

# *#stopcreating*

Trabajo de fin de Grado

Autor: Gonzalo Montañés Blanco

Tutor: Paris Matía Martín

Grado en Bellas Artes

Curso: 2016/2017

Facultad de Bellas Artes

Universidad Complutense de Madrid



## Índice

1.	Resumen. ....	3
2.	Introducción/Statement. ....	3
3.	Objetivos. ....	4
4.	Desarrollo. ....	4
4.1.	Asentando las bases del plagio y la apropiación como estrategias creativas. ....	4
4.2.	¿Dónde está la autoría?.....	8
4.3.	¿Dónde está la copia? Acerca de la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica y cómo esto afecta a la obra, al autor y facilita el plagio. ....	12
4.4.	La copia y la imagen en Internet. ....	15
4.5.	Los límites legales de la copia y la obra derivada. Acerca de la situación legal en torno a los derechos de propiedad intelectual y copyright, y ejemplos de las consecuencias de su infracción.....	18
4.6.	Acerca de los archivos de dominio público y la licencia Cc0 de Creative Commons como alternativa y solución al problema legal del plagio.....	21
4.7.	La licencia CC0. ....	23
4.8.	Sistema procedimental del proyecto realizado. ....	24
4.9.	Características del proyecto.....	25
4.10.	Presupuesto del proyecto.....	25
5.	Conclusiones. ....	26
6.	Bibliografía.....	28

## 1. Resumen.

Este proyecto supone una reflexión en torno a las fronteras entre el arte derivativo y el plagio, y en torno a la autoría de la obra en relación a la susceptibilidad de ésta para ser compartida y reproducida en la era digital. El proyecto físico consta de una serie de pinturas sobre impresiones digitales. Las imágenes originales han sido seleccionadas y apropiadas de Pixabay (plataforma online de imágenes de dominio público con licencia *Cc0 Creative Commons*) por mi persona, e intervenidas posteriormente aplicando pintura sobre la imagen, pero manteniendo notable fidelidad a las formas y colores originales. Estas piezas se presentan como un conjunto y acompañadas de un enlace a la imagen original y una referencia del autor de la misma.

## 2. Introducción/Statement.

En un mundo en el que casi el 100% de los estímulos visuales que recibimos están postproducidos y poseen copyright, parece inconcebible que no se de un continuo conflicto entre quienes toman estas imágenes como inspiración o punto de partida para crear otras y quienes, autores de las primeras, perciben este acto como un robo, una explotación de *su* obra por parte de un tercero. Este proyecto supone una reflexión en torno a las líneas rojas que separan la reinterpretación de la apropiación, la derivación del plagio, el legítimo derecho a inspirarse en la obra ajena y el sentimiento de culpabilidad que se deriva de aprovecharse del trabajo del otro. Reflexiona también acerca de la necesidad de reconcebir el concepto de originalidad, pues, como apuntábamos, cuando la información, las ideas, las imágenes... se comparten a tan gran escala, es normal que el nombre del autor se pierda en el proceso de copia/reproducción/compartición.

A nivel legal, en los juicios por plagio, la condena o no del acusado acababa necesariamente por la interpretación (en el arte, siempre subjetiva) que el jurado hace de la obra denunciada. Otro ejemplo: la crítica que se ha hecho comúnmente a la figura del comisario de exposiciones, cuyo diseño de la exposición ¿no es ya una obra de arte *per se*? Se trata de una instalación que utiliza como piezas las obras de otros artistas para finalmente trabajar a favor de la idea concebida no por el artista, sino por el comisario. ¿No es ésta labor de selección, disposición y diseño, acaso original para con la idea o concepto que éste persigue?

A lo largo de mi estancia en la Facultad de Bellas Artes, realicé numerosos trabajos partiendo de ideas y obras ajenas, sólo para encontrarme con la imposibilidad de publicar dichas piezas a mi nombre (y mucho menos destinarlas a un fin comercial) debido a la infracción de los derechos de propiedad intelectual que estas piezas derivadas suponían. Este proyecto se concibe como respuesta a esta situación.

### 3. Objetivos.

- Conocer y comprender diferentes autores y su ubicación en el contexto actual del concepto del autor, la copia, el plagio y la originalidad, así como conocer cómo la reproductibilidad técnica de la pieza ha influido en estos conceptos.
- Conocer los límites legales de la copia y la obra derivada. Estudiar la situación legal en torno a los derechos de propiedad intelectual y copyright, así como ejemplos de las consecuencias de su infracción.
- Analizar los archivos de dominio público y la licencia *Cc0 Creative Commons* como alternativa y solución a las demandas por plagio.
- Proponer una obra física que se ubique en los límites entre el arte derivativo y la pura apropiación. Indagar las posibilidades de una mínima intervención propia a favor de una recontextualización como creadora de nuevos contenidos, a fin de ayudar al público a hacerse más consciente de las nuevas estrategias creativas en la era de la reproducción digital de la imagen, y ayudar a los creadores a conocer las herramientas y límites legales de la práctica apropiacionista.
- Hacer patentes en dicha obra algunas de las posibilidades que ofrece Internet y el mundo digital, de los que habrá de servirse, de cara a lograr una obra derivada y de apropiación sin suponer una infracción legal de la propiedad intelectual, y de cara a ubicar la misma en el contexto histórico/social contemporáneo.

### 4. Desarrollo.

#### 4.1. Asentando las bases del plagio y la apropiación como estrategias creativas.

A lo largo del siglo pasado, numerosas prácticas como el collage, el *ready-made*, o posteriormente la intervención apuntaron un aspecto vital (aunque no sin cierto tabú social) para la práctica artística del siglo XXI: la apropiación, la descontextualización de lo existente en busca de un nuevo sentido. Sin embargo, como bien apunta Sánchez Gómez, no es hasta finales de los años sesenta del siglo pasado que la teoría (y podríamos argumentar, asimismo la práctica) en torno a la práctica apropiacionista se convierte en un hecho sustancial<sup>1</sup>. Como afirma en *Plagio y apropiación. Estrategias artísticas de subversión representativa* (2008):

Si durante la vanguardia primaron las teorías del lenguaje de Cassirer y Saussure, durante el resurgir apropiacionista la influencia del postestructuralismo francés en su versión teórico-literaria (Barthes sobre todo) resultó fundamental. El interés por el mito

---

<sup>1</sup> Recordemos además que no es hasta la década de los ochenta que el término “apropiacionismo” se asienta en la jerga del mundo del arte.

contemporáneo, la fijación por el signo, la concepción de la imagen como alegoría, la muerte del autor, la intertextualidad, etc. son algunos de los componentes presentes en el trabajo de estos artistas apropiacionistas que dejan constancia evidente de la dependencia postestructuralista<sup>2</sup>.

Dominique Berthet distingue la apropiación como robo y la apropiación como préstamo, como actividad creadora. Dentro de ésta subcategoría, distingue la “apropiación creadora” (donde se dan alusiones a la obra de otros artistas, pero con una diferenciación clara entre la obra final y aquella en la que se inspira) y la “apropiación imitadora” (donde esta diferenciación es tenue o casi indetectable)<sup>3</sup>. Es en ésta última subcategoría en la que decido centrar mi atención y mi obra, pues si bien supone una reducción del campo de actuación para el artista, nos permitirá enfocar nuestro estudio a las fronteras con el plagio; así como a las controversias y contradicciones entre una ley que preserva la autoría a la manera tradicional, y un mundo en el que, como veremos, la rápida compartición y copia de la obra hacen que su autor se pierda en el proceso.

Con artistas como Sherrie Levine, Richard Prince o Cindy Sherman, la práctica apropiacionista de la imagen se consolida como práctica artística, llegando a ser el vehículo con el que Douglas Crimp comisariaría la exposición *Pictures* en 1977, en Nueva York.

El objetivo inicial de todos los artistas adscritos a *Pictures* es desmontar las narraciones míticas de la contemporaneidad. Para ello toman como punto de partida aquellos soportes donde actualmente se enuncian los mitos de nuestro tiempo: la publicidad (en el caso de Richard Prince), la propaganda política (Troy Brauntuch), el ámbito cinematográfico (Cindy Sherman y Robert Longo) e incluso el museo (Louise Lawler) o la Historia del Arte (Sherrie Levine) [...] este conjunto de artistas focaliza su atención en el lugar donde se codifica el sentido: el signo mítico. Se debe intervenir artísticamente sobre el signo para ponerlo en crisis como entidad significativa completa, para romper la aparente taxatividad de su significado. A este respecto afirma Laura González Flores: “La conciencia artística da un gigantesco paso adelante al desplazar su crítica hacia el verdadero enemigo: no la representación en sí (la “tiranía del significado”), sino a la política de la representación (la “tiranía del significante)”<sup>4</sup>.

Richard Prince, al tratar el mito contemporáneo de la publicidad, se centró en la legión de estereotipos en torno a la masculinidad que subyace bajo la publicidad de Marlboro. Para Cindy Sherman, este mito descansaba en los estereotipos (éstos, femeninos) del

---

<sup>2</sup> Sánchez Gómez, M<sup>a</sup> P. (abril, 2008). “Plagio y apropiación. Estrategias artísticas de subversión representativa”. En *Intervenciones Filosóficas: filosofía en acción*. XLV Congreso de Filósofos Jóvenes. Simposio dirigido por la Asociación Universitaria de Filosofía de Granada, Granada, p. 1.

<sup>3</sup> Berthet, D. (2008). “De la desviación a la copia”. *Exit Express*, (38), p. 15. Citado en: Sánchez Gómez, M<sup>a</sup> P., *op. cit.*, p. 1.

<sup>4</sup> González Flores, L. (Ed.) (2005). *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?* Barcelona: Gustavo Gilli, S.L., p. 254. Citado en: Sánchez Gómez, M<sup>a</sup> P., *op. cit.*, p. 1.

cine de “Serie B”. Sin embargo, como bien afirma Sánchez Gómez acerca de estos artistas:

Una vez llevado a cabo el análisis ideoléctico e identificado el signo mítico de densidad ideológica, lo siguiente será intervenirlo a fin de cortocircuitar su significación. Para ello se lleva cabo un ejercicio de apropiación que no es literal; es decir, no se extrae directamente la imagen de su contexto original y se lleva a la obra. Al contrario, esta imagen es obtenida a través de procesos de mediación —reproducción, recreación refotografía...— que provocan la alteración del signo mítico allí contenido<sup>5</sup>.



Richard Prince, *Sin título*. Impresión cromogénica. 127 x 177,8 cm. (1989).

Si bien es cierto que en las imágenes de Richard Prince (donde la alteración de los componentes originales es mínima),<sup>6</sup> y en las imágenes de Sherrie Levine (donde simplemente se refotografían imágenes de grandes obras de arte que aparecen en los libros) estas diferencias son prácticamente inapreciables, es imposible no ver cómo, en su nuevo contexto, se ha subvertido el sentido original de la pieza, cómo esta actividad (aunque sólo se haya cambiando el título) bastaría para cambiar completamente el enfoque que le daría el público (tal vez enojado por esta práctica tan cruda, pero

---

<sup>5</sup> Sánchez Gómez, M<sup>a</sup> P., *op. cit.*, p. 4.

<sup>6</sup> La alteración de las imágenes de Prince, a diferencia de Sherman, es mínima. Esta consiste en: la uniformación de las fotografías artísticas —frente al tamaño y las formas diversificadas de las imágenes que se toman como referencia—; la eliminación de los slogans publicitarios impresos en las imágenes “originales”; la alteración del grano fotográfico y/o los colores originarios para crear un efecto desnaturalizado. (*Ibid.*, p. 5).

humildemente mostrada) a la pieza de arte, aunque la imagen mostrada fuese imposible de señalar si mostrásemos ambas piezas juntas y sin el título. Así, es lógico cuestionarse acerca del sentido detrás de estas prácticas. Sánchez Gómez comenta a este respecto:

Fijémonos por un momento en la artificialidad que presentan las imágenes/signo intervenidas de Sherman, Levine o Prince. La finalidad es poner en evidencia el carácter cultural del signo mítico, su existencia como lugar de codificación. Ello desmonta su aparente naturalidad y cortocircuita la relación necesaria establecida entre él y su significado. En definitiva, se revela la tiranía del significante y éste pierde credibilidad. En este punto de incredulidad, el signo mítico aparece totalmente “vaciado” de su significado originario. [...] tal como señala Craig Owens: “Las manipulaciones a las que estos artistas someten estas imágenes consiguen vaciarlas de sus connotaciones, de su carácter significativo, de su autoritaria pretensión por significar. A través de las ampliaciones de Brauntuch, por ejemplo, los dibujos de Hitler [...] expuestos sin ningún tipo de rótulo, se vuelven decididamente opacos”<sup>7</sup>.



Walker Evans, *Cotton Tenant Farmer's Wife*. Impresión en gelatin de plata. 20,9 x 14,4 cm. (1936).



Sherrie Levine, *After Walker Evans: 4*. Impresión en gelatin de plata. 12,8 x 9,8 cm. (1981).

---

<sup>7</sup> Owens, C. (2001), “El impulso alegórico: contribuciones a una teoría de la posmodernidad”, en: Wallis, Brian (ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal/Arte contemporáneo. Citado en: Sánchez Gómez, M<sup>a</sup> P., *op. cit.*, p. 6.

Sin embargo, he de discrepar con Owens acerca de esta última afirmación. Sinceramente, mirando las fotografías de Sherry Levine o de Richard Prince, no termino de ver un vaciado de connotación a la imagen. Aprecio en estas obras una exquisita reflexión en torno a la idea del plagio como herramienta creativa, pero, ¿un ataque al significante? ¿Un “vaciado” del signo mítico? Según el resultado de las piezas, podría incluso darse el caso de un contraproducente apuntalado del signo mítico que estos artistas tratan de atacar, al tomar estas imágenes como motivo de sus obras y eliminando su relación con, por ejemplo, las marcas publicitarias de diversos productos. Mi obra parte de este descubrimiento, pues no pretende atacar el signo mítico de las imágenes de las cuales se sirve (de hecho, la intervención sobre ellas se hace desde un primer momento con la intención de mantener la esencia de la imagen original), sino indagar acerca del cambio acontecido entre ambas, en el plano conceptual dentro y fuera de la propia imagen (esto es, como imagen única y como elemento en relación con el conjunto y con el propio proceso llevado a cabo). Sánchez Gómez continúa:

Este procedimiento unido a otros ya señalados (desplazamiento, título...) pone en crisis el valor de la representación contenido en la obra original: la fotografía de Sherrie Levine (basada en la refotografía de una copia en cadena) tiene el mismo valor representativo que la de Evans (tomada directamente de la realidad). No es de extrañar que la exposición de la serie *After Walker Evans* se presentase con el lema: «A picture is no substitute for anything» (una imagen no es sustitutiva de nada). El valor de la originalidad como indiscutible premisa de lo artístico tampoco queda indemne. Levine demuestra que un trabajo explícitamente plagiado como el suyo, también puede adquirir el estatus de obra de arte. La polémica suscitada por el procedimiento creativo de Levine, puso además de manifiesto el valor aurático que portaban las fotografías de Evans; Walter Benjamin estaba equivocado al afirmar que la irrupción de los medios de reproducción técnica en el campo artístico, provocaría la disolución del aura. En conclusión: la obra de Sherrie Levine es capaz de poner en crisis todos los valores asociados al trabajo del fotógrafo modernista desde una apariencia prácticamente idéntica. Su destrucción está contenida en los límites de su propia enunciación<sup>8</sup>.

## 4.2. ¿Dónde está la autoría?

Dicho esto, es imposible no hacerse la pregunta ¿dónde queda la autoría?<sup>9</sup> Con las prácticas de Duchamp y con la amplia aceptación de la “muerte del autor” de Roland

---

<sup>8</sup> Sánchez Gómez, M<sup>a</sup> P., *op.cit.*, p. 9.

<sup>9</sup> Valga la pena aquí recordar a Foucault, para quien la autoría es un término fugaz y moderno. En su texto de 1969 “¿Qué es un autor?” afirmaba que “el autor no precede a las obras. Es un cierto principio funcional por el cual, en nuestra cultura, uno limita, excluye y elige; En resumen, por la cual se impide la libre circulación, la libre manipulación, la composición libre, la descomposición y la recomposición de la ficción” (Foucault, 119).

Foucault, M. (Ed.) (1984). *What Is an Author?* The Foucault Reader. New York: Pantheon. pp. 101-120.) Citado en: Froomkin, D. (Ed.) (2011/2012). “Plagiarism as Revolution, Concept as Content: Apotheosizing the Author under the Aegis of Appropriation”. *The Morningside Review, selected essays from the Columbia University undergraduate writing program*.

Barthes,<sup>10</sup> el espectador se consume como pieza vital del proceso creativo al descifrar e interpretar, acabando con el concepto de unidireccionalidad y carácter total y absoluto de la obra. Con la aparición de Internet, como veremos, esto parece acentuarse hasta un punto nunca antes sospechado. Para Sánchez Gómez:

Esto supone la superación definitiva del mito del autor que había monopolizado gran parte de la modernidad pictórica (Frank Stella). [...] Tras todo esto quizás logremos colapsar el mito último: la idea de la práctica apropiacionista como un ejercicio simplista que roza la impostura. Devolvamos al resurgir apropiacionista la importancia que tiene y el lugar que legítimamente le corresponde dentro de las prácticas artísticas de nuestro tiempo<sup>11</sup>.

No seré yo quien rebata esta última petición, sin embargo, reconozco ciertas reticencias a la idea de la “superación definitiva del autor”, y es que incluso los más férreos defensores del plagio con herramienta creativa parecen discrepar de esta idea. Acerca del artista Kenneth Goldsmith y su visión de la autoría, comenta David Fromkin:

Goldsmith rechaza con razón la noción nihilista de que la autoría está muerta. Está de acuerdo con Ginsburg en que ésta es una teoría bajo la cual “la creatividad individual está desacreditada” (Ginsburg, 152). Más bien, Goldsmith argumenta que la nueva literatura es “una escritura imbuida de celebración, ardiendo de entusiasmo por el futuro, abrazando este momento como uno embarazado con la posibilidad” (“*It’s not plagiarism*”). El relato de Ginsburg sobre los tecno-posmodernistas no refleja el argumento de Goldsmith: sugiere que, al copiar, los escritores pueden crear obras de valor estético y que tal vez sea la única fuente de creatividad dejada a los artistas hoy en día. Goldsmith está tratando de no destronar, sino de inaugurar, el autor<sup>12</sup>.

Johnatan Lethem<sup>13</sup> también se da cuenta de que tras toda obra de arte hay unos antecedentes y otras obras, lo que le lleva a justificar la idea de la copia, renegando del

---

[Consulta: 19/02/2017] Recuperado de: <http://morningsidereview.org/essay/plagiarism-as-revolution-methodology-as-material-apotheosizing-the-author-under-the-aegis-of-appropriation/>

<sup>10</sup> Barthes afirmaba: “Un texto está formado por escrituras múltiples [...] pero existe un lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad, y ese lugar no es el autor [...] sino el lector: el lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura” (Barthes, R. (1994). *El susurro del lenguaje. Más allá de las palabras y la escritura*. Barcelona: Paidós. p. 71).

<sup>11</sup> Sánchez Gómez, M<sup>a</sup> P., *op. cit.*, p. 10.

<sup>12</sup> Fromkin, D., *op. cit.*

<sup>13</sup> Para justificar su proyecto, Goldsmith invoca el ejemplo del novelista Jonathan Lethem, cuyo artículo de febrero de 2007 en Harper's Magazine, “El éxtasis de la influencia: un plagio”, resume el tipo de proyecto escrito en rústica que Goldsmith exalta. No hay una sola idea nueva en el ensayo de Lethem; En su lugar, sintetiza las ideas de un gran número de autores, y de hecho lo hace sin una atribución obvia. Como señala el título de Lethem, todo su ensayo es un plagio. Goldsmith escribe,

concepto de autoría de Jane Ginsburg, quien en su artículo “El lugar del autor en el futuro del Copyright” (2012) ve esto como un ataque a la autoría y al valor que representa la originalidad<sup>14</sup>. Si bien la idea de la copia como “única posibilidad que les queda a los artistas”, lo confieso, puede chirriar por su radicalidad, hemos de aceptar que sería un pecado capital pretender que el arte hoy sea ajeno a elementos como los mass media. Recriminar su actuación a quien hoy toma en cuenta los elementos más característicos de nuestra época sería, en el fondo, pretender eliminar de la creación cultural de una sociedad precisamente aquello que mejor la define.

¿Pero entonces? ¿Qué hace al autor? ¿Cuál es su nuevo lugar? Según Froomkin:

A la luz de la afirmación de Lethem de que la apropiación refuerza la autoría, es posible considerar las clases de Goldsmith una reacción al supuesto reduccionismo nihilista de los tecno-posmodernistas de Ginsburg. La aparente voluntad de Goldsmith de conceder la muerte de la originalidad resulta quimérico, ya que al final la copia permite a sus estudiantes producir un trabajo de increíble creatividad. [...] El aparente rechazo de Goldsmith a la autoría es un intento de reclamarlo en una época en la que parece imposible crear una obra sustancialmente original.

De hecho, el artículo de Goldsmith puede ser interpretado como una articulación de un principio fundamental de autoría: que la creación es tanto sobre la metodología como sobre el material —y, además, que a través del plagio sus estudiantes elevan el método al material. [...] “el contexto es el nuevo contenido” (Goldsmith 3). La tecnología moderna ha creado una sensibilidad estética que considera la apropiación un aspecto esencial de la autoría. Lo que importa ya no es lo que se dice, sino el modo en que se dice. Aún para Goldsmith, el escritor posmoderno gana autoría creando una obra de

---

En el mundo académico, la corrección de parches es considerada una ofensa igual a la del plagio. Si Lethem hubiera presentado esto como un capítulo de tesis o tesis doctorales, se le mostraría la puerta. Sin embargo, pocos dirían que él no construyó una brillante obra de arte —como escribir un ensayo puntiagudo— enteramente en las palabras de otros. Es la forma en que él conceptualizó y ejecutó su máquina de escritura —quirúrgicamente elegir qué pedir prestado, ordenar esas palabras de una manera hábil— que nos gana. La pieza de Lethem es una obra autorreflexiva y demostrativa de genio no original. (“No es plagio”). (Goldsmith, K. (2011). “It's Not Plagiarism. In the Digital Age, It's 'Repurposing'”. *The Chronicle of Higher Education* (The Chronicle Review). [Consulta 24/02/2017]. Recuperado de: <http://www.chronicle.com/article/Uncreative-Writing/128908/>) [Citado en: Froomkin, D. (Ed.) (2011/2012). “Plagiarism as Revolution, Concept as Content: Apotheosizing the Author under the Aegis of Appropriation”. *The Morningside Review, selected essays from the Columbia University undergraduate writing program*. [Consulta: 19/02/2017] Recuperado de: <http://morningsidereview.org/essay/plagiarism-as-revolution-methodology-as-material-apotheosizing-the-author-under-the-aegis-of-appropriation/>]

<sup>14</sup> “Adquirir derechos de autor en los autores”, escribe, “hizo de la autoría el centro funcional y moral del sistema”. (Ginsburg, J. C. (2009). “The Author’s Place in the Future of Copyright”. *Proceedings of the American Philosophical Society*, volumen 153 (2), pp. 147–159.) Citado en: Froomkin, D. (Ed.) (2011/2012). “Plagiarism as Revolution, Concept as Content: Apotheosizing the Author under the Aegis of Appropriation”. *The Morningside Review, selected essays from the Columbia University undergraduate writing program*. [Consulta: 19/02/2017] Recuperado de: <http://morningsidereview.org/essay/plagiarism-as-revolution-methodology-as-material-apotheosizing-the-author-under-the-aegis-of-appropriation/>

mérito estético. [...] Las clases de Goldsmith se centra así en emplear el lenguaje para expresar viejas ideas en nuevas maneras, lo que él cree permite la nueva autoría<sup>15</sup>.

Esta idea obviamente no convence a todos. Como el mismo Goldsmith afirma, numerosos han sido quienes le acusan de robo y le recriminan que, si la literatura es reductible a un mero código, si todo lo que se hace es transcribir trabajos ajenos, copiar y pegar, el juicio y la evaluación de la calidad de la obra se ven aniquilados. ¿Dónde queda la originalidad y la autoría? ¿Qué hace a un trabajo mejor que otro?

A esto, responde Goldsmith:

Si se trata simplemente de cortar y pegar todo Internet en un documento de Microsoft Word, entonces lo que es importante es lo que usted —el autor— decide elegir. El éxito radica en saber qué incluir y, lo que es más importante, qué dejar de lado. Si todo el lenguaje se puede transformar en poesía mediante un simple replanteamiento —una posibilidad emocionante—, entonces quien refracta las palabras de la manera más cargada y convincente será juzgado como el mejor. Estoy de acuerdo en que el momento en que echamos juicio y calidad por la ventana tenemos un problema. La democracia está bien para YouTube, pero en general es una receta para el desastre cuando se trata de arte. Si bien todas las palabras pueden ser creadas iguales —y así tratadas— las formas en que se unen no pueden serlo; [...] La mímesis y la replicación no erradican la autoría, sino que simplemente colocan nuevas exigencias a los autores que deben tener en cuenta estas nuevas condiciones como parte integrante del paisaje al concebir una obra de arte: si no quieres que sea copiada, no la pongas en línea.

[...] Si bien el autor no morirá, podríamos empezar a ver la autoría de una manera más conceptual: quizás los mejores autores del futuro serán los que puedan escribir los mejores programas con los que manipular, analizar y distribuir las prácticas basadas en el lenguaje. Incluso si, como afirma Bök, la poesía en el futuro será escrita por máquinas para que otras máquinas puedan leer, habrá, en el futuro previsible, alguien detrás de la cortina inventando esos zánganos; de modo que incluso si la literatura es reducible al mero código —una idea intrigante— las mentes más inteligentes detrás de ellos serán consideradas nuestros autores más grandes<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> Froomkin, D. (Ed.) (2011/2012). “Plagiarism as Revolution, Concept as Content: Apotheosizing the Author under the Aegis of Appropriation”. *The Morningside Review, selected essays from the Columbia University undergraduate writing program*. [Consulta: 19/02/2017] Recuperado de: <http://morningsidereview.org/essay/plagiarism-as-revolution-methodology-as-material-apotheosizing-the-author-under-the-aegis-of-appropriation/>

<sup>16</sup> Goldsmith, K. (2011). “It's Not Plagiarism. In the Digital Age, It's 'Repurposing'”. *The Chronicle of Higher Education (The Chronicle Review)*. [Consulta 24/02/2017]. Recuperado de: <http://www.chronicle.com/article/Uncreative-Writing/128908/>. Citado en: Froomkin, D. (Ed.) (2011/2012). “Plagiarism as Revolution, Concept as Content: Apotheosizing the Author under the Aegis of Appropriation”. *The Morningside Review, selected essays from the Columbia University undergraduate writing program*. [Consulta: 19/02/2017]. Recuperado de: <http://morningsidereview.org/essay/plagiarism-as-revolution-methodology-as-material-apotheosizing-the-author-under-the-aegis-of-appropriation/>

Estas ideas, como vemos, contrastan con las ideas que acerca del futuro del autor defendieron Foucault (y en menor medida, las de Duchamp o Barthes), y desde luego mina la noción de autoría de Ginsburg, quien equipara autoría con originalidad. *#stopcreating* pretende situarse en este contexto: sin olvidar al autor original de cuya influencia se nutre, y sin olvidar la innegable intervención que la obra ha sufrido, no debe entenderse como un ataque a la autoría, sino como una ampliación de la misma. No pretende eliminar al autor de su creación, sino entender esta como un diamante en bruto, cuyo contexto presta a una infinidad de caminos dependiendo del agente que actúe sobre ella. No es, en definitiva, un ataque al autor de la obra, sino una apertura de su creación a favor de un autor que se ha vuelto múltiple.

Sin embargo, Froomkin observa otro aspecto del discurso de Foucault, y apunta con respecto a la autoría en la apropiación de alguien como Goldsmith, y que igualmente se aplican a este proyecto:

Foucault no se refiere a la preocupación de Ginsburg, compartida por Lethem y Goldsmith, acerca de la desaparición de la originalidad, pero otra idea del mismo ensayo puede reflejar mejor el desarrollo postmoderno en la autoría. Foucault avanza el concepto de “discursividad”, una forma específica y elevada de autoría en la que los creadores establecen no sólo una idea sino una avenida para las ideas subsiguientes. “Los fundadores de la discursividad”, escribe Foucault, “son únicos en tanto que no son sólo los autores de sus propias obras. Han producido algo más: las posibilidades y las reglas para la formación de otros textos” (Foucault, 114). Da como ejemplos a Freud y Marx, que fueron pioneros en los campos del pensamiento. Quizás la nueva sensibilidad estética de la era digital extienda el ámbito de la discursividad foucaultiana a todas las obras plagiadas por los “tecno-posmodernos”. [...] Si los métodos de Goldsmith de apropiación pueden ser considerados una extensión del reino de la discursividad, el mismo plagio que Ginsburg califica como desfigurante una obra original, lo eleva dando a la autoría del creador original un carácter discursivo. Visto de esta manera, el proceso de Goldsmith podría aumentar la propia autoría<sup>17</sup>.

Froomkin observa así los métodos de apropiación y plagio como herramientas creativas y de autoría, y observa este aspecto en Kenneth Goldsmith y sus clases de “Escritura no creativa”. Según Froomkin:

[...] compartiendo la visión de Lethem de que el plagio permite a los artistas contemporáneos crear obras de originalidad, Goldsmith amplía la autoría dos veces: una vez reconociendo el significado de la apropiación y una vez más extendiendo la discursividad de Foucault<sup>18</sup>.

### **4.3.¿Dónde está la copia? Acerca de la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica y cómo esto afecta a la obra, al autor y facilita el plagio.**

Una vez asentadas las prácticas apropiacionistas en el arte, y definidos el lugar del autor y del espectador en dicho contexto, no podemos olvidar otro concepto, prácticamente

---

<sup>17</sup> Froomkin, D., *op. cit.*

<sup>18</sup> *Ibid.*

indisoluble de todo lo anteriormente mencionado, y a lo que todavía no hemos prestado la atención que merece: la reproducción técnica de la obra.

Como afirma Arancha Rodríguez Fernández en su texto *Sobre la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica de Walter Benjamin: Una lectura interdisciplinar* (2013):

Con la existencia de Internet, la copia y su expansión social se llevan a cabo en todos los ámbitos de forma diaria y masiva.

La copia, como término, suscita diferentes significados ya que puede estar referida, en este ámbito, tanto a la falsificación como a la interpretación de la obra o a la propia reproducción.

[...] Walter Benjamin se refiere a la copia en su forma de reproductibilidad técnica, esto es, de reproducción de un producto, frente a la reproducción manual que, según el autor, “normalmente es catalogada como falsificación” (1989: 3). Precisamente, la tesis de Benjamin se aleja de las de sus contemporáneos, que conciben la copia como burda falsificación de la obra artística (para Adorno y Horkheimer ésta es el summum de su idea de que “la civilización actual concede a todo un aire de semejanza” (1988: 1) porque, como veremos más adelante, no la considera en el mismo rango que ésta y le otorga otra función<sup>19</sup>.

[...] Benjamin ofrece un punto de vista mucho más funcional a lo que significa la copia: lo que en el cine Walter Benjamin denomina el “mecanismo”, es decir, un proceso mecánico de reproducción que, como tal proceso, no tiene significado por sí mismo. Walter Benjamin pretende acercar el concepto de copia a su época, relacionándola con la forma de arte más contemporánea: el cine. El cine está precisamente pensado para ser copiado, es una exhibición de copias de una realidad y es así como se presenta ante el público<sup>20</sup>.

Sin embargo, con todo lo anteriormente mencionado, cabría cuestionarse esta última idea. Precisamente es a través del “mecanismo” que las fotografías de Sherry Levine adquieren una significación totalmente distinta, con el que se subvierte el significado original de una pieza como la de Evans. Del mismo modo, el mecanismo y el proceso de creación son elementos sustanciales de *#stopcreating*; en definitiva, aquellos aspectos más sobresalientes del proyecto, aquellos que le confieren un sentido. Para Benjamin:

---

<sup>19</sup> Horkheimer y Adorno, por su parte, creen firmemente en lo perverso de la copia por el mero hecho de ser copia. Su visión es todavía más pesimista ya que, a pesar de que creen que esta perversión está ya lo suficientemente desarrollada en forma de tecnificación de la reproducción, y por tanto ataque a la obra de arte, esta característica puede ser aun más explotada a través de la politización de la copia. (Rodríguez Fernández, A. (2013). *Sobre la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica de Walter Benjamin: Una lectura interdisciplinar*. Universidad Complutense de Madrid /Universidade Lusófona do Porto. pp. 3-4. [Consulta: 19/02/2017]. Recuperado de: [http://www.bond.ubi.pt/arquivo/arte\\_arancharodriguezfernandez\\_reprodutibilidade\\_tecnica.pdf](http://www.bond.ubi.pt/arquivo/arte_arancharodriguezfernandez_reprodutibilidade_tecnica.pdf))

<sup>20</sup> *Ibid.*, pp. 2-4.

La propia reproducción, por tanto, no representa por sí misma un problema o un ataque a la obra de arte, simplemente se trata de un nuevo formato que la deslocaliza y, como tal, ésta se encuentra en un terreno desconocido. [...] El problema no se origina en la copia sino en la reacción que en el arte produce la existencia de reproducciones. “En el mismo instante en que la norma de la autenticidad fracasa en la producción artística, se trastorna la función íntegra del arte” (Benjamin, 1989: 6). Cuando la copia se concibe como un fruto de competición, el arte se ve obligado a reinventarse; de esta forma surge lo que Benjamin denomina la “teología negativa del arte por el arte” (1989: 5), es decir, se reduce la obra a su mero valor exhibitivo. Sin embargo, para el autor la copia no supone un ataque per se a la obra de arte porque las coloca en segmentos claramente separados, a diferencia de Horkheimer y Adorno<sup>21</sup>.

Recordemos aquí el mencionado “aura” (contexto y ritual que acompañan la creación de la obra original que necesariamente diferencia a ésta de sus reproducciones). Así, para Benjamin la reproducción no invalida al autor o a la obra original, sino que los redefine. Si bien Benjamin no alude directamente a las prácticas de apropiación (y a sus roces, en ocasiones legalmente problemáticos, con el plagio) no podemos negar que el hecho de la reproductibilidad técnica ha sido uno de los principales impulsores para la expansión de estas prácticas en el último medio siglo<sup>22</sup>.

Sin embargo, como ya apuntábamos antes, en el momento en que la imagen o el texto se prestan a la digitalización, y se reproducen y comparten de forma tan masiva, cabría añadir otra brecha más a la importancia del “aura” en la obra de arte hoy, o por lo menos, en una inmensa parte de la imaginaria. #stopcreating pretende subrayar este hecho, teniendo en cuenta que las imágenes originarias son precisamente aquellas que se prestan a una infinidad de reproducciones, y las imágenes derivadas (intervenidas con

---

<sup>21</sup> Rodríguez Fernández, A. (2013). *Sobre la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica de Walter Benjamin: Una lectura interdisciplinar*. Universidad Complutense de Madrid /Universidade Lusófona do Porto. [Consulta: 19/02/2017]. pp. 3-4. Recuperado de: [http://www.bond.ubi.pt/arquivo/arte\\_arancharodriguezfernandez\\_reprodutibilidade\\_tecnica.pdf](http://www.bond.ubi.pt/arquivo/arte_arancharodriguezfernandez_reprodutibilidade_tecnica.pdf)

<sup>22</sup> De hecho, parte de lo que le otorga autenticidad, como veremos en el siguiente punto, procede en buena medida de la teoría kantiana del genio: “para Kant el genio es todo lo contrario al imitador; su destreza no está en saber copiar o imitar, sino en saber crear”. (Martín Martín, J. Á. (2005). *Adiós al original. Ideas en defensa del valor estético de las reproducciones de arte*. España: Revista Arte y Mercado). Citado en: Rodríguez Fernández, A. (2013). *Sobre la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica de Walter Benjamin: Una lectura interdisciplinar*. Universidad Complutense de Madrid /Universidade Lusófona do Porto. p. 5. [Consulta: 19/02/2017]. Recuperado de: [http://www.bond.ubi.pt/arquivo/arte\\_arancharodriguezfernandez\\_reprodutibilidade\\_tecnica.pdf](http://www.bond.ubi.pt/arquivo/arte_arancharodriguezfernandez_reprodutibilidade_tecnica.pdf)

Obviamente, la copia aun como mera reproducción posee unas características diferentes al original, y es por ello que el filósofo emplea el concepto de copia que se opone, en este texto, al de “autenticidad”. (Rodríguez Fernández, A., *op. cit.*, p. 5).

Hoy lo cierto es que, con la caída en el Postmodernismo de la visión kantiana del artista como genio, sumaríamos aquí otra razón para no desacreditar al apropiacionista como autor legítimo de una obra auténtica.

óleo) precisamente aquellas en las que, en todo caso, podríamos hablar de “unicidad” o “aura”.

Así, observa Arancha: “En el terreno de la masificación no se concibe la experiencia del aura, se desacraliza la obra de arte, pero, en contraposición, ésta llega mucho más allá que en épocas anteriores. La exhibición caracteriza al siglo XX, a la sociedad de masas”<sup>23</sup>.

#### 4.4. La copia y la imagen en Internet.

Benjamin ya tomaba en cuenta al público (el observador masificado) como un elemento activo en un proceso recíproco entre observador y obra, como elemento activo dentro del término “reproducción”. En ningún momento de la historia pudo esta idea seguramente acercarse a su materialización como lo hace hoy, con la existencia de Internet y las redes sociales. Así, Arancha Rodríguez Fernández observa:

[...] Desde la incipiente modernidad baudelairiana, donde el autor se refiere al concepto de “multitud”, pasamos a un entorno masivo. Es sólo en ese espacio de la sociedad de masas donde tiene sentido que nazcan obras ya dispuestas para ser reproducidas, como es el caso del cine. “La obra de arte requiere recogimiento y las masas buscan disipación” (Benjamin, 1989: 17). El espectador ya no es espectador, es público. Y, como tal, su relación con la obra de arte cambia<sup>24</sup>.

Esto sin duda guarda una estrecha relación con el ya mencionado Goldsmith, para quien el carácter fundamental de la obra de arte en el siglo XXI es su disponibilidad para ser copiada y reproducida. Rodríguez Fernández prosigue así:

En tanto en cuanto que exenta de ritual, la obra de arte ya no tiene valor per se; tiene el valor que se le da en el instante, en un continuo presente. [...] El arte se desacraliza a instancias del empoderamiento del público, que es el que ahora le otorga la condición de tal<sup>25</sup>.

La obra de arte pasa así a formar parte de la cotidianeidad, masificándose hasta el punto de que la artista Antea Hamilton recientemente observaba las redes sociales y el “like” como el nuevo medio con el que la sociedad juzgaba el arte. Así: “Al mismo tiempo, la obra de arte reproducida se masifica, cambia su valor y su uso, adopta una función

---

<sup>23</sup> Rodríguez Fernández, A. (2013). *Sobre la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica de Walter Benjamin: Una lectura interdisciplinar*. Universidad Complutense de Madrid /Universidade Lusófona do Porto. p. 8. [Consulta: 19/02/2017]. Recuperado de: [http://www.bond.ubi.pt/arquivo/arte\\_arancharodriguezfernandez\\_reproduzibilidade\\_tecnica.pdf](http://www.bond.ubi.pt/arquivo/arte_arancharodriguezfernandez_reproduzibilidade_tecnica.pdf)

<sup>24</sup> Rodríguez Fernández, A., *op. cit.*, p. 8.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 8.

social y se convierte en un instrumento emancipatorio” (Malfavaum-Beltrán, 2002: 25)<sup>26</sup>.

Así parece terminar de afianzarse la ruptura con el arte de “alta cultura” comenzado por los *bricoleurs* postmodernistas hace ya más de medio siglo. Asimismo, se alcanza el súmmum de la transición del arte de la élite cultural y económica (si bien siempre restringido las actuales condiciones del mercado) a la recepción de un mayor espectro social comenzado en el siglo XX, con el acceso a los museos o galerías, abiertos al público. Arancha Rodríguez observa a este respecto:

Esta asunción del arte como parte de la masa desradicaliza su poder y de cierta forma “vacuna” a la masa frente al potencial politizador de la misma porque la acostumbra a la capacidad del arte, de alguna manera la vuelve inmune a ella. A esto se refiere Burroughs cuarenta años más tarde en *La revolución electrónica*, ensayo en el que pone de manifiesto la capacidad vírica de la palabra y la imagen que, coaligadas, pueden llegar a representar un gran instrumento de manipulación. Sin embargo, afirma Burroughs, en el momento en el que la ciudadanía es capaz de comprender cómo funcionan esos mecanismos manipuladores y llegan, incluso, a poder hacerlos por sí mismos (el autor propone la técnica de los cut-ups, es decir, la mezcla de distintos textos, sonidos o imágenes provenientes de diversas fuentes para crear un texto final diferente del original) podrán librarse del poder de otros<sup>27</sup>.

Siguiendo esto, observa Rodríguez Fernández (2013) que necesariamente no sólo asistimos a la democratización de la copia, sino a su “deslocalización”:

Con la existencia de la copia, cualquiera puede tener acceso a la reproducción de cualquier obra por muy lejos geográficamente que se encuentre el original. La copia no sólo democratiza la recepción del arte, sino que la deslocaliza: la vuelve omnisciente. Frente a la “existencia parasitaria en un ritual” (Benjamin, 1989: 5), con la reproducción la obra pasa a formar parte del imaginario colectivo que, a su vez, es modificado por cada uno de los individuos en base a lo que conoce o lo que le interesa conocer<sup>28</sup>.

Este hecho, como comentábamos, parece alcanzar su punto más alto con la existencia de Internet, llegando la imagen de forma inmediata a todos los rincones del mundo, permitiendo su descarga, su intervención, su vuelta a la red... *#stopcreating* es un proyecto consciente de esta situación desde el principio, permitiendo aglutinar en una

---

<sup>26</sup> Malfavaum-Beltrán, J. T. (2002). *Arte, reproductibilidad y masificación*. Iztapalapa (México): Universidad Autónoma Metropolitana – Iztapalapa. (Citado en Rodríguez Fernández, A. (2013). *Sobre la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica de Walter Benjamin: Una lectura interdisciplinar*. Universidad Complutense de Madrid /Universidade Lusófona do Porto. p. 9. [Consulta: 19/02/2017]. Recuperado de: [http://www.bond.ubi.pt/arquivo/arte\\_arancharodriguezfernandez\\_reprodutibilidade\\_tecnica.pdf](http://www.bond.ubi.pt/arquivo/arte_arancharodriguezfernandez_reprodutibilidade_tecnica.pdf))

<sup>27</sup> Rodríguez Fernández, A. (2013). *Sobre la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica de Walter Benjamin: Una lectura interdisciplinar*. Universidad Complutense de Madrid /Universidade Lusófona do Porto. p. 12. [Consulta: 19/02/2017]. Recuperado de: [http://www.bond.ubi.pt/arquivo/arte\\_arancharodriguezfernandez\\_reprodutibilidade\\_tecnica.pdf](http://www.bond.ubi.pt/arquivo/arte_arancharodriguezfernandez_reprodutibilidade_tecnica.pdf)

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 13.

sola la obra de artistas como Khusen Rustamov (ruso) y artistas desde Estados Unidos a Corea del Sur en un procedimiento cuyo primer paso, que comienza a golpe de click, se da en cuestión de pocos segundos.

Parecemos asistir así a un golpe final al “aura” de Benjamin, como decíamos, por lo menos para una gran parte del imaginario. Asistimos, casi sin darnos cuenta, a un empoderamiento del público tal que lo eleva a la categoría de autor. A una conclusión similar llegó Dolores Furió Vita, quien afirma:

Con todo ello podemos afirmar que las prácticas artísticas contemporáneas han dejado de ser algo cerrado, finalizado, convirtiéndose en una cadena infinita de producción creativa, basada en la apropiación, la intertextualidad y la relectura. Como comenta Alicia Serrano, el hecho de que el autor haya utilizado la apropiación como método creativo no debe llevarnos a pensar que sus obras carecen de personalidad o de calidad estética. Muy al contrario, ya sólo el proceso de selección de imágenes preexistentes denota la personalidad y las preferencias del artista<sup>29</sup>. [...] Nicolas Borriaud sitúa estas prácticas como un conjunto de actitudes artísticas contemporáneas basadas en la copia, lo apropiado, etc. y que engloba bajo los procesos de “postproducción”, integrando los conceptos de producción y reproducción en este nuevo término<sup>30</sup>.

Bourriaud expande el término de postproducción (característico del cine) a las otras artes, observando cómo los artistas desde hace décadas se permiten reutilizar las piezas de otros. Esta disolución entre términos como obra original y obra derivada, y entre el artista consagrado y el usuario de la red (pues ambos “postproducen” fragmentos encontrados) es la base última que permitirá un proyecto como *#stopcreating*. Así, Furió Vita observa:

[...] La obra artística deja de ser algo acabado (Umberto Eco), para pasar a ser una obra postproducida indefinidamente a través de la cadena infinita y rizomática de contribuciones. Los usuarios son consumidores de contenidos, al tiempo que los producen y a su vez aluden a otros objetos culturales, quedando abolido el copyright y proponiendo la colectivización de la propiedad intelectual (Creative Commons). En palabras de Borriaud: “Podríamos decir que tales artistas que insertan su propio trabajo en el de otros contribuyen a abolir la distinción tradicional entre producción y consumo, creación y copia, *ready-made* y obra original. La materia que manipulan ya no es materia *prima*. Para ellos no se trata ya de elaborar una forma a partir de un material en bruto, sino de trabajar con objetos que ya están circulando en el mercado cultural, es decir, ya *informados* por otros”<sup>31</sup>.

Se abre así la posibilidad del público de incidir en la obra, intervenirla, derivarla... se abren más brechas entre los conceptos de “espectador” y “autor”, entre “original” y

---

<sup>29</sup> También Kenneth Goldsmith, como ya hemos apuntado antes, se ha postulado como defensor de esta idea en numerosas ocasiones.

<sup>30</sup> Furió Vita, D. (2014). *Apropiacionismo de imágenes, found footage*. Departamento de escultura. Universitat Politècnica de València. pp. 10-12. [Consulta: 22/02/2017]. Recuperado de: <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/37019/APROPIACIONISMO.pdf?sequence=1>

<sup>31</sup> *Ibid.*, pp. 10-12.

“copia”, se difuminan las líneas rojas sobre la que este proyecto pretende hacer reflexionar. Si bien, como ya veremos, todo esto no ha acabado por diluir el tabú social en torno a la apropiación o el arte derivativo, y mucho menos, no exime al artista de potenciales problemas legales y juicios por plagio.

#### **4.5. Los límites legales de la copia y la obra derivada. Acerca de la situación legal en torno a los derechos de propiedad intelectual y copyright, y ejemplos de las consecuencias de su infracción.**

Hace no mucho, el artista Richard Prince fue, de nuevo, acusado de plagio por vender capturas de pantalla de varias cuentas de Instagram, impresas en lienzo, por un precio aproximado de 90.000 dólares.

La única diferencia es que Prince añadió a las imágenes ciertos comentarios con su cuenta de Instagram richardprince1234, la cuenta Suicide Girls escribió “*true art*” (arte verdadero) en su versión en venta<sup>32</sup>. Con esta pequeña intervención, Prince parece haber evitado la sentencia por infringir las leyes de Copyright.

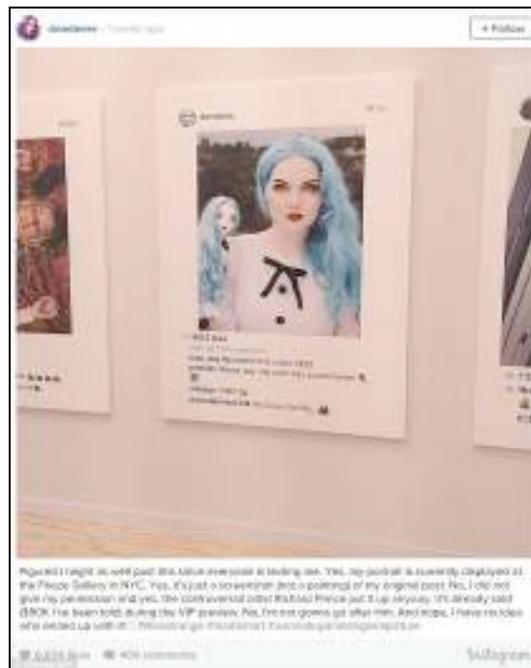
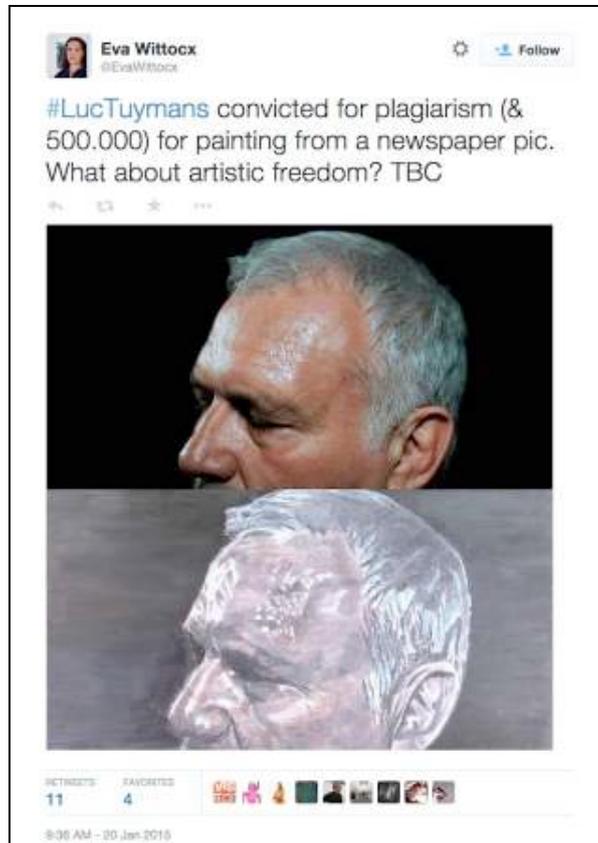


Foto: Instagram/@doedeere Recuperado de: <http://www.dailymail.co.uk/femail/article-3102977/Woman-Instagram-photos-stolen-controversial-artist-Richard-Prince-sold-90-000-hits-selling-identical-prints-just-90.html>

---

<sup>32</sup> Selena Mooney, fundadora de la cuenta Suicide Girls, optó por contraatacar no por vía legal, sino vendiendo las mismas imágenes (originales de su cuenta) por 90 dólares y donando los beneficios a caridad.

No tuvieron tanta suerte Jeff Koons o Luc Tuymans. Tuymans fue acusado de plagio debido a su pieza *Un político belga* (2011), considerada una reproducción, derivada y no consentida, de la fotografía de la fotoperiodista Katrin Van der Giel. La sentencia condena a Tuymans a pagar una multa de medio millón de euros si reincide en la reproducción de la pieza o si muestra la ya existente en público.



Fotografía de Katrijn Van Giel (en la parte superior) y la pintura de Luc Tuymans (en la parte inferior). Foto: Twitter/ @EvaWittcox (2015). Recuperado de: <https://hyperallergic.com/176138/luc-tuymans-convicted-of-plagiarism-for-painting-photo-of-politician/>

En el caso de Jeff Koons, entre muchas otras demandas, valga señalar el caso Roger vs. Koons de 1992. Roger demandó a Koons por una escultura de éste último, cuyos sutiles cambios no impedían reconocer claramente una fotografía de Roger como el punto de partida. Como apuntaba Alexander Forbes acerca de este hecho en su artículo “Jeff Koons multado por plagio (no es la primera vez)” (2014):

A pesar de los cambios que Koons hizo a la presentación original del anuncio “Fait d’Hiver” en su escultura, puede no estar protegido bajo el “uso justo”, por parodia o por cláusula de transformación. Como explican los abogados de derechos de autor Owen, Wickersham y Erickson al analizar los casos anteriores presentados contra el artista: “Incluso una cantidad cuantitativamente pequeña de copia puede ser infracción si copia una parte cualitativamente importante de la obra original”. Coinciden en observar un concepto erróneo: “Que se puede evitar la infracción haciendo al menos 20 por ciento

de los cambios desde el original”. A lo que responden: “Esto no es cierto. La infracción no es una fórmula matemática”<sup>33</sup>.



Art Rogers, *Cachorros*. Litografía en papel revestido; 14,30 x 33,65 cm. (1985).



Koons, *Cadena de cachorros*. Madera policromada. 106,7 x 157,5 x 94 cm. (1988).

Si bien estos casos pudieran parecer obvios plagios, ciertamente la labor del jurado en los juicios por plagio comprende un mucho mayor abanico de grises, lo que resulta tan complicado como determinante a la hora de obtener un veredicto. Y si bien las imágenes apropiadas de Instagram de Richard Prince pudiesen ser más fácilmente señaladas como infracción que, por ejemplo, la *Cadena de cachorros* (1988) de Koons, contra todo pronóstico nos encontramos con la legalidad de las primeras, y la condena de la segunda pieza. Dicho esto, y vista la ignorancia general y los falsos mitos que rodean los derechos de autor, valga la pena acercarnos a una comprensión general de lo que significa “plagiar”.

Cuando nos referimos al concepto “plagio”, la mayoría pensamos en el flagrante robo de una obra y su publicación como propia, sin referenciación alguna al autor original. Sin embargo, ciertas otras prácticas pueden ser objeto de demanda, como, por ejemplo, el *collage* a partir de diversas imágenes apropiadas, la aplicación de filtros o el volteado de la imagen, la escritura o el dibujo sobre ésta (si embargo, podemos encontrar una vía de escape legal en estos casos, si la intervención que se hace sobre la imagen define a la nueva como “parodia”). La copia de la composición, la alteración de detalles menores (conocido comúnmente como paráfrasis) o incluso una captura de pantalla que contenga otras imágenes protegidas puede ser objeto de infracción. Como observa Francis Leverett Golden en “What \*Is\* Art Plagiarism? (READ THIS)” (2009):

Incluso cuando la redacción se reorganiza o cambia ligeramente. Puede que no esté citando completamente una obra si la escribe en sus propias palabras, pero parafrasearla todavía está robando las ideas de la pieza original. Todavía está robando un papel si mantiene la misma declaración de tesis y detalles de apoyo, incluso si escribió el artículo enteramente con sus propias palabras.

---

<sup>33</sup> Forbes, A. (2014). “Jeff Koons Sued for Plagiarism. It’s not the first time”. *artnetnews: Art and Law*. [Consulta: 23/02/2017]. Recuperado de: <https://news.artnet.com/exhibitions/jeff-koons-sued-for-plagiarism-201510>

Del mismo modo, el plagio del arte está tomando la composición básica de una obra de arte y utilizando eso como base para hacer su propia imagen. La composición de una obra de arte es propiedad intelectual del propietario original<sup>34</sup>.

Como bien observa Francis Leverett, esto no implica la imposibilidad de tomar como referencia las obras de otros artistas, pero elementos críticos y reconocibles deben ser evitados para eliminar el riesgo de una demanda, aunque sean incluidos dentro de una composición original. Y teniendo en cuenta que los derechos de propiedad son intrínsecos a la creación de la obra (es decir, no precisan de un registro cada vez que se termine una pieza), vale la pena investigar acerca de las posibilidades que, legalmente, dispone el artista para ejercer lo que denominaremos, su “derecho a plagio”. Tras caer en la cuenta de que, hasta la fecha, casi toda mi producción de obra hecha en la facultad pecaba de uno u otro de los mencionados aspectos, y, en consecuencia, podía ser objeto de infracción, se tornó de imperiosa necesidad la búsqueda de una vía alternativa: Las licencias Creative Commons. Así, continúa Francis Leverett Golden:

El establecimiento de este copyright inherente es la razón por la cual se creó Creative Commons —es la excepción a la regla tácita con respecto a la etiqueta de la propiedad intelectual. Creative Commons es una forma de licenciamiento que declara explícitamente cómo el creador original permitirá a otros usar su trabajo. Creative Commons no es el estándar para cualquier pieza que encuentre en línea— el copyright es inherente. Debe tener el permiso explícito del creador original de una pieza para poder usarla de cualquier manera que usted pueda reclamar como propia<sup>35</sup>.

#### **4.6. Acerca de los archivos de dominio público y la licencia Cc0 de Creative Commons como alternativa y solución al problema legal del plagio.**



Anónimo. *Creative Commons guiando a los contribuyentes*. Imagen digital. 59,51 x 47,27 cm. (s.f.) Producto derivado de *La Libertad guiando al pueblo* de Eugène Delacroix (1830).

---

<sup>34</sup> Golden, F. L. (2009). “What \*Is\* Art Plagiarism? (READ THIS)”. *deviantART*. [Consulta: 23/02/2017] Recuperado de: <http://datenshikurai.deviantart.com/journal/21493555/>

<sup>35</sup> Golden, F. L., *op. cit.*

Llegamos así a hablar de las licencias Creative Commons, que ya apuntaba Dolores Furió Vita como la desembocadura natural del proceso de compartición y reproducción a gran escala. Fundada en 2001, Creative Commons inspira sus licencias en la licencia GPL (General Public License) de la Free Software Foundation, y es una organización dedicada a posibilitar un modelo legal que permita, según la voluntad del autor, distintas licencias legales para la distribución de contenidos. Existe una serie de licencias Creative Commons, cada una con diferentes configuraciones, que permite a los autores poder decidir la manera en la que su obra va a circular en Internet, entregando libertad para citar, reproducir, crear obras derivadas y ofrecerla públicamente, bajo ciertas restricciones. Cuatro módulos de condiciones (Attribution/Atribución (BY), que obliga a la referencia al autor original, Share Alike/Compartir Igual (SA), permite la modificación de la pieza para la creación de trabajos derivados), Non-Commercial/No Comercial (NC), que prohíbe la utilización de la pieza para fines comerciales, y No Derivative Works/No Derivadas (ND), que imposibilita la creación de trabajos derivados, aunque mantiene en común con los otros módulos el derecho de redistribución de la obra que protege).

Estos módulos combinados, pueden dar lugar a las seis licencias de Creative Commons, que regulan la utilización legal que puede hacerse de la obra que protegen:

#### 1. Attribution/Atribución (CC BY).

Esta licencia permite a otros distribuir, mezclar, ajustar y construir a partir de su obra, incluso con fines comerciales, siempre que le sea reconocida la autoría de la creación original. Esta es la licencia más servicial de las ofrecidas. Recomendada para una máxima difusión y utilización de los materiales sujetos a la licencia<sup>36</sup>.

#### 2. Attribution-Share Alike/Atribución-Compartir Igual (CC BY-SA).

Esta licencia permite a otros re-mezclar, modificar y desarrollar sobre tu obra incluso para propósitos comerciales, siempre que te atribuyan el crédito y licencien sus nuevas obras bajo idénticos términos. Esta licencia es a menudo comparada con las licencias de “copyleft” y las de software “open source”. Cualquier obra nueva basada en la tuya, lo será bajo la misma licencia, de modo que cualquier obra derivada permitirá también su uso comercial. Esta licencia es la utilizada por Wikipedia y se recomienda para aquellos materiales que puedan beneficiarse de la incorporación de contenido proveniente de Wikipedia u otros proyectos licenciados de la misma forma<sup>37</sup>.

#### 3. Attribution-No Derivatives/Atribución-No Derivadas (CC BY-ND). “Esta licencia permite la redistribución, comercial y no comercial, siempre y cuando la obra no se modifique y se transmita en su totalidad, reconociendo su autoría”<sup>38</sup>.

#### 4. Attribution-Non Commercial/Atribución-No Comercial (CC BY-NC).

---

<sup>36</sup> Anónimo (s.f.). “Sobre las licencias. Lo que hacen nuestras licencias”. *Creative Commons*. [Consulta: 24/02/2017]. Recuperado de: [https://creativecommons.org/licenses/?lang=es\\_ES](https://creativecommons.org/licenses/?lang=es_ES)

<sup>37</sup> *Ibid.*

<sup>38</sup> *Ibid.*

Esta licencia permite a otros entremezclar, ajustar y construir a partir de su obra con fines no comerciales, y aunque en sus nuevas creaciones deban reconocerle su autoría y no puedan ser utilizadas de manera comercial, no tienen que estar bajo una licencia con los mismos términos<sup>39</sup>.

5. Attribution-Non Commercial-Share Alike/Atribución-No Comercial-Compartir Igual (CC BY-NC-SA). “Esta licencia permite a otros entremezclar, ajustar y construir a partir de su obra con fines no comerciales, siempre y cuando le reconozcan la autoría y sus nuevas creaciones estén bajo una licencia con los mismos términos”<sup>40</sup>.

6. Attribution Non-Commercial No Derivatives/Atribución-No Comercial-No Derivadas (CC BY-NC-ND). “Esta licencia es la más restrictiva de las seis licencias principales, sólo permite que otros puedan descargar las obras y compartirlas con otras personas, siempre que se reconozca su autoría, pero no se pueden cambiar de ninguna manera ni se pueden utilizar comercialmente”<sup>41</sup>.

Fuera como fuese, *#stopcreating* se vale de otro tipo de licencia, tal vez menos conocida que las anteriores, pero que otorga infinitamente más libertad al creador apropiacionista: hablamos de la licencia CC0.

#### 4.7.La licencia CC0.

De creación algo posterior a las ya mencionadas, es la más libre de todas. “Sin derechos reservados” o “copyleft”, las obras bajo esta licencia pasan al dominio público (o un estado equivalente bajo jurisdicciones que no lo permiten) de forma global. Las imágenes bajo esta licencia pueden ser modificadas, redistribuidas y reproducidas, incluso para fines comerciales, sin necesidad de referenciar al autor de la imagen original. Esta licencia fue la escogida para el proyecto, tanto debido a la libertad y seguridad que brinda, como por suponer las imágenes bajo la misma el mejor ejemplo de obra abierta que la red puede ofrecer.

Archivos de dominio público bajo esta licencia (principalmente imágenes, videos y archivos sonoros) pueden encontrarse en Pixabay, de la que *#stopcreating* tomó la totalidad de las imágenes originales ([www.pixabay.com](http://www.pixabay.com)); Pond5 ([www.pond5.com/free](http://www.pond5.com/free)), Creative Commons ([creativecommons.org](http://creativecommons.org)), Free Sound ([www.freesound.org](http://www.freesound.org)), Free Music Archive ([freemusicarchive.org](http://freemusicarchive.org)) o Internet Archive ([archive.org](http://archive.org)). Además, en España, según la Ley de Propiedad Intelectual, obras atribuidas publicadas entre 1879 y 1987 pasan al dominio público en España 80 años después de la muerte del autor, las obras atribuidas y publicadas entre 1987 y 1994 pasan al dominio público 60 años después de la muerte del autor, y las obras publicadas después de 1994 pasan al dominio

---

<sup>39</sup> Anónimo, *op. cit.*

<sup>40</sup> *Ibid.*

<sup>41</sup> *Ibid.*

público en España 70 años después de la muerte del autor<sup>42</sup>. Las obras anónimas, seudónimas, y no publicadas, pasan al dominio público en España 70 años después de la creación de la obra<sup>43</sup>. Las disposiciones legales o reglamentarias y sus correspondientes proyectos, las resoluciones de los órganos jurisdiccionales y los actos, acuerdos, deliberaciones y dictámenes de los organismos públicos<sup>44</sup>.

Sin embargo, debe tenerse precaución al usar las licencias Creative Commons, puesto que Creative Commons no dispone de una base de datos que recopile las obras bajo sus licencias, y un mal uso de las mismas podría provocar que un usuario pusiese bajo licencia Creative Commons una imagen ya protegida por otra licencia de copyright. Toda responsabilidad pues, cae sobre aquellos que utilizan las licencias, lo que naturalmente provoca muchas dudas a la hora de utilizar algún archivo bajo éstas. A fin de asegurar la legalidad de todas las partes del proyecto, investigué las cuentas de cada usuario de Pixabay del que había tomado una imagen (si bien nunca pude asegurarme por completo de que las imágenes hubieran sido realizadas por el propio usuario).

#### **4.8. Sistema procedimental del proyecto realizado.**

El primer paso consistió en la selección de las imágenes de Pixabay (bajo los términos de búsqueda “*Children and youth*” (Niños y jóvenes). Éstas imágenes y los enlaces a las mismas fueron guardados para su futura utilización. Seguidamente, las imágenes fueron tratadas con Photoshop, aplicando un posterizado de alrededor de 12 niveles a cada una, a fin de que las áreas de color se definiesen mejor y facilitar la aplicación de la pintura más adelante. Las imágenes fueron impresas variando el tamaño.

Se procedió entonces al pintado de cada imagen al óleo. La pintura fue aplicada minimizando el cambio en los colores y la forma de las imágenes, a fin de conseguir un cambio mínimo en éstas. Las impresiones en A4 y A3, al imprimirse por procedimiento láser, permitieron que el aguarrás durante el proceso de pintado fuese utilizado para diluir el tóner, ayudando a mezclar y dialogar la parte fotográfica y la pictórica. Este procedimiento no fue posible con las de mayor tamaño, que fueron necesariamente impresas con inyección de tinta.<sup>45</sup>

---

<sup>42</sup> Artículo 26. Boletín Oficial del Estado, 97. Madrid, España, 22 de abril de 1996. Recuperado de: <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1996-8930&tn=1&p=20111231&vd=#a26>

<sup>43</sup> Artículo 27. Boletín Oficial del Estado, 97. Madrid, España, 22 de abril de 1996. Recuperado de: <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1996-8930&tn=1&p=20111231&vd=#a27>

<sup>44</sup> Artículo 13. Boletín Oficial del Estado, 97. Madrid, España, 22 de abril de 1996. Recuperado de: <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1996-8930&tn=1&p=20111231&vd=#a13>

<sup>45</sup> Es importante en todo caso que el soporte utilizado sea papel de cartulina, pues el aguarrás y el médium para óleo son muy dañinos hacia el papel normal, y es frecuente el desgarrar del papel y la creación de balsas en su superficie. Asimismo, se evitó tras unas primeras pruebas el

De forma paralela al pintado de las imágenes, se procedió a la creación del dossier con las obras finalizadas. Si bien la licencia Creative Commons Cc0 no exige la cita del autor de la imagen original, junto a la descripción de los aspectos técnicos de cada imagen se añadió un enlace a la imagen original y una referencia al autor. Estas referencias, cuando la pieza fuese expuesta, se pondrían asimismo al lado de cada pieza, junto a su descripción técnica, a fin de servir al mejor funcionamiento de la pieza en su conjunto, y facilitar el entendimiento e interpretación por parte del público durante su exposición.

Una vez finalizadas todas las pinturas, y de forma paralela a la redacción de este texto, se investigaron los precios de las tablas (que una vez cortadas a medida servirían para colocar las piezas en papel), pinzas y alcayatas que serían necesarias para exponer las piezas, y se elaboró el presupuesto del conjunto. Se estableció contacto con Enrique Yáñez, director de *Pangea Cultura* para su posible exposición, y se presentó a dos convocatorias más, a fin de aumentar las posibilidades de exposición al finalizar el proceso de trabajo.

#### **4.9. Características del proyecto.**

Este proyecto no está cerrado a ningún espacio concreto, aunque se concibe preferentemente para salas de exposiciones y galerías de arte. Por el tema tratado, no exige un público especialmente especializado en el tema tratado. Mi intención a lo largo de todo el proyecto ha sido la de trabajar una obra conceptualmente consistente, pero sin dejar de lado el componente visual para facilitar el diálogo con públicos sin la necesidad de un conocimiento tan profundo acerca de todo lo expuesto anteriormente. La forma de exposición, debido al número y variados tamaños de las piezas, permite la selección entre el total a fin de adaptar el proyecto a cualquier espacio. Sin embargo, a fin de su mejor funcionalidad, es importante subrayar la necesidad de mostrar siempre varias piezas juntas en cada exhibición, pues las piezas no funcionan como elementos aislados, sino que adquieren sentido en el diálogo de las unas con las otras, en conjunto.

#### **4.10. Presupuesto del proyecto.**

- Soportes: 12€.
- Impresiones:
  - 7 uds. A3: 8,40€.
  - 7 uds. A4: 5,6€.
  - 2 uds. 70x46,5 cm: 15€.
  - 2 uds. 70x40,1 cm: 14€.

---

papel fotográfico, debido a que absorbe de forma excesivamente rápida la pintura, y cambia el color aplicado, quebrándolo y restándole intensidad.

- 1 ud. 70x48,5 cm: 9€.
  - 1 ud. 70x40,8 cm: 7,20€.
- Gasto aprox. en óleo, aguarrás y médium: 20€.

Total: 79,20€.

## 5. Conclusiones.

En las últimas décadas, con la aparición de Internet, es incuestionable el asentamiento definitivo de la práctica apropiacionista como estrategia creativa, cambiando además el concepto de obra como objeto para ser reproducido, y culminando con la idea de reproducibilidad técnica comenzado por Walter Benjamin años antes. En un mundo en el que toda la información llega a través de la pantalla, el delito sería no utilizar estos medios para hablar de él. El valor de la representación y la originalidad se diluyen y, sin embargo, esto no ataca la figura del autor, sino que la expande, a la vez que empodera al público (recordemos, el espectador masificado). Los cánones y la manera en que comprendemos la obra tampoco se han visto dañados por este proceso, simplemente, se han redefinido; y si entendemos el arte como la manifestación cultural de una sociedad en un momento determinado, es fácil ver cómo esto no sólo era lógico, sino necesario. En cuanto a la copia, crea en la imaginaria un debilitamiento del “aura”, pero creando como contraparte un sistema que permite a ésta llegar más lejos de lo que nunca antes hubiéramos podido imaginar, y culminando con el proceso de democratización del arte comenzado por los primeros *bricoleurs* postmodernos en la segunda mitad del siglo pasado. Las prácticas artísticas son ahora algo abierto, como diría Dolores Furió Vita “ser una obra postproducida indefinidamente a través de la cadena infinita y rizomática de contribuciones”<sup>46</sup>.

Sin embargo, asistimos hoy a una situación paradójica, que enfrenta todo el contexto antes descrito con un sistema legal que sigue la concepción más tradicional de la autoría. Como espectadores, se nos hace entonces necesario acabar con el tabú social todavía presente hacia estas prácticas, y como creadores, si es que algo debiera sernos exigido, que dichas prácticas sean llevadas a cabo con humildad. *#stopcreating*, decíamos, se proponía “Indagar las posibilidades de una mínima intervención propia a favor de una recontextualización como creadora de nuevos contenidos”. El método para lograr este objetivo ha sido la utilización de Internet y de las imágenes con licencia Cc0, seleccionadas y posteriormente intervenidas con pintura al óleo. Las imágenes originales son perfectamente reconocibles, y, sin embargo, son el conjunto, el diálogo y el proceso aquellos que han terminado por crear una obra “totalmente” nueva. Este es solo un camino, las posibilidades son tan infinitas como lo quiera el nuevo creador. La metodología sustituye hoy al objeto, la recontextualización subvierte y cambia el contenido. Sea original, plagie una obra.

---

<sup>46</sup> Furió Vita, D., *op. cit.*, p. 12.



Foundry, *Sin título*. Imagen digital. 33,87 x 22,54 cm. (2015).



Gonzalo Montañés. *#stopcreating 10*. Impresión digital y óleo. (2017). 29.7 x 42 cm. A partir de Foundry (2015). Disponible en: <https://pixabay.com/es/ni%C3%B1a-m%C3%BAsica-auriculares-hipster-869213/>

## 6. Bibliografía.

- Anónimo (s.f.). “Sobre las licencias. Lo que hacen nuestras licencias”. *Creative Commons*. [Consulta: 24/02/2017]. Recuperado de: [https://creativecommons.org/licenses/?lang=es\\_ES](https://creativecommons.org/licenses/?lang=es_ES)
- Barthes, R. (1994). “La muerte del autor”. *El susurro del lenguaje. Más allá de las palabras y la escritura*. Barcelona: Paidós.
- Benjamin, W. (1973). *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica*. Madrid: Taurus.
- Boletín Oficial del Estado, 97. Madrid, España, 22 de abril de 1996. Recuperado de: <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1996-8930>
- Froomkin, D. (Ed.) (2011/2012). “Plagiarism as Revolution, Concept as Content: Apotheosizing the Author under the Aegis of Appropriation”. *The Morningside Review, selected essays from the Columbia University undergraduate writing program*. [Consulta: 19/02/2017]. Recuperado de: <http://morningsidereview.org/essay/plagiarism-as-revolution-methodology-as-material-apotheosizing-the-author-under-the-aegis-of-appropriation/>
- Forbes, A. (2014). “Jeff Koons Sued for Plagiarism. It’s not the first time”. *artnetnews: Art and Law*. [Consulta: 23/02/2017]. Recuperado de: <https://news.artnet.com/exhibitions/jeff-koons-sued-for-plagiarism-201510>
- Foucault, M. (Ed.) (1984). *What Is an Author? The Foucault Reader*. New York: Pantheon.
- Furió Vita, D. (2014). *Apropiacionismo de imágenes, found footage*. Departamento de escultura. Universitat Politècnica de València. [Consulta: 22/02/2017]. Recuperado de: <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/37019/APROPIACIONISMO.pdf?sequence=1>
- Ginsburg, J. C. (2009). “The Author’s Place in the Future of Copyright”. *Proceedings of the American Philosophical Society*, volumen 153 (2), pp. 147–159.
- Golden, F. L. (2009). “What \*Is\* Art Plagiarism? (READ THIS)”. *deviantART*. [Consulta: 23/02/2017]. Recuperado de: <http://datenshikurai.deviantart.com/journal/21493555/>
- Goldsmith, K. (2011). “It’s Not Plagiarism. In the Digital Age, It’s ‘Repurposing’”. *The Chronicle of Higher Education (The Chronicle Review)*. [Consulta 24/02/2017]. Recuperado de: <http://www.chronicle.com/article/Uncreative-Writing/128908/>
- . *Uncreative Writing Syllabus*. N.d. Dept. of English, U. of Pennsylvania, Philadelphia, PA.
- Gutiérrez Vicén, J. (1993). *Manual legal del arte. La propiedad intelectual explicada a los artistas plásticos*. Madrid: Ministerio de Cultura.

- Lessig, L. (2004). "Introduction". *Free Culture*. New York: Penguin HC.
- Lethem, J. (2007). "The Ecstasy of Influence: A Plagiarism". *Harper's Magazine*, febrero 2007, pp 59–71.
- Martín Martín, J. Á. (2005). "Adiós al original. Ideas en defensa del valor estético de las reproducciones de arte". *Revista Arte y Mercado*.
- Malfavaum-Beltrán, J. T. (2002). *Arte, reproductibilidad y masificación*. Iztapalapa (México): Universidad Autónoma Metropolitana – Iztapalapa.
- Ortega Doménech, J. (2000). *Obra plástica y derechos de autor*. Madrid: Reus.
- Rodríguez Fernández, A. (2013). *Sobre la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica de Walter Benjamin: Una lectura interdisciplinar*. Universidad Complutense de Madrid /Universidade Lusófona do Porto. [Consulta: 19/02/2017]. Recuperado de: [http://www.bond.ubi.pt/arquivo/arte\\_arancharodriguezfernandez\\_reproduibilida\\_de\\_tecnica.pdf](http://www.bond.ubi.pt/arquivo/arte_arancharodriguezfernandez_reproduibilida_de_tecnica.pdf)
- Sánchez Gómez, M<sup>a</sup> P. (abril, 2008). "Plagio y apropiación. Estrategias artísticas de subversión representativa". En *Intervenciones Filosóficas: filosofía en acción*. XLV Congreso de Filósofos Jóvenes. Simposio dirigido por la Asociación Universitaria de Filosofía de Granada, Granada.
- Schwartz, H. (1996). *La cultura de la copia: Parecidos sorprendentes, facsímiles insólitos*. Madrid: Cátedra. Universitat de Valencia.
- Smiers, J. (2006). *Un mundo sin copyright. Artes y medios en la globalización*. Barcelona: Gedisa.
- Sutton, B. (2015). "Luc Tuymans Found Guilty of Plagiarism for Painting Photo of Politician". *Hyperallergic*. [Consulta: 9/03/2017]. Recuperado de: <http://hyperallergic.com/176138/luc-tuymans-convicted-of-plagiarism-for-painting-photo-of-politician/>

# #stopcreating

Anexo: dossier #stopcreating/pinturas

Autor: Gonzalo José Montañés Blanco

Tutor: Paris Matía Martín

Grado en Bellas Artes

Curso: 2016/2017

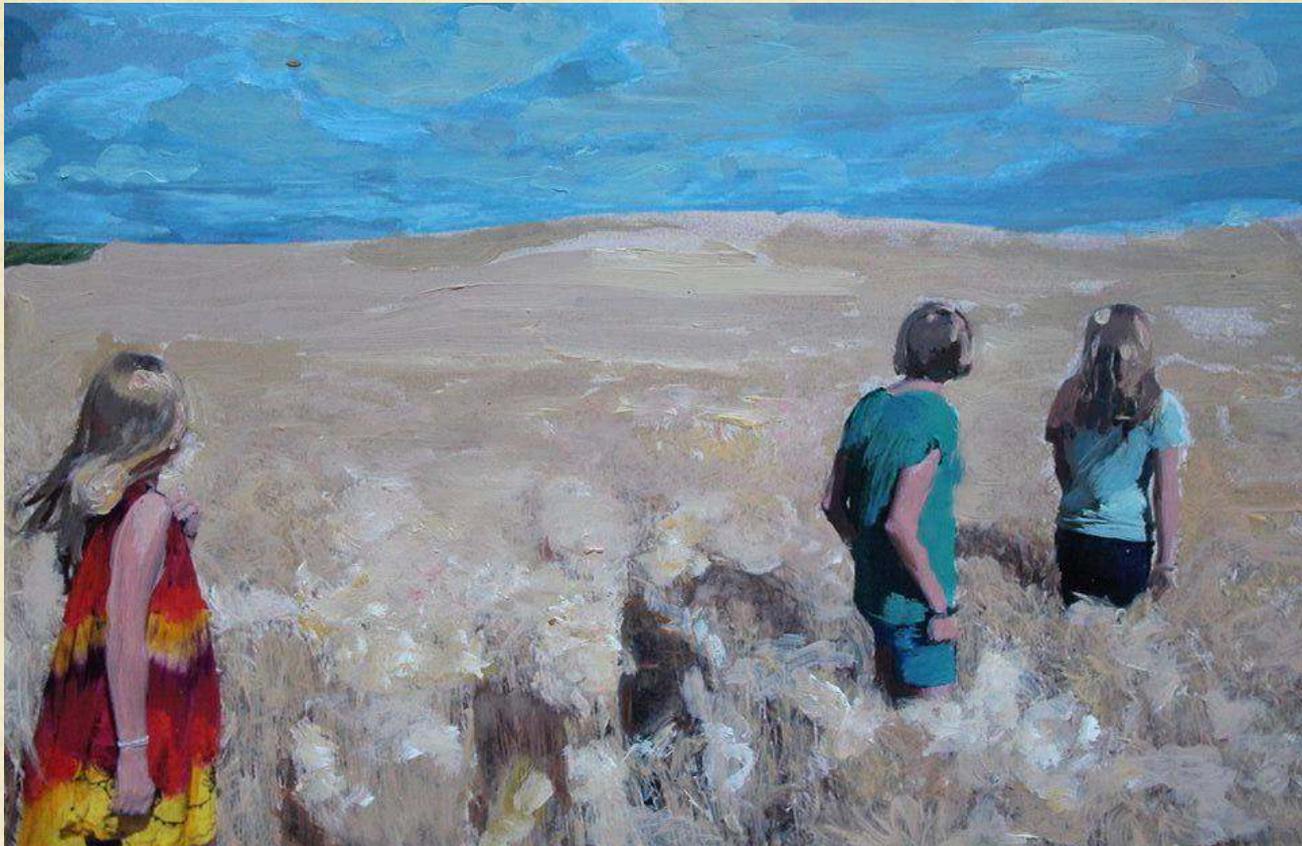
Facultad de Bellas Artes

Universidad Complutense de Madrid



UNIVERSIDAD  
COMPLUTENSE  
MADRID

- Nombre y apellidos: Gonzalo José Montañés Blanco
- Correo electrónico : g.montanes@hotmail.com
- Número de teléfono: 601146023
- Fecha y lugar de nacimiento: 21/02/1995 (MADRID)
- Dirección de lugar de residencia actual: Urb. Cabezuela de la Iluminaria c/Alondra no14 C.P.28470 (Cercedilla, Madrid)



#stopcreating 1. Impresión digital y óleo. (2017). 21x29.7 cm.

A partir de extremis (2015). Disponible en:

<https://pixabay.com/es/ni%C3%B1as-de-trigo-campo-oro-paisaje-882414/>



#stopcreating 2. Impresión digital y óleo. (2017). 21x29.7 cm.

A partir de maryusa21111999 (2015). Disponible en:

<https://pixabay.com/es/chica-modelo-belleza-rubia-retrato-777492/>



#stopcreating 3. Impresión digital y óleo. (2017). 21x29.7 cm.  
A partir de mintchipdesigns (2009). Disponible en:  
<https://pixabay.com/es/ni%C3%B1as-swing-parque-joven-diversi%C3%B3n-504329/>



#stopcreating 4. Impresión digital y óleo. (2017). 21x29.7 cm.

A partir de debra123 (2014). Disponible en:

<https://pixabay.com/es/mujer-cancha-de-tejo-joven-544375/>



#stopcreating 5. Impresión digital y óleo. (2017). 21x29.7 cm.

A partir de cuncon (2016). Disponible en:

<https://pixabay.com/es/ni%C3%B1a-escribir-arte-dibujar-mujeres-1733999/>



#stopcreating 6. Impresión digital y óleo. (2017). 21x29.7 cm.  
A partir de marusya21111999 (2015). Disponible en:  
<https://pixabay.com/es/chica-modelo-belleza-rubia-joven-783504/>



#stopcreating 7. Impresión digital y óleo. (2017). 21x29.7 cm.

A partir de extremis (2015). Disponible en:

<https://pixabay.com/es/adolescente-ni%C3%B1a-futuro-valla-882418/>



#stopcreating 8. Impresión digital y óleo. (2017). 29.7x42 cm.

A partir de Khusen Rustamov (xusenru) (2017). Disponible en:

<https://pixabay.com/es/chica-en-pantimedias-photoshoot-1937661/>



#stopcreating 9. Impresión digital y óleo. (2017). 29.7x42 cm.  
A partir de Foundry (2015). Disponible en:  
<https://pixabay.com/es/ni%C3%B1a-hipster-la-moda-blog-blogger-869205/>



#stopcreating 10. Impresión digital y óleo. (2017). 29.7x42 cm.

A partir de Foundry (2015). Disponible en:

<https://pixabay.com/es/ni%C3%B1a-m%C3%BAsica-auriculares-hipster-869213/>



#stopcreating 11. Impresión digital y óleo. (2017). 29.7x42 cm.

A partir de Unsplash (2013). Disponible en:

<https://pixabay.com/es/summerfield-mujer-ni%C3%B1a-336672/>



#stopcreating 12. Impresión digital y óleo. (2017). 29.7x42 cm.  
A partir de cuncon (2016). Disponible en:  
<https://pixabay.com/es/ni%C3%B1a-blanco-vestido-mujeres-1733993/>



#stopcreating 13. Impresión digital y óleo. (2017). 29.7x42 cm.  
A partir de Unsplash (2016). Disponible en:  
[https://pixabay.com/es/fumador-humo-persona-cauc  
%C3%A1sica-1209493/](https://pixabay.com/es/fumador-humo-persona-cauc%C3%A1sica-1209493/)



#stopcreating 14. Impresión digital y óleo. (2017). 29.7x42 cm.  
A partir de Khusen Rustamov (xusenru) (2017). Disponible  
en: <https://pixabay.com/es/chica-al-aire-libre-pelo-retrato-1388589/>



#stopcreating 15. Impresión digital y óleo. (2017). 40x70 cm.  
A partir de Xusen Rustamov (xusenru) (2016). Disponible en:  
<https://pixabay.com/es/novias-jugar-tonto-ni%C3%B1as-hermosa-1382931/>



#stopcreating 16. Impresión digital y óleo. (2017). 48x70 cm. A partir de webar4i (2014). Disponible en:

<https://pixabay.com/es/ni%C3%B1as-modelo-mujer-belleza-moda-567779/>



#stopcreating 17. Impresión digital y óleo. (2017). 39x70 cm.  
A partir de Khusen Rustamov (xusenru) (2017). Disponible en:  
<https://pixabay.com/es/photoshoot-bajo-la-ciudad-de-mosc%C3%BA-1928086/>



#stopcreating 18. Impresión digital y óleo. (2017). 40x70 cm.  
A partir de Khusen Rustamov (xusenru) (2017). Disponible en:  
<https://pixabay.com/es/chica-ejerce-vidrio-alcohol-1668950/>



#stopcreating 19. Impresión digital y óleo. (2017). 46,2x70 cm.  
A partir de Khusen Rustamov (xusenru) (2017). Disponible en:  
<https://pixabay.com/es/chica-en-el-techo-1712682/>



#stopcreating 20. Impresión digital y óleo. (2017). 46,6x70 cm.  
A partir de Khusen Rustamov (xusenru) (2017). Disponible en:  
<https://pixabay.com/es/la-fluencia-en-el-techo-caminar-1712725/>

