

El Movimiento de la Cultura Libre: un entramado de redes en pos de otros modos de circular la producción cultural-artística

BIANCA RACIOPPE¹

UNA PRIMERA APROXIMACIÓN AL PROBLEMA DE ESTUDIO

Inquietudes movilizadoras

MI investigación partió de una serie de preguntas motivadas por la trasposición de las ideas del *software* libre al campo de lo artístico. En un contexto atravesado por Internet y tecnologías digitales han surgido modos emergentes, pero también residuales (en términos de Williams, 2000) de producción y distribución de lo cultural-artístico. Modos que discuten con las formas establecidas y que se basan en la solidaridad de compartir, en lugar de proteger y restringir sus producciones. Estos grupos de artistas y productores integran lo que en mi investigación defino como el Movimiento de la Cultura Libre y que tiene sus orígenes en el *software* libre; aunque también, en ideas que se podrían conceptualizar como premodernas en las que las obras y las producciones circulaban sin autores y sin cánones.

¹ Magíster en Planificación y Gestión de Procesos Comunicacionales por la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Docente de la cátedra 2 de Comunicación y Medios de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social. Becaria de la UNLP. Miembro del Instituto de Investigaciones en Comunicación (IICOM). bianca_racioppe@yahoo.com.ar.

El Movimiento del Software Libre, surgido en la década de 1980, propone cuatro libertades para la producción de *software*: de uso, de modificación, de copia y distribución, y de derivación. Además, para que ese *software* que fue creado en libertad no sea restringido y protegido por el *copyright*, desde el movimiento del *software* libre se creó la licencia General Public License, (GPL), la primera licencia de lo que se denominó *copyleft*, que aseguraba que esas libertades iban a ser mantenidas, ya que cualquier *software* derivado o copiado de uno libre debía a su vez permitir estas cuatro libertades.

Así, el *copyleft* surgió como un *hack* al *copyright*; pero eso que se piensa, en principio, para el campo de la informática se extiende luego para abarcar todas las producciones culturales. ¿Cómo esta idea es retomada por el arte?, ¿qué otros sentidos toma?, ¿cuál es la lucha que se da desde el campo artístico? Éstas son preguntas que atravesaron la investigación. Es en ese punto en el que, como comunicadora, empiezo a preguntarme por las disputas de sentidos, las luchas de poder y los nuevos modos de organización que surgen a partir de pensar la producción cultural-artística desde un lugar diferente al de la Industria Cultural, la Institución arte o las gestoras colectivas de derechos de autor.

Es en el cruce entre los modos de organización y las concepciones de arte y cultura que sustentan (a) estos grupos² en los que la mirada comunicacional se vuelve central para analizar el proceso. Y es en este punto en el que se encuentra la pertinencia para abordar este problema desde la mirada de la maestría PLANGESCO (Planificación y Gestión de Procesos Comunicacionales)³ que piensa la comunicación “como un acto social fundamental, fruto de la experiencia compartida, del diálogo y del intercambio entre las personas” y cuya propuesta pedagógica plantea la elaboración de la tesis como “el trabajo a partir de proyectos de investigación/producción que se centren en problemas-objeto específicos, cuya definición surja de los distintos instru-

² Utilizo esta (a) para resaltar que la idea de que la cultura se defiende compartiéndola es lo que los lleva a nuclearse (lo que los sustenta como movimiento) y, a su vez, son estas concepciones de lo que el arte y la cultura deberían ser, las que defienden y a partir de las que trabajan (o sea las ideas que el movimiento impulsa).

³ PLANGESCO tiene como finalidad sistematizar los conocimientos en materia de planificación y gestión de la comunicación a través de la investigación operativa. Pone en diálogo esta disciplina con otros campos del saber y de esta manera propone respuestas adecuadas para la planificación y la gestión de prácticas, proyectos y procesos de comunicación en el marco de la realidad sociocultural latinoamericana (Raccioppe, 2012).

mentos y enfoques que los diferentes cursos, seminarios y talleres van abordando a lo largo del desarrollo de la maestría” (Uranga, 2001: 22).

Desde esta postura, en mi tesis de maestría me propuse analizar los modos de organización y gestión de las prácticas culturales-artísticas a partir del surgimiento de modos de asociatividad y concepciones sobre lo artístico/comunicacional que se encuentran atravesadas por la dimensión tecnológica. Para esto retomé experiencias que se inscriben en lo que a lo largo de la investigación definí como el Movimiento de la Cultura Libre y el *copyleft*.

La elección de trabajar lo cultural-artístico desde la mirada de grupos y colectivos que se enmarcan en este movimiento respondió a una inquietud por pensar por fuera de las prácticas legitimadas de lo que se ha establecido como hegemónico. Implicó la necesidad de preguntarse por otros usos, otras apropiaciones de Internet, no desde la lógica del mercado, sino desde otras lógicas que discuten y disputan con esos sentidos. Así, otras de las preguntas que guiaron la investigación fueron cuánto ha facilitado la Internet la formación de organizaciones que nuclean a estos artistas y cuánto ha favorecido la puesta en marcha de políticas autogestionadas.

La investigación buscó comprender qué caracteriza, qué une a estos artistas que se inscriben en el Movimiento de la Cultura Libre, qué es lo que tienen en común que los lleva a asociarse, a nuclearse. Para eso necesité comprender a qué se oponen, desde qué lugar definen su pertenencia. En este punto aparece centralmente la posición frente a lo que el arte y la producción artística deberían ser.

Partí de pensar que estas experiencias proponen otros modos de producir, circular y gestionar lo cultural-artístico y que estos posicionamientos se ven potenciados por el desarrollo actual de las tecnologías y, principalmente, de la Internet. Considero que en este contexto se está dando una revisión del estatuto del arte y de la producción artística y que los colectivos y organizaciones que trabajan bajo la concepción *copyleft* están contribuyendo a esa revisión. Por esta razón, consideré importante que, desde el campo de la planificación comunicacional, se reflexionara en torno a ella, ya que lo que está en disputa son los sentidos, las significaciones, pero también los modos de producción, organización y gestión.

Cuando les consultaba a los artistas y referentes de lo que he identificado como el Movimiento de la Cultura Libre acerca del sentido del término cultura libre la definían como aquellas producciones, obras que circulan sin las restricciones del “todos los derechos reservados”. La cultura libre es para ellos la expresión de cómo debería ser la circulación cultural –y dentro de lo cultural, también lo artístico–, libre de monopolios, regalías, cánones. Cultura libre expresa la idea que nuclea al movimiento: que la cultura se defiende compartiéndola y no restringiéndola. Para poder *crear* cultura libre utilizan una serie de licencias que les permiten asegurar que sus producciones no serán puestas bajo las cláusulas del *copyright*. En el campo del arte se utilizan licencias de tipo *copyleft* o las *creative commons*.

El *copyleft* surge como una especie de truco legal (un *hack*) para evitar que se restrinjan con *copyright* las producciones que fueron creadas en el marco de las cuatro libertades. De este modo, cualquier producción artística licenciada con *copyleft* podrá ser copiada, distribuida y derivada, incluso con fines de lucro; pero con la condición de que las obras resultantes también lleven una licencia *copyleft*. Esto es lo que se conoce como el efecto *vírico*, ya que si se hace una derivación de una obra licenciada con *copyleft*, la nueva obra deberá permitir también la copia, distribución y derivación.

Las *creative commons*, por su parte, son una serie de licencias que permiten a los autores decidir qué usos quieren que terceros hagan de sus obras, pero no todas las *creative commons* son licencias libres como las *copyleft*.⁴

Existen seis grandes tipos de licencias *creative commons*:

- Atribución (*attribution*) CC BY: Se permite la copia, distribución y presentación pública de la obra y trabajos derivados de la misma siempre que se reconozca y cite adecuadamente al autor original.
- Atribución-no comercial (*attribution-non commercial*) CC BY-NC: Se permite la copia, distribución y presentación de la obra y tra-

⁴ Se consideran licencias libres aquellas que permiten las cuatro libertades (uso, copia, distribución y derivación); a las licencias que permiten algunas de éstas, pero no todas, se les conoce como abiertas.

bajos derivados de la misma siempre que se realice con fines no comerciales y se cite adecuadamente al autor original. No es necesario licenciar las obras derivadas bajo la misma licencia.

- Atribución-sin derivados (*attribution-no derivs*) CC BY-ND: Se permite la copia, distribución y presentación de la obra en su versión original, incluso con fines comerciales; pero se prohíbe la realización de trabajos derivados de la misma.
- Atribución-compartir igual (*attribution-share alike*) CC BY-SA: Se permite la distribución de trabajos derivados de la obra, incluso con fines comerciales, siempre que se realice bajo una licencia idéntica a la que ampara a la obra original.
- Atribución-no comercial-compartir igual (*attribution-non commercial-share alike*) CC BY-NC-SA: Se permite la distribución de trabajos derivados de la obra sin fines comerciales, siempre que se realice bajo una licencia idéntica a la que ampara a la obra original.
- Atribución-no comercial-sin derivados (*attribution-non comercial-no derivs*) CC BY-NC-ND: Es la licencia más restrictiva. Se permite sólo la descarga de los trabajos para compartirlos con otros sin fines comerciales y sin posibilidad de hacer obras derivadas.⁵

El tipo de licencia *creative commons* más cercano a las cuatro libertades permitidas por el *copyleft* sería la de atribución-compartir igual o *attribution-share alike*. De esto se desprende que, si bien las licencias *creative commons* van más allá del *copyright*, que es claramente restrictivo en cuanto a copia, distribución o uso, no en todos los casos aceptan que la obra sea derivada o permiten usos comerciales. Esta decisión queda a criterio de cada autor, que es quien selecciona el tipo de licencia bajo el que inscribirá su obra. Por lo tanto, el *copyleft* es más amplio en sus implicaciones ya que las obras que se produzcan bajo esta licencia podrán ser no sólo distribuidas y copiadas, sino derivadas. Además, el *copyleft* no pone restricción de uso comercial (Stallman, 2002: 43), como sí puede hacerse con las licencias *creative commons*, y establece que las obras derivadas o las copias deben distribuirse siempre bajo la misma licencia, algo que en las de *creative commons* sólo se explicita en las de tipo *share alike* (compartir igual). El hecho de exigir que las copias y las obras derivadas se mantengan bajo la misma licencia es de gran importancia para esparcir una manera de producir conocimiento, además de ser fun-

⁵ Recuperado de <http://creativecommons.org/licenses/>.

damental para convertirse en un verdadero *hack*, como define Stallman (2002) a las licencias de tipo *copyleft*, a todos los derechos reservados.

Más allá de estas diferencias, tanto las licencias *copyleft* como las *creative commons* disputan los sentidos establecidos por el *copyright*; lo que tienen en común estos tipos de licenciamiento es que comprenden al autor y a las obras desde lugares diferentes al hegemónico: no piensan las obras como acabadas y a los autores como genios iluminados, sino que entienden que la producción es siempre colectiva y social.

“Todo conocimiento, por nuevo que parezca, no es jamás un hecho primigenio totalmente independiente de los que lo han precedido. Se llega a un nuevo conocimiento por reorganizaciones, ajustes, correcciones, adjunciones” sostienen Piaget y García en su libro *Psicogénesis e historia de la ciencia* (2004: 30). Argumedo (1993) retoma esta idea para argumentar su categoría de matriz de pensamiento teórico-político, una categoría con la que propone pensar el conocimiento, los saberes desde un lugar diferente a la mirada del paradigma. Esa mirada de matriz piensa al conocimiento como una producción atravesada por los contextos, los lugares, las historias, que es producto de sujetos situados socialmente y no del genio inventivo de algunos individuos dotados. Esta mirada es la que aparece en los grupos y colectivos que utilizan licencias de tipo *copyleft* o *creative commons* y que se opone a la idea individualista de la invención que se sustenta, por ejemplo, en las leyes de patentes.

Desde este lugar, impulsan y defienden lo que definen como *cultura libre*, construida colectivamente y que, por lo tanto, no debería estar restringida por todos los derechos reservados, una cultura que no debería estar protegida, sino ser socializada porque mejora al compartirla. Así, las licencias de tipo *copyleft* o las *creative commons* se constituyen como herramientas que garantizan que lo que fue creado desde una concepción de cultura libre no sea cooptado, apropiado y protegido por derechos restringidos, sino que siga circulando libremente, alimentando el saber colectivo.

Es importante aclarar que si bien mi trabajo de tesis se centró en artistas que liberan o abren sus obras utilizando licencias *copyleft* o *creative commons* y que, por este motivo, integran lo que defino como el Movimiento de la Cultura Libre, este movimiento no se restringe al campo del arte, incluye también a pensadores, académicos, programadores de *softwares*, entre otros. En este sentido, explica Sebastián Vázquez, miem-

bro del colectivo La Tribu⁶ en una entrevista publicada en Rebellion.org en 2010:

También nosotros entendemos la cultura libre, no sólo como lo que tradicionalmente se entiende como cultura, que es esto, libros, discos, *software*, conocimiento académico en el sentido clásico, sino también, las semillas de los pueblos originarios, la lucha contra las patentes, la lucha por la autonomía del cuerpo, las fábricas recuperadas [...] creemos que la cultura libre puede llegar a ser una especie de gran relato de esta época, que puede juntar un montón de cosas, que el sentido común capitalista separa todo el tiempo [...] converger entre colectivos con lógicas de trabajo tan diferentes es una apuesta enorme, es un trabajo enorme, pero creemos que ahí está la clave, entender la lógica de trabajo del otro y mixturarla con la nuestra.⁷

Entonces, bajo el concepto de *cultura libre* se encuentran grupos que defienden y luchan por aspectos que, a primera vista, parecerían muy disímiles, sin embargo, identificarse con este concepto se relaciona con la manera en que entienden la cultura, no sólo ligada a las producciones artísticas, intelectuales, sino desde una mirada amplia, que comprende las prácticas y las actividades de los sujetos. Por esto, a lo largo de este artículo me refiero a cultura libre para dar cuenta de estas nociones de lo cultural que comparten diferentes grupos, haciendo foco en los artistas que deciden utilizar licencias *copyleft* o *creative commons* para que sus producciones no sean restringidas por todos los derechos reservados. De este modo, los artistas pasan a integrar el Movimiento de la Cultura Libre.

Es en la posibilidad de abrir la obra para que otro autor u otros autores la transformen en lo que radicó mi interés en esta temática. Más que una licencia, el *copyleft* se transforma en una manera de entender el proceso artístico y comunicacional, una manera diferente de entender a los autores y a los artistas; es una manera que tiene que ver con un estilo de época claramente atravesado por los diferentes usos que

⁶ La Tribu surge en 1989 como una radio comunitaria, pero en los más de 20 años de existencia ha ampliado sus proyectos y actividades y se ha consolidado como un colectivo de comunicación alternativa que promueve la capacitación y la producción libres.

⁷ Este fragmento corresponde a una entrevista publicada en Rebellion.org a Sebastián Vázquez en el marco del Foro Social Mundial de 2010, en el que participaron colectivos que promueven la cultura libre. <http://www.rebellion.org/noticia.php?id=99734>. Último acceso 2-6-13.

hacemos de las tecnologías que como ya señalaba Piscitelli (2002: 71), la separación entre creador y espectador está desapareciendo.

Un universo en el cual el espectador/operador, por medio de órdenes verbales, puede provocar sequías, duplicar la población terrestre, hacer explotar supernovas o ir tan lejos hacia atrás o hacia adelante como se lo dicte su imaginación. En ese universo, la distinción entre espectador y creador de imágenes ha finalmente desaparecido.

COORDENADAS PARA UN MAPA CONCEPTUAL

En este trabajo la Internet fue pensada en tanto tecnología, red y espacio de vinculación e intercambio, posicionada desde una mirada que piensa a las tecnologías como producciones sociales que surgen en un contexto al que modifican y por el que son modificadas. Las tecnologías no serán concebidas en tanto instrumentos o herramientas, sino en espacios de significación, producción, y lucha por el sentido. Siguiendo a Williams (1992), se entiende a las tecnologías en relación con las instituciones sociales, como transformadoras de las relaciones de poder entre las instituciones y constituyendo relaciones de comunicación:

[...] las comunicaciones son siempre una forma de relación social, y los sistemas de comunicaciones deben considerarse siempre instituciones sociales. Es necesario, por consiguiente, pensar, tanto en términos generales como de forma precisa, en las verdaderas relaciones entre las tecnologías de la comunicación y las instituciones sociales (Williams, 1992: 183).

Me alejo de pensar a las tecnologías como simples aparatos –transparentes y libres de toda política– para entenderlas desde un lugar de complejidad, desde los “atravesamientos” de poder y desde los juegos entre las lógicas de diseño y las lógicas de usos de esas tecnologías. Es desde este posicionamiento que puedo pensar las brechas, los intersticios, las disputas que llevan a los grupos inscriptos en el Movimiento de la Cultura Libre a apropiarse de la Internet como un espacio para producir, gestionar y distribuir lo cultural-artístico de otras maneras.

Decidí, además, no utilizar el concepto de “Tecnologías de la Información y la Comunicación” (TIC) porque considero que eso remite a una diferenciación entre información y comunicación que fue importante en el campo latinoamericano en los años 60 y 70, pero que hoy podría pen-

sarse como superada. Al entender la comunicación como producción y disputas por los sentidos, desde la cultura y procesos y no simplemente ligada a los medios, distinguir entre procesos que serían de información y otros que serían de comunicación resulta innecesario. Todo intercambio, toda puesta en relación implica una producción de sentidos y, por lo tanto, es comunicacional. Se puede entender la comunicación como diálogo, siguiendo a Pasquali; pero luego de la “crisis de los paradigmas” que se dio en el campo de la comunicación en la década de 1980, se comprende que el diálogo es más que la simple respuesta y que, incluso ante sujetos que no tienen posibilidad de responder, estamos en presencia de relaciones de comunicación porque, como sostiene Hall (1994), hay una distancia entre la emisión y la recepción, y en esa distancia intervienen las significaciones y los sentidos.

Los modos de organización que establecen los artistas que se inscriben en el Movimiento de la Cultura Libre se dan en el espacio de Internet: páginas web, *wikis*, *blogs*. Si bien algunos de los que participan de estas experiencias aseguran que el anclaje territorial es importante, reconocen en la Internet un espacio de vínculo. Así, uno de los aspectos analizados a lo largo de mi investigación fue el de las interacciones entre lo que definí como lo *online* y lo *offline*, entendiendo por *online* aquello que se da en el espacio de Internet y por *offline* las interacciones que se dan en el territorio físico, en el cara a cara. Desde mi posicionamiento teórico comprendo que estos ámbitos de lo *offline* y lo *online* no están escindidos, sino que, por el contrario, se cruzan y se articulan. Pero, a los fines analíticos, me pareció conveniente pensarlos desde estas categorías y no desde el binomio real/virtual, ya que considero que en esos conceptos hay un sesgo que ubica a las experiencias *online* en una relación de inferioridad por no ser “tan reales”.

Más que compartir completamente las categorías de lo *online* y lo *offline*, es no querer nombrarlas en tanto virtualidad opuesta a realidad lo que me llevó a elegir esa denominación. También es importante señalar que las experiencias llamadas virtuales, entendidas como no físicamente situadas, no son propias de la “era de Internet”, sino que se establecen desde, podría decir, el surgimiento de la imprenta. De hecho, en la definición de comunidad que retomo se evidencia la idea de que las tecnologías de comunicación han sido, a lo largo de la historia, generadoras de vínculos y lazos que van más allá de la copresencia física. Siguiendo a autores como Appadurai (2001) y Cohen (1985), entiendo que los espacios de pertenencia no se definen exclusivamente por el te-

ritorio habitado en común, sino por temas, problemáticas, gustos compartidos; muchos de sus miembros no se conocen ni se van a conocer cara a cara, pero se reconocen y manejan códigos comunes; y es a partir de este compartir que surge el impulso asociativo.

Es importante tener en cuenta que estos espacios de organización posibilitan una mirada más colaborativa, que entiende a la producción como social y a los resultados de esa producción como sociales también. Los artistas que usan licencias libres o abiertas entienden la producción artística como creada colectivamente, desde una idea de obra no concluida en sí misma, no cerrada sino en permanente construcción, una obra abierta a la modificación, al cambio y al aporte de los otros. Desde este lugar, el planteo entra en crisis con los modos de producir, gestionar y distribuir propios de las denominadas industrias culturales.

El concepto de industria cultural se ha ido redefiniendo en el campo de la comunicación, actualmente se encuentra bastante distante de las nociones que lo atravesaban en sus orígenes, acuñado por Adorno y Horkheimer (1998). Las concepciones que vinculaban la industria cultural con la clausura de la capacidad política y crítica del arte han sido superadas en parte por las relecturas que hicieron de Gramsci los teóricos de Birmingham y cómo esas relecturas fueron retomadas en el campo latinoamericano por autores como Martín Barbero. Pensar en las mediaciones es pensar los cruces de sentidos que intervienen en la relación de las industrias culturales y sus públicos, entre las industrias culturales y los temas que trabajan; las matrices desde las cuales comprender las rutinas y los discursos de los medios.

Sin embargo, esta categoría sigue designando a las obras y prácticas de la actividad intelectual y artística producidas desde lógicas industriales; es decir con ciertas características en sus modos de producción, gestión y circulación. Será a estos modos a los que se enfrenten los artistas que se inscriben en el Movimiento de la Cultura Libre y será a partir de la oposición a esas lógicas que busquen generar otros modos de organización y gestión.

Otras categorías importantes a lo largo de la investigación fueron las de cultura y gestión. Definir lo cultural resultó un tanto complejo ya que el concepto cultura ha sido asociado a diferentes aspectos; de acuerdo a las distintas corrientes y posturas que se retomen se obtienen conceptualizaciones diferentes. Así, según plantea Williams (2000a: 91) se asocia, en líneas generales, a tres grandes concepciones: como proceso general de desarrollo intelectual, espiritual y estético; a un modo de

vida determinado; y a las obras y prácticas de la actividad intelectual, especialmente artística (cultura es música, pintura, literatura, teatro, cinematografía). Desde esta última definición, cultura se liga al concepto de arte y es allí donde aparece la distinción entre el “arte elevado” y los entretenimientos populares, entre “lo culto” y “lo popular”, mediado, ahora, por lo masivo.

Es quizás desde esta manera de comprender lo cultural y al arte desde donde se impulsan las políticas públicas y se gestiona lo artístico desde los lugares legitimados. Tal vez un momento importante para la definición de las políticas culturales y, por lo tanto, para pensar la gestión cultural haya sido el debate que se dio, auspiciado por la UNESCO, en México en 1982 (MONDIACULT). En esa conferencia se definió la cultura como:

El conjunto de los rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan una sociedad o un grupo social. Ella engloba, además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales al ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias (Declaración de México sobre las Políticas Culturales, 1982).

Además, ese documento de la UNESCO agrega que hay que reconocer la dimensión cultural del desarrollo, aumentar la participación en la vida cultural, afirmar y enriquecer las identidades culturales. Referirse a la dimensión cultural del desarrollo puede llevar a la simplificación de pensar que la mayor participación en la vida cultural permitiría el desarrollo; por lo que el *no desarrollo* sería a causa de cuestiones culturales; lo que posiciona lo desigual como diferente quitándole el espesor político y el entrelazamiento de las relaciones de poder. Respecto a esto, Ochoa Gautier (2002), quien se ha especializado en políticas culturales relacionadas a la música, plantea la cuestión del multiculturalismo como una instancia límite entre la reivindicación de derechos y el ocultamiento de las causas sociales y políticas que generan esas desigualdades. La cultura aparece, entonces, como una noción tan amplia y abarcativa que termina vaciándose de sentido, todo es cultura o todo parece pasar por la cultura.

Quizás guiado por estas concepciones y lineamientos que estableciera la UNESCO, aquello que se ha definido como gestión de lo cultural ha estado principalmente vinculado a la generación de políticas tendientes a conservar, enriquecer y difundir el patrimonio histórico,

pero también aquello que se considera patrimonio vivo e intangible; a consolidar lo que desde los lugares de poder se entiende por identidad y a distribuir recursos públicos.

Si entendemos que la gestión es “el desarrollo de estrategias de acción en función del cambio” (Uranga, 2002: 238), si pensamos en los procesos de gestión desde un lugar político (la gestión implica siempre una mirada y un hacer político), entendemos que en esas estrategias hay perspectivas, posiciones y concepciones. Qué pasa entonces cuando surgen espacios de autogestión de lo artístico que salen a disputar las concepciones legitimadas y que entienden que las políticas acerca de la producción y circulación de lo artístico no pasan por la conservación, sino por el contrario, por la socialización, la derivación y la transformación.

Retomando a Williams (2000a: 91), se podría plantear que:

[...] el complejo de sentidos (sobre la cultura) indica una argumentación compleja sobre las relaciones entre el desarrollo humano general y un modo determinado de vida; y entre ambos y las obras y prácticas del arte y la inteligencia.

Es una trama cultural que se organiza en términos de tradiciones, instituciones y formaciones, y que se da también en la lucha, el conflicto y las relaciones entre elementos dominantes, residuales y emergentes. Así, la cultura no es la entendida desde la mirada romántica de una identidad pura que hay que preservar, ni desde la idea de las bellas artes opuestas a los géneros populares; la cultura es entendida desde el conflicto, la negociación y las disputas de sentido.

BREVE DESCRIPCIÓN DEL ABORDAJE METODOLÓGICO

Mi trabajo, inscripto en una maestría de Planificación y Gestión de la Comunicación, se constituyó como un diagnóstico comunicacional, entendiéndolo, desde Prieto Castillo, como un proceso dinámico que permite “distinguir, discernir y conocer” como “una lectura esencial de determinada situación social, una lectura de sus conexiones esenciales, desde una perspectiva histórica” (Prieto Castillo, 1985: 41) que leyó en clave comunicacional los objetivos de futuro presentes en los modos de organización de las prácticas culturales-artísticas que se enmarcan en el Movimiento de la Cultura Libre. Y me refiero a objetivos de futuro porque estos grupos y colectivos pretenden transformar las

reglas del juego en relación con la producción, distribución y gestión de lo cultural-artístico. Entonces, mi trabajo como comunicadora fue trazar un mapa de la situación de estos colectivos en el Movimiento de la Cultura Libre que diera cuenta de los modos en que se organizan para gestionar esa transformación.

El proceso de recolección de los datos fue flexible, supo adaptarse a las situaciones que se iban presentando a medida que avanzaba en el proceso de investigación, retomando la idea del diagnóstico dinámico, es decir en permanente movimiento. En este sentido, las técnicas utilizadas para abordar el campo combinaron los problemas conceptuales con los materiales empíricos y la posición del investigador.

En un primer momento, realicé un rastreo de bibliografía y documentación producida por los colectivos y grupos que se inscriben en el Movimiento de la Cultura Libre. El propósito de esta actividad era encontrar autodefiniciones, explicitaciones de pertenencias, posturas políticas frente al tema. En ese primer momento, el *copyleft* era para mí sólo aquello que se oponía al *copyright*, por lo que debía profundizar en su definición, y me pareció adecuado revisar lo que los mismos grupos decían sobre sus prácticas.

Leer y analizar materiales publicados por grupos y referentes del Movimiento de la Cultura Libre permitió, como explicaba antes, no sólo conocer cómo se autodefinen, sino también reconocer una vocación militante que tiene por objetivo principal poner en discusión el modelo de distribución cultural-artístico vigente. La necesidad de producir bibliografía y materiales en los que ellos mismos expliquen sus prácticas y sus posturas da cuenta de una lucha por extender el movimiento que se complementa con los espacios en la web (páginas, *blogs*) y los espacios de encuentro en el territorio. Estos documentos producidos por estos grupos permitieron reconocer ciertas organizaciones, espacios y proyectos que apoyan la idea de cultura libre.

En el momento de identificar estas organizaciones y proyectos surgieron dos espacios con lógicas y dinámicas diferentes; pero identificables en torno a la idea de distribución de lo cultural-artístico. Principalmente en estos espacios decidí realizar una de las partes centrales de mi abordaje del problema de investigación. Estos ámbitos son la Fábrica de Fallas y las Ferias del Libro Independiente y (A) (FLIA).

Elegí estos espacios de lo *offline* para realizar una observación de los modos en que se nuclean y organizan los artistas inscriptos en el

Movimiento de la Cultura Libre. Asistí a la 2ª, 3ª y 4ª Fábrica de Fallas y FLIA s realizadas tanto en la ciudad de Buenos Aires como en La Plata.

Tanto las FLIA como la Fábrica de Fallas me permitieron ponerme en contacto con referentes (denomino de esta manera a aquellos actores que sin ser artistas participan del movimiento y lo impulsan, constituyéndose en muchos casos en personas calificadas para hablar del tema) y artistas que se inscriben en el Movimiento de la Cultura Libre. La mayoría de las entrevistas, que fueron uno de los materiales principales del análisis, se realizaron en las Fábricas de Fallas y en las FLIA. Esto se debió a una decisión de interpelar a los artistas y referentes en los propios espacios que los convocan y vinculan. Sólo en casos particulares las entrevistas se realizaron en otros ámbitos. En algunos casos, motivados por la distancia, el ámbito elegido fue el de Internet (a través de Skype o Messenger, por ejemplo).

Para el análisis de la información registrada en las entrevistas se siguieron los planteos de De la Peza (1999). A partir de los planteos de esta autora seleccioné núcleos temáticos de análisis para rastrear en las entrevistas, centrados en cómo enunciaban sus prácticas, sus pertenencias al Movimiento de la Cultura Libre y también cómo expresaban sus usos de las tecnologías. Construir estos núcleos o categorías fue una manera de clasificar y ordenar los datos para que luego resultara más sencillo el cruce con la información que habían aportado, por ejemplo, los documentos elaborados por los grupos.⁸

El abordaje metodológico se completó con el análisis de diez sitios web creados y sostenidos por artistas que licencian sus obras con *copyleft* y *creative commons* y el seguimiento de tres listas de correo generadas por estos grupos para conocer los principales temas de discusión que se daban en estos espacios. Para el análisis de los sitios *web* utilicé también núcleos temáticos similares a los empleados en las entrevistas.⁹

⁸ Los núcleos temáticos para el análisis de las entrevistas fueron: 1) Cómo explican sus prácticas en relación a la Cultura libre y al *copyleft*. 2) Cómo (o si) definen a este movimiento. 3) Miradas/concepciones sobre las tecnologías (en relación a sus prácticas). 4) Miradas/concepciones sobre el arte. 5) Cómo (o si) enuncian su relación con otros artistas o colectivos que trabajan en la "misma sintonía". También se tuvieron en cuenta los modos de financiamiento.

⁹ Los núcleos de análisis de las páginas web fueron: 1) Cómo definen lo que son (su posicionamiento político e ideológico). 2) Cómo expresan su vinculación con la Cultura libre y el *copyleft*. 3) Cómo se dan las posibilidades de acceso a las obras/materiales para ser reutilizadas o crear a partir de ellas. 4) Cómo expresan sus vínculos con otros colectivos y organizaciones que trabajan en la misma lógica. 5) Cómo (o

Si bien muchos de los artistas y grupos que integraron el corpus de análisis utilizan Facebook y Twitter, esos espacios no fueron analizados para este trabajo. Esto se debió a una necesidad de focalizar en cierto material y, en ese sentido, los *blogs* y webs que ellos mismos han creado en Internet, ya que los han producido y armado de acuerdo a sus propios intereses y dinámicas; mientras que las páginas de Facebook y Twitter tienen lógicas preestablecidas en el momento del diseño (cantidad de caracteres a utilizar, modos de subir y compartir archivos; lógicas de usabilidad que vienen, en cierta forma, predefinidas).

MODOS DE ORGANIZACIÓN: ENTRE LO *OFFLINE* Y LO *ONLINE*

Como se señaló, una de las preguntas rectoras de la investigación fue acerca del impulso asociativo de los artistas que trabajan utilizando licencias de tipo *copyleft* o *creative commons*: ¿qué los lleva a nuclearse?, ¿qué tienen en común? y ¿cómo se organizan? A partir del trabajo de campo comenzaron a surgir varias respuestas para estos interrogantes iniciales.

En primer lugar empecé a distinguir aquello que tenían en común, lo que los hacía ser y formar parte de lo que, siguiendo a Melucci (1999), defino como el Movimiento de la Cultura Libre. Este autor piensa a los movimientos como construcciones sociales, no son algo dado, cristalizado, sino que están en permanente creación y a los que otorga tres características básicas: la solidaridad, el conflicto y el rompimiento de los límites del sistema.

Por solidaridad entiende “la capacidad de los actores para compartir una identidad colectiva (esto es, la capacidad de reconocer y ser reconocido como parte de la misma unidad social)” (Melucci, 1999: 40). Desde este punto de vista –entendiendo la identidad colectiva desde la teoría de la acción colectiva que desarrolla este mismo autor y que Giménez (2005) retoma al hablar de la relación entre identidad y cultura–, la identidad colectiva presupone la capacidad de conferirle un sentido a aquello que se está haciendo o que se va a hacer: un proyecto, una historia y una memoria que le confieren estabilidad. Además, un involucramiento emocional que permite a los sujetos sentirse como parte común. Obviamente, también entra en juego el aspecto relacional –lo que Giménez plantea acerca de que toda identidad se construye en relación a un(os) otros– que, siguiendo a Melucci, podría pensarse con

si) dan cuenta de los modos de organización y gestión.

base en el conflicto o la ruptura de los límites del sistema, entrar en crisis con los aspectos establecidos y nuclearse para transformar lo instituido y, por lo tanto, agruparse en relación con una solidaridad común (el proyecto, la historia y la memoria) pero también en contra de otro. Melucci define el conflicto como: “una relación entre actores opuestos, luchando por los mismos recursos a los cuales ambos dan valor” (Melucci, 1999: 40).

A partir de las definiciones de estas referencias analíticas, se puede pensar la cultura libre en tanto movimiento como una identidad colectiva que se construye en torno a un proyecto; una idea: de libre distribución de los bienes intelectuales comunes; proyecto que forma parte de una historia que se enlaza al movimiento del *software* libre, pero también a formas precapitalistas de distribución de los bienes simbólicos y que, a su vez, se construye como oposición a otro modo de distribución cultural, vigente en la actualidad, el del *copyright*. Así, las organizaciones que representan los modos tradicionales de circulación y el Movimiento de la Cultura Libre entran en conflicto acerca de los modos de gestionar los bienes simbólicos.

La tercera característica analítica que Melucci da para pensar los movimientos colectivos es la ruptura con los límites del sistema. En este punto es clara la ruptura que proponen los artistas que utilizan licencias de tipo *copyleft* o *creative commons* con el sistema de distribución vigente. Entonces, teniendo en cuenta estas dimensiones de análisis se puede pensar la cultura libre como un movimiento, con algunas fronteras, quizás, aún difusas en cuanto a modos de pensarse; pero muy claras en la diferenciación con un otro que expresa un proyecto muy distinto. Esa falta de homogeneidad al momento de autodefinirse no va en contra de lo que caracteriza a un movimiento social pensado desde la idea de identidad colectiva. En este sentido, explica Giménez:

[...] las identidades colectivas (1) carecen de autoconciencia y de psicología propias; (2) en que no son entidades discretas, homogéneas y bien delimitadas; y (3) en que no constituyen un ‘dato’, sino un ‘acontecimiento’ contingente que tiene que ser explicado (Giménez, 2005: 15).

Entonces, uno de los aspectos que los lleva a asociarse es el modo en que entienden lo cultural: como construcción colectiva, social, atravesada por una época y un contexto, que se protege compartiendo y no restringiendo; una circulación cultural que debería ser libre de mo-

nopolios. Estas formas asociativas en torno a esta idea de lo cultural están basadas en redes de solidaridad previas, en redes de pertenencia y amistades que los llevan a vincularse con el *copyleft* y el *creative commons*. En su mayoría, estos artistas empiezan a practicar las ideas de la cultura libre incluso mucho antes de poder enunciarlas de esta manera o de utilizar licencias libres o abiertas. Es lo que Pagola (2010) define como *copyleft avant la lettre*.

Por su parte, la Internet contribuye a instalar una mirada acerca de que compartir es fácil, una idea en la que conviven aspectos residuales (precapitalistas en los que los bienes simbólicos circulaban de forma no restringida,¹⁰ sin regalías de autores, sin ganancias industriales) pero también emergentes presentes en las formas de licenciamiento y en las apropiaciones que se hacen del espacio de Internet.

Llegamos, entonces, a la pregunta por Internet como espacio de organización y de generación de vínculos perdurables. Uno de los presupuestos iniciales era que el Movimiento de la Cultura Libre se organizaba principalmente en la Internet; pero luego ese presupuesto se fue transformando porque, como señalaba anteriormente, durante el trabajo de campo se reconocieron dos espacios de fuerte convergencia en lo *offline*: La Fábrica de Fallas y las FLIAS.

La Fábrica de Fallas, organizada por el Colectivo La Tribu, es un festival de cultura libre y *copyleft* que se realiza anualmente en la ciudad de Buenos Aires (aunque la idea ya se ha extendido a otros países como Chile) y reúne a distintos grupos y movimientos que van desde militantes del *software* libre hasta representantes de pueblos originarios que luchan por la tierra. Esta participación que en principio parecería heterogénea, según sus organizadores, tiene unicidad en la lucha contra la propiedad privada material e intelectual.

La Feria del Libro Independiente y (A) es —o son, porque hay tantas flias como lugares donde se desarrolla—¹¹ un espacio de circulación y distribución de distintos tipos de obras (libros, cuadros, música) que se enfrenta con los modos de distribución y circulación habituales y también con las formas de gestión más convencionales, independiente y,

¹⁰ Las primeras leyes de tipo *copyright* son del siglo XVIII con el Estatuto de la Reina Ana, en 1710. Por lo tanto, durante muchos siglos hubo creación y producción sin que hubiera protección de la "propiedad" intelectual.

¹¹ Se realizan FLIAS, además de la ciudad de Buenos Aires, en La Plata, Rosario, Chaco, Misiones, Mar del Plata, Bahía Blanca, Neuquén, Santa Fe. También se ha extendido la FLIA a Chile y a Colombia.

además, autogestiva y alternativa (esa “a” colocada entre paréntesis invoca diferentes referencias: su alternatividad, su autogestionamiento). Se organiza en asambleas abiertas a la participación y se lleva a cabo en espacios en conflicto –fábricas recuperadas, asambleas barriales, centros culturales independientes–, no está centralizada, sino que se federaliza y se concreta en distintos espacios y territorios por iniciativa de aquellos mismos puesteros que han formado parte de otras FLIAS. Tienen dos principios básicos que respetan: gratuidad en el ingreso y libertad de puestos. Tampoco aceptan auspicios, ni del Estado ni de empresas privadas.

Estos dos espacios de convergencia¹² en lo *offline* dan cuenta de cómo el Movimiento de la Cultura Libre ha sabido generar –más allá de su lógica de trabajo distribuido en la red– espacios de encuentro de los cuerpos, momentos rituales de celebración del estar juntos. Estos grupos y colectivos que trabajan desde el *copyleft*, que generan redes a través de sus páginas de sus *blogs* y de sus perfiles en Facebook, que suben a la Internet sus producciones para que otros puedan reutilizarlas y resignificarlas; también generan o propician encuentros en el espacio territorial; aunque estos espacios están también atravesados por lo tecnológico, ya que el mundo de lo *online* y de lo *offline* están permanentemente imbricados, en los términos de Winocur (2006).

La importancia de ocupar el territorio físico, material, surge a partir de ciertas tensiones respecto a cómo los miembros del movimiento piensan las tecnologías. Por un lado, muchas veces las entienden simplemente como herramientas de difusión, desterritorializantes (en el sentido de que se pierde el anclaje en un lugar, relacionado a una política y una militancia en el barrio) y la preocupación por lo efímero de los lazos que se generan a partir de la Internet; pero por otro lado, la Internet y las tecnologías son apropiadas para generar prácticas autogestivas, trabajo distribuido en comunidades no limitadas por lo territorial y como potenciadoras del compartir.

Estas tensiones tienen que ver con una pregunta por la construcción política en la Internet, en este contexto aún de transformación, es una

¹² El concepto convergencia se utiliza como reunión o encuentro; ha adquirido un sentido tecnológico al referir al cruce de determinados soportes y lenguajes característicos de las tecnologías digitales. Sin embargo, se utiliza este concepto en un sentido anterior de unirse en un punto de encuentro, de comunión. Por eso señalo que la reunión se da en los espacios territoriales, en lo *offline*; mientras que en lo *online* hay hipervincularidad y no convergencia en un único punto de encuentro.

pregunta abierta. Por ejemplo, el planteo muy vigente en el campo de los estudios sociales acerca del cyberactivismo o la participación política en redes sociales. Esas tensiones subyacen en los planteos de los miembros del Movimiento de la Cultura Libre.

Pero, por otro lado, en el análisis de los casos trabajados en la investigación aparecen prácticas tecnológicas que permite redefiniciones de las lógicas más mercantiles de la Internet. Utilizar la red para liberar sus obras, compartir, distribuir producciones artísticas sin intermediarios, sin grandes corporaciones, da cuenta de otros usos de la Internet que los alejan de los intereses que, por ejemplo, representan empresas como Google o Facebook. Tal como plantea Martín Barbero, hay posibilidad del rediseño de las tecnologías que, aunque surgidas y atravesadas por el contexto capitalista, son posibles de ser apropiadas para generar otros usos, y sentidos.

Pero el rediseño es posible, si no como estrategia siempre al menos como táctica, en el sentido que ésta tiene para Certeau: el modo de lucha de aquel que no puede retirarse a “su” lugar y se ve obligado a luchar en el terreno del adversario (Martín Barbero, 1991: 201).

Organizarse ha significado siempre tender redes con el otro, hoy esas redes se dan no sólo en el territorio físico, en el espacio de lo *offline*; sino que la Internet se constituye en un espacio para producir y organizarse. Por eso se sostiene que el Movimiento de la Cultura Libre es un entretejido de redes, donde lo *online* y lo *offline* forman una amalgama. Las redes que se constituyen en el espacio de la Internet están atravesadas por esas otras redes previas, por miradas y posturas que anteceden a la Internet, pero que encuentran en esta tecnología y en los espacios que brinda la posibilidad –potencialidad– de reconfigurarse.

ALGUNAS CONCLUSIONES

La mirada comunicacional –entendiendo la comunicación desde una perspectiva sociocultural, en las prácticas y en las producciones de sentido– fue central al momento de analizar los cruces entre los modos de organización y las concepciones de arte y cultura que sustentan (A) estos grupos y que los impulsan a asociarse, a nuclearse, a construir comunidad.

A lo largo de los tres años transcurridos desde que planteara mi tema y comenzara la investigación, observé cómo los espacios de referencia crecían en cantidad de participantes y cómo se sumaban nuevos artistas a trabajar desde estas concepciones. Cada vez son más las experiencias que se suman al Movimiento de la Cultura Libre y esto se visualiza claramente en las FLIAS y en las Fábricas de Fallas, pero también en la continuidad y la intensificación de los proyectos artísticos que desarrollan los colectivos y grupos de trabajo que forman parte del movimiento. Esto, sin duda, tiene que ver con el efecto vírico de las licencias *copyleft*, un efecto de contagio que se da, principalmente, por las redes de pertenencia, las amistades, las afinidades y las luchas que parecen converger y ser retomadas por el Movimiento de la Cultura Libre, luchas que no se agotan en la definición de la propiedad de los bienes simbólicos, sino que se expanden a redefiniciones en torno a los circuitos de producción, distribución y consumo. El correrse o separarse de los intermediarios, por ejemplo, para desarrollar prácticas autogestionadas de creación y distribución no marcadas por las lógicas que instalan las industrias culturales, sino por lógicas que se van fijando dentro de los propios colectivos. En cierto punto, las licencias libres y abiertas que han decidido usar les han permitido expresar sus diferencias con los modos de producción instituidos y encontrarse con otros que también piensan la producción desde un lugar diferente. Las licencias son, de este modo, una visibilización de ciertas disconformidades con lo establecido y de ciertos acuerdos en torno a cómo piensan la producción artística.

El uso de licencias de tipo *copyleft* o *creative commons* coloca a los artistas en un lugar de mayor autonomía respecto de las reglas del mercado, les posibilita otros usos y otros escenarios de pertenencia. Este debate está claramente atravesado por las potencialidades que abre la Internet en torno a la circulación cultural y cómo estos artistas comprenden que la restricción no es el camino. Esta comprensión surge, en algunos casos, de una profunda convicción respecto a lo que la circulación cultural debería ser: colectiva, socializada y socializante; no departamentalizada ni reservada a ciertos circuitos. Esta convicción se ve más claramente en aquellos grupos de artistas que vienen de una tradición de militancia en otros espacios y que militan también por la libre circulación de lo cultural. Las redes de vínculos y pertenencias previas llevan a algunos artistas que han participado de otros espacios de lo que podría pensarse como contra cultural o cultural alternativo a inscribirse en las ideas de la cultura libre porque encuentran en ellas una continuidad ideológica

con sus prácticas, las redes de solidaridades previas a las que me refería cuando retomaba a Melucci y que hacen posible la constitución de un movimiento. Más allá del *software* libre, muchos de los artistas que hoy trabajan con licencias *copyleft* o *creative commons* formaban y forman parte de otros movimientos. Los modos en que reconocen haberse vinculado a la lucha por la cultura libre da cuenta de la pertenencia a grupos y colectivos que fueron tejiendo redes en relación con la lucha por el territorio, la militancia política, y el arte militante.

En otros casos, la pertenencia se da ante los límites que les imponen las industrias culturales y lo complejo de acceder a ciertos circuitos. Frente a lo restrictivo del mercado y de la Institución arte, las licencias libres y abiertas habilitan usos más acordes de espacios como el de la Internet. Las tecnologías les permiten la producción casera de calidad aceptable y las licencias les dan el marco legal para que eso circule en la *web* libremente. Así producen, distribuyen, comparten con otros desde los propios circuitos que estas pertenencias van creando. En este sentido, las licencias libres y abiertas no son sólo un *hack* al *copyright*, sino principalmente un *hack* a los modos hegemónicos de gestión de lo cultural.

La Internet y las tecnologías digitales facilitan los procesos autogestivos, entendiendo a la autogestión como:

Un proceso que busca la transformación de las relaciones de producción. Presiona, por lo tanto, en este sentido hacia la superación de la organización capitalista del trabajo, que históricamente ha mantenido una separación estricta entre tareas de dirección y tareas de ejecución; y entre el trabajo manual y el trabajo intelectual. Se trata, por lo tanto, de cuestionar el trabajo parcelado y la división del trabajo imperante en el mundo de la organización científica del trabajo y abordar los procesos productivos de la sociedad postfordista, impulsando la horizontalidad, la rotatividad, el control social y la participación (Mendizábal y Errasti, 2008: 3).

Pensar a estos grupos como autogestionados abre un aspecto interesante para retomar en estas palabras finales, ya que la autogestión tiene una impronta fuerte de transformación de las lógicas de producción tradicionales. Los obreros autogestionados son aquellos que deciden tomar el control de los medios de producción y generar su propio sustento sin depender de patrones o capitalistas. Así, la autogestión remite fuertemente a una idea de liberación de una situación de opresión generada por la condición de un obrero que no puede acceder a los

medios de producción y distribución de aquello que produce. Por eso, me permito esta analogía entre ese tomar los medios de producción para sí de los obreros y el tomar los medios de producción (y distribución) para sí de los artistas inscriptos en el Movimiento de la Cultura Libre. Es desde estas coordenadas de lectura que la reivindicación de la autogestión parece tener tanto peso, porque los coloca en un lugar de poder, ya que les permite decidir sobre sus propias producciones más allá de lo que pauten las industrias culturales.

El Movimiento de la Cultura Libre pretende romper con las barreras entre autores y consumidores de obras, por eso invita a la reapropiación, la resignificación y la deriva; propone espacios territoriales como las FLIA y la Fábrica de Fallas, pero por eso también se apropia de Internet como ámbito de producción colaborativa.

El Movimiento de la Cultura Libre se va moviendo en el flujo de la red, un movimiento en circulación que genera espacios de convergencia. Significativamente, estos espacios se dan más en lo territorial, en experiencias como la FLIA y la Fábrica de Fallas. Esto se debe a las dinámicas diferentes que constituyen esos espacios. En la Internet la relación se da en tanto nodos que se vinculan a través de *links*, una relación hipervincular, característica de los modos de recorrer la red (saltando de una página a otra, enlazando). En este sentido, los nodos del movimiento se enlazan; pero no convergen en un mismo espacio de la web. Los proyectos y experiencias que llevan a cabo estos artistas tienen su espacio en la Internet y, en muchos casos, ése es el único espacio propio del proyecto; sin embargo, el intento de nuclear a estos colectivos en un único espacio de la Internet ha sido hasta el momento poco exitoso. Cada experiencia, grupo y colectivo genera su espacio en la *web* y genera *links* con los otros, pero no se produce la convergencia que se da en los espacios de lo *offline* como las FLIAS y las Fábricas de Fallas.

Esto se debe a las diferentes dinámicas y las diferentes maneras de participación que proponen lo *online* y lo *offline*. Lo *online* abre la posibilidad de crear comunidades imaginadas, grupos de pertenencia que trascienden las fronteras, no sólo espaciales, sino temporales (la posibilidad de crear en forma distribuida); por eso el movimiento en ese espacio se expresa como nodos en la red. La pertenencia se da distribuidamente, cada grupo tiene su página, su *blog*, con sus propias reglas y dinámicas, y desde allí hipervinculan a otros, desde allí tejen la red. Hay un sentido mayor de dispersión o de anudamientos, de nodos sin centros, podrían pensarse como experiencias hilvanadas.

En cambio, las FLIAS y la Fábrica de Fallas convocan desde la corporalidad y la fiesta, reinstalan el cuerpo. Lo *offline* instaura la ritualidad de lo que se repite y se programa: la Fábrica de Fallas, en su ritual anual del encuentro para la reflexión conjunta y el debate; las FLIAS, que, aunque no tienen fechas fijas de realización, sí implican un ritual de encuentro para la planificación (la FLIA Buenos Aires, por ejemplo, tiene días pautados para las asambleas organizativas) y, además, permiten el intercambio material de los libros.

Tanto los espacios de lo *online* como los de lo *offline* son fundamentales para potenciar este movimiento que se basa en compartir, socializar y construir colaborativamente. Redes en lo *offline* (la misma FLIA es una red) y redes en lo *online* forman una trama de sentidos nuevos, de sentidos residuales, sentidos otros que disputan con lo legitimado.

Y en esta disputa con lo instituido que aparecen ciertos signos portadores de futuro que podrían abrir posibilidades para que este movimiento no se quede en los márgenes, o en el lugar de lo contrahegemónico o alternativo, sino que pueda legitimarse como un modo de gestión válido. En esa lucha por la legitimación los artistas encuentran el escollo no sólo de los modos de producción establecidos por la Industria Cultural y los circuitos legitimados de la Institución arte; sino también con los modos de gestionar los derechos de autor que expresan las gestoras colectivas¹³ que aún no reconocen las licencias *copyleft* o *creative commons* como opciones frente al *copyright*.

En este contexto, en el que las relaciones de poder están aún desbalanceadas en contra de estos otros modos de producir y circular lo cultural-artístico, los artistas y referentes del Movimiento de la Cultura Libre deben afianzar sus prácticas otorgándole mayor legitimidad al movimiento. Para esto el entramado entre las redes de lo *online* y lo *offline* se vuelve fundamental, ya que lo *offline* le otorga visibilidad: la cantidad cada vez mayor de participantes que tienen la Fábrica de Fallas que permite difundir la idea de que la cultura se defiende compartiéndola,

¹³ Las gestoras colectivas son asociaciones civiles que representan y gestionan colectivamente los derechos de los autores, o de los titulares de los derechos sobre las obras intelectuales. Administran, controlan, negocian con terceros las licencias, recaudan y distribuyen entre sus asociados los derechos patrimoniales de autor sobre las obras intelectuales. En Argentina se encuentran: ARGENTORES (Sociedad General de Autores de la Argentina), SADAIC (Sociedad Argentina de Autores y Compositores), AADI (Asociación Argentina de Intérpretes), CAPIF (Cámara Argentina de Productores de Fonogramas y Videogramas), DAC (Directores Argentinos Cinematográficos) y SAGAI (Sociedad Argentina de Gestión de Actores Intérpretes).

la manera en que se expanden las FLIAS a distintas partes de Argentina y también a otros países, lo que las constituye en una red en lo *offline*, pero también potenciar lo *online*, el trabajo deslocalizado, destemporalizado y distribuido de encuentros intermitentes que permiten construir comunidades más allá del vínculo territorial y generar sinergias entre distintos países en los que el Movimiento de la Cultura Libre ha logrado reivindicación. Esa unión permitirá disputar los modos hegemónicos de producción y distribución de lo cultural que atraviesan las fronteras de los países, porque las lógicas de las industrias culturales y los modos de gestión de derechos se han vuelto transnacionales (al menos en lo que podemos definir como el mundo occidental), ya que éstas son monopolios globales y las leyes de protección intelectual y *copyrights* son similares en los diferentes países.

Lo importante es dar el debate para ampliar los márgenes, para sumar participantes, para darse a conocer. Trasladar el planteamiento acerca de la importancia del uso de *software* libre –que en Argentina ya se está dando en el campo de lo educativo– al terreno de otros bienes intangibles, como las producciones culturales-artísticas. En estos debates, en estas disputas, el movimiento irá generando legitimidades que le permitirá no quedarse en los márgenes, sino construir la posibilidad de otro modelo de producción y distribución de lo cultural-artístico.

REFERENCIAS

- Adorno, T. y Horkheimer, M. (1998). La industria cultural. Ilustración como engaño de masas. En *Dialéctica de la Ilustración*, 3ª edición, pp. 133-182. Valladolid, España: Editorial Trotta.
- Appadurai, A. (2001). *La modernidad desbordada*. Buenos Aires, Argentina: FCE.
- Argumedo, A. (1993). *Los silencios y las voces en América Latina. Notas sobre el pensamiento nacional y popular*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones del Pensamiento Nacional.
- Bürger, P. (2000). *Teoría de la vanguardia*, 3ª ed. Barcelona, España: Ediciones Península S.A.
- Cohen, A. (1985). *The symbolic construction of community*. Reino Unido: Ellis Horwood, Chichester.
- De la Peza, M.C. (1999). Algunas consideraciones sobre el problema del sujeto y el lenguaje. En Jaidar I. (Comp.), *Caleidoscopio de subjetividades*. México: Departamento de Educación y Comunicación.

- Giménez, G. (2005). *La cultura como identidad y la identidad como cultura*. Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM. Ponencia presentada en el III Encuentro Internacional de Promotores y Gestores Culturales. Guadalajara, Jalisco. Recuperado de: <http://mediosexpresivoscampos.org/wp-content/uploads/2012/04/LA-CULTURA-COMO-IDENTIDAD-Y-LA-IDENTIDAD-COMO-CULTURA1.pdf>.
- Hall, S. (1994). Codificar/Decodificar. En Entel A., *Teorías de la comunicación*. Buenos Aires, Argentina: Hernandarias.
- Martín Barbero, J. (1991). *De los medios a las mediaciones*, 2ª ed. México: Gustavo Gili.
- Melucci, A. (1999). Teoría de la acción colectiva. *Acción colectiva, vida cotidiana y democracia*. México, D. F.: COLMEX. Recuperado de <http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/melucci.pdf>.
- Mendizábal, A. y Errasti, A. (2008). *Premisas teóricas de la autogestión*. Ponencia presentada para las XI Jornadas de Economía Crítica, Bilbao. Universidad País Vasco. Recuperado de http://pendientedemigracion.ucm.es/info/ec/ecocri/cas/Mendizabal_y_Errasti.pdf.
- Ochoa Gautier, A.M. (2002). Desencuentros entre los medios y las mediaciones: estado, diversidad y políticas de reconocimiento cultural en Colombia. En Lacarrieu M. y Álvarez M. (Comps.), *La (indi) gestión cultural. Una cartografía de los procesos culturales contemporáneos*. Buenos Aires, Argentina: Ciccus-La Crujía.
- Pagola, L. (2010). Efecto *copyleft avant la lettre*, o cómo explicar el *copyleft* donde todos lo practicamos. En Busaniche B. (et al.), *Argentina copyleft: la crisis del modelo de derecho de autor y las prácticas para democratizar la cultura*. Fundación Vía Libre-Fundación Heinrich Böll-Cono Sur.
- Pasquali, A. (1972). *Comunicación y cultura de masas*. Caracas, Venezuela: Monte Ávila.
- Piaget, J. y García, R. (2004). *Psicogénesis e historia de la ciencia*, 10ª ed. México: Siglo XXI Editores.
- Piscitelli, A. (2002). *Ciberculturas 2.0. En la era de las máquinas inteligentes*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Prieto Castillo, D. (1985). *Diagnóstico de Comunicación*. Quito, Ecuador: Manuales Didácticos CIESPAL.
- Racioppe, B. (2012). *Liberar, compartir, derivar. Cultura libre y copyleft: otros modos de organizarse para gestionar lo cultural artístico*. Tesis de maestría. La Plata, Buenos Aires, Argentina: UNLP. Recuperado de <http://sedi-ci.unip.edu.ar/handle/10915/24671>.

- Rebelión.org. (2010). Entrevista a Sebastián Vázquez en el foro Social Mundial. Recuperado de <http://www.rebelion.org/noticia.php?-Id=99734>.
- Stallman, R. (2002). *Free software, free society: selected essays of Richard M. Stallman*. Boston: GNU Press.
- UNESCO (1982). *Declaración de México sobre las Políticas Culturales*. Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales, México, D.F. 26 de julio-6 de agosto de 1982. Disponible en: http://portal.unesco.org/culture/es/files/35197/11919413801mexico_sp.pdf/mexico_sp.pdf.
- Uranga, W. (2002). Gestionar desde la comunicación-gestionar procesos comunicacionales. *Revista Oficios Terrestres*.
- _____ (2001). Una propuesta académica con la mirada puesta en las prácticas sociales. En PLANGESCO. Documento curricular y plan de estudios. La Plata, Argentina: FPYCS, UNLP.
- Williams, R. (1992). Tecnologías de la comunicación e instituciones sociales. Historia de la Comunicación, Vol. 2, *De la imprenta a nuestros días*. Barcelona, España: Bosch Casa Editorial, S.A.
- _____ (2000). *Marxismo y Literatura*. Barcelona: Península.
- _____ (2000a). *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Nueva Visión.
- Winocur, R. (2006). Internet en la vida cotidiana de los jóvenes. *Revista Mexicana de Sociología*, 68(3). México: Universidad Autónoma de México.

Páginas web consultadas

- <http://www.rebelion.org>.
<http://creativecommons.org/licenses/>.
<http://feriadellibroindependiente.blogspot.com.ar/>.
<http://fmlatribu.com/>. 