

Anti-Copyright: por qué la improvisación y el noise van en contra de la idea de la propiedad intelectual

Mattin

Octubre de 2008

La propiedad es un robo

Proudhon

La propiedad intelectual es una mierda

Billy Bao

Ningún otro tipo de creación musical se contradice consigo misma a través de sus grabaciones del modo en que lo hace la improvisación. En este ensayo, pretendo explicar determinados aspectos inherentes a la práctica de la improvisación y el noise que rebaten 1 la idea de la propiedad intelectual práctica y conceptualmente. Aunque, probablemente, muchos argumentarían en favor de despojarse de cualquier noción de autoría y compartir sus grabaciones, es frecuente que exista una falta de debate sobre este aspecto de la práctica musical. Casi todas las personas que conozco descargan música, pero en raras ocasiones hablan de las consecuencias. Algunos me dicen que es muy utópico o naïve pensar que nos podemos deshacer del copyright y de la propiedad intelectual pero, en cierta medida, ya está sucediendo en la práctica. Es probable que la mayor parte de la música que se escucha en el mundo proceda de descargas realizadas utilizando diferentes redes peer to peer (P2P), por ejemplo, Soulseek, Amule o Bittorrent, o servidores de descarga directa 2 como Rapidshare. Debido a su estructura rígida y burocrática, la ley siempre va por detrás de las cuestiones planteadas por las nuevas tecnologías. Pero, aparentemente, sólo es cuestión de tiempo que la ley se ponga al día. En la actualidad, los gobiernos más poderosos ya están desarrollando, sin nuestro consentimiento y bajo la presión de las corporaciones (ACTA es un buen ejemplo de ello)¹, medidas represivas favorecidas

¹El Acuerdo de Comercio Anti-Falsificación (ACTA) es un acuerdo comercial plurilateral propuesto que impondría una ejecución estricta de los derechos de propiedad intelectual relacionados con la actividad en Internet y el comercio de artículos basados en la información. Véase <http://jamie.com/2008/05/23/we-must-act-now-against-acta/>

por tecnologías de vigilancia y control. ¿Debemos permitirselo o debemos comenzar a desarrollar nuestras propias plataformas fuera del marco ideológico que les permite comportarse de este modo? Voy a argumentar que la práctica de la improvisación, en sí misma, cuestiona las bases sobre las que se funda la propiedad intelectual, por ejemplo: autoría, derechos, restricciones, propiedad y división entre producción y consumo. La improvisación y la distribución del noise, con su estética DIY (hágalo usted mismo) hardcore, señalan alternativas a los cursos habituales de producción y distribución de la música. Ambas prácticas están entrelazadas y comparten muchas características, pero voy a comentar las más obvias para demostrar que, en la creación musical de este tipo, ya existe una actitud crítica previa hacia el copyright que debería profundizarse y desarrollarse de forma consciente.

La grabación del momento

En la improvisación, siempre se intenta entender y jugar con las características específicas de esta situación. La relación entre el instrumento, el resto de intérpretes, el espacio y el público (si lo hay) se intensifica a través del entendimiento mutuo de que todo está en juego en todo momento. Las estructuras de poder pueden cambiarse en cualquier instante, puesto que el futuro de esta práctica no está escrito. Las relaciones sociales que se crean son puestas en tela de juicio a medida que se desarrolla la música. Si tiene éxito, la improvisación choca contra su propio dogmatismo. Esto se lleva a cabo a través del desarrollo de la organización y la responsabilidad hacia el presente entre las personas implicadas, que se cuestionan las normas de comportamiento establecidas. En este sentido, podríamos afirmar que la improvisación es la forma final de performance específica al sitio. No hay un exterior para la improvisación, no hay un fin. Es similar a lo que Walter Benjamin denomina pura medialidad o pura violencia: una acción humana que ni funda ni conserva la ley. Medio puro en forma de violencia revolucionaria. ¿Cómo podemos convertir este tipo de actividad en la realización de un disco, de un objeto? ¿Cómo puede una performance que es tan específica ser incorporada en algo que podría ser escuchado, leído o visto en cualquier momento y por cualquier persona en el futuro? ¿Cómo puede esta actividad temporal llegar a tener un fin? ¿Convertida en algo que puede ser consumido una y otra vez?

Las relaciones entre los músicos son directamente dialógicas, es decir, su música no es mediada a través de ningún mecanismo externo, por ejemplo, una partitura.²

²Eddie Prévoist, «Free Improvisation in Music and Capitalism: resisting authority and the cults of scientism and celebrity» en este libro y (próximo) ed. James Saunders, *The Ashgate Research Companion to Experimental Music*, Aldershot: Ashgate, 2009.

A menudo, quienes llevan a cabo improvisaciones consideran las grabaciones como una simple documentación de un proceso creativo en un momento específico (como es el caso frecuente, por ejemplo, del sello discográfico Emanem). Colocando un micrófono en la habitación, los músicos tocan, los sonidos se graban y luego emiten, con tan poca intervención en el proceso como es posible. Creo que este planteamiento da lugar a diversos problemas. Es una falacia que podamos capturar el momento con una grabación de audio – que la grabación pueda representar realmente ese «proceso creativo». Todos sabemos que el momento ha pasado para siempre, que la grabación jamás puede reproducir todos los detalles de la situación, de la habitación, del sentimiento de los intérpretes, de su historia y antecedentes, de las condiciones, las razones e intereses para llevar a cabo una grabación de este tipo. Peggy Phelan, una destacada erudita feminista ha debatido la problemática de la performance en sus obras. Su punto de vista podría resultarnos útil para la cuestión de la documentación de la improvisación mediante la grabación. En el último capítulo de su libro *Unmarked: the politics of performance*, afirma:

La única vida de la performance está en el presente. La performance no puede ser guardada, grabada ni documentada y no puede participar de ningún otro modo en la difusión o las representaciones de las representaciones: cuando lo hace, se convierte en algo diferente a una performance. En la medida en que la performance participa de la economía de la reproducción, traiciona y debilita la promesa de su propia ontología. El ser de la performance, como la ontología de la subjetividad aquí propuesta, se convierte en sí mismo a través de su desaparición.³

Phelan argumenta que los escritos sobre la performance deberían ser performativos. Al escribir acerca de la performance, transformamos la obra discursivamente, proporcionando una perspectiva nueva que rompe con la antigua. Es importante comprender que jamás se puede capturar un momento y que, por lo tanto, jamás se debe intentar realizar una verdad universal que represente al momento. Sólo entendiendo esta desaparición podemos dar vida a diferentes cualidades que podrían parecer similares pero que, sin embargo, plantean nuevas perspectivas. Deberíamos tener una actitud activa y creativa hacia la documentación, entendiéndola no como algo meramente subordinado a la acción de la improvisación, sino como un colaborador, aplicando el mismo tipo de enfoque exploratorio que utilizamos en la improvisación a todos los procesos de la producción (grabación, distribución, diferentes modos de trabajo en red...). No hay que dar nada por sentado; deberíamos cuestionarnos las leyes que pretenden definir las nociones de

³Peggy Phelan, *Unmarked: The politics of performance*, Londres: Routledge, 1993. pág. 146.

la autoría, las libertades y los valores de lo que producimos. Incorporamos nuestra subjetividad al material, recreándolo y redefiniéndolo de acuerdo con las necesidades de cada uno. La división entre crear y escuchar música desaparecería si no existiera la noción de autoría. Pero, puesto que el autor debe proteger su producción cultural, surge la necesidad de establecer límites claros entre la producción y el consumo. Si la improvisación es una exploración de la libertad y de las limitaciones de esa libertad, entonces debería plantear siempre problemas a las nociones tan delimitadas de productor y consumidor, de creación y consumo. Esta sería una situación en la que la noción de autoría se cuestionaría constantemente ³, ya que son estos «autores» quienes categorizan nuestra libertad. El marco de improvisación es más amplio que el simple momento en el que los músicos están interpretando. Resulta obvio que las condiciones específicas del lugar en el que están, por ejemplo, la habitación, el tipo de público y sus expectativas, el modo en que ganan dinero, todo lo que afecta a la cantidad ⁴ de tiempo que dedican a practicar, etc. afecta a su interpretación. Por lo tanto, si cambiáramos las condiciones de nuestra producción, también cambiaríamos el modo en que hacemos música.

Aviso –Todas las Matchless Recordings con copyright. Reservados todos los derechos del productor y el propietario de las grabaciones. Queda prohibido copiar, interpretar públicamente, radiodifundir, alquilar y ceder esta grabación sin autorización. En G.B. soliciten licencias para su interpretación pública a: PPL, 1 Upper James Street, Londres W1R 3HG.⁴

Matchless Recordings es el sello de Eddie Prévoist, miembro del grupo de improvisación radical e innovador AMM, que se creó en 1965. Todos los discos de AMM editados en Matchless Recordings tienen un aviso de copyright como éste o muy similar. Existe una gran contradicción al hallar esta nota de copyright en un disco improvisado, una música que cuestiona con tanta profundidad la noción de la autoría. Cuando pregunté a Eddie acerca del uso del copyright, me contestó que se debía a razones prácticas. PRS/MCPS Alliance (¡la casa de los mejores autores, compositores y promotores musicales!)⁵ tiene un convenio con la BBC, de modo que la BBC siempre pagará una determinada cantidad por el copyright. Si la BBC emitiera en la radio alguna grabación AMM sin copyright, sería asignada a una sección con copyright no atribuible que, posteriormente, sería compartida porcentualmente con los miembros de PRS/MCPS. De este modo, los ya ricos «mejores autores y compositores» se enriquecen aún más. Aunque éste es un uso comprensible

⁴Aviso de copyright impreso en la parte posterior de la mayoría de las ediciones de Matchless Recordings; éste ha sido recogido del solo de Eddie Prévoist entelechy.

⁵Aviso de copyright impreso en la parte posterior de la mayoría de las ediciones de Matchless Recordings; éste ha sido recogido del solo de Eddie Prévoist entelechy.

y estratégico por parte de Eddie, no hay duda de que implica la misma actitud conservadora inherente al copyright que la música misma reemplaza. Al formar parte del sistema de copyright, se refuerza toda la estructura que sustenta el sistema de estrellas/celebridades⁶. ¿Cómo puede ser posible que grabaciones del denominado género de improvisación «libre» restrinjan las posibilidades de lo que se puede hacer con este material? ¿Cuáles son las limitaciones de dicha palabra, «libre», para la persona que está escuchando el disco? ¿Tienes libertad para comprar el disco, para disfrutar con él, pero no para ser creativo con él, ni para utilizarlo, darlo a tus amigos, usarlo para crear música, descargarlo, copiarlo, sacar dinero de algo por lo que has tenido que pagar? Percibo los sonidos de los discos como una ampliación de los sonidos que se lanzan al espacio, en el concierto. La improvisación entre los músicos no se produce en el lugar o el momento precisos en los que se graba un disco, sino que la gente puede captarla como material para pensar en él o trabajar con él. La música no es una representación pura de la interpretación individual de la que sólo es propietario el músico. Pensad en las personas con las que tocáis, en todas vuestras influencias y en todos los comentarios realizados por amigos. Considerando de este modo la situación, podemos desarrollar las bases para un concierto improvisado, tanto en el tiempo como en el espacio.

La distribución del Noise

Mientras que en la improvisación hay cierta sensación de artesanía en el instrumento propio de cada uno y en la capacidad de interactuar con otros músicos, en el Noise esto desaparece en la medida en que el anti-virtuosismo se convierte en una virtud. No tanto en un planteamiento nihilista de la improvisación en que la interacción no está basada en el desarrollo de denominadores comunes para que se produzca cierta comunicación entre los intérpretes, como una cuestión de desarrollo de la libertad de la expresión individual. En este sentido, la escena Noise me parece incluso menos académica que la escena de la improvisación. La escena Noise se basa en personas que organizan conciertos en todo tipo de lugares, que emiten música en cualquier tipo de medio y que buscan, por todas partes, diferentes medios de distribución. Esto permite que se produzcan muchas colaboraciones. En esta escena, el ethos «hágalo usted mismo» forma parte de la supervivencia. Si a nadie le importa un carajo, por lo menos a ti sí. La gente se las ha arreglado por sí misma, organizando conciertos donde ha sido posible y más. Esta auto-organización, que hace que las personas cambien constantemente de roles (de intérprete a organizador, de crítico a distribuidor), ayuda

⁶Véase el ensayo de Eddie Prévoist en el libro «Free Improvisation in Music and Capitalism: resisting authority and the cults of scientism and celebrity».

a entender el papel de los demás. Un ejemplo de esto es Daniel Löwenbrück, quien durante los últimos quince años ha dirigido el sello y la casa de venta por correo Tochnit Aleph. Acaba de inaugurar la tienda de música Rumpsti Pumsti (Kreuzberg, Berlín), actúa con el apodo de Raionbashi y ha organizado conciertos para algunos de los artistas más radicales de Berlín. Tanto en la escena de la improvisación como en la del Noise 7, la cuestión de la autoría está totalmente interrelacionada con la del productor.

Los medios de producción

La mejor tendencia política resulta equivocada si no demuestra la actitud con la que se debe seguir.⁷

Walter Benjamin, en su texto de 1934 «The Author as Producer» («El autor como productor»), comenta el modo en el que la tendencia política de la obra de arte no puede justificarse únicamente por ser «políticamente correcta». Por el contrario, hay que demostrarla en relación con la técnica y otorgar la misma importancia al modo en que el autor se posiciona en los medios de producción. Mientras las prácticas de la improvisación y el Noise son, con frecuencia, muy progresistas en relación con el contenido, la técnica y la relación con los medios de producción –y generan estructuras alternativas, auto-organizadas y abiertas para la creación, presentación y distribución de la música– actualmente existe muy poco debate acerca de su política. A la gente le gustaría distanciarse de las discusiones políticas características de los 60 y los 70, épocas en las que la política podría ser considerada, hoy en día, opresora y excesivamente delimitadora, propagandística y portadora de un mensaje abiertamente definido (véase el texto de Eddie Prévoist en este volumen). ¿Cuáles son los elementos que constituyen los medios de producción en el caso específico de los CD? La autoría, el mercado, la distribución... . Recuerdo una conversación que mantuve sobre el copyright con el músico electrónico experimental Dimitris Kariofilis (nombre artístico Ilios, quien también dirige el sello Antifrost dedicado a las obras electrónicas experimentales). Dion Workman y yo mismo editamos un CD doble en este sello en 2004 e incorporamos una declaración de Anti-Copyright. Cuando me preguntó acerca de las razones de la nota de copyright, Dimitris sugirió que, al no incluir ninguna anotación, él mismo era más radical que nosotros, porque no preocuparse siquiera del asunto era un «jódete» más patente al sistema. Pero si no te preocupas, alguien va a hacerlo por ti, especialmente si hay implícito algún tipo de beneficio. De forma predeterminada, gracias a la Convención de Berna, todo lo que se cree tiene copyright, así que seguireás

⁷Walter Benjamin, «The Author as Producer» en *Reflections*, traducción de Edmund Jephcott, Nueva York: SchockenBooks, 2007. pág. 223.

estando bajo el marco legal⁸. Al incluir una declaración de Anti-Copyright como parte de la publicación, no adoptamos a propósito el lenguaje de la ley (como hacen las licencias de Creative Commons), sino que dejamos patente el hecho de que, en la práctica, existe una total libertad para utilizar la grabación de cualquier modo. Este gesto retórico –que hace palpable que no respaldamos la ideología subyacente al copyright– tiene una larga historia, desde la Internacional Situacionista 8 hasta Woody Guthrie y muchas publicaciones punk y anarquistas. Al asumir el control de lo que entregamos, tanto nosotros como otras personas somos libres para llevar a cabo cualquier cosa que imaginemos con este material.

Un autor que ha meditado detenidamente sobre las condiciones actuales de la producción [...] jamás se preocupará sólo por los productos, sino también por los medios de producción. En otras palabras, sus productos deben estar dotados de una función organizativa además y antes de su carácter de obras acabadas.⁹

Cada vez más, tenemos la posibilidad de llevar a cabo nuestra distribución sin necesidad de grandes compañías musicales. Un buen (o mal) ejemplo de esto puede ser Myspace. Podemos crear una canción y subirla a Internet directamente, sin necesidad de un sello y, posteriormente, enviar la información relativa a la canción a un gran número de personas. No hay duda de que la idea original es buena y que ayuda a crear muchas conexiones y contactos nuevos. Pero, ¿a qué coste? En primer lugar, dando publicidad a la propia compañía. Muchos artistas contemporáneos utilizan el sitio web Myspace como su sitio web principal, incluso aunque tener su nombre allí constituya ya una marca con una ideología muy clara tras ella. Independientemente de lo progresista que sea la música que crees, te habrán marcado en la frente con el nombre de una compañía que tiene relaciones muy estrechas con la ideología conservadora (Rupert Murdoch es el propietario de Myspace y News Corp., que también abarca a la Fox, y a través de todo este imperio mediático financió la guerra de 2003 en Irak). En términos de uso y debido,

⁸De Wikipedia.org: «De acuerdo con la Convención, los copyright de las obras creativas se ejecutan automáticamente en el momento de su creación sin tener que ser notificados ni declarados. Un autor no necesita “registrar” ni “solicitar” un copyright en los países adheridos a la Convención. Tan pronto como una obra es “fijada”, es decir, escrita o grabada en algún medio físico, su autor tiene derecho automáticamente a todos los copyrights sobre la obra y sobre cualquier obra derivada de ella, salvo y hasta que el autor los rechace explícitamente o hasta que venza el copyright. Los autores extranjeros disfrutan de los mismos derechos y privilegios para el material con copyright que los autores nacionales en todos los países que hayan firmado la Convención».

⁹Walter Benjamin, «The Author as Producer», traducción de Anna Bostock, *Understanding Brecht*, Londres: Verso, 1983; escrito en forma de conferencia para el Instituto para el Estudio del Fascismo, París, abril de 1934. pág.. 98. Esta cita está tomada del sitio web: <http://www.kurator.org/wiki/main/read/Introduction>

parcialmente como mínimo, a la conexión del sitio web, rara vez hay algo más que autopromoción y una gran falta de debate. El sistema Myspace también utiliza software privativo 9 (en oposición al software libre (Free Software); lo explicaré posteriormente). Los sitios web de Myspace son, con frecuencia, muy pesados para el PC y, normalmente, utilizan una compresión muy deficiente de las pistas de audio que alojan. Tiene algunas similitudes con un gran sello discográfico, pero con la diferencia de que las grandes compañías son el punto final y no es necesario preocuparse de escuchar si lo que estás haciendo es bueno o malo, simplemente aprovechan tu necesidad de promoción: tu creatividad es su publicidad con la posibilidad añadida de quedar expuesto a su censura:

Myspace.com se reserva el derecho, por criterio propio 10, a rechazar, negarse a publicar o eliminar cualquier Contenido (incluidos los mensajes privados) y a restringir, suspender o dar por terminado su acceso a la totalidad o a parte de los Servicios Myspace en cualquier momento, por cualquier razón o sin ella, con o sin previo aviso y sin responsabilidad de ningún tipo.

Esta declaración deja muy claro el nivel de control que se tiene al utilizar Myspace. Puedes ser propietario de los derechos de la música que publicas en Myspace (no era el caso hasta 2006), pero no tienes ningún control sobre el futuro de la infraestructura en la que te estás promocionando. La declaración lleva a cabo una diferenciación y división claras y, al final, el futuro de la distribución de tu música puede ser decidido por una corporación que se comporta de acuerdo con sus intereses, y no con los tuyos. Cedes el control sobre tu futuro y el futuro de tu música.

Por tanto, lo que importa es el carácter ejemplar de la producción que es capaz, en primer lugar, de inducir a otros productores a producir y, en segundo lugar, de poner a su disposición un aparato mejor. Y si este aparato es mejor, más consumidores podrán convertirse en algo similar a productores - es decir, pasar de ser lectores o espectadores a colaboradores.¹⁰

Destruyendo las divisiones bien delimitadas entre los productores y los consumidores con el fin de no reproducir las estructuras jerárquicas que limitan nuestra creatividad. El circuito underground de cintas Noise de los 80 es un buen ejemplo del modo en que la gente compartía su música. Enviabas algunas cintas a algunas personas interesadas en el mismo tipo de música de otras partes del mundo y éstas reelaboraban el material. Esto era considerado

¹⁰Walter Benjamin, «The Author as Producer» en Reflections. pág. 233. Traducido por Edmund Jephcott. Publicado por Schocken Books, Nueva York. 2007

un honor más que una cuestión por la que sentirse agredido. ¿Cuál sería una actitud más creativa hacia el trabajo de alguien que elaborar otra obra con él? Myspace no fomenta este tipo de actividad, porque su carácter de colaboración perturba las bases de su ideología, que sólo se alinea con la propiedad y la explotación.

Autoría

¿Cómo se ha desarrollado la idea de la autoría a través de la historia?

El autor es una figura moderna, un producto de nuestra sociedad, en la medida en que, a partir del empirismo inglés de la Edad Media, el racionalismo francés y la fe personal de la Reforma, descubrió el prestigio de lo individual, de, por al si expresarlo de este modo se convirtiera en algo más noble, la «persona humana». Por tanto, es lógico que en la literatura deba ser este positivismo, el epítome y la culminación de la ideología capitalista, lo que ha proporcionado la mayor importancia a la «persona» del autor.¹¹

Es muy importante entender que la idea del autor no siempre ha estado ahí – pensad en las historias, los cuentos folclóricos, las leyendas épicas y las tragedias que pasaban de unos a otros sin necesidad de señalar al responsable como originador de ello. La idea de la autoría se ha ido elaborando con el paso del tiempo dependiendo, entre otros elementos, de los debates filosóficos relativos a, por ejemplo, la libertad del individuo y el desarrollo de nuevas tecnologías. El invento de la imprenta¹¹ fue crucial para el desarrollo de la idea del autor. Cuando la gente pudo reproducir libros, folletos, imágenes y pudo distribuirlos en sitios muy diferentes, se perdió la conexión con el lugar del que procedía el artículo de consumo impreso. En este punto aparece la noción de autor como cierto tipo de genio que tenía algunas cualidades transcendentales que iban más allá del objeto reproducible que tenía entre manos y proporcionaba un valor que superaba la capacidad de reproducción del libro. Esto confirió un valor especial al individuo como creador, incluso aunque la cultura siempre se ha estado reapropiando de las ideas de otros de formas diferentes y pícaras. En la década de los 60, con la aparición del postestructuralismo, pensadores como Roland Barthes y Michel Foucault comenzaron a criticar la noción del autor y su poder de autoridad. Para Foucault, la idea del autor se desarrolló como una forma de control de la prensa a través de la censura y fue un modo de descubrir quién hacía qué con el fin de castigarlo. Puesto que no se pueden castigar ideas o textos, el (con

¹¹Sabine Nuss, «Digital Property», <http://osdir.com/ml/culture.internet.rekombinant/2005-08/msg00012.html>

frecuencia nominal) autor se convirtió en el responsable de sus ideas y textos, que en este proceso, pasaron a ser propiedad suya. Al crear estructuras legales como el copyright, se facilitó la clasificación de las obras transgresoras y sus autores y las mismas obras pasaron a convertirse en parte del canon de nuestra cultura. A través de su institucionalización, ya no hubo necesidad de prohibir la transgresión, puesto que, por el contrario, fue aceptada.

Pero fue en el momento en que se instauró un sistema de titularidad 12 y normas estrictas de copyright (hacia finales del siglo XVIII y comienzos del XIX) en el que las propiedades transgresoras siempre intrínsecas al acto de escribir se convirtieron en el imperativo obligado de la literatura. Es como si el autor, en el momento en que fue aceptado en el orden social de la propiedad que rige nuestra cultura, estuviera compensando su nuevo status reviviendo el antiguo campo bipolar del discurso con una práctica sistemática de la transgresión y restaurando el peligro de escribir que, por otra parte, había recibido las ventajas de la propiedad.¹²

¿Podemos considerar esto como un acto de progreso o de recuperación? La ley siempre va por detrás de las actividades de las personas y lo que una vez ha podido ser considerado peligroso para la sociedad posteriormente se percibe como un enriquecimiento de la cultura general. El carácter transgresor 13 de una obra se asigna a un «autor» y luego se clasifica, categoriza y comercializa.

Escribir no es el vehículo adecuado para que el autor expresa sus emociones o ideas, puesto que la escritura no está destinada a la comunicación entre autor y lector, sino que es la difusión del lenguaje en sí mismo, independientemente de la existencia individual del autor y del lector: «está relacionada, básicamente, con la creación de una apertura donde el tema de la escritura desaparece para siempre».¹³

Aquí la cuestión radica en la creación de nuevas ideas y obras, no en la autopromoción y la aceptación egoísta por parte de un público pasivo. Una vez has dado a conocer tu obra, ya no es tuya; debe ser considerada del dominio público y la gente debería hacer con ella cualquier cosa que les dicte su imaginación. Y éste no es un tipo de asqueroso discurso a favor de

¹²Michel Foucault, «What is an Author», Charles Harrison y Paul Wood (eds.), *Art in Theory 1900 – 2000 An Anthology of Changing Ideas*, Londres: Blackwell, 2007.

¹³Roland Barthes, «Death of the Author». Charles Harrison y Paul Wood (eds.), *Art in Theory 1900 – 2000 An Anthology of Changing Ideas*, Londres: Blackwell, 2007. pág. 139.

la piratería, sino el modo en que se han comportado las personas a través de la historia. Una vez escrito, el autor deja de tener control sobre el texto. El texto tiene su propio discurso y poder y no deberíamos limitarlo a una voz autoritaria. El lenguaje, por sí mismo, tiene su propio potencial¹⁴ y convertirlo en propiedad del autor podría diluir su poder. Aunque muchas personas han argumentado que la responsabilidad es una cuestión muy importante en relación con lo que hace otro y el modo en que debe responsabilizarse de lo que dice, dicha responsabilidad debería ampliarse a la distribución de lo que hacen.

La propiedad intelectual

Con el fin de ver el desarrollo histórico de la noción de propiedad intelectual, tenemos que considerar la idea de la propiedad difundida por el filósofo inglés John Locke, un contribuyente fundamental a la teoría liberal (defensor de la libertad individual, sus ideas fueron muy importantes para la Constitución de Estados Unidos). Se puede identificar a Locke como el creador o principal teórico de la idea de propiedad. Sugiere que un individuo, mediante la realización de su trabajo, produce propiedad privada para su uso exclusivo. Tal como lo expresa Sabine, «el que arranca la manzana, debe guardarla». La premisa de Locke es que todo el mundo tiene propiedades en sí mismo, que todo elemento de la naturaleza se mantiene en común y ha sido dado por dios con el fin de pasar a ser una propiedad. Si se añade el trabajo propio a algo que es común, entonces lo conviertes en propiedad tuya, puesto que de otro modo, si permanece siendo común, será descuidado, se dejará que se pudra. Marx criticó la noción de Locke de que una persona pueda tener control exclusivo sobre los bienes originados por su trabajo como parte de la ideología burguesa. Marx sostiene que las relaciones sociales de la producción son las que producen los bienes. Parece que Locke tenía en mente bienes rivales cuando desarrolló su teoría (si uno lo consume, otros no pueden). ¿Qué sucede con los bienes sin competencia, por ejemplo, las ideas? George Bernard Shaw afirmó en una frase que ha tenido mucho éxito que si tú y yo tenemos cada uno una manzana y las intercambiamos, tú tendrás una manzana y yo tendré otra, pero que si tú y yo tenemos cada uno una idea y las intercambiamos, ambos tendremos dos ideas. Por tanto, ¿cómo es posible tratar las ideas como si fueran manzanas, es decir, convertirlas en artículos de consumo? Sólo a través del copyright es posible producir escasez de ideas y esto, por supuesto, puede dar lugar a enormes ventajas para algunos, pero no para todos:

Las industrias del copyright son negocios serios: las tres exportaciones más destacadas de EE.UU. por ejemplo, son las películas, la música y el software. En 2001, el valor de las industrias de

copyright ascendió a 535 billones de dólares y las exportaciones realizadas por éstas a 88-97 billones de dólares, mientras que las de productos químicos se situaron en 74,6 y las de los automóviles en 56,52. Sólo en este contexto de economía política global de la industria mediática podemos comenzar a comprender las ramificaciones de la concesión de licencias con la ley de copyright.¹⁴

Alternativas

Una vez más, la tecnología está planteando cuestiones interesantes acerca de la propiedad intelectual. Actualmente, con ayuda de Internet, el material audiovisual puede reproducirse sin coste alguno, salvo el de la conexión a Internet y el espacio de disco duro. Hay licencias que intentan adaptar el copyright o, como mínimo, la reproducción, con el fin de legalizar las nuevas posibilidades de reproducción. Gran parte de estas licencias proceden del movimiento Copyleft. El concepto de Copyleft emana de un juego de palabras de Richard Stallman destinado a ampliar la noción de Free Software y su licencia GPL (Licencia Pública General) a un espectro cultural más amplio. Richard Stallman inició el Movimiento del Software Libre y creó la licencia GPL como forma de contrarrestar el software privativo. Mientras los softwares privativos se trataban de restringir su uso, las licencias GPL proporcionan cuatro tipos de libertades:

0. Se debe permitir a los usuarios que ejecuten el software con cualquier propósito.
1. Los usuarios deben poder examinar y estudiar detenidamente el software y deben poder modificarlo y mejorarlo libremente para satisfacer mejor sus necesidades.
2. Los usuarios deben poder proporcionar copias del software a otras personas para las que pueda resultarles útiles.
3. Los usuarios deben poder mejorar el software y distribuir libremente sus mejoras a un público más amplio de modo que todos, en conjunto, resulten beneficiados.

En la licencia GPL, siempre es necesario reproducir el GPL, por lo que no se puede cerrar el código. Gracias a esta licencia se desarrolló Linux. Muchas personas confunden «Software libre» con «Código abierto» (Open

¹⁴Lawrence Liang, Copyright, Cultural Production and Open Content Licensing, <http://pzwart.wdka.hro.nl/mdr/pubsfolder/liangessay/view>

Source), pero presentan posturas ideológicas diferentes. Código abierto es un término utilizado por Bruce Perens y Eric Raymond en una conferencia sobre Netscape navigator celebrada en 1998 como término estratégico con el fin de que pareciera más atractivo al mercado – la palabra Libre, salvo en «mercado libre» no es algo que entusiasme al capitalismo. La palabra libre contiene dos significados: «libre como en el discurso» y «gratis como en la cerveza». Richard Stallman únicamente se refiere al software libre como «gratis como en la cerveza» (N. de la T.: El término inglés «free» tiene ambos significados: libre y gratuito). Por tanto, un término políticamente correcto para abarcar todo el movimiento es FLOSS (Gratis, Libre, Abierto, Código, Software-Libre) (Free, Libre, Open, Source, Software-Libre) con el significado único en español de «libre como en el discurso». Uno de los sistemas de licencia alternativos principales que siguen el movimiento Copyleft y ha sido desarrollado por el abogado Lawrence Lessig, es la licencia Creative Commons (CC). Estas licencias plantean la posibilidad de decidir qué tipo de licencia se desea aplicar al trabajo. La diversidad de licencias CC es muy amplia, desde las muy restrictivas (parecidas al copyright) hasta la de dominio público (no poseídas ni controladas por nadie, propiedad pública que puede utilizar cualquier persona). Mientras Copyleft funciona más como un concepto, respaldado por todo un movimiento, CC está intentando aprovechar ese movimiento con el fin de acostumbrar a los usuarios a utilizar sus licencias. Lawrence Liang, fundador del Foro Legal Alternativo (Alternative Law Forum) en Bangalore, sugiere que las CC son el aburguesamiento del copyright, que lo hacen parece bonito y moderno, pero que funcionan de acuerdo con los mismos principios (de hecho, Lawrence Lessig es una gran defensor del Copyright y, también, del mercado libre, por lo que la noción de libertad se confunde aquí un poco). Al igual que el aburguesamiento, lo que CC ha hecho aquí es apropiarse de un movimiento que estaba planteando cuestiones interesantes y vanguardistas reformando su contenido hasta que no queden elementos escabrosos. Al mirar hacia atrás, parece una tendencia en la que muchas personas se han interesado y han incorporado muchos logotipos CC en sus obras y producciones mediáticas, pero ahora nos cuestionamos la ideología subyacente a estos logotipos. Ésta podría ser una de las razones por las que se ha reducido el debate relativo al copyright (hace tres años, en España e Italia fue muy popular durante un breve plazo de tiempo realizar simposios alternativos sobre el copyleft y este breve espacio de tiempo incluso dio lugar a determinadas celebridades).

El copyleft no permite la aplicación de rentas por el derecho de copiar y lo que los dueños de la propiedad quieren no es algo que constituya un reto para el régimen de la propiedad, sino que más bien crea más categorías y subcategorías, con el fin de que prácticas tales como el intercambio de archivos y la remezcla puedan existir en el régimen de la propiedad. Dicho de otro modo, copyjustright. Una versión más flexible del copyright que

puede adaptarse a los usos modernos, pero sigue abarcando y protegiendo en última instancia la lógica del control. El ejemplo más destacado de esto es el denominado Creative Commons y su miríada de licencias «just right». «Reservados algunos derechos», el lema del sitio lo dice todo.

Dmytri Kleiner, en su texto «Copyfarleft and Copyjustright» sugiere un método nuevo de distribución que ayudaría a los artistas a vivir de su trabajo. Su argumento está basado en la diferenciación entre los que poseen los medios de producción, obtienen beneficios del uso y la distribución del material y, por otra parte, aquellos que no obtiene ningún beneficio del uso y la distribución de su propio material. Los que obtienen beneficio deberían pagar por el uso de este material. El resto deberían poder utilizarlo gratuitamente. Para defender su argumento, cita «The Iron Law of Wages» de David Ricardo, que afirma que los trabajadores sólo pueden obtener de sus salarios dinero suficiente para sobrevivir y reproducirse, «para perpetuar su raza». Sólo para vivir, pero no suficiente para adquirir los medios de producción. Tal como hemos visto anteriormente, en la escena de la improvisación y del Noise, la gente crea medios de producción con una posibilidades mínimas. Superando la simple subsistencia, viviendo del modo en que se pueda –supervivencia creativa.

El objetivo de la propiedad radica en garantizar la existencia de una clase sin propiedad para producir la riqueza de la que disfruta una clase con propiedades. La propiedad no es amiga del trabajo. Esto no quiere decir que los trabajadores individuales no puedan convertirse en propietarios, sino que al hacerlo, escapan de su clase 16. Las historias de éxito individuales no cambian la situación general. Tal como bromeó Gerald Cohen, «¡Quiero subir con mi clase, no sobre mi clase!»

¿Se identifica actualmente la gente de la escena experimental con esta división de clases? Con trabajos precarios en diferentes tipos de condiciones, hay que negociar constantemente la relación propia con el capitalismo y disponer de tiempo suficiente para expresarse. Esto no significa de ninguna forma que la división de clases haya desaparecido, pero pienso que la mayoría de los músicos se hallan en una situación en la que la división de clases es borrosa y problemática y, probablemente, ganan dinero en otras partes y luego crean música en su tiempo libre. La gente también tiene 17 sus dudas acerca de la identificación de clases, ya que generaciones anteriores han sufrido de una categorización clasista bien delimitada y cruda (véase de nuevo el texto de Eddie Prévoist en este volumen). ¿Surge una pregunta? ¿Debemos considerar trabajo lo que hacemos? Sugiero que la creación de música improvisada tiene más relación con las nociones situacionistas de juego (inestabilidad y deseo lúdico) que de trabajo (más constante en su productividad). En conversaciones con Keith Rowe (ex-AMM) y Philip Best (ex-Whitehouse, Consumer Electronics), dos de las bandas más innovadoras de Inglaterra, éstos muestran su acuerdo con que no se debería vivir de este

tipo de música porque la música está comprometida. Otra cuestión sería cómo se ganan la vida ellos y otros músicos. El argumento de Kleiner no funciona para el tipo de música del que estamos hablando. Esta música tiene muy poca repercusión en los medios principales y pocas compañías o corporaciones se están beneficiando de ella. E incluso si lo hacen, ¿sería mejor estar protegidos por un sistema legal o cierta organización burocrática que divide a las personas de acuerdo con la relación de clases? ¿Cómo se produciría esta división?

¿No significaría esto mantener a las personas de acuerdo con su propia situación que, en muchos casos, ya podría ser precaria? La distribución de este tipo de música no se basa en obtener beneficios de ella. Aunque puede haber algunas personas que obtengan beneficios, diría que el interés subyacente a la mayor parte de músicos, sellos y organizadores de conciertos es llevar a cabo su labor en redes de pequeño tamaño, auto-organizadas e informales. Dos aspectos importantes que pueden caracterizar la práctica del Noise y la improvisación son su anti-academismo y su estética DIY (si no te preocupas por lo que haces, nadie más lo hará). La improvisación y el Noise normalmente intentan cuestionar los parámetros en los que se puede actuar, utilizando instrumentos de forma no convencional, hallando lugares para tocar en espacios extraños y difíciles que se adaptan a estas particularidades y buscando métodos de distribución diferentes. Podríamos decir que es una forma cerrada de trabajar, sin mucha relevancia fuera de su contexto. Podríamos criticar su falta de movilización hacia algo más importante pero, por otro lado, crea exactamente el tipo de red a la que no se aplica la crítica de Kleiner; es demasiado pequeña.

El funcionamiento de la improvisación y el Noise es informal; son prácticas que se adaptan, juegan en contra o, como mínimo, tienen en cuenta las condiciones específicas de su propia producción. Continúa sin respuesta la cuestión de cómo ganarse la vida haciendo lo que uno quiere hacer. Este problema plantea realmente muchas preguntas, por ejemplo, ¿por qué esta música no produce suficiente valor para vivir? ¿Debería? Pero debemos ser cautos y no caer en una situación similar a la que da lugar el argumento de Prévost para el uso del copyright, es decir, una actitud pragmática hacia un sistema económico y legal que podría comprometer fácilmente las cuestiones planteadas por la producción musical misma. Esto recortaría el efecto potencial de la radicalidad discursiva de la música, lo que significaría considerar este tipo de creación musical en términos formales más que como un modo progresivo y experimental de producción que podría ampliarse a diferentes áreas (distribución, grabación, relaciones sociales...). No me entendáis mal. No quiero parecer un comunista liberal. Incluso aunque el primero de los diez mandamientos de Olivier Malnuit para los comunistas liberales es «dad todo gratuitamente (acceso libre, sin copyright...) y cobrad únicamente los servicios adicionales, que os harán ricos», los comunistas liberales siguen

creyendo que es posible convertir el capitalismo en un mundo más justo lo que, francamente, yo no creo. La aceptación de la base capitalista (nuestra creatividad como trabajo) y el marco legal conllevan la perpetuación de nuestro deseo constante de hallar un hueco agradable en este jodido mundo. Deberíamos estar trabajando para cuestionar y, en algunos puntos, circunvalar las bases del sistema capitalista (lo que, en cierta medida, ya está sucediendo mediante el intercambio de archivos y el movimiento del software libre). Esto no significa que el capitalismo vaya a ser abolido fácilmente, pero muestra diferentes alternativas y diferentes modos de pensamiento que podrían ser recuperados rápidamente por el capitalismo si no desarrollamos un sentimiento de organización propia.

Más allá de la ley: la medialidad pura

Sobre todo, estamos obligados a tener en cuenta que una resolución totalmente no violenta de los conflictos jamás puede dar lugar a un contrato legal. Porque esto último, no importa con que grado de pacifismo puedan haberlo celebrado las partes, finalmente da lugar a una posible violencia. Confiere a ambas partes el derecho a recurrir a violencia de algún tipo contra el otro si incumple el acuerdo. No sólo eso; al igual que el resultado, el origen de todo contrato también señala hacia la violencia. No es necesario que esté directamente presente en forma de violencia que crea ley, sino representada en la medida en que el poder que garantiza un contrato legal tiene, a su vez, un origen violento, incluso aunque la violencia no se haya introducido en el mismo contrato. Cuando desaparece la conciencia de la presencia latente de la violencia en una institución legal, la institución se deteriora. En nuestra época, los parlamentos constituyen un ejemplo de esto. Ofrecen un espectáculo familiar y lamentable, puesto que no han mantenido la conciencia de las fuerzas revolucionarias a las que deben su existencia.

Walter Benjamin, en su famoso ensayo «Crítica de la violencia» (*Critique of Violence*), habla de una violencia revolucionaria que no tiene nada exterior a sí misma. La violencia divina o pura es revolucionaria, porque no puede incluirse en definiciones ni categorías abarcadas por el aparato burocrático de la ley y esto se debe, precisamente, a que no produce una finalidad. Benjamin explica detenidamente cómo necesita la ley la violencia para perpetuarse. Si no se ejerciera la violencia de forma constante, la ley dejaría de existir. En este sentido, la ley produce lo que Benjamin denomina violencia mítica, que es la creación de poder y derecho – una violencia que fortalece al estado. Me parece muy interesante la última línea de la cita anterior de Benjamin en la que menciona el modo en que se han degradado los parlamentos y convertido en un «espectáculo lamentable». Las intenciones subyacentes a su creación podrían haber sido revolucionarias, pero el establecimiento de

funciones burocráticas con el paso del tiempo ha hecho que ellos y la gente que los utiliza «entren en decadencia». Utilizando únicamente estructuras parlamentarias para basar sus argumentos, los políticos dejan de desarrollar el sentido de responsabilidad y urgencia y, en su lugar, reducen cualquier poder revolucionario a través de la creación constante de límites y fronteras para el poder popular.

Si la violencia mítica crea ley, la violencia divina destruye la ley;
si la primera fija límites, la segunda los destruye; si la violencia
mítica provoca, al mismo tiempo, culpa y retribución, el poder
divino sólo expía; si la primera amenaza, la segunda golpea; si la
primera es sangrienta, la segunda es letal sin derramar sangre.

La nítida separación de ideas respecto a la propiedad no puede sino desarrollar este tipo de violencia mítica, en la que siempre protegemos los límites ficticios creados por la ley, de lo que es la idea propia y lo que no lo es. Este tipo de pensamiento beneficia únicamente a los capitalistas y a las personas que detentan el poder. Si se protesta utilizando sus herramientas, por ejemplo, el sistema legal, saben lo que se quiere y resulta muy sencillo para ellos proporcionártelo y callarte la boca. Un sometimiento rápido y superficial que hace feliz temporalmente a la gente de abajo. Pero, fundamentalmente, nada ha cambiado realmente y, por supuesto, este sistema continuará produciendo miseria y frustración. El medio puro, otro término por el que Benjamin designa a la violencia revolucionaria, trata de la medialidad pura, en el sentido de que somos responsables de lo que hacemos sin contar con una estructura ajena a lo que hacemos (por ejemplo, la ley) que defina si lo que estamos haciendo está bien o mal.

Es posible conectar la noción de Benjamin del medio puro y la praxis revolucionaria unitaria de Guy Debord, una teoría y práctica que intentó abolir toda las separaciones (entre el arte y la política, el ocio y el trabajo, los productores y los consumidores...), en el sentido de que no es cuestión de consolidar estructuras (entonces produciría un fin), sino llevar a cabo una intensificación total de la vida cuando todo está en juego en este momento revolucionario sin el deseo de mirar a otra parte o de conseguir algo concreto. No hay duda de que la liberación duele, no puede ser un proceso tranquilo; romper estereotipos resulta difícil y perturbador, especialmente si estás sólo y puedes tener la sensación de que lo que estás haciendo es ridículo – ¿o incluso sin sentido?. Pero no hay desviación en el uso del material de otra gente, las ideas no son personas, no puedes lastimar las ideas y el conocimiento, sólo comentarlos y trabajar con ellos. La gente tiene miedo; protege mucho su trabajo individual, pero esto es debido únicamente a que han internalizado la lógica de la autoría. Ahora asumimos como algo natural la idea de que todo lo que podemos poseer ya tiene un valor y no queremos

reducirlo ni cuestionar las bases sobre las que se sustenta este valor. He escuchado recientemente una historia sobre el artista contemporáneo Paul Chan cuando impartía una conferencia a estudiantes de arte en la Universidad de Columbia. Cuando uno de los estudiantes le preguntó por un caso en el que Chan había sido acusado de plagiar la obra de unos de sus alumnos, admitió que, en un momento en que estaba bajo presión debido a una fecha límite y no tenía ideas, utilizó una idea de uno de sus estudiantes. Posteriormente, algunos alumnos se negaron a tener tutorías individualizadas con él debido a este plagio. Para mí, el problema no es su uso pragmático y nada crítico de la idea de otro, sino el modo en que estos estudiantes de arte se consideran a sí mismos, a la distribución de sus ideas, a lo que piensan que es la producción artística y al modo en que están sumamente orientados al mercado. Utilizo el término anti-copyright cuando hago discos como declaración retórica no referida al lenguaje del copyright para hacer saber a la gente que copiar no sólo está bien, sino que hay que fomentarlo. Pero lo que realmente tenemos que hacer es utilizar nuestra creatividad para hallar formas de distribución diferentes. Tenemos que cambiar la significación de la copia o, tal como podría decir Stewart Hall, tenemos que llevar a cabo una lucha de clases por el significado del término «copiar» – copiar no como piratería o robo, sino como intercambio con buenas intenciones y difusión de conocimiento. Los discos guardados en casas privadas no hacen mucho por el resto del mundo, salvo proporcionar una sensación de bienestar a la persona que los posee. Por el contrario, un archivo en Internet puede ser escuchado y/o descargado por personas diferentes al mismo tiempo en muchas partes del mundo. ¿No es el proceso de utilizar mal* también un proceso creativo que plantea nuevas cuestiones que no estaban antes ahí? En la improvisación, cometes errores constantemente, los utilizas y, de hecho, aprendes de ellos. El carácter radical de una obra que puede resultar difícil, su recuperación o su contenido podrían superar las limitaciones de la descontextualización. Preparado para destruir cualquier parámetro que se interponga en su camino de forma similar a la intensidad con la que se produjo. Nada de medias licencias que intentan ayudar a que las personas no obtengan beneficios; somos conscientes de que nos hallamos en una sociedad capitalista, pero no queremos hacerla más bonita y agradable, sino que queremos abolirla. Puede resultar difícil o puede que, realmente, no seamos capaces de hacerlo, pero esto no significa que no queramos una vida mejor bajo este sistema.

¿Es posible una resolución no violenta del conflicto? Sin duda alguna. Las relaciones de las personas privadas están llenas de ejemplos de ello. Es posible un acuerdo no violento siempre que una perspectiva civilizada permita el uso de medios de acuerdo transparentes. Los medios legales e ilegales de todo tipo, que son todos violentos, pueden ser confrontados con otros no violentos en forma de medios sin reservas, transparentes¹⁸. La cortesía, la simpatía,

la inclinación hacia la paz, la confianza y cualquier otra cosa que podamos mencionar aquí son sus condiciones previas subjetivas.

Tal como me dijo Richard Prelinger (de Prelinger Archives y archive.org) en una conversación: artistas, escritores, directores de cine, músicos, académicos y el tipo de personas que están produciendo esto no se han sentido a pensar todos juntos qué tipo de condiciones queremos para nuestro trabajo. Es seguro que surgirían muchas discusiones. Tengo la impresión de que la discusión sobre la propiedad intelectual se basa en una determinada filosofía y en unas nociones abstractas sobre el individuo y su relación con la producción cultural. Gracias a la ley, estas nociones se han solidificado como verdades universales (como mínimo, actualmente, especialmente si se pueden obtener beneficios de ello). Pero, ¿cómo considerará la gente este tipo de producción en el futuro? Por supuesto, no lo sabemos. Sin embargo, lo que podemos hacer es desarrollar plataformas para el debate. Si no lo hacemos, alguien se va a aprovechar de nosotros. En una conferencia celebrada en Berlín como parte del proyecto «Petróleo para el siglo XXI» (Oil of the 21st Century), Lawrence Liang proporcionó un ejemplo muy interesante respecto a la propiedad intelectual. Imagina que tienes tres cosas: un bolígrafo, un poema y un amigo. Mientras que el Copyright te hace pensar que tu poema es como tu boli (algo que utilizas y luego desechas), Liang sugirió que deberíamos pensar en el poema como en el amigo, ante el que tenemos una responsabilidad y nos preocupamos por él. Ésta es una metáfora maravillosa que considera la propiedad intelectual de forma afectiva en lugar de cómo un frío sistema legal. Pero no debemos olvidar que, para crear un poema, necesitamos pasión y debemos luchar con el lenguaje para obtener algo especial. La creación de un poema implica violencia, una violencia creativa que intenta destruir los estereotipos y las formas muertas, que desea dar pie a una forma nueva de entender el lenguaje, de tortura del lenguaje que tiene dos vías, tú intentas torturarlo mientras que, a su vez, él te tortura a ti. Pensemos en la noción de Benjamin de «El autor como productor »: si podemos ampliar esta violencia creativa para cambiar las condiciones de la producción y los temas relacionados con la propiedad intelectual de formas que ni sustenten ni conserven la ley, entonces estaríamos hablando de lo que Benjamin denomina violencia revolucionaria o medio puro. Las nociones de propiedad intelectual van a ser el tema del futuro y, si no hallamos formas de poner en tela de juicio las estructuras que se están desarrollando, vamos a cagarla. No creo que incorporar la marca anti-copyright en todo lo que producimos sea suficiente de ningún modo. Tal como he intentado explicar, el carácter radical y exploratorio de la improvisación debe dirigirse no sólo a la creación de música, sino a la modificación de las condiciones en las que se produce la música. Actualmente, estas condiciones están determinadas, como mínimo parcialmente, por los discursos de la propiedad intelectual, el copyright y la autoría. Estas nociones deben ser puestas en tela de jui-

cio y pervertidas del mismo modo que los improvisadores pervierten sus instrumentos para crear sonidos nuevos, con el fin de que podamos crear condiciones nuevas que resulten adecuadas a nuestras necesidades, intereses y deseos.

No quiero comprometer ni vigilar lo que ya no es «mi» música.
Billy Bao

Mattin Octubre de 2008

Anti-Copyright