de autor son muy complicados y comienzan a permear cada vez más aspectos de nuestras vidas sin que nosotros siquiera seamos capaces de identificarlo.

Es bastante difícil de entender qué podemos utilizar y qué no. Es por esto que hemos invitado el día de hoy a tres expertos con distintos antecedentes legales para discutir una selección de proyectos de nuestra colección de piratería, que se encuentran sobre esta mesa. Tenemos con nosotros, como representante del Reino Unido al profesor Lionel Bently, Professor of Inte-

1 Un día en el juzgado (A Day at the Courtroom) tuvo lugar el 15 de junio de 2013 en The Showroom, Londres. Este texto es un fragmento de la conversación publicada en *Borrowing, Poaching, Plagiarising, Pirating, Stealing, Gleaning, Referencing, Leaking, Copying, Imitating, Adapting, Faking, Paraphrasing, Quoting, Reproducing, Using, Counterfeiting, Repeating, Cloning, Translating*, editado por The Piracy Project y publicado por AND Publishing en 2014.

lectual Property en la Universidad de Cambridge. Bently ha publicado varios libros sobre propiedad intelectual, historia del copyright y piratería. Al centro tenemos a Prodrornos Tsiavos. Él es líder del proyecto legal para Creative Commons en Inglaterra y Gales (CC-EW) y Grecia (CC-Greece). Y del lado izquierdo tenemos a Sergio Muñoz Sarmiento, recién llegado de Nueva York. El día de hoy, él representará la visión de los Estados Unidos en la materia. Es un artista y abogado establecido en Nueva York que explora la relación entre el arte contemporáneo y la ley en la Fordham Law School. También administra el muy recomendable blog, Clanco.

## SUITCASE BODY IS MISSING WOMAN<sup>2</sup>

Andrea Francke

El caso que tenemos a continuación es *Suitcase Is Missing Woman* de Eva Weinmayr. Dado que ella se encuentra aquí, podrá responder muchas preguntas. El libro fue publicado por Book Works en 2005 aquí en el Reino Unido y utiliza como fuente los pósters para puestos de periódico de *The Evening Standard*.<sup>3</sup> *The Evening Standard* hace pósters que colocan en las calles tres veces al día, con cada edición. Utilizan eslogans pegajosos sobre algún tema presente en el periódico aquel día con el propósito de impulsar las ventas. En este libro, la artista compila estos pósters con titulares y los descontextualiza de las noticias al borrar las cabeceras y los pies. Los pósters están reunidos en el libro en orden alfabético. El póster maestro es caligrafiado por un empleado de *The Evening Standard* y luego impreso, distribuido y puesto en exhibición al público en las calles de Londres. Este libro fue publicado y distribuido por una artista editora y está en venta en librerías y galerías. Así que lo

2 “El cuerpo de la maleta es la mujer perdida”.

3 El *London Evening Standard* es un periódico tabloide vespertino publicado en Londres desde 1827.

que tenemos en él es una colección de reproducciones fotográficas de estos pósters sin las cabeceras y pies de *The Evening Standard*.

Sergio

¿Cómo... cómo conseguiste estas imágenes para el libro?

Eva

Reuní los pósters originales de puestos de periódicos y les tomé fotografías. Mi pregunta es: ¿los titulares están protegidos? ¿Los titulares expuestos en la esfera pública están protegidos? Y la caligrafía ¿la caligrafía como expresión gráfica está protegida?

Sergio

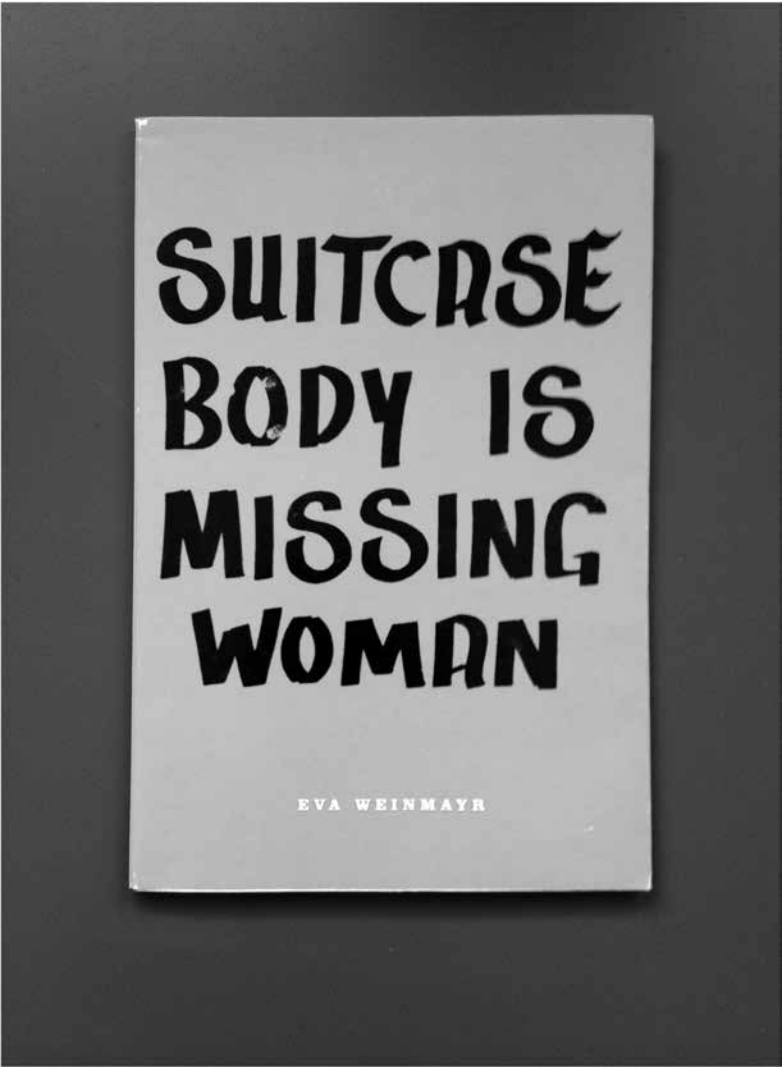
Sí, pero eso no te va a hacer un alegre testigo. En realidad, yo pondría el caso directamente en los registros de infracción. Te diré por qué: es interesante pues de inicio piensas: "las frases cortas en los Estados Unidos no tienen derechos de autor", pero yo alegraría que éstos son dibujos. Como dibujos son arte. Son susceptibles de reservar derechos de autor para la persona que los escribe cada noche, o como decías, cada madrugada. El hecho es que están compilados como algo que probablemente el periódico querría hacer, por lo que éste es el cuarto factor. Es algo que previsiblemente querrían hacer, promover esto como un libro de sus pósters. Tu libro está a la venta en librerías y no importa que se trate de galerías o museos, está a la venta.

Miembro del jurado

Gilbert & George también han utilizado esto ampliamente en su trabajo y seguramente ellos venden ese trabajo por mucho más de lo que obtienes de ese libro. Ésa es una pregunta interesante. Una vez que un artista ha realizado exitosamente su trabajo...

Sergio

Eso no quiere decir que sea legal.



Andrea

Creo que el punto es que nunca han sido llevados a juicio. En el caso del *New York Times*, por ejemplo, la noche siguiente el *New York Times* publicó un anuncio aprobatorio alegando que lo habían encontrado tan divertido, que no los llevarían ante los tribunales.

Sergio

Estoy tratando de hacer de abogado del diablo, pero ése es el modo en que vería esto en primer término dado el aspecto comercial.

Es parecido al caso de *Seinfeld* en los Estado Unidos [Castle Rock Entertainment, Inc. v. Carol Publishing Group]. Un fanático de la serie de televisión *Seinfeld* tomó fragmentos de cosas que los personajes dirían e hizo una enciclopedia de *Seinfeld*; la corte determinó que eso sería una obra derivativa. Ése es un derecho exclusivo que la NBC probablemente podría querer explotar puesto que es un mercado potencial al que podrían moverse.

Miembro del jurado

Yo sólo quiero tener algo claro: ¿cualquier marca en un papel es un dibujo?

Sergio

No. La originalidad bajo los derechos de autor en los Estados Unidos tiene un umbral muy bajo, así que las notas que presumiblemente estás tomando el día de hoy se te pueden *copyrightear*. No son vistas como un dibujo; lo digo coloquialmente, pero es una forma de expresión.

Eva

¿Se trata de una expresión gráfica o del contenido, la formulación?

Sergio

La expresión gráfica, la forma en que se ve, la imagen completa.



Miembro del jurado

¿En ese caso pertenecería a *The Evening Standard* o a la persona que en realidad hace los letreros?

Lionel

Eva conoce una historia sorprendente acerca de cómo fue que esta persona terminó haciendo los letreros. Puede que cambie tu opinión al respecto.

Eva

Sí, Jane Rolo (la directora de Book Works) y yo fuimos a *The Evening Standard* a conocer a la persona que escribía estos titulares. Como londinense estás muy familiarizada con esta caligrafía y yo quería conocer el rostro que la acompañaba. Tuvimos una entrevista corta en donde nos contó que él y otros cinco colegas —que eran conductores que repartían el periódico en los quioscos— fueron llamados a una mesa para que cada uno escribiera algo a mano. Él tenía la mejor caligrafía o al menos la más interesante, así que de ese modo consiguió el trabajo. Ya no maneja, sólo escribe los pósters. Con un rotulador negro escribe el póster maestro, que se reproduce, imprime y distribuye con el periódico.

Sergio

Eso me hace pensar que probablemente esté protegido.

Lionel

Bueno, no lo sé...

Sergio

La palabra que anda dando vueltas por aquí es la palabra “obra”. Una de las cosas que estás buscando aquí es originalidad y creatividad. Si yo fuera el abogado del periódico, diría “pongan al tipo (el artista-dibujante) en el estrado. Que hable acerca de esta historia, acerca de cómo llamaron a cinco empleados y escogieron a este tipo.” Él fue elegido porque poseía una expresión original. Éste es un problema para el apropiacionista.

### Prodromos

Aquí en primer lugar, tenemos claramente a la originalidad expresada en los términos de cómo escribe esta persona. El proceso de selección nos deja eso bien claro. En segundo lugar tú estás haciendo una copia desde que tomas una foto. No estás transcribiendo, no estás imitando. No hay mucha originalidad ahí, pero a partir de que lo estás copiando, definitivamente incurres en una violación [de derechos]. Para mí es bastante claro que ésa es una obra y que es trabajo artístico sobre el que estás infringiendo.

### Miembro del jurado

Ella realmente no está reproduciendo la obra original, ¿o sí? Está reproduciendo el póster de la obra original. Desde ahí ya hay una ligera diferencia, ¿no?

### Prodromos

No.

### Miembro del jurado 1

Si piensas en Richard Prince refotografiando al hombre Marlboro; él tomó una foto de la obra de una revista; no fotografió la imagen original, así que creo que habría que determinar con precisión qué es lo que Eva está haciendo.

### Prodromos

Incluso las reproducciones de obra original son obra artística. Son imágenes, son fotografías y están hechas bajo la licencia o el permiso de la misma entidad que posee el derecho de autor sobre la obra artística original. Ella está infringiendo [los derechos sobre] el trabajo artístico porque éste pertenece a alguien más. No se salva por el hecho de que esté utilizando una copia, puesto que se trata de una copia no autorizada.

### Miembro del jurado 2

Por otro lado, otro nivel es que la expresión, como le dices, no tiene nada que ver con la expresión de lo que dice. Esa persona no venía con esos eslogans. Es la legibilidad de su escritura.

Sergio

Acabas de dar un ejemplo perfecto. Esto no sería distinto si se tratara de dibujos de Basquiat.

Miembro del jurado 2

Pero no lo son. Me imagino que el empleado se encuentra probablemente bajo alguna obligación contractual para cumplir con su trabajo bajo alguna condición que no tiene nada que ver con su expresión.

Sergio

No. Para mí es lo contrario. Este empleado fue elegido por su expresión única.

Miembro del jurado 3

Se trata del acto. No hay ninguna diferencia en si es un conductor o es Lawrence Wiener.

Sergio

Bueno, lo irónico es que Lawrence Weiner probablemente no tenga protegidos los derechos para sus eslogans; tal vez para el diseño de sus dibujos murales. Eso sí.

Lionel

Es casi como si él hubiese creado una tipografía.

Sergio

Un dibujo.

Miembro del jurado 2

Yo hubiera puesto ese libro en azul.

Sergio

¡Un momento! ¿por qué harías eso?

Miembro del jurado 2

Porque creo que como artista no deberías limitarte en nada.

Sergio

El problema con eso es que...

Miembro del jurado 2

...tan pronto como ella comienza —y hablo desde mi propia experiencia—, tan pronto como empiezas a pensar, “¡Ay Dios, ¿qué voy a hacer si...?!” Entonces guardas todo y no haces nada.

Sergio

El problema con que digas que eres artista y que los artistas obtengan un trato especial o estén exentos de la ley de derechos de autor es que simplemente cualquiera puede ser artista.

Miembro del jurado 2

¿Y qué si cualquiera puede ser artista? Creo que eso nos lleva de vuelta a la noción de libertad de expresión porque entonces tal vez todos empecemos con “¿Qué decimos? ¿qué podemos decir?” Me gustaría saber cuántas cajas de este libro has vendido, ¿cuánto dinero has ganado?

Eva

Está agotado. Se vendieron como mil copias, pero se vendió muy barato, en cinco libras.

Miembro del jurado 2

¿Cuánto dinero ganaste?

Eva

Recibí 500 libras como comisión de artista.

Miembro del jurado 3

¿Cuánto gana el empleado de *The Evening Standard* por su trabajo? ¿Sabes cuál es su salario?

Eva

No lo sé.

Miembro del jurado 3

¿Le regalaste una copia del libro?

Eva

Lo conocimos antes de tener el libro listo, pero mandamos una copia —creo que fueron dos— a *The Evening Standard*. Una para él y otra para el periódico.

Miembro del jurado 2

Y nunca respondió.

Eva

No.

Sergio

Para dejarlo claro, (y tienes razón), si tienes un empleado interno en el periódico o existe un contrato de trabajo, un contrato entre ellos que diga que todo lo que el artista haga le pertenece al periódico, quiere decir que es el propio periódico el que dibuja, es el autor de las frases, así que el periódico posee los derechos.

Miembro del jurado 1

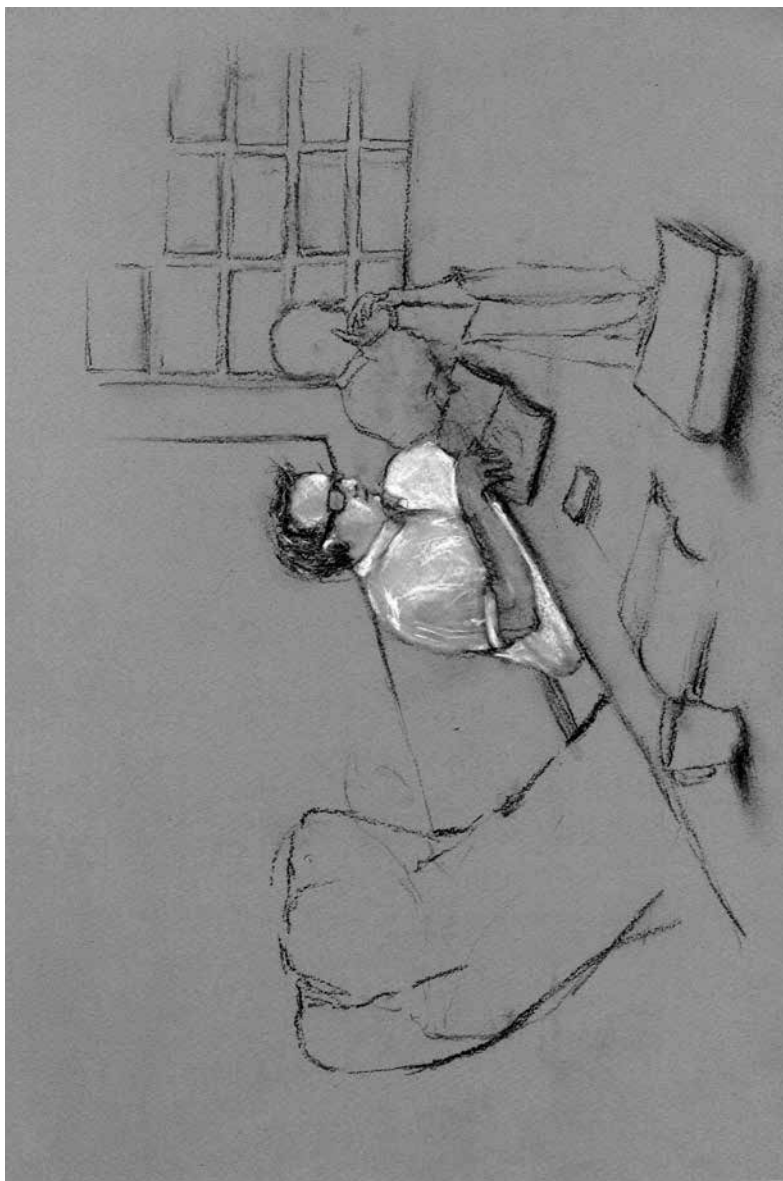
Eso va a depender de qué tipo de arreglo tengan porque seguramente si fueras la persona que dibuja las historietas para *The Guardian*, por ejemplo, Steve Bell, él posee los derechos de sus historietas y *The Guardian* le paga una licencia. Si comparamos eso, si ella hubiera hecho un libro de historietas de Steve Bell, entonces obviamente habría tenido una bronca con él.

Eva

Lo que me llama la atención... Entiendo el aspecto gráfico del dibujo. Pero ¿qué hay en términos de literatura, de redacción, de los titulares en sí mismos?, ¿ahí no hay ningún problema?

Lionel

Hay una división en el análisis entre el trabajo literario y el gráfico. La razón por la que no estoy de acuerdo con otros expertos acerca del problema del trabajo gráfico es porque me parece



Dibujo del juzgado por Stephanie Thandiwe Johnstone.

que hay un mínimo de originalidad. Tal vez necesitemos investigar el relato un poco más pero me parece que la razón por la cual él ha sido escogido es por la presentación funcional y la claridad de su estilo.

Los logros funcionales no son precisamente los que dan lugar a la originalidad. En realidad es lo que restringe la originalidad. Yo diría que éstos, como trabajo gráfico, no están protegidos. Como trabajo literario, creo que es el mismo problema que con los eslogans que mencioné anteriormente. Creo que estamos de acuerdo en que hace quince años, cuando la ley era algo diferente, habrías tenido posibilidad de utilizar esos trabajos literarios, pero algo ha pasado durante esos quince años que ha cambiado la forma en que los encabezados de periódico son vistos. Se trata del crecimiento de los servicios de acopio de noticias en la red. Los servicios de acopio de noticias<sup>4</sup> toman los titulares y los redistribuyen a menudo con fines de lucro. Esto ha cambiado la forma en que los titulares son valorados, y nos lleva al argumento de que los titulares de noticias deberían ser protegidos como valores comerciales. No creo que hayan sido considerados como obras literarias originales cuando usted estaba haciendo esto. Tal vez ahora sí.

### Sergio

¿Crees que importa el hecho de que éstos —les voy a llamar dibujos— hayan sido refotografiados en vez de reexpresados? Digamos que Eva en vez de fotografiarlos de nuevo, haya en realidad dicho “Oh, mira qué pósters tan padres” y haya tomado una hoja de papel para reescribir uno de los titulares.

### Prodromos

O hiciera una tipografía.

### Sergio

Claro, en vez de refotografiar.

Lionel

Si en vez de fotografiar el póster del puesto de periódicos (“Suitcase Body is Missing Woman”), Eva simplemente hubiera hecho ella misma esos pósters en el mismo estilo para que lucieran similares pero no iguales, entonces no estaría infringiendo nada. Este análisis requiere que identifiquemos precisamente en dónde se encuentra la originalidad en los pósters de *The Evening Standard*.

Quiero volver a la idea del trabajo por contrato. Cuando me contaste la historia, no mencionaste que él ya no trabajaba más como conductor. Estoy un poco sorprendido por eso porque hacer esos pósters debe tomar como treinta segundos. Me sorprende que haya dejado su trabajo como repartidor por hacer eso. De cualquier modo, si asumimos que sigue siendo repartidor (o que lo era cuando hizo el póster “Suitcase Body...”) yo diría que creó el póster fuera del ejercicio de su empleo. Él es un repartidor, y a pesar de que se le haya pedido escribir esto, no es parte de sus tareas normales o algo para lo cual *The Evening Standard* lo pueda requerir, entonces él es el propietario. Suponiendo que el póster está protegido por derechos de autor como obra de arte, él, más que *The Evening Standard*, sería el propietario de los derechos.

Prodromos

Aparentemente la razón por la cual él no está haciendo el otro trabajo es precisamente porque ellos ven ese vínculo muy cercano entre su caligrafía y *The Evening Standard*. Cuando ves este tipo de escritura, piensas en *The Evening Standard* y eso se suma a la originalidad.

Eva

¿Podría verse como una marca? Porque esa caligrafía es como una autoridad tan firme para *The Evening Standard* que cualquiera que...

Lionel

Si alguien empezara a vender otros periódicos utilizando esa



caligrafía para los titulares y la gente, al pasar, pensara que se trata de *The Evening Standard* y comprara el periódico..., entonces sí estarían tratando de hacerse pasar por él. Pero ése no sería un problema en el contexto de tu libro, porque nadie pensaría que tu libro es *The Evening Standard*.

### Miembro del jurado

Quiero preguntar qué pasaría si es que en vez de pedirle al conductor que escribiera, le hubieran pedido a un diseñador que hiciera una tipografía, pues básicamente podrían haber escaneado la caligrafía. ¿Sería el mismo problema?

### Sergio

Yo argumentaría que en esos pósters —y les voy a llamar pósters— hay un mínimo de originalidad y un mínimo nivel de *copyrightabilidad*.

### Miembro del jurado

Antes de las computadoras existía la caligrafía del diseñador...

### Sergio

Tal vez lo que hay que aclarar aquí es que no importa quién es la persona. ¿Lo único a lo que le están poniendo atención es si es original, si tiene autoría y si es fijo? Esto cumple con los tres criterios. Incluso si tiene un bajo nivel de originalidad, si es reconocido, si tiene autoría, si es un ser humano escribiendo esto o incluso si se trata de una computadora. Está fijo, es decir, es una idea que se ha fijado en papel. Si tienes estos tres factores, entonces tienes protección de derechos de autor.

### Prodromos

Tal vez deba agregar algo más al tema de la originalidad porque creo que es algo distinto de una jurisdicción a otra. Uno de los criterios en la jurisdicción de la ley civil es lo que llamamos singularidad estadística. Si vas a meter gente en el mismo cuarto y solicitarles que hagan la misma cosa bajo las mismas circunstancias, ¿terminarán con el mismo resultado? Los ejemplos en este caso nos dicen que no, que no lo harían, pues eligieron

a este tipo. Es por eso que, al escuchar la historia, digo que incluso bajo la ley civil tendrás originalidad. Y que el umbral de originalidad es mucho más alto que bajo la ley de los Estados Unidos, pero precisamente por esas circunstancias, me parece obvio que esto coincide con el umbral de originalidad que deberías tener para otorgar derechos de autor.

### Sergio

Demos seguimiento a ese punto... es un buen punto. Si a todos en esta habitación se nos pidiera escribir la siguiente oración: "El perro pasó por encima de la cerca", cada uno de ustedes tendría derechos sobre esa expresión que han puesto sobre una hoja de papel, pero no sobre la frase. Así de bajo es el umbral en los Estados Unidos.

### Miembro del jurado 4

Pero ahí hay tres términos diferentes que has usado. Ahora estás usando "originalidad" y antes, Sergio, dijiste "expresión" y "factual". ¿Cuando usas el término "expresión", es igual que cuando usas "originalidad"? Porque para mí esas son cosas diferentes. Por ejemplo, la caligrafía es tan singular como una huella digital, pero una huella digital no la puedes reclamar en términos de expresión porque es factual.

### Sergio

Ellos descomponen la escritura como si fuera el alfabeto, de ese modo cada letra A, B, C, D, E, carece de protección por copyright, pero sí lo que creas con esas palabras. Si estás en los Estados Unidos, y es lo suficientemente larga, tan larga como una pequeña oración, está protegida por copyright. A menos que sea un hecho real como "La ciudad de Nueva York esta situada en el estado de Nueva York de los Estados Unidos de América". Ése es un hecho, puedo copiarlo incluso si lo escribiste tú y no hay infracción.

### Miembro del jurado 4

Ahora estás hablando acerca del contenido de la oración. Eso es otra cosa.

Sergio

No, estoy haciendo la distinción entre hecho y ficción de la cual estás hablando.

Lionel

Por lo general se dice que los hechos no pueden protegerse. Sergio dice que los hechos están desprotegidos; que la originalidad debe radicar en la expresión de esos hechos, ya sea expresión gráfica o literaria.

Miembro del jurado 4

¿Existe expresión en una huella digital, por ejemplo?

Lionel

¿Hay expresión en una huella digital? No. No hay "creación intelectual".

Sergio

Claro, puedes...

Miembro del jurado 4

Hay originalidad pero él dijo "expresión".

Sergio

Yo probablemente diría que si te tomaran huellas digitales porque te han llevado a la estación de policía, probablemente sería factual. Pero si utilizas tus huellas digitales en una pieza de arte, el gesto de ponerlas en el papel sería una expresión. También sería una expresión en la estación de policía pero la diferencia es que han sido utilizadas con fines gubernamentales.

Prodromos

Iríamos a otra área totalmente.

Sergio

Es interesante. Entonces no habría posibilidad de derechos de autor. Si veo tu huella digital online porque has sido arrestado por la razón que sea, podría probablemente fotocopiar eso y

hacer libros, al menos sería probable en los Estados Unidos porque así trabaja el gobierno. Pero no estoy seguro. Es interesante.

### Prodromos

En Europa no puedes, porque son datos personales.

### Sergio

Eso es en verdad interesante. Ahora es un gran problema en los Estados Unidos porque cuando te arrestan existen registros públicos y ahora están en línea. Hay artistas que agarran estas imágenes con el texto de por qué has sido arrestado y hacen libros y pósters.

### Andrea

¿Así que están en desacuerdo, ustedes dos creen que así debería ser aquí?

### Sergio

No.

### Miembro del jurado

Una pequeña pregunta que he querido hacer acerca del ejemplo de Weiner; ¿están diciendo que si él utilizara caligrafía en su trabajo, estaría protegido?

### Sergio

No. Me refiero a las tipografías que Weiner utiliza. Sus frases cortas probablemente no alcancen protección de copyright. Como dije antes, tal vez el diseño de la frase, la apariencia, como si se tratara de un logotipo.

### Miembro del jurado

Si él escribe sus palabras en manuscrita, ¿sería irónico que pudieran conseguir protección de ese modo más que a través de la esencia conceptual del trabajo?

Sergio

Recuerden que el concepto no obtiene protección. Es la expresión, la forma en que se materializa.

Andrea

¿Dónde encaja con nuestra escala? ¿Usted estaba diciendo naranja, como aquí?

Prodromos

Naranja rojizo.

Miembro del jurado 2

Azul.

Miembro del jurado 1

Más naranja o más azul.

Andrea

¿Quién vota por azul? ¿Quién vota por naranja?

Okey, azul. Tenemos un jurado muy liberal.

Sergio

¿Cómo es que...?

Andrea

Con un voto...

# Nido de fantasmas

## Libros Fantasma

Ante la gran cantidad de libros robados de distintas cadenas de librerías comerciales, Libros Fantasma comenzó a hacer una selección de títulos favoritos, especialmente aquellos que por su precio o por su distribución fueran prácticamente inaccesibles para la gran mayoría de lectores potenciales. A la par de esta selección inició un trabajo editorial que consistía en realizar reproducciones en fotocopias con nuevas portadas ilustradas, mediante distintas técnicas de dibujo y de impresión de gráficos como grabado, dibujo en acuarela, plumón e impresión digital.

El robo de libros opera como un gesto que posibilita el desencadenamiento de un proceso efectivo de redistribución, sin embargo, es una acción que por sí misma no requiere ni considera una posición ética contestataria. El robo provocado por la codicia, por un apetito ansioso de poseer un producto particular, es un acto inserto dentro de la lógica capitalista de consumo. Es en el cambio de accionar de los consumidores respecto al deseo que experimentan ante determinados productos, donde ocurre una alteración en el funcionamiento normalizado del sistema mercantil.

El robo de libros responde con empatía a las dinámicas impuestas por la creación ilusoria de necesidades por parte de las empresas, las miras del ladrón de objetos con contenido intelectual permanecen dentro de los círculos de acción previstos por el

capitalismo cognitivo. Sin embargo, el robo de objetos de divulgación de conocimiento agrega un factor material al entorpecimiento de la generación de valor monetario, es decir: por un lado se transgreden los límites dentro de los cuales el capitalismo cognitivo resguarda la producción inmaterial de conocimiento, al no realizar un intercambio monetario por el contenido intelectual; por el otro está el acto vandálico de acceso ilegal a la mercancía producida por las entidades editoriales lucrativas. Un tipo de vandalismo que pudiera ser entendido como un graffiti en la pared de la oferta cultural, es una operación egoísta que en sí misma no afecta de modo considerable la relación comercial natural entre el productor y el consumidor, pero que tiene otros fines: renuncia a restringir su acción conforme lo dicta la normativa mercantil. El ladrón de libros se sitúa dentro de los muros del capitalismo, pero se mantiene cerca para poder rayarlos en cuanto nadie lo observe. No es un ataque al sistema, sino una forma de habitarlo.

Alojarse en los pliegues oscuros del consumo, para esconderse de su mirada vigilante, posibilita una ruptura nimia, un tipo de corte oblicuo en la superficie distendida, una abertura que en potencia permite atravesar de una cara del plano a otra, de tener la convicción de tomar el riesgo de quedar permanentemente en el reverso. Stephen Wright, a propósito del origen del término "Hacking", escribe en *Toward a Lexicon of Usership* esto que viene a cuento:

"Hacking" es una vieja palabra sajona. Un hack es un tipo de corte biselado con un hacha. No es un corte limpio, sino un corte oblicuo que abre algo de una manera que no es fácil reparar.<sup>1</sup>

En este sentido, desde el punto de partida del provecho personal, se crea una hendidura que permanecerá abierta y utilizable para el ladrón de libros, hecho que en Libros Fantasma nos plan-

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

teamos como hacer un hoyo en la masa para después salir expulsados, hacer una especie de dona para después atravesarla.

Con el provecho obtenido del robo de libros, de la satisfacción de obtener placer de forma gratuita, crece paulatinamente un deseo de poner en circulación el beneficio material apropiado; hacer de este modo de ocupar un nuevo posicionamiento consumista, una posición de usuario dentro de una red marginal de intercambio de información, mediando el contenido de éste y modificando la disponibilidad del material. Y si bien este intercambio, al realizarse a partir de una transacción monetaria, es una réplica de aquél del que el producto se había emancipado, aparece desde un lugar donde el consumidor es suplantado por un usuario de la recolocación de los contenidos, mediante la devaluación del valor comercial de los libros, reducido tan sólo a los costos de reproducción, impresión y edición de la piratería de dichos objetos.

Es hasta este punto donde se hace necesario tomar una posición ética al respecto, la cual, en el caso de Libros Fantasma, por su alcance extremadamente limitado, se vuelve pronto una posición estética: bajo la luz menguada y romántica hasta el hartazgo de un Robin Hood mugriento, el equipo de Libros Fantasma se aleja de una posición ética en relación con el robo y la piratería de libros, a partir de una aproximación más bien mística a la reinsertión de contenidos.

Una leve conciencia inconsecuente del funcionamiento del karma es lo que empuja a los ladrones de libros de Libros Fantasma a abstenerse de robar de bibliotecas, a mantener su acción a salvo mediante el obsequio desinteresado de libros originales, y a creer que su interés e investigación literaria constante les otorga un tipo de autoridad para generar en otros experiencias estéticas, emocionales y de placer. Y si la acción en sí es política, en su origen no lo es conscientemente, pues viene del vandalismo, del simple hecho de poder hacerlo.

Existe una ruptura de la lógica de protección de derechos de



autor en beneficio del usuario, al actuar fuera de la urgencia por consumir; en Libros Fantasma no hay una pretensión por presionar a los usuarios a adquirir las publicaciones. Libros Fantasma concibe en su acción una ruptura con las dinámicas propias de las entidades que ofrecen algún tipo de servicio y con las relaciones que establecen con los consumidores; por el contrario, elude estimular o fomentar la actual condenación a consumir, permitiendo la posibilidad de decidir; no hay publicidad engañosa ni metáforas de los valores humanos en los productos que se ofrecen.

Como una plataforma de gestión, de distribución de contenidos, y su permanente ludopatía editorial, los Libros Fantasma no están hechos sino para estar ahí, para ser contemplados como objetos de meditación. Se centra el valor simbólico del producto en la particularidad del objeto, en el intercambio, el cuidado, y en la producción artesanal de las cosas y de las ideas. No existe un control de calidad al modo de patente, sólo un puñado de libros piratas que pueden ser compartidos de manera inmediata en circuitos de circulación restringidos por el número escaso de las ediciones.

Acerca de la intención de crear una transposición entre consumidor y usuario, Aurelia Guo, cuyo interés aborda los problemas concernientes al trabajo digital inmaterial, apunta de manera acertada en una discusión acerca de la pertinencia de la propuesta de Stephen Wright para crear un nuevo léxico del usuario: “Debemos tener precaución al hacer uso de la palabra usuario pues bajo esta etiqueta se oculta la existencia de dos tipos de agentes: desarrolladores y usuarios. Y si perdemos de vista esta distinción, los usuarios podrían perder sus derechos y la oportunidad de protegerlos”.<sup>2</sup> Esta pérdida de la posibilidad de defensa de los derechos del usuario, es ya una batalla perdida para el productor pirata, figura análoga a la del usuario invisible sin de-

2 Aurelia Guo, Comentario en Dorothy Howard (ed.), *Immaterial digital labor*. Nueva York: Facebook, entrada del 5/10/2015. <https://www.facebook.com/groups/immaterial.labor/>

rechos. En este sentido no hace falta hacer una distinción entre productor y usuario pues ambos se encuentran en una posición fuera del circuito de la visibilidad legal, el espacio anónimo que se le ha conferido a éste y del que se ha adueñado aquél, son unos llenos de libertad. Vivian Abenshushan escribe en su libro *Escritos para desocupados*:

Los piratas pertenecen a una vieja cofradía (...) son los goliardos, los poetas vagabundos, los pícaros, los alborotadores, las prostitutas, los malditos, los *bluesmen*, los graffiteros, los *hackers*. Por donde quiera que pasan la sociedad se estremece. Entre ellos el pirata se encuentra como en casa. Es él quien preside la mesa redonda de los tiempos, el espíritu ascendente, el fantasma más radical y temible.<sup>3</sup>

Y si bien cualquiera podría juzgar que Abenshushan en esta apología de la marginalidad es un tanto excesiva en su apreciación, probablemente se estaría olvidando de volver la mirada sobre la figura de Polícrates, el príncipe pirata, quien transformó parte de su botín en biblioteca, y la isla de Samos, de nido de rufianes, en ciudad de las artes.

3 Vivian Abenshushan, *Escritos para desocupados*, (México: Surplus ediciones, 2013), 161.



# Las PSYOPS de los Estados Unidos y publicación de pequeña escala

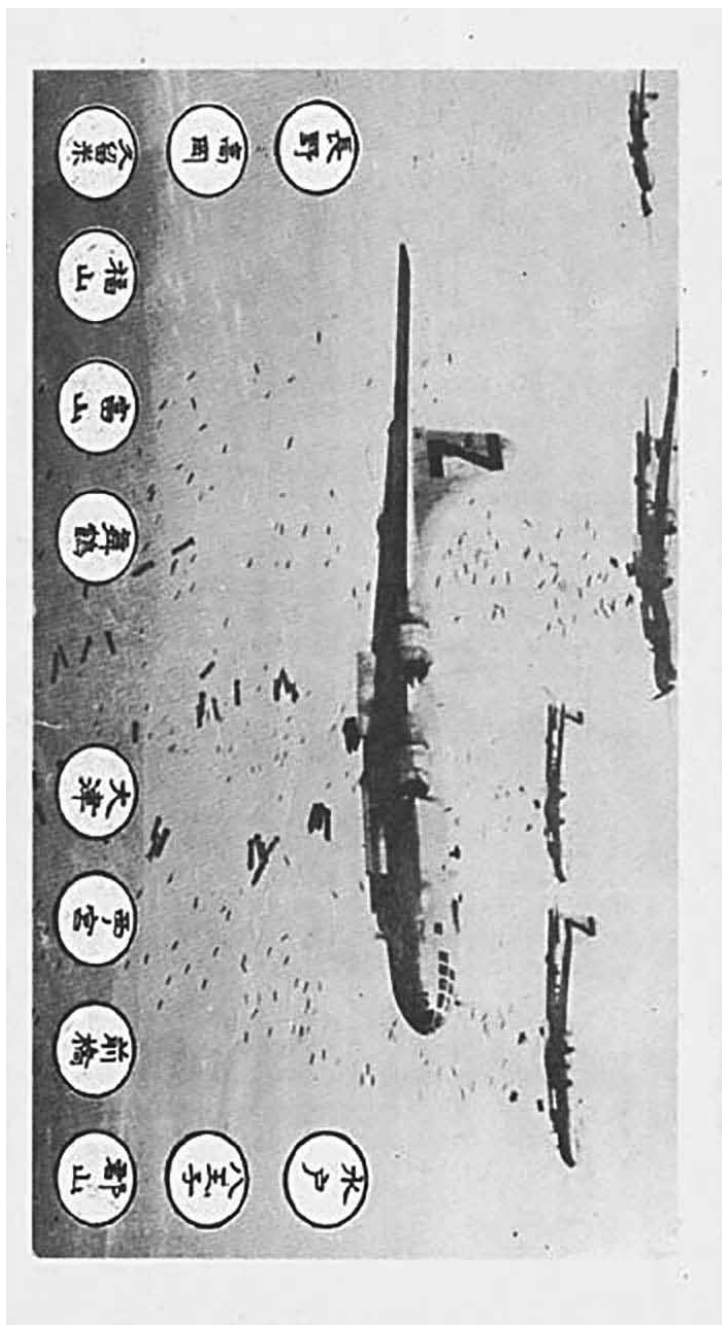
Mark Menjivar<sup>1</sup>

Gran parte de tu investigación reciente gira alrededor de las unidades de Operaciones Psicológicas (PSYOPS o Psychological Operations, en inglés) dentro del ejército de los Estados Unidos. ¿Cómo empezaste a pensar en estas cuestiones?

Durante los últimos dos años he estado involucrado en un proyecto que explora la pena de muerte desde distintas perspectivas. En ese contexto, me ha llamado mucho la atención la noción de escultura social, puesta en juego por el artista Joseph Beuys. Entiendo la escultura social en el sentido en que damos forma al mundo que nos rodea mediante ideas, lenguajes, acciones y objetos. No se puede trabajar con esa definición por mucho tiempo sin empezar a pensar no sólo en cómo damos forma a las cosas, sino también en cómo todo aquello que nos rodea, nos moldea a nosotros.

Esto me llevó a poner atención en cómo los medios de comunicación hacen uso de las imágenes, los mensajes que las corporaciones nos envían y, eventualmente, me encontré con el documento filtrado de un manual de campo que resume el

1 Para este texto, elegí realizar una autoentrevista. Escribir siempre ha sido extraño para mí y creo que puedo expresarme mejor respondiendo a una guía de preguntas.



trabajo de las unidades de Operaciones Psicológicas. Estas unidades militares no sólo trabajan con balas y bombas, sino con el lenguaje, con material impreso y con todo aquello que, como ellos mismos dicen, “capture los corazones y las mentes” de poblaciones extranjeras donde el ejército se encuentra involucrado activamente en conflictos.

¿Me puedes dar ejemplos de aquello a lo que te refieres?

Uno de los ejemplos más conocidos es el de un panfleto que fue arrojado sobre una docena de ciudades japonesas durante la Segunda Guerra Mundial. Se soltaron más de cinco millones de estos panfletos durante los meses que precedieron al uso de la bomba atómica en Hiroshima y Nagasaki (aunque no se arrojó ningún panfleto sobre estas ciudades).

Al frente del panfleto, se aprecia la amenazante imagen de una flota de bombarderos B-29 de los Estados Unidos arrojando una lluvia de bombas, y pequeños círculos que contienen los nombres de doce ciudades. A la vuelta se encuentra el siguiente texto:

Lea esto con atención, ya que puede salvar su vida o la vida de un pariente o amigo. Durante los próximos días, algunas o todas las ciudades nombradas al reverso serán destruidas por bombas estadounidenses. Estas ciudades alojan instalaciones militares y talleres o fábricas que producen armamento. Tenemos la determinación de destruir todos los recursos que la junta militar está utilizando para prolongar esta guerra inútil. Desafortunadamente, las bombas no tienen ojos. Así que de acuerdo con las políticas humanitarias de los

Estados Unidos, la Fuerza Aérea de los Estados Unidos, que no desea hacer daño a gente inocente, da aviso en este momento para que puedan evacuar las ciudades señaladas y salvar sus vidas. Estados Unidos no está combatiendo contra el pueblo japonés pero combate a la junta militar que ha esclavizado al pueblo japonés. La paz que los Estados Unidos traerá, liberará al pueblo de la opresión militar y representará el surgimiento de un nuevo y mejor Japón. Ustedes pueden restaurar la paz mediante la demanda de nuevos y buenos líderes que den fin a la guerra. No podemos prometer que atacaremos sólo estas ciudades, pero sí algunas de ellas, así que preste atención a esta advertencia y evacue estas ciudades de inmediato.

Aunque el panfleto mide sólo unos cuantos centímetros, el mensaje es poderoso.

Vivo en San Antonio, Texas, en donde tenemos una gran cantidad de bases de la Fuerza Aérea de los Estados Unidos, y con frecuencia puedo observar aviones sobrevolando durante maniobras de entrenamiento. Incluso a la distancia y en “tiempos de paz”, su presencia es intensa.

¿Así que los panfletos fueron arrojados desde una aeronave del mismo modo que se arrojan bombas?

Sí, uno de los métodos más ampliamente utilizados para la distribución de propaganda de este tipo es mediante lanzamientos desde el aire. El ejército ha tenido distintos medios para hacerlo, pero desde la Segunda Guerra Mundial han utilizado





este método en primer lugar. Estos cartuchos de bomba están especialmente diseñados para llenarse con miles de panfletos y arrojarlos sobre un objetivo específico. Una pequeña explosión abre los cartuchos y los panfletos caen. Cuando no se utilizan bombas, se emplea un método simple de cajas de cartón arrojadas desde helicópteros.

Estos métodos de distribución aún se utilizan hoy en día y han sido empleados con frecuencia en las guerras en Irak y Afganistán. El manual de entrenamiento que encontré, contiene amplios cálculos que se utilizan para medir altitud y condiciones ambientales. Lo tienen bastante amarrado.

### Entonces, ¿dónde se producen estos panfletos?

Operaciones Psicológicas tiene un proceso muy preciso de siete pasos que sigue para cada campaña. Éste incluye planeación, análisis de “público objetivo”, desarrollo de las series, desarrollo de producto y diseño, proceso de aprobación por parte de superiores, producción, distribución, diseminación y evaluación. En el manual, cada paso está desglosado y se aportan ejemplos y lineamientos. Realmente es un manual de “buenas prácticas” para este tipo de trabajo. Mi interés principal se ha centrado en la producción de panfletos, pero también se producen pósters, volantes, *spots* para radio y televisión, anuncios públicos y otras cosas.

El material impreso se produce en grandes imprentas de cuatricromía propiedad del ejército, o éste se asocia con imprentas locales para producir los materiales. En áreas más pequeñas y de difícil acceso, los equipos de Operaciones Psicológicas con frecuencia pueden utilizar lo que denominan como *Deployable Print Production Centers* [Centros Portátiles de Producción de Impresión]. Éstos son básicamente vehículos militares equipados con imprentas Risograph, computadoras, *cutters*, planta de electricidad y aire acondicionado que son susceptibles de colocarse en cualquier lugar al cual puedan acceder en el vehículo. El manual asegura que pueden producir hasta 93 000 panfletos de un sólo color en 24 horas.

## Esos son muchos panfletos.

Realmente son muchos. Existen archivos *online* de panfletos históricos distribuidos durante guerras pasadas y puedes encontrar muchos de ellos en venta en Ebay. Dado que mi interés ha ido en aumento durante el último año, he comenzado a comprar muchos de éstos a exsoldados que los han traído consigo de sus períodos de servicio. Incluso encontré una bomba de panfletos M129 desactivada que data de la guerra de Vietnam y que tengo en mi estudio.

Algunos de estos panfletos son súper gráficos y contienen caricaturas o fotografías. Incluso ha sido muy perturbador ver la forma en que se utiliza el lenguaje. La comunicación de Operaciones Psicológicas cae con frecuencia en tres categorías que se clasifican como blanco, gris y negro. En la comunicación blanca, la autoría puede ser atribuida a los Estados Unidos o a algún aliado cercano y se presenta como verdad. En la comunicación gris, la autoría está opacada de forma intencional con el propósito de hacer más efectivo el mensaje. La comunicación negra es deliberadamente engañosa y puede aparentar provenir de fuentes “hostiles”.

## Al parecer la autoría de estos materiales realmente juega un papel importante en su efectividad.

Así parece. Dado que no formo parte de las poblaciones meta, no puedo asegurarlo, pero podemos llegar a una conclusión lógica.

## ¿Cómo ha afectado tu pensamiento y práctica artística el haber estado expuesto a todo esto?

Lo que pienso ahora es cómo sería recuperar el proceso de siete pasos que Operaciones Psicológicas ha desarrollado y, en lugar de utilizarlo en zonas de conflicto extranjeras, usarlo en diversas comunidades de los Estados Unidos. Como una persona que paga impuestos, mi dinero se ha destinado a la investigación y financiamiento de estos programas. ¿Cómo sería comenzar a





desarrollar campañas con gente que vive en residencias para ancianos? ¿En escuelas con niños o en prisiones con personas en reclusión? ¿Qué hay de las organizaciones de justicia social sin fines de lucro que están buscando cambios en la sociedad? He tratado de recrear las herramientas utilizadas en los Centros Portátiles de Producción de Impresión que utiliza Operaciones Psicológicas. Esto ha significado conseguir altavoces, un *rack* para el toldo (pero no para una Hummer) y la universidad en la que trabajo adquirió recientemente una máquina Risograph de dos tambores. Siempre he considerado la publicación de baja escala como una estrategia para evitar a los intermediarios editoriales y conseguir distribuir materiales al público rápidamente. La Risograph es perfecta para este propósito pues los costos son relativamente bajos.

Al parecer ya tienes algunas de las herramientas necesarias ¿ya comenzaste a implementar esta forma de trabajar?

Sí y no. Apenas conseguí la Risograph y sigo indagando en las posibilidades que tiene. Estoy muy emocionado con las posibilidades de asociación con grupos comunitarios, dado que será utilizada como una herramienta educativa y como una forma de colaborar con artistas.

El primer proyecto en el que estoy trabajando es con la organización comunitaria que mencioné antes, que trabaja con temas relacionados con la pena de muerte. Ellos tienen un archivo de más de sesenta historias orales sobre pena de muerte con el que estamos trabajando para producir pequeños libros. Por ahora los medios de distribución de éstos serán bastante tradicionales, pero estoy muy emocionado con orientarme al proceso de siete pasos de Operaciones Psicológicas y ver qué tan lejos puede llegar el contenido dentro de la comunidad. Lo más probable es que no sea una réplica exacta de esos métodos, pero tomaremos lo que podamos usar.

También estoy en una fase inicial de identificación de organizaciones que estén abiertas a trabajar de forma transparente

mediante el proceso de siete pasos junto conmigo. Creo que es realmente importante indagar más en las implicaciones éticas implícitas en la recuperación de un proceso destinado originalmente a zonas de conflicto. Como con muchas prácticas artísticas interdisciplinarias y participativas, el contexto importa. Estoy muy entusiasmado por poder explorar estas ideas y confío en que podré trabajar con gente que aporte perspectivas con el potencial de beneficiarnos a todos.

Sol Aréchiga Mantilla es lingüista, editora y gestora cultural. Licenciada en Lengua y Literatura Hispánicas con estudios de maestría en Lingüística Hispánica por la UNAM. Colaboró en el proyecto *Citámbulos* y es editora y fundadora de Gato Negro Ediciones.

Lionel Bently es el Herchel Smith Professor de propiedad intelectual en la University of Cambridge y autor de varios libros sobre propiedad intelectual, entre los que destaca *Copyright and Piracy, An Interdisciplinary Critique* (Cambridge University Press, 2010).

Cooperativa Cráter Invertido es una cooperativa de artistas, un archivo, un comedor comunitario y un proyecto de autoeducación en el cual la edición de publicaciones tienen un papel importante para producir y compartir conocimiento.

Andrea Francke es una artista peruana establecida en Londres. Sus intereses están enfocados en el feminismo, las políticas *queery* y el uso del arte como espacio de producción de conocimiento y puesta a prueba de estrategias para futuros alternativos. The Piracy Project (con Eva Weinmayr) es un archivo de publicaciones que caben dentro del discurso de la piratería, la copia y el cover editorial. Ha colaborado con instituciones como The Serpentine (Londres), The Showroom (Londres), Sala Luis Miro-Quesada (Lima) y Kunstverein München (Munich) entre otras.

Libros fantasma/ Libros Caballos es un proyecto de terapia ocupacional iniciado por Everardo Felipe, José Rodrigo García, Ramón Izaguirre y Rodrigo Simancas. Es un espacio editorial para la proyección micro-social del trabajo de creadores globales, dedicados a experimentaciones intuitivas

y rudimentarias del dibujo, el cómic, el collage, la fotografía y la escritura. Producen ediciones chatarra-coleccionables de tiraje reducido.

Lugar a dudas es un espacio independiente sin ánimo de lucro en Cali, Colombia. Promueven y difunden la creación artística contemporánea a través de un proceso articulado de investigación, producción y confrontación abierta mediante la interacción de la comunidad a través de las prácticas artísticas.

Moisés Mayán es poeta y narrador cubano. Ha sido ganador del Premio de Poesía Ciudad del Che, del Premio Especial de la Asociación Hermanos Saíz (AHS), del Premio de Cuento "Batalla de Guisa" y del I Premio Gastón Baquero de Poesía, entre otros. Ha publicado los libros de poesía *Fábula del cazador tardío* (Ediciones La Luz, 2007), *El monte de los transfigurados* (Ediciones El Mar y la Montaña, 2009) y *Cuando septiembre acabe* (Ediciones La Luz, 2010).

Mark Menjivar es un artista y fotógrafo que vive en San Antonio, Texas, Estados Unidos. Su trabajo está relacionado con la colaboración y el diálogo. Es miembro del Borderland Collective. Ha colaborado con The Houston Center for Photography, The San Antonio Museum of Art, The Wignall Museum of Art, The University of Wisconsin-Milwaukee, Baylor University y The Southwest School of Art and Central Michigan University entre otros.

Sergio Muñoz Sarmiento es un artista con estudios en leyes establecido en Nueva York. En The Law Office of Sergio Muñoz Sarmiento ofrece apoyo a artistas en disputas legales. Dirige el sitio web de arte y leyes Clancco.com.

Nicolás Pradilla Es diseñador editorial. Desde 2010 publica libros realizados con artistas y otros materiales en Taller de Ediciones Económicas, una microeditorial fundada con Gabriela Castañeda.

Prodromos Tsiavos es el director legal del proyecto Creative Commons para Inglaterra, Gales y Grecia, así como asesor del National Documentation Centre / National Hellenic Research Foundation y dirige CIMPA (Creativity: Models for Innovation and Access).

Eva Weinmayr es artista, escritora y editora establecida en Londres. Su trabajo se enfoca en pedagogías feministas, políticas de la autoría y prácticas de la intervención. Sus proyectos actuales incluyen AND Publishing (con Rosalie Schweiker y Maria Guggenbichler), The Piracy Project (con Andrea Francke), Help! David Cameron Likes My Art (con John Moseley y Titus Kroder). Ha publicado con New Documents (Los Ángeles), Book Works, Occasional Papers (Londres) y colaborado con SALT (Estambul), Zacheta National Art Gallery (Varsovia), Printroom (Rotterdam), Kunstverein München (Munich) y The Showroom (Londres) entre otros. Es candidata a doctorado por la Valand Academy, en Gotemburgo.

Stephen Wright es un autor establecido en París, que trabaja temas relacionados con arte y colabora como profesor de teoría y práctica en la European School of Visual Arts. En la última década su investigación ha estudiado el giro usológico actual de las prácticas artísticas, con un enfoque en el desplazamiento de categorías modernistas de autonomía en el arte hacia una práctica en escala 1:1 basada en la usuariedad en vez de

la espectaduría. Una selección de sus textos en inglés se puede encontrar en el blog colectivo n.e.w.s. El Van Abbemuseum publicó *Toward a Lexicon of Usership* en 2013.

Réplica: encuentro de imprentas desobedientes es un espacio para pensar y compartir las prácticas editoriales que utilizan la tecnología del duplicador electrónico. El encuentro es un esfuerzo de la Casa de El Hijo del Ahuizote, Gato Negro Ediciones y Taller de Ediciones Económicas por conformar un espacio de puesta en común de saberes, ideas y anécdotas alrededor de la pequeña imprenta.

Compilado por Nicolás Pradilla.

Corrección de estilo por Sol Aréchiga Mantilla.

CC BY-SA 3.0

Esta publicación no persigue el lucro. Tiene una licencia Creative Commons Attribution-ShareAlike 3.0. Se puede copiar, distribuir, transmitir, adaptar o remixear siempre y cuando se atribuya el trabajo bajo los mismos términos y se distribuya con una licencia similar o compatible.

ISBN: 978-607-96519-4-7

Impreso y hecho en México. Se tiraron 300 ejemplares en el TPE de la Ciudad de México.

Agradecemos profundamente a Sol Aréchiga Mantilla, Maylén Bourget, Andrea García Flores y Ariadna Ramonetti.

México, Diciembre de 2015.



