

Reseña bibliográfica

Copyright in the Street. An Oral History of Creative Processes in Street Art and Graffiti Subcultures

de **Enrico Bonadio**

Cambridge University Press, 2023, 280 páginas.

* * * *

Gustavo Schötz

Universidad Austral

gschotz@austral.edu.ar

Presentamos una reseña del libro del Prof. Enrico Bonadio, de la City University, de Londres. La obra cuenta con un prólogo de la profesora Jessica Silbey, de la Boston University School of Law, y un epílogo del profesor Gregory Snyder, de la City University of New York.

La obra bajo comentario presenta gran originalidad en el enfoque, ya que no se trata de un tradicional libro jurídico, sino que el autor se apalanca en su vena artística para realizar un análisis sociológico y etnográfico del arte callejero, de los hábitos de las tribus urbanas, sus motivaciones, las percepciones sobre el arte y el derecho. Socialmente consideradas actividades vandálicas, al menos en sus inicios de la década de 1970, estos artistas han evolucionado y obtenido gran reconocimiento, instalándose en estudios y realizando muestras en galerías y museos. El autor efectúa un recorrido histórico, verificando que estas subculturas artísticas siguieron desarrollándose en el siglo XXI y cada vez más personas ajenas a estas comunidades han comenzado a apreciar el mérito artístico, especialmente cuando las

obras son producidas por individuos que se han convertido en estrellas icónicas, como el aclamado artista inglés Banksy.

Sin embargo, el autor no se queda en la perspectiva fenomenológica —por así decir—, sino que también acude a la literatura anterior referida a este tópico, sobre la que demuestra un extenso y profundo dominio, tanto en su enfoque jurídico como desde la perspectiva sociológica o estética. Por otra parte, las decenas de entrevistas que Bonadio tuvo de primera mano con artistas de diversas ciudades le permiten confirmar las intuiciones y empatizar con los protagonistas.

En palabras del autor, este libro aporta la “voz de la calle” al debate sobre la protección jurídica (y no jurídica) del arte callejero y el grafiti. También aborda cuestiones relacionadas y complementarias, como la “galerización” y la explotación económica de estas formas de arte (por ejemplo, a través del *merchandising*) y las curiosas similitudes entre el mundo del grafiti y el de la publicidad.

Bonadio propone que aprendamos algunas lecciones de la intersección entre estas formas de arte y el derecho. En primer lugar, cuáles podrían ser las pautas de convivencia entre el espacio público, el arte y el derecho de autor. Luego, cómo evitar el riesgo de que jóvenes artistas sean abusados por malas prácticas del mercado, lo cual se verifica mediante los cada vez más frecuentes litigios de aprovechamiento comercial de los autores y sus obras mediante su uso en publicidad, por ejemplo. En este sentido, estas obras son más vulnerables que aquellas que se encuentran en posesión privada o en museos y galerías. El *merchandising* también aprovechó el reconocimiento social de estos diseños para aplicarlos a diversos objetos, como vestimenta y posters, no siempre con permiso.

Si el derecho de autor no discrimina por categorías de obras ni se reserva solo para obras con excelso mérito artístico, el tema requiere un análisis como el realizado por Bonadio: si su finalidad consiste en promover la creatividad, no puede ser ajeno a estas culturas urbanas. El autor nos hace tomar conciencia de un movimiento de la periferia hacia el centro, repitiéndose la experiencia que han vivido los creadores de otros géneros, como los fotógrafos de la década de 1880, los artistas de vanguardia de la década de 1920, el *pop art* de la década de 1960, los grafiteros de las décadas de 1990 y 2000 y más recientemente los artistas digitales de los NFT.

Para aclarar términos, pero también para ubicar al lector en el contexto, el autor realiza una taxonomía de las diversas categorías de acuerdo con la propia jerga de estas subculturas y considerando las distintas formas expresivas. Una primera división corresponde a los *writers* o escritores, que de diferentes modos reinterpretan las letras del alfabeto. Entre estos están quienes dibujan o pintan los *tags* (etiquetas), que mayormente solo expresan su propio nombre o seudónimo con caligrafía y diseño propios. Los *tags* se pintan o dibujan en paredes y otras superficies urbanas y a menudo se ejecutan en forma caligráfica condensada. También encontramos entre los *writers* a los autores de *throw-ups* —literalmente, “vómitos” —, en referencia a la velocidad con la que se realizan para no ser atrapados, por lo general utilizando aerosoles. Un *throw-up* consiste en un contorno de un color y otra capa a todo color, a menudo pintada en forma de burbuja. Cierran esta categoría los autores de *pieces*, abreviatura de *masterpieces*, en las cuales las letras son más complejas, coloridas y detalladas; debido a su mayor tamaño, las aplicaciones se realizan mediante la técnica del *spray*.

La segunda división corresponde al *street art* o artistas callejeros, que se expresan principalmente con imágenes y no con letras del alfabeto; esta categoría se desarrolla en una mixtura con movimientos artísticos ya establecidos, como el muralismo. Esta división entre grafiti y arte callejero tiene sus implicancias respecto a la perspectiva del público, ya que los primeros suelen ser condenados social y criminalmente por vandalismo, y los segundos se ven favorecidos por la crítica e incluso con contratos con administradores de espacios públicos. Los primeros utilizan un lenguaje expresivo cerrado, un código interno para uso reducido al círculo de los participantes, mientras que los segundos se dirigen al gran público. Estas diferencias no están exentas, a su vez, de las críticas cruzadas entre los diversos grupos, aunque en muchos de ellos las líneas son difusas, ya que el mismo autor cultiva distintas técnicas y estilos, incluso utilizando talleres y estudios como lugar primigenio de creación o un seudónimo para la calle y su nombre para los trabajos de estudio.

En el capítulo 2, el autor aborda el problema de la creatividad y originalidad de los grafitis. ¿Tienen los grafitis un nivel de originalidad suficiente para merecer la protección del derecho de autor? Y

en particular, ¿cuál es la opinión de los grafiteros al respecto? Aquí Bonadio no hace referencia a los trabajos y diseños más complejos, que muestran un nivel de creatividad más evidente, al menos para los neófitos en esta disciplina. El autor analiza el proceso creativo considerando los primeros trazos de los grafiteros en su formación artística, llegando a la conclusión de que las formas de cada letra del alfabeto pueden alcanzar originalidad suficiente, ya que son expresión de la subjetividad de cada autor. *Tags* y *throw-ups* son los tipos de creaciones más cuestionados desde la perspectiva de la originalidad.

Citando una entrevista que otros investigadores le realizaron a Epok, grafitero de Bristol, Bonadio señala:

Una O puede ser absolutamente cualquier cosa que conozcas: puedes ponerla en movimiento, superponerla o agregarle capas, convertirla en objetos: las posibilidades son ilimitadas. Es una estructura muy básica, así que no hace falta poner mucha información para que la gente se dé cuenta de lo que es: esa es la pieza central y me ahorra todo el trabajo ¡Gracias a Dios por la O! (p. 15)

Bonadio concluye que, frecuentemente, las letras —cada letra— pueden convertirse en una obra de arte, brindando profusos ejemplos de estilos y “escuelas” de grafitis, sin que la legibilidad o comprensión del texto sea determinante. De muchos de estos pioneros o iniciadores se conoce el nombre o seudónimo, siendo reconocidos como creadores de estilos y tipografías, de lo cual brinda abundantes ejemplos.

El autor menciona diversos casos judiciales donde se confirmó el criterio de originalidad, especialmente en lo que se refiere al diseño de las diversas letras del alfabeto. También describe casos en los que *tags* y *throw-ups* fueron depositados en los registros de derechos de autor. El argumento de la falta de originalidad fue sustentado —sin éxito— por aquellos que fueron demandados por el uso no autorizado de las obras.

Respecto a la común consideración sobre la originalidad y protección de las tipografías, Bonadio nos recuerda el poco conocido Vienna Agreement for the protection of type faces and their international deposit and the protocol to the Vienna Agreement for the

protection of type faces and their international deposit concerning the term of protection, firmado en Viena el 12 de junio de 1973 por doce países, aunque nunca entró en vigor.

La percepción que tienen estos autores de sus obras los lleva a respetar las obras de otros, siendo muy mal visto que uno escriba o pinte encima de otro o que dañe una obra ajena de cualquier modo. Bonadio explica que es un ambiente muy competitivo y meritocrático, donde el reconocimiento de los pares juega un rol fundamental, tal vez el más importante de todos, aunque la competitividad coexiste con la mentoría y la formación de jóvenes aprendices: cooperación e individualidad no son antagónicos. Luego, la imitación está socialmente condenada entre ellos, utilizando inclusive la expresión *bite* (mordisco) para referirse a las copias de trabajos ajenos, aun cuando es muy inusual la presentación de reclamos de plagio entre artistas.

En el capítulo 3, el autor analiza la percepción de los artistas respecto del derecho de autor. ¿Les interesa el derecho de autor? ¿Iniciarían un reclamo por plagio o copia no autorizada? Bonadio descrea de la famosa frase de Banksy “copyright is for losers” y muestra cómo la tendencia es un aumento del uso del derecho de autor por parte de los artistas callejeros para proteger sus obras, tanto por parte de los *writers* como de quienes realizan *street art*. Entienden progresivamente que el derecho de autor es parte del negocio, al igual que conseguir buenos proveedores de aerosoles y pinturas. El mismo Banksy se ha embarcado en diversas acciones legales, tanto para impedir el *merchandising* sin autorización como para proteger sus creaciones mediante el uso del derecho marcario.

El creciente conocimiento y uso del derecho de autor por parte de los artistas los ha llevado a profundizar en ese conocimiento, por ejemplo, reconociéndole el estatus de derecho humano, o el uso de réplicas más técnicas en las redes sociales, o tomando precauciones antes de conceder entrevistas, o mediante el uso de cartas de cese de uso a usuarios de plataformas, o solicitando la colaboración de la sociedad de gestión colectiva que representa a los artistas visuales o utilizando el símbolo ©. Bonadio comprobó que el general sentir de los artistas es que el hecho de que la obra se encuentre en espacios públicos no significa que resignen sus derechos. También encontró

un creciente uso de contratos para proteger el uso autorizado de sus creaciones, demostrando ser hábiles negociadores.¹

El autor ilustra estos conceptos con las declaraciones de sus entrevistados y casos judiciales de Estados Unidos, Francia, Italia y Alemania, los que, en su opinión, son solo los reportados, mientras que muchos otros no se conocen o bien son solucionados extrajudicialmente. Todos esos problemas parten de una situación común: la vulnerabilidad de las obras que se encuentran disponibles en lugares públicos, a la que se agrega el elevado costo económico que significa iniciar acciones legales.

Bonadio también verificó que los artistas callejeros son proclives a aceptar el uso privado de sus obras —como por ejemplo *selfies* o uso en redes sociales por usuarios individuales—, pero no permiten el uso comercial. A mi parecer, esta práctica resulta semejante a la de otros colectivos, como artistas plásticos, fotógrafos y escritores académicos.

En el mismo capítulo, el autor aborda el problema de la eventual “ilegalidad” del arte callejero, situación que se presenta cuando el dueño de la propiedad no ha sido requerido para su intervención, lo cual Bonadio califica de “gris” desde el punto de vista legal. Sin embargo, esta eventual vandalización no puede servir de excusa para negar la protección del derecho de autor, especialmente en casos de infracciones de terceros. Si bien el artista podría estar cometiendo un delito contra la propiedad, esto no obsta para que una persona distinta del propietario haga uso comercial de la obra. La opinión contraria es minoritaria y se basa en el argumento de que nadie puede beneficiarse de un delito.

1 Si este estudio se realizara en los países de Latinoamérica, tal vez no seríamos tan optimistas respecto del resguardo del derecho de los artistas mediante contratos. En mi experiencia, estos contratos no son frecuentes. A modo de ejemplo, un análisis de la inscripción de contratos relativos a murales en la Dirección Nacional del Derecho de Autor de Argentina realizado en 2017, respecto de los veinte años anteriores, arrojó un resultado negativo: no se había inscripto ningún contrato. Se trató de un relevamiento en la oficina a cargo de la inscripción de contratos, sin valor estadístico, por lo cual si bien el resultado no es conclusivo, porque no todo contrato celebrado se inscribe, es un indicio de la falencia de asesoramiento y percepción legal de los artistas locales.

Todo este asunto nos remite al clásico tópico de la distinción entre *corpus mystichum* y *corpus mechanicum*, aun cuando Bonadio no hace uso de esos términos. Los artistas —cuyas identidades muchas veces no son conocidas ya que utilizan seudónimos— manifiestan mayoritariamente que están dispuestos a defender sus obras, aun cuando puedan ser detenidos por cometer vandalismo. Sin embargo, otros indicaron que “tienen más temor a ser capturados por la policía que a las normas de copyright” (p. 57).

Casi a modo de corolario de este capítulo, el autor indaga cuán importante es el derecho de autor para motivar la creatividad en este colectivo. La conclusión es que estos artistas, al menos en los comienzos de su carrera, no están motivados por el dinero ni por la propiedad intelectual. Sus intereses están en el reconocimiento y en ver sus nombres expuestos junto con sus obras —para la consideración de los pares— y en la libre expresión de sus ideas.

En el capítulo 4, el autor se enfoca en las percepciones de los artistas en relación con la atribución y la conservación de las obras, que en términos más técnicos se relacionan con los derechos morales de paternidad e integridad. A través de numerosos ejemplos provistos por los artistas entrevistados y por casos jurisprudenciales, queda claro que el reconocimiento y la atribución es un asunto serio para los practicantes de estas expresiones artísticas. Los supuestos de negación de la paternidad o errores en la atribución se presentan en libros de fotografías, guías turísticas, videojuegos y *merchandising*, entre otros. Es usual que la afectación venga ligada al daño emocional que les produce esa negación de la autoría, especialmente por la historia personal que hay atrás de cada uno de los procesos creativos.

El caso de los libros de fotografía es particularmente conflictivo por la dificultad para los editores de poder identificar y encontrar al autor a los fines de incluir su nombre o seudónimo y solicitar la autorización. Es una actividad que lleva mucho tiempo y está plagada de riesgos, lo que resulta habitual en la industria editorial. De hecho, los mismos artistas son conscientes de que por tratarse de obras disponibles gratuitamente en espacios públicos es difícil gestionar los derechos.

Otro aspecto relevado por Bonadio es el perjuicio causado al autor por la asociación de su nombre y su obra a empresas o iniciativas

que perjudican su honor y reputación. Hay ejemplos ligados a la protección de animales, a las religiones, al veganismo, a determinadas ideas políticas, por mencionar algunos. Si un autor ve que su obra es utilizada por una fundación protectora de los animales para publicitar su actividad, no presentará una queja, pero si la utiliza una compañía de hamburguesas, claramente se molestará e incluso presentará un reclamo formal. Son casos en los que raramente la legislación prevé estas situaciones de modo expreso; Canadá es una excepción al respecto, como indica Bonadio. La credibilidad es un enorme capital para estos artistas.

La destrucción de las obras es un punto que no podía faltar en una obra sobre este tópico. El autor se explaya en detalle sobre el famoso caso “5Pointz”, en el cual la Corte de Nueva York determinó una elevada indemnización por daños contra el propietario de un edificio que eliminó las obras de diversos artistas. Las soluciones no son homogéneas a nivel internacional y Bonadio repasa la situación en diversas jurisdicciones. Algunos autores consideran que esto genera una menor predisposición para que los dueños de inmuebles permitan que se pinten los muros, por los riesgos implícitos en esta posición más proclive al derecho de los artistas. La legislación norteamericana no le impide al propietario demoler un edificio, pero debe darles aviso a los artistas, lo que en dicho caso no se hizo. Desde mi perspectiva, es una interesante situación para ser observada desde el análisis económico del derecho.

Más allá de esto, la defensa de la obra en relación con la propiedad del inmueble trae a colación otras consideraciones, como el carácter efímero de este tipo de arte. Pareciera que ahora la corta duración ya no es una característica definitoria y hay que pensar en cómo se conservará la obra a lo largo del tiempo. El autor refiere diversas soluciones adoptadas, como cubrir las obras con vidrios y otros medios de protección. Sin embargo, muchos de estos artistas no abrigan grandes expectativas de permanencia. Depende del lugar y de la técnica; si uno de ellos escribe en un tren, no puede reclamar ninguna propiedad sobre su obra si la empresa elimina sus escrituras. Incluso en caso de la eliminación de murales pagados por los propietarios, los artistas raramente están interesados en reclamos de ningún tipo.

Bonadio también considera la descontextualización de la obra como posible afectación del derecho moral de integridad. La situación se presenta cuando la obra es removida para ser trasladada a galerías, museos o colecciones privadas, incluso para la posterior venta. Se pregunta si una pieza conserva su sentido original si es localizada en un lugar distinto a donde fue elaborada.

En el capítulo 5, Bonadio aborda la dicotomía de estas subculturas, que evolucionaron desde una acérrima crítica antisistema a una gradual adopción de prácticas del mercado del arte. Los artistas que comercian con sus obras, ¿son traidores a la causa? Hay opiniones de todos los colores. Las innumerables entrevistas no arrojan un resultado unívoco. ¿Un artista que cede o licencia una obra a una agencia de publicidad o a una compañía debe ser marginado del colectivo? La defensa de posiciones *antiestablishment* es compatible con casos de artistas que direccionan sus ingresos al sostenimiento de causas de relevancia social.

Pero el punto delicado es si el uso del derecho de autor como herramienta para la defensa de inversiones e intereses comerciales puede ser utilizado por los artistas sin incurrir en contradicciones emocionales o reputacionales. Para muchos resulta casi esquizofrénico sostener ambas posiciones y se ven a sí mismos como hipócritas. Pero la realidad muestra que no existe tal contradicción, lo cual se refleja en la creciente presentación de reclamos judiciales, como ya se indicó en otro capítulo de la obra bajo comentario. El derecho de autor sería la herramienta para que la obra sea utilizada de acuerdo con los principios sostenidos por el artista. Por mi parte, veo aquí un interesante uso del derecho de autor para salvaguardar la libertad de expresión de los artistas: el derecho de autor los empodera, ya que se expresan mediante sus obras.

En definitiva, hay cierto consenso de que, aunque no estén de acuerdo con los medios —es decir, la utilización de recursos jurídicos y el poder del Estado, del que descreen—, el fin buscado lo justifica.

No advierte Bonadio una contradicción entre aceptar o incluso buscar un ingreso comercial por la venta del arte. No es una situación percibida de modo general como inmoral, aunque hay opiniones más extremistas. Incluso destaca el autor la paradoja de que

cuanto más rebelde es el mensaje del autor, más se venden sus obras. El reclamo social anticomercial se convierte en algo muy lucrativo. El autor cita el ejemplo de camisetas con leyendas anticapitalistas vendidas en 30 dólares.

Tampoco parece ser una contradicción con el *syllabus* ideológico de estas subculturas el hecho de que los artistas sean contratados para realizar obras por encargo, muchas veces por montos muy elevados. Suelen encontrarse dos elementos decisivos: que quien encarga y paga la obra respete o promueva los mismos valores que el artista y que le deje al artista libertad creativa.

No es ajena a esta tendencia la utilización de los recursos del mercado institucionalizado del arte, incluso mediante la participación en el derecho de reventa o *droit de suite* administrado por sociedades de gestión colectiva, el recurso a comercializar copias digitales mediante NFTs o la participación en subastas. El *merchandising* es otro modo de utilizar las reglas del mercado para promover al artista y su obra, aunque algunos son reticentes a colocar su firma en los objetos a los que se aplican obras y diseños. Todo esto puede formar parte de la carrera de algunos artistas, dando lugar a diversas trayectorias personales, convirtiéndose en el medio de vida de muchos de ellos.

En el capítulo 6 se aborda el compromiso de estos artistas respecto a sus pares. En particular, las normas sociales de la comunidad respecto del compartir talento, ideas, estilos. No tienen problemas en que sus obras sean fuente de inspiración para otros, sin embargo, son críticos respecto de la copia y la falta de reconocimiento. Lo denominan “mordida” (*bite*), especialmente cuando el imitador se beneficia económicamente. Para los artistas, parece sencillo distinguir entre influenciar, inspirar, imitar y copiar. Se advierte que los artistas son más laxos con los jóvenes que recién comienzan o con los aprendices.

La tolerancia en el compartir y apropiarse ¿contradice las normas del derecho de autor?, se pregunta Bonadio. Muchos se muestran satisfechos y orgullosos, incluso halagados, de ser fuente de inspiración de artistas más jóvenes. No son muy exigentes con los límites que presenta la obra derivada o el concepto de uso transformativo, interpretando de modo amplio el *fair use*. Los casos judiciales reportados por Bonadio tienen que ver con el uso comercial de las obras. Respecto a los colegas que copian descaradamente, en la comunidad

suelen preferir la condena social antes que los recursos jurídicos. Internet hace más visibles estas conductas desleales y las correspondientes censuras. Las normas sociales de la comunidad son muy efectivas para resolver los conflictos, aunque en ocasiones se llega a las peleas, por ejemplo, sobrepintándose mutuamente reiteradas veces.

La interacción entre normas sociales y derecho de autor es un asunto emergente. De modo gradual, algunos artistas están comenzando a recurrir al régimen jurídico para protegerse o resarcirse de la copia.

Para concluir esta reseña, solo queda agradecerle a Enrico por su excelente trabajo. La investigación que sostiene esta obra es exhaustiva y diversa. La interacción entre realidad y derecho hace que la lectura sea para los juristas como descubrir la cara oculta de la luna. Con su libro, ha logrado que el derecho se reencuentre con la vida misma de los artistas para comprender sus sentimientos y actitudes. Sin duda, es un aporte sustantivo a la relación entre arte y derecho desde una propuesta metodológica sumamente enriquecedora.

