

II Jornadas Internacionales: ?EXPOESÍA . Poesía y experimentación?. UNIV. NAC. DE CÓRDOBA, CEA/FAC. DE FILOSOFÍA Y HUM., Programa Interdisciplinario de Investigación ?Estéticas?, UNIV. NAC. DE CÓRDOBA, FAC. DE DERECHO Y CS. SOCIALES, 2007.

La crisis del soporte: la falsificación en la en la época de la reproductibilidad técnica.

Agustin Berti.

Cita:

Agustin Berti (Agosto, 2007). *La crisis del soporte: la falsificación en la en la época de la reproductibilidad técnica. II Jornadas Internacionales: ?EXPOESÍA . Poesía y experimentación?. UNIV. NAC. DE CÓRDOBA, CEA/FAC. DE FILOSOFÍA Y HUM., Programa Interdisciplinario de Investigación ?Estéticas?, UNIV. NAC. DE CÓRDOBA, FAC. DE DERECHO Y CS. SOCIALES.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/agustin.berti/59>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/patg/qhF>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

La crisis del soporte: la falsificación en la en la época de la reproductibilidad técnica

Lic. Agustín Berti

Miembro del Programa Estéticas de Proyecto “EXPOESÍA E INTERMEDIALIDAD: Formas de experimentación en la poesía argentina de fines de siglo XX: las transformaciones estéticas y epistemológicas de la poesía contemporánea y las teorías que la abordan”

Comenzaré la presente ponencia explicitando las razones de la paráfrasis del título. La irrupción de lo digital en la vida contemporánea y sus inmediatas repercusiones en la literatura y las artes devolvió al centro del debate al clásico ensayo de Walter Benjamin “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, tal vez su trabajo más conocido, traducido, comentado, analizado, parafraseado y, por ceñirnos al tema que abordaremos, “pirateado”. Si uno busca en Internet el título del ensayo, podrá comprobar que más allá de las referencias académicas y literarias, el ensayo es frecuentemente citado en páginas de activistas digitales, en especial en torno a categorías novedosas como “Copy left” y “Copy fight”:

Cultura Libre es la biblioteca sobre la cultura libre de Elástico y está en estado de construcción permanente. Todos los textos que la integran están relacionados con las diversas áreas de influencia de las leyes de la Propiedad Intelectual y sus efectos sobre el desarrollo de las bellas artes, la música, la literatura, la creación digital, el cine, el lenguaje y la cultura popular. Muchos artículos están en la biblioteca sólo para ser leídos. Todos los libros, programas, herramientas y videojuegos están aquí para ser descargados, distribuidos, utilizados, leídos, declamados, memorizados y hasta disfrutados sin el permiso expreso de sus autores.
<http://www.copyidols.net/?p=97>

El origen de estos conceptos se genera en torno a “comunidades”, por utilizar un neologismo informático, que proponen una disputa a la transformación de los productos artísticos, y del conocimiento en general, en mercancía. El proceso designado en los estudios culturales anglosajones como “commodification” (FOSTER) y para el cual arriesgaré la traducción de “transformación en bien de consumo”, aunque también denota lo que conocemos como “mercancía” y el proceso por cual se llega a esta, la “mercantilización”. Este fenómeno puede pensarse como una exacerbación del

fenómeno de la transformación del arte en “mercancía” advertido por Baudelaire y que Benjamin identifica a partir de la posibilidad que la reproductibilidad técnica introducía. Entiendo que algunos de los motivos de la larga vida de este ensayo se deben al hecho de relacionar el aspecto “aurático” de la obra de arte con su existencia material. La definición de “aura” que propone Benjamin es bastante conocida:

La autenticidad de una cosa es la quintaesencia de todo lo que a partir de su origen puede transmitirse en ella, abarcando desde su duración material hasta su valor de testimonio histórico. Como este último depende de aquélla, en la reproducción el valor testimonial de la cosa tambalea, al quedar la duración material fuera del alcance humano. Pero lo que así se viene abajo es la autoridad misma de la cosa. Podríamos incluir en el concepto de aura todo aquello cuya mengua estamos señalando, y afirmar: en la época de la reproducción técnica de la obra de arte lo que se atrofia es aura de ésta. El proceso es sintomático: su significado trasciende el terreno del arte. *Generalizando, podría afirmarse que la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones, sustituye la ocurrencia irreplicable de lo reproducido por su ocurrencia masiva. Esta técnica, además, actualiza lo reproducido al salir al encuentro del reproductor en cualquier contexto que se halle.* (BENJAMIN 2004: 97. Cursivas en el original);

Pero, en segundo lugar, gracias a la reproducción técnica, la copia puede además llegar a contextos inasequibles a su original. Y ante todo permite a la copia salir al encuentro del receptor, ya sea en la forma de fotografía o de disco fonográfico. La catedral deja su emplazamiento para hallar acogida en el estudio de un aficionado al arte; la pieza coral, que fue ejecutada en una sala o al aire libre, puede escucharse en una habitación. (BENJAMIN 2004: 96)

La utilización política de un ensayo claramente político (y materialista) por parte de un activismo a priori inmaterial es sólo una paradoja aparente. Por su propia inscripción en un momento histórico, la perspectiva de Benjamin no podía prever el desarrollo de lo digital y sus implicancias: la superación de la materialidad del soporte. El libro, el fonograma, la copia fotográfica y el rollo de película están expuestos a la existencia en el transcurrir histórico por su naturaleza material: papel, tinta, impresión, celuloide envejecen, se van cargando de historia (y una copia puede llegar a ser la última copia existente). En su reproducción tampoco están exentos de unicidad, ya que las tecnologías de reproducción se basan en métodos de dar una forma determinada a objetos físicos que están expuestos a alteraciones imprevistas que, si bien atenuadas y mínimas, permiten diferencias entre objetos aparentemente idénticos. La temperatura, la humedad, el desgaste diferente de los materiales implicados, la

pericia del encargado de la reproducción pueden introducir variantes entre los productos, romper lo idéntico, otorgarles una identidad mínima. A ello se suman los fenómenos en torno al fetichismo del objeto que permiten una “reauratización” del mismo mediante la firma del autor y la supervivencia en el tiempo (y la idea asociada de colección).

La reproducción industrial brinda ahora obras idénticas que presentan apenas dos posibilidades de diferenciación: el desgaste particular que ocluye en la destrucción/inutilización, la mancha o el rayón, que si bien la individualizan en tanto materia que registra en sí las marcas del paso del tiempo, limitan o anulan sus posibilidades de consumo estético; o bien la transformación en fetiche mediante la diferenciación consagratória y autenticadora que confiere la firma de autor, un proceso que ya habían experimentado los libros.

Lo digital supone un nuevo hito ya que la degradación respecto del original es mínima a imperceptible (y al mismo tiempo, de manera aparentemente paradójica, se abandona y a la vez se exagera la necesidad de la posesión o adquisición temporal del objeto para acceder a la fruición). La noción de colección se potencia hasta en parte como respuesta a la difusión de la “piratería”. Para evitar sus múltiples connotaciones, potenciadas por sus resonancias históricas, acotaremos de momento el concepto de “piratería” a la acción de la reproducción mediante medios técnicos sin el respeto de los derechos de autor: esto nos lleva a un nuevo problema, una disputa de origen económico nos obliga a volver a pensar el problema del autor¹. La “piratería” también abarca técnicas no digitales como la fotocopia o la regrabación en cassettes. Estas técnicas no autorizadas en cierto modo funcionan como un anverso del arte como mercancía: la falsificación en la época de su reproductibilidad técnica.

No obstante, es desde la irrupción de lo digital que la piratería potencia, en lugar de minar, lo que introducía la primera reproducción técnica mediante la producción industrial a partir de los anteriores sistemas de registros (imprensa,

¹ Cabe señalar que el concepto de derecho de autor se desdibuja desde la irrupción de lo digital y genera debates que exceden largamente el presente proyecto por implicar a disciplinas como la Filosofía del Derecho y el Derecho Económico.

fotografía, cine, grabación musical): la piratería digital no solo “*actualiza lo reproducido al salir al encuentro del reproductor en cualquier contexto que se halle*” (BENJAMIN, 2007: 97. Cursivas en el original) sino que lo hace desde la *gratuidad*, con todo lo que esto implica para el arte como *mercancía* o *bien de consumo* tal y como se venía desarrollando desde el siglo XIX en adelante, como bien anticipara Baudelaire en sus escritos sobre los salones de arte, y que sirvió de base para el ensayo “Sobre algunos temas en Baudelaire” (BENJAMIN, 1998 c).

Antes de continuar, considero necesario volver sobre otro ensayo no tan difundido de Walter Benjamin que complementa el más conocido sobre la reproductibilidad técnica, y donde extiende su análisis a la literatura. El eje del ensayo es la contraposición entre narración oral y novela impresa, en donde el autor alemán sitúa un contraste equivalente a la pérdida del “aura” y que denomina “ocaso”:

El más temprano indicio del proceso cuya culminación es el ocaso de la narración, es el surgimiento de la novela a comienzos de la época moderna. Lo que distingue a la novela de la narración (y de lo épico en su sentido más estricto) es su dependencia esencial del libro. (BENJAMIN, 1999 b: 115)

La novela implica, desde esta perspectiva, el punto máximo de pérdida de “autoridad” de la narración” y es por ello equiparable al fenómeno de pérdida del “aura” en los objetos artísticos. Recordemos que en la definición de “aura” antes citada se indicaba que “lo que así se viene abajo es la autoridad misma de la cosa”.

En este sentido es oportuno pensar en la relectura del ensayo sobre la narración que propone el filósofo italiano Giorgio Agamben para desarrollar una teoría de la experiencia en *Infancia e historia*:

Cada acontecimiento, en tanto que común e insignificante, se volvía así la partícula de impureza en torno a la cual la experiencia condensaba, como una perla, su propia autoridad. Porque la experiencia no tiene su correlato necesario en el conocimiento, sino en la autoridad, es decir en la palabra y el relato. Actualmente ya nadie parece disponer de autoridad suficiente para garantizar una experiencia y, si dispone de ella, ni siquiera es rozado por la idea de basar en una experiencia el fundamento de su propia autoridad. Por el contrario lo que caracteriza al tiempo presente es que toda autoridad se funda en lo inexperimentable y nadie podría aceptar como válida una autoridad cuyo único título de legitimación fuese una experiencia (AGAMBEN, 2007: 9-10).

A pesar de la posibilidad de acceso a una información detallada y completa sobre cualquier objeto, lugar o persona que las nuevas tecnologías ponen a disposición, la experiencia que podemos tener en relación a los mismos parece menguada respecto de la relación que parecen experimentar los hombres de otros momentos históricos. Benjamin adjudica ese extrañamiento de la experiencia a un desligamiento de la tradición. Ante el posible reparo de que esta consideración suene como un visión apocalíptica del presente técnico y una mirada idílica del pasado, resulta necesario volver sobre dos problemas de índole teórica: el primero es el carácter interrumpido de la obra del crítico alemán por su muerte trágica; el segundo, la expectativa que Benjamin confió en un primer momento a las posibilidades revolucionarias de la técnica.

La relación de intimidad desarrollada por el hombre con los objetos y paisajes con los que interactúa están mediados, cada vez más, por la reproducción industrial y el mundo de los oficios, donde Benjamin indica la importancia de la narración y la transmisión de experiencia, desaparece en la línea de montaje, o de modo aún más profundo, en el editor y el monitor.

Y al pensar en eso pienso en la provocativa frase de Solari:

Si Nike es la cultura,
Nike es tu cultura, hoy...

Pero el artista platense no se refiere, como puede sonar *a priori*, al consumismo, de ropa en este caso. Su frase apunta a lo que el producto tiene de pirateable: el logo. Lo deseable de la apariencia y la vindicación del original, entendiendo el sentido de “original”, por oposición al “trucho”, al “clon”, al “pirata”, que posee ahora entre nosotros el objeto industrial. La frase es el mantra que repite la primera pista del *Tesoro de los inocentes [Bingo Fuel]*. Menciono esto por dos detalles que hacen a la obra en cuestión. La obra abre con un sample de un bullicio y lo concluye, catorce pistas después, con otro de un módem. El *Tesoro...* comienza un bullicio a un volumen muy bajo para crecer hasta que lo reconocemos como un sonido familiar, un canto incomprensible y monótono pero que transmite indefectiblemente la idea de multitud; el segundo sample es la serie de ruidos que hacían los módems cuando nos conectamos a la Internet

por teléfono. La apertura y el cierre describen una parábola. Una lectura social podría pensar que en el primer caso se trata de un estadio de fútbol, dado el tema de la canción, o un recital masivo de rock. Propongo una lectura algo abstracta de estos recursos, en los que pienso reside la densidad mimética de la obra. La parábola que describen no es para mí una referencia personal a la trayectoria del autor, sino la de una doble disolución, la del hombre en la multitud y la del hombre en el cyberspacio. Las crónicas crípticas que componen *El Tesoro...* suponen una mimesis del tiempo presente en su densidad referencial, un canto del cisne a una contracultura como fue la del rock desde los 60 hasta los 90. El uso de samples y el tratamiento sonoro vanguardista parecen confirmarlo, pero esto que afirmo es sólo una intuición a partir de dos elementos que ni siquiera son musicales y que remiten a los experimentos electroacústicos de algunas vanguardias musicales muy ajenas a la cultura rock, y para los cuales carezco de las categorías teóricas adecuadas.

La música electrónica ha sido objeto de recurrentes análisis por su masividad y sus implicancias. La globalización económica y la posibilidad de difusión que le brindaron las tecnologías digitales eclipsa otros hitos de este tiempo. Y uso la palabra “hito” a falta de una mejor para referirme a hechos claves y fundamentales dentro de la historia de la cultura. Son en realidad hechos sintomáticos de las modificaciones generadas por la irrupción de la tecnología en diferentes contextos: 1) el toasting de los soundsystem jamaquinos y el dub desarrollado en los estudios de esa isla caribeña en las décadas de los '60 y '70, ambas técnicas de reproducción y registro nacidas de la combinación de la materialidad de la pobreza, las raíces culturales africanas y la irrupción de tecnologías manipuladas de manera imprevista; 2) la publicación del *Neuromante*, y su ocurrencia más feliz: la palabra “cyberspacio”; 4) el lanzamiento de la plataforma de búsqueda de Amazon; 5) la foto trucada de Osama Bin Laden con el símbolo Nike en el turbante, que dio la vuelta al mundo el 12 de septiembre de 2001. En rigor de verdad cualquiera puede producir “hitos” a partir de su propio acervo y desarrollar a partir de ellos una lectura de la irrupción de las tecnologías de reproducción.

El signo de estos tiempos no es estrictamente lo digital, ni lo global, sino las modificaciones que una nueva tecnología impone a la percepción de la vida y del arte. Vuelvo a la frase de Solari porque el mantra que cité da cuenta de la modificación: Nike es la cultura. No el producto sino la originalidad del mismo, matar por unas Nike originales y no unas falsas. Pero eso nos lleva a pensar por el destino del concepto de falsedad y vemos como se desdibuja. Antes pensábamos que original era necesariamente único y eso dotaba de “aura” a un lugar, objeto y, fundamentalmente a una obra de arte, sujeta a la historia de las miradas depositadas sobre sí. La marca de ropa es sólo un ejemplo, ya todo objeto es pasible de perder su “aura”, si comienza a ser pasible de ser técnicamente reproducido. Claro que unas Nike, existen en un mundo material y su desgaste o preservación las individualiza, las carga de historia.

Y al decir esto estoy pensando en los peritos en balística: los rastros o huellas que pueden dejar los objetos desde su individualidad en la escena del crimen pueden identificar al objeto y eventualmente al “autor” del crimen. La criminalidad sigue gozando de un “aura” recurrente que la multitud concurre a ver esfumarse (o instaurarse) en el cadalso. El objeto seriado, en este caso el arma de fuego, sometida al paso del tiempo se carga de identidad, de una especie de “aura” más difusa que la de un óleo o una escultura sobre mármol, pero esa unicidad intransferible, su carga de aquí y de ahora, es la que convierte a ese arma en particular en el arma homicida, al imprimir sus particularidades sobre la bala. Como se ve en esta digresión, el producto industrial reproducido técnicamente, a pesar de que su identidad esté difuminada en la serie, sigue en el mundo y por ello es pasible de recuperar o generar un “aura”. Hasta que irrumpe lo digital, que puede prescindir de lo material.

El nuevo problema pasa a ser la pregunta por la unicidad frente a la posibilidad de lo idéntico en el arte que lo digital hace posible reproducir al infinito justamente a partir de su carácter inmaterial. Lo digital, especialmente a partir de su expansión a una gran parte de las esferas de la vida a partir de la segunda mitad de los '90 resulta un nuevo hito que puede servir como punto inicial de la reflexión sobre su importancia en el arte y la literatura. En este

sentido cabe pensar cómo, tradicionalmente, la idea de “original” requería de la noción de “copia” que remitía al carácter primigenio de la obra original, es decir donde esta el origen al que se volvía para cotejar con la reproducción: es decir, sin “original”, no hay “copia”. La degradación inevitable respecto del *master* en las antiguas grabaciones analógicas todavía otorgaba un carácter aurático de primer registro, algo no tan abrodado por Benjamin, que está más preocupado por la posibilidad del acceso a la obra y a su unicidad. Cabe señalar que en ese momento la tecnología de reproducción no había alcanzado la “identicalidad” (en referencia a la carencia de variaciones respecto del modelo primario) que brindaría desde fines de los ‘90 la copia digital.

Los aspectos accesorios, el *packaging*, cobran un nuevo valor diferenciador y de una cuasi-auratización mediada por el proceso industrial. Así, la difusión de la identidad de la “piratería” tiene su contracara en la colección de libros, discos, películas “originales”, que no es más que la selección de productos que gozan de la cuasi-auratización que la piratería difumina. El mp3 y el menos difundido e-book introducen cambios profundos en la relación del a obra y nociones como autor y autoridad, original y copia. No es casual que se multipliquen ahora los debates sobre, y las acciones en torno a, la propiedad intelectual, puesto en crisis por la posibilidad de ubicuidad absoluta de lo digital y su independencia respecto del original. Así como Eco señalaba que el pasaje del cine a la televisión implicaba cambios el efecto estético puesto que se veía alterada la composición de la imagen, estos nuevos soportes generan una relación diferencial y posibilidades de interacción diferentes cuyas repercusiones en las teorías estéticas aun no son muy claras.

La instancia intermedia constituida por los discos láser todavía está en el dominio de lo material en tanto el soporte es pasible de los mismos procesos de desgaste o fetichización, y las marcas sobre el mismo pueden inutilizar su capacidad de reproducción. Su característica central es la dependencia de un aparato reproductor (instancia que lo diferencia, en tanto producto, del libro, la pintura, la partitura, la escultura e incluso la fotografía, todos pasibles de ser percibidos por el hombre sin mediaciones).

La piratería reconoce muchos orígenes, todos ligados, de manera no siempre muy directa, a la industria cultural. En un plano social no parece más que una reacción ante el avance del parcelamiento del arte y el conocimiento por parte del “copyright”, y un primer hito en este sentido, por citar entre los infinitos ejemplos podría ser el juicio entablado por los editores británicos de las novelas y cuentos Sherlock Holmes a sus editores norteamericanos no autorizados. Uno de los últimos, también en este sentido puede ser el juicio por las patentes del mp3 y que pueden seguirse por Internet. El mp3 como formato de archivo no resulta tan importante por sí mismo, a nosotros hoy nos da lo mismo que la *Odisea* haya sido escrita en papiros o en cueros de cabra. El mp3 resulta importante porque como los tipos móviles en la época de Lutero, irrumpe en la cultura modificando la experiencia que los hombres tienen de la misma. Si el libro impreso es, siguiendo a Benjamin, el primer objeto reproducido en serie. El mp3 sería el primer objeto ubicuo, el que abre la posibilidad de pensar la Internet como un lugar no físico de donde bajar, y volver a bajar, productos –sean obras literarias, musicales, fórmulas, recetas- siempre idénticos y nunca sujetos al paso del tiempo.

Para concluir, vuelvo a citar a la luz de estas reflexiones, una afirmación casi profética de Benjamin: *Esta técnica, además, actualiza lo reproducido al salir al encuentro del reproductor en cualquier contexto que se halle*. La posibilidad del download de un haiku o un wallpaper de *Las meninas* a un celular de última generación indica que, mientras tengamos señal, esto está sucediendo.

Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio. *Infancia e historia*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo. 2007
- BENJAMIN, Walter. *Ensayos escogidos*. Trad de H. A. Murena. Buenos Aires, Sur, 1967.
- (1998 a) *La metafísica de la juventud*. Barcelona, Altaya.
- (1998 b) *Iluminaciones III. Tentativas sobre Brecht*. Madrid, Taurus.
- (1998 c) *Iluminaciones II. Poesía y capitalismo*. Madrid. Taurus.
- (1999 a). *Iluminaciones I. Imaginación y Sociedad*. Madrid, Taurus.
- (1999 b) *Iluminaciones IV. Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Madrid. Taurus.
- (2002) *The Arcades Project*. Boston, Harvard University Press.
- (2004) *Sobre la fotografía*. España, Pre-Textos.
- FOSTER, Robert J. “The making of national cultures in the global ecumene”. En: Annual Review of Anthropology. Vol. 20. Palo Alto, Annual Reviews, 1991.
- KOZAK, Claudia. “Técnica y poética. Genealogías teóricas, prácticas críticas” En: I JORNADAS INTERNACIONALES: “POESÍA Y EXPERIMENTACIÓN. Actas – CD-ROM.

