






**Nate Harrison**

# ducks in a row

**In so far as cartoons do any more than accustom the senses to the new tempo, they hammer into every brain the old lesson that continuous friction, the breaking down of all individual resistance, is the condition of life in this society. Donald Duck in the cartoons and the unfortunate in real life get their thrashing so that the audience can learn to take their own punishment.**

— Max Horkheimer and Theodor Adorno, *Dialectic of Enlightenment*

As the United States grapples with what many view as a rise in neo-authoritarianism, it is worth revisiting Horkheimer and Adorno's 1944 critique of the culture industry as an entry point into *El Pato Pascual*. Their polemic was the first sustained analysis of what they considered the insidious nature of a developing post-war entertainment industrial complex, which by that point  already begun to exert itself in Latin America. Written from within the belly of the beast—Los Angeles, Horkheimer and Adorno's thesis pointed to a shift in authoritarian tendencies. In place  the state's traditional monopoly on physical violence as a means of social control, the developing mass media would increasingly be employed to discipline the citizenry . The devious aspect of these new forms lay in the fact that on their surfaces, the films, radio programs, and magazines glutting the United States and elsewhere seemed to offer a sense of carefree, universal humanism, underneath which lay pro-Western (and pro-capitalist) ideologies. In Horkheimer and Adorno's view, the culture industry was waging a battle to pacify hearts and minds, by converting any notion of resistance into a charade offering pseudo self-realization that mocked actual self-determination.

Like authoritarian governance proper, the culture industry would rely on a “top-down” model of operation. It was in the corporate boardroom where decisions regarding content and aesthetics could be made. Intellectual investment in serious art, or dedication to craft in folk art traditions was to be avoided, in favor of formulaic kitsch. The quantity of mass entertainment trumped any notion of quality. “Every visit to the cinema,” remarked Adorno, “leaves me, against all my vigilance, stupider worse.”<sup>1</sup> As mind-numbing as Hollywood movies may have been for the critic, his complaint eluded to a larger, if latent, malaise within Western society: the instrumentalist logic of the market extended to all facts of life, including art.

It is within this historical context that one grasps the juggernaut that is The Walt Disney Company, the top-down media institution par excellence. To this day, Disney is both treasured for providing the stuff of dreams for children around the globe, and derided as a corporate behemoth that foists its version of wholesome values onto viewers regarded mostly as impressionable consumers. Indeed, as one of the largest media conglomerates in the world and familiar to anyone who has watched film or television over the past seventy-five years, Disney is almost too easy as an object of criticism. As this exhibition demonstrates, the impact Disney has made on its audiences in the United States and beyond is unmistakable. Yet it is also the law that has helped Disney maintain its hegemonic position within the sphere of culture.

Over the past four decades, the expansion of intellectual property laws in the United States has tipped the scales significantly in favor of corporate interests. As a result, beneficiaries such as Disney have established reputations as vigorous enforcers of their copyrights and trademarks. In 1971, Disney filed a lawsuit against the Air Pirates, a collective of San Francisco satirists who published adult comic books depicting Disney characters engaged in various illicit activities.<sup>2</sup> Several years later, in another example of the “punching down” type of litigation characteristic of powerful corporate players, Disney threatened to sue three Florida daycare centers if they did not remove hand-painted Mickey, Donald, and Goofy characters from their exterior walls.<sup>3</sup> Yet, not content with merely exerting its legal prerogative and instead determined to amend the law itself, Disney lobbied Congress in order to extend term lengths on copyrighted materials (including the company’s beloved Mickey Mouse, whose copyrights were set to expire).<sup>4</sup> In 1998, Congress passed the Sonny Bono Copyright Term Extension Act—or, as some critics have labeled it, the Mickey Mouse Protection Act.<sup>5</sup> The amendment extended copyrights an additional twenty years, to life of the author plus seventy years, or ninety-five years from date of publication for corporate-authored works. Around this time, it was estimated that Disney pursued 800 lawsuits each year in the defense of its intellectual property.<sup>6</sup> It would seem the media giant would stop at nothing in order to maximize control over its cartoons, despite the fact that many of its famous creations—Snow White and Cinderella for instance—originated in the public domain.

All is not lost, however. If the historical picture painted above is a bleak one, we would do well to take a reading of the current cultural landscape, at least in the United States. As much as Adorno and Horkheimer’s diagnoses contain many sober realities that have withstood the test of time, the nature of modern society they described is, today, different in two key respects. The first involves the development of new technologies. In an effort to expand their markets by appeal to personalization and communication, competitors in the media sector have developed tools that

enable copying and sharing with increasing ease. This has produced something of a paradox, insofar as intellectual property laws have seemingly never been so draconian, and yet so easy to ignore. Legislation—and litigation—cannot keep pace with praxis. Anyone aware of the ubiquity of appropriation tendencies in contemporary art can attest to this; for that matter, anyone with a Facebook account, whose feed is no doubt filled with memes made by copying from Hollywood materials, will understand intrinsically that the concept of the remix defines, to a great extent, culture today.

This pervasiveness of copying, and the social relation that is implied in its exercise, has posed a challenge to the top-down model of cultural production. At the risk of stating the obvious: the masses-as-consumers have become the masses-as-producers. Bottom-up (i.e., amateur, DIY) creative practices abound, from photography to filmmaking, blogs to bedroom music producers. If Horkheimer and Adorno’s culture industry lives on, it can be modulated by Walter Benjamin’s earlier notion of the empowered everyman under the condition of mechanical (now, mostly digital) reproduction.<sup>7</sup> This is not to say that new, “creative” economies are immune to their own contradictions; among other things, issues related to the precariousness of creative lifestyles are well established.<sup>8</sup> Yet at the very least, it is clear that at no point in modern history has cultural production based on techniques of reproduction played such an integral role in shaping the ways we understand the world.

The second difference involves recent attitudinal shifts within the U.S. federal court system regarding copyright and creative appropriation. Despite the fact that current laws can stifle cultural production as much as protect it, courts have become more tolerant of artists and other practitioners who copy from pre-existing materials. In 1978, the Ninth Circuit Court of Appeals ruled that the Air Pirates did indeed infringe Disney’s copyrights, finding that the group’s comic books did not meet common standards of decency. Yet in 1994, the U.S. Supreme Court held that rap group 2 Live Crew’s parody of Roy Orbison’s classic *Pretty Woman* qualified as bonafide speech, and a fair use of copyrighted material, despite its racy messaging.<sup>9</sup> The Supreme Court’s opinion recognized the importance of “transformative” cultural works, precipitating a steady trickle of fair use victories for otherwise would-be infringers. In 2003, artist Tom Forsythe triumphed against Mattel when the toy company sued him over his appropriation of Barbie dolls. As in the 2 Live Crew case, the appellate court in *Mattel Inc. v. Walking Mountain Productions* ruled that Forsythe’s photographs, which depicted Barbies in compromising positions, were fair use insofar as they called into question the unrealistic standards of female beauty that Mattel promulgated.<sup>10</sup> And while artist Jeff Koons lost several appropriation art cases in the early 1990s, he later prevailed over Andrea Blanch after the photographer brought a copyright infringement lawsuit against Koons because of his unauthorized use of one of her images. There, too, the courts found that Koons’s artwork was sufficiently transformative.<sup>11</sup>

Perhaps the most striking example to date of just how much the courts have shifted positions in favor of appropriation practices is found in *Cariou v. Prince* from 2013.<sup>12</sup> In that case, photographer Patrick Cariou filed a suit against artist Richard Prince for his unauthorized incorporation of several of Cariou’s pictures in a series of paintings titled *Canal Zone*. A New York District judge initially found that Prince had infringed Cariou’s copyrights, in large part because Prince could

<sup>1</sup> Theodor Adorno, *Minima Moralia: Reflections on a Damaged Life* (London and New York: Verso Books, 2005), 25.

<sup>2</sup> See Bob Levin, *The Pirates and the Mouse: Disney’s War Against the Counterculture* (Seattle: Fantagraphics Books, 2003).

<sup>3</sup> See Paul Richter, “Disney’s Tough Tactics: Entertainment: Critics view the company as the fiercest of Hollywood’s bare-knuckle fighters. Disney maintains it is held to a higher standard than others,” *Los Angeles Times*, July 8, 1990. [http://articles.latimes.com/1990-07-08/business/fi-486\\_1\\_walt-disney](http://articles.latimes.com/1990-07-08/business/fi-486_1_walt-disney).

<sup>4</sup> See Jessica Litman, *Digital Copyright* (New York: Prometheus Books, 2001), 23–24.

<sup>5</sup> See the Sonny Bono Copyright Term Extension Act, accessed June 2017, <http://www.copyright.gov/legislation/s505.pdf>. On the derivative “Mickey Mouse Protection Act” label, see Lawrence Lessig, “Copyright’s First Amendment,” *UCLA Law Review* 48, (2001): 1065.

<sup>6</sup> Richter, “Disney’s Tough Tactics.”

<sup>7</sup> See Walter Benjamin, “The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility,” in *Walter Benjamin: Selected Writings, Volume 4: 1938–1940*, ed. Howard Eiland and Michael W. Jennings (Cambridge: Harvard University Press, 2006).

<sup>8</sup> On the precariousness of creative work, see Geert Lovink and Ned Rossiter, eds., *MyCreativity Reader: A Critique of Creative Industries* (Amsterdam: Institute of Network Cultures, 2007), accessed June 2017, [www.networkcultures.org/\\_uploads/32.pdf](http://www.networkcultures.org/_uploads/32.pdf).

<sup>9</sup> See *Campbell v. Acuff-Rose Music, Inc.*, 510 U.S. 569 (1994), accessed June 2017, [www.law.cornell.edu/supct/html/92-1292.ZS.html](http://www.law.cornell.edu/supct/html/92-1292.ZS.html).

<sup>10</sup> See *Mattel Inc. v. Walking Mountain Productions*, 353 F.3d 792 (9th Cir. 2003), accessed June 2017, <http://hccac.org/resource/significance-mattel-inc-v-walking-mountain-productions>.

<sup>11</sup> See *Blanch v. Koons*, 467 F.3d 244 (2d Cir. 2006), accessed June 2017, <https://cyber.harvard.edu/people/tfisher/IP/2006%20Blanch%20Abridged.pdf>.

<sup>12</sup> *Cariou v. Prince*, 714 F.3d 694 (2d Cir. 2013), in *Harvard Law Review* 127, no. 4 (February 4): 1228–35, accessed June 2017, [https://www.harvardlawreview.org/wp-content/uploads/pdfs/vol127\\_cariou\\_v\\_prince.pdf](https://www.harvardlawreview.org/wp-content/uploads/pdfs/vol127_cariou_v_prince.pdf).



Patrick Cariou  
untitled photograph from the book  
YES RAS [redacted] tografia sin título del  
libro SÍ RAS [redacted]  
2000



Richard Prince  
It's All Over  
color collage image  
Se ha terminado por completo  
imagen de collage a color  
2008

not sufficiently explain how his artworks commented on Cariou's photos (in a way that parody necessarily does). However, on appeal a panel of judges overruled the decision, declaring that the law carried no requirement that secondary creations refer back to their sources in order to be considered transformative. The appeals court cleared all but five of Prince's paintings, remanding those works back to the lower court for reconsideration given the clarification of the fair use doctrine. With the appeals court's decision, the concept of fair use has never been interpreted so broadly. It all but sanctions virtually any kind of artistic appropriation short of verbatim copying.

I term this shift the "postmodern" turn in copyright law jurisprudence. It appears that in the second decade of the twenty-first century, U.S. courts are finally recognizing the derivative nature of cultural production that art critics and scholars so rigorously theorized during the 1970s and 80s. The Romantic conception of authorship, debunked by the likes of Roland Barthes, Michel Foucault, and poststructuralist critique generally, has found footing within courts of law.<sup>13</sup> This is not to say that judges are quoting passages from postmodern French theory, but that, ~~in their own way~~, they are reaching similar conclusions about the fiction of the singular creative intelligence that has undergirded modern notions of authorship (think here of the myth of Walt Disney as "genius"). It should also be noted that recent copyright cases favoring alleged infringers should not be taken as indicators that appropriation practices carte blanche are now legally permissible. Indeed, as of this writing, both Jeff Koons and Richard Prince are yet again embroiled in new copyright infringement lawsuits.<sup>14</sup> The outcomes of those cases will surely provide a better sense of just how appropriation fares in the eyes of an increasingly sympathetic but cautious judiciary. Of course, Prince and Koons are two of the most commercially successful artists today, and have the financial resources to defend themselves in courts of law. In other words, class status as yet plays a significant role at the intersection of appropriation art and intellectual property law. Given the ubiquity of appropriation in contemporary expression, and the law's gradual acknowledgment of copy culture, it is not difficult to imagine a future that copy-leftists have for so long imagined: a flow of images and other cultural goods premised upon the assumption that they are freely available for all to use. Copyright and trademark protections will, no doubt, continue to exist; a

<sup>13</sup> The key texts associated with the critique of Romantic authorship are Roland Barthes, "The Death of the Author," in *Image, Music, Text* (New York: Noonday Press, 1988) and Michel Foucault, "What is an Author?" in *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews* (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1980).

<sup>14</sup> Richard Prince is currently involved in three lawsuits. See Brian Boucher, "Richard Prince and Gagosian Gallery Embroiled in New Lawsuit Over Instagram Image," *Artnet News*, August 26, 2016, <https://news.artnet.com/art-world/ashley-salazar-sues-richard-prince-622619>. Jeff Koons is also at the center of three copyright controversies. See Alexander Forbes, "Jeff Koons Sued for Plagiarism," *Artnet News*, December 18, 2014, <https://news.artnet.com/exhibitions/jeff-koons-sued-for-plagiarism-201510>; Alexander Forbes, "Second Plagiarism Claim Against Jeff Koons in Two Weeks," *Artnet News*, December 29, 2014, <https://news.artnet.com/exhibitions/second-plagiarism-claim-against-jeff-koons-in-two-weeks-208930>; Henri Neuendorf, "Jeff Koons Sued Yet Again Over Copyright Infringement," *Artnet News*, December 15, 2015, <https://news.artnet.com/art-world/jeff-koons-sued-copyright-infringement-392667>.

state of image anarchy, or what might be called an aesthetics of deregulation, will always be tempered by the law. Yet what is remarkable about the assemblage of artists in *El Pato Pascual* is that as markers of a moment in time, they illustrate precisely the possibilities of artistic culture released from the restrictions placed on images and symbols in the name of intellectual property. Furthermore, with several of the works dating back to the 1970s, the exhibition historicizes an anticipation of "the copy-and-share" ~~attitude~~ that we, as participants in contemporary networked society, now take as second nature.

We can identify, then, a critical strand running throughout *El Pato Pascual*: that of a subversion of authorial norms running in tandem with what many consider to be the overreach of corporate interests. In this respect, the exhibition is timely insofar as intellectual property has never been so intertwined with the everyday mechanics of today's creativity. Yet such an interpretation is decidedly US-centric. American Copyright and Trademark regulations are one matter; the intricacies of international intellectual property law, not to mention regional customs as they relate to copying, are quite another. Thus, the appropriation of Disney materials here takes on an added dimension when viewed through a different, if related, critical lens: as a response to not solely the ideology of intellectual property, but to the imposition of hegemonic Western cultural values upon Latin America that the entertainment company embodies. With artists in *El Pato Pascual* hailing from Venezuela, Brazil, Colombia, Argentina, Cuba, Mexico, Peru, Chile, the Dominican Republic, and Uruguay, as well as the United States, the interventions on display argue for resistance in both a domestic and geopolitical sense. While proper interpretation of all of the artworks in the present show cannot be done in the space of this essay, several examples illustrate the nuanced ways in which guarded national symbols traverse unguarded artistic spaces at home and abroad.

The Chicano artist Mel Casas employs typical American Pop aesthetics in his 1973 painting *Humanscape 69 (Circle of Decency)*. Its flat, primary colors speak the language of simplistic political propaganda, conveying the superficiality of campaign sloganeering that a President Nixon-turned-festive-Mickey Mouse delivers. Mickey's hand gestures can be read as both "victory" and "peace" signs, suggesting for the accompanying faceless masses an inevitable submission to U.S. agendas. By formally linking the foreground figures with an update to Courbet's *L'Origine*



Mel Casas  
*Humanscape 69 (Circle of Decency)*  
(detail)  
acrylic on canvas  
*Paisajehumano 69 (Círculo de Decencia)*  
(detalle)  
acrílico sobre lienzo  
1973

*du monde* (1866) through the black censoring mark, Casas positions Mickey's genericized audience as always-already interpellated subjects—as if subordination comes part and parcel with (Western) origin stories. Mickey standing directly beneath the birth canal likewise registers him as a symbol of newborn power, as if a child who does not adhere to the rules of conduct required of all under his authority. Casas's work takes on a further, ominous tone when we recall that it was Nixon's administration, through Secretary of State Henry Kissinger's covert, realpolitik policies, that brought so much instability and suffering to Latin America (and especially during Chile's 1973 coup). Perhaps U.S. citizens viewing *El Pato Pascual* may gain new appreciation and humility for the weight of this history, as, ironically, CIA experts are now crying foul over Russia's alleged intervention into the 2016 presidential election.

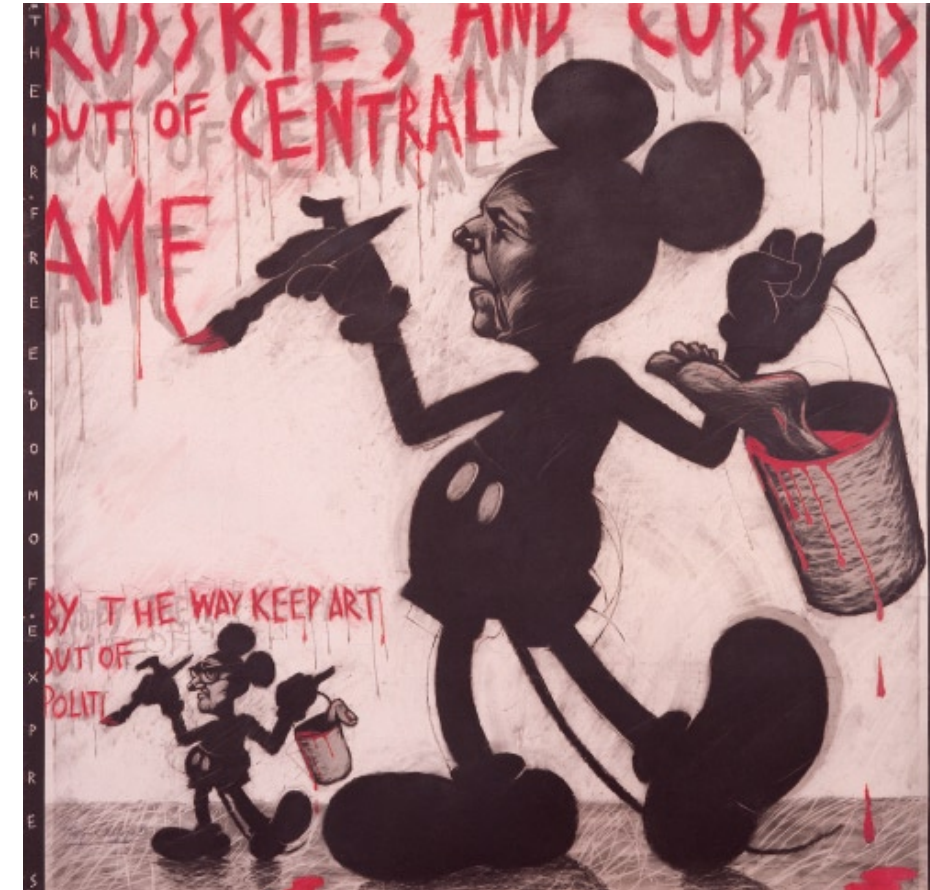
Drawn a decade later at the height of U.S. intervention in Central America, Enrique Chagoya's *Their Freedom of Expression/The Recovery of Their Economy* explicitly conflates American foreign policy with Disney. This time, it is President Reagan as an "artistic" Mickey Mouse who scrawls an unequivocal, anti-communist message on an exterior wall. The bloody pigment he daubs onto the surface indexes the horror of the period's violent proxy wars, further evidenced by the dismembered foot hanging from Mickey's paint bucket. Although Chagoya's critique is self-evident, it's worth recalling that many progressives in the 1980s had already dismissed Reagan as a phony president, a B-list Hollywood actor whose political approach helped blur the line between the United States's own cowboy mythology and the nation's very violent efforts to establish "freedom" in Latin America. By coupling the personalities of the most powerful leader in the world with the most recognized of all cartoons, *Their Freedom* reinforces the notion that U.S. exploits in Third World states could be imagined (and imaged) as carefree entertainment as much as fraught exercises in liberating the oppressed. Finally, Chagoya points to the question of the efficacy of aesthetics in political resistance, as evidenced by the Kissinger-esque character in the corner of the canvas reminding audiences that art should not concern itself with grim realities.

Through its parodic jabs at U.S. foreign policy, Disney and "political art," *Their Freedom* raises an important issue regarding the function and fitness of critique in contemporary appropriation practices. The issue can be unraveled through recourse, once again, to intellectual property law. As noted earlier, the present doctrine of fair use in U.S. copyright has never been afforded such wide latitude. Generally speaking, appropriating expressions whose messaging is apparent or even obvious tend to be recognized as examples of the "criticism, comment, news reporting" and "teaching" that the fair use clause explicitly safeguards.<sup>15</sup> Parody is almost always protected because its message is easily discernible. This yields, perhaps ironically, a condition in which the most critically charged, even antagonistic works of art are also those least in danger of suffering legal repercussions.

This is not to say that their expression is any less valid or forceful, but that, in a sense, they are "safe" commentaries (though this does not also mean that they are immune from litigation—only that courts seldom rule against it). If we conceive of the law as the ultimate arbiter of aesthetic imagination, and moreover look to historical precedent for examples of avant-garde activity that tested the boundaries of the permissible, we are forced then to address the pressing question: what, if any, are the limits of appropriation art?<sup>16</sup>

<sup>15</sup> "Notwithstanding the provisions of sections 106 and 106A, the fair use of a copyrighted work, including such use by reproduction in copies or phonorecords or by any other means specified by that section, for purposes such as criticism, comment, news reporting, teaching (including multiple copies for classroom use), scholarship, or research, is not an infringement of copyright." See Section 107 of the United States Copyright Act, accessed August 18, 2016, <http://www.copyright.gov/title17/circ92.pdf>.

<sup>16</sup> Just a few historical examples of art brushing up against the law include John Heartfield's *AIZ* photomontage of bloodied axes creating a swastika, which led to Nazi persecution; Sherrie Levine's wholesale use of Edward Weston's images, which resulted in Weston's estate forcing Levine to abandon the project; and Richard Serra's *Tilted Arc* (1981) which was eventually deemed a public nuisance and dismantled.



Enrique Chagoya  
*Their Freedom of Expression/  
The Recovery of Their Economy*  
charcoal and pastel on paper  
*Su Libertad de Expresión /  
La Recuperación de Su Economía*  
carbón y pastel sobre papel  
1984

From a legal standpoint, more uncertain are the works in *El Pato Pascual* that tease the viewer with ambiguous intent. Take, for instance, Argentinian artist Liliana Porter's photographs and mixed-media assemblages. Porter shows a keen sense of attention to detail, a quiet juxtaposition of Disney toys and other plastic figurines that can invite meditations on iconographic systems, as well as artistic labor as both serious business and playful activity. At the same time, Porter's works are often quite open ended. The triptych *Yellow Glove III* (2001), the single photo *Piñata* (1997), and the collage *Duck* (2001) are so minimal in their execution that the viewer has almost no choice but to assent to their oblique poetics. Of course, that Porter's art has been published in an official Disney publication and belongs to the Walt Disney Collection indicates that the entertainment company, at least in some cases, happily recognizes the alternative artistic expressions of its characters.<sup>17</sup>

Similar interpretive challenges appear in Brazilian artist Sergio Allevato's paintings. In them, the artist prepares a taxonomy of sorts, linking the evolution of plant life with the formal features of Disney characters. On the one hand, the works offer a tongue-in-cheek scientific rigor, as if to convey that Mickey and friends have so thoroughly permeated our consciousness that they have transcended visual representation and now assume an elemental role in natural life. On the other hand, Allevato's renderings harken back to the pre-photographic era of field journal illustrations. They can thus also be read as celebratory, as homage to the anthropomorphized forms that have played such a constitutive role in our experiences. Like many of the works in this exhibition, Allevato's paintings invite multiple, subtle readings, which can only help add complexity to all-to-

<sup>17</sup> See Craig Yoe and Janet Yoe-Morra, eds., *The Art of Mickey Mouse: Artists Interpret The World's Favorite Mouse* (New York: Hyperion, 1991).

Liliana Porter  
**Duck** (detail)  
 dry point and plastic head  
**Pato** (detalle)  
 punta seca y cabeza de plástico  
 1997



often stereotypical perceptions of lopsided U.S.-Latin American cultural exchanges. With that being said, in yet another interpretation we might describe Allevato's work simply as derivatives of copyrighted materials.

One of the rights granted to all copyright holders (including Disney) is that of preparing "derivative" works based upon an original expression.<sup>18</sup> We encounter this every day, so a simple example suffices. J. K. Rowling's copyright in the first Harry Potter novel allows not only similar books to follow, but also other Harry Potter "forms" (toys, video games, umbrellas, lunch boxes, etc.). Running through all of these derivatives is, more or less, the same "meaning" assigned to Harry Potter—the embodiment of boyish exploits in a magical world of good and evil. If we turn, then, to Allevato's 2011 *Flora Carioca* (portraying Disney's Brazilian parrot character José Carioca painted as an outgrowth of fruits and flowers), the question becomes: what meaning is to be drawn from *Flora Carioca*, and how does it differ from that which Disney originally intended (i.e., José as a playful, humanized parrot, a representative of Rio de Janeiro)? The answer to this question is not clear, and is further complicated, in the legal realm, by both case precedent and methodologies of interpretation.

In one of the most well-known copyright infringement lawsuits involving appropriation art, courts ruled against Jeff Koons's reuse of photographer Art Rogers's photo *Puppies* (1985) in the realization of the artist's polychromed wood sculpture *String of Puppies* (1988).<sup>19</sup> Significantly, one of the "bright line" rules that the judiciary established in *Rogers v. Koons* was that a change of medium (from photo to sculpture) does not automatically qualify an appropriation as a fair use. This is understandable given the concept of the derivative as copyright law defines it; what matters most is that the purpose and character of the reuse depart significantly from the original. The appropriation should, as Federal Judge Pierre Leval states, add "value to the original...in the creation of new information, new aesthetics, new insights and understandings."<sup>20</sup> This leads, then, to the matter of interpretative method—how to evaluate purpose and character? Through artistic intent, as articulated by the author (Allevato)? Through strict formal comparison between the original and secondary works? Through professional analysis (i.e., an art historian, curator,

or critic)? Or through resort to the opinion of "reasonable observers" (i.e., a judge, or jury of intelligent people who are nonetheless not necessarily trained in the visual arts)? There is no simple answer here. Case history has shown that all of these methods have been employed at one time or another, and sometimes in combination.

Returning to the field of art and its evaluative norms, one thing is for certain: neither Allevato's paintings nor any of the other works in *El Pato Pascual* should be understood as ersatz Disney productions. This is to say that they do not seek to act as substitutes, but rather, at the very least, as meta-expressions on the state of cultural production in the contemporary moment. In the final analysis, this must remain the function of art. In a sense, the claim I am presenting here is, if not somewhat conservative, then at least modernist. It assumes a continued distinction between corporate-produced entertainment and practices that operate within the context of contemporary discourses of art (which, since the 1970s, have revolved to a great extent around the debates over the very definitions of high and low culture). Regardless of where the lines have been drawn, my argument is ultimately one, following Adorno's legacy, for artistic autonomy. Yet with such autonomy also comes responsibility. As copying plays an ever-increasing role in everyday interactions with the already-produced, it is incumbent on artists that they treat the materials they incorporate into new works of art with a critical but also ethical mind. With a buffoon president calling for restrictions on speech, and attacks on groups such as Black Lives Matter and various Occupy movements, now more than ever critical, anti-authoritarian expressions are needed.

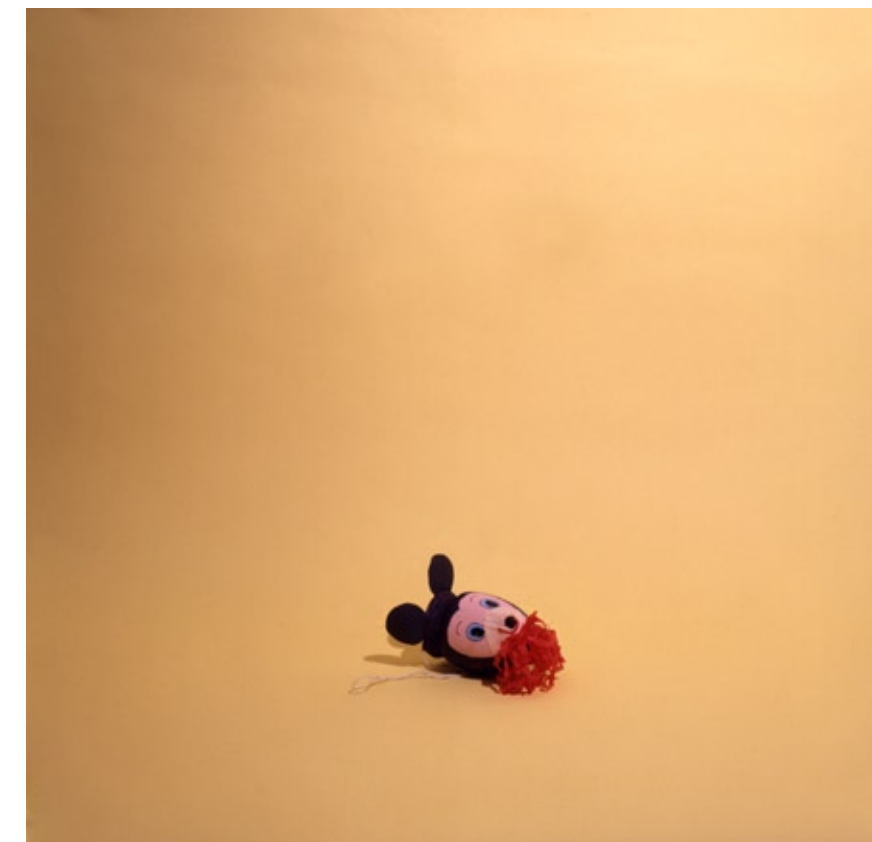


<sup>19</sup> *Rogers v. Koons*, 960 F.2d 301 (2d Cir. 1992), accessed June 2017, <https://goo.gl/nifXPh>.

<sup>20</sup> Pierre N. Leval, "Toward a Fair Use Standard," in *Harvard Law Review* 103, no. 5 (March 1990): 1105–36, accessed June 2017, <http://docs.law.gwu.edu/facweb/claw/LevalFrUStd.htm>.

<sup>18</sup> "A 'derivative work' is a work based upon one or more preexisting works, such as a translation, musical arrangement, dramatization, fictionalization, motion picture version, sound recording, art reproduction, abridgment, condensation, or any other form in which a work may be recast, transformed, or adapted. A work consisting of editorial revisions, annotations, elaborations, or other modifications, which, as a whole, represent an original work of authorship, is a 'derivative work'." See Section 101 of the United States Copyright Act, accessed August 18, 2016, <http://www.copyright.gov/title17/circ92.pdf>.

Liliana Porter  
**Piñata**  
 cibachrome  
 1997



## Patos en fila

Nate Harrison

Ahora que los Estados Unidos está lidiando con lo que muchas personas ven como un aumento en el neo-autoritarismo, es la pena reevaluar la crítica que Horkheimer y Adorno hicieron de la industria cultural en 1944 como una manera de abordar **El Pato Pascual**. Su polémica fue el primer análisis sostenido de la naturaleza, para ellos insidiosa, de un complejo industrial de entretenimiento en desarrollo durante la posguerra, mismo que para ese entonces había ya empezado a desplegarse en América Latina. Escrita desde las entrañas de la bestia –Los Ángeles–, la tesis de Horkheimer y Adorno hacía notar un giro en las tendencias autoritarias. Reemplazando el tradicional monopolio ejercido por el estado en relación al uso de la violencia física como medio de control social, los medios de comunicación serían utilizados con cada vez mayor frecuencia para disciplinar psicológicamente a la ciudadanía. El aspecto engañoso de estos nuevos métodos recaía en el hecho de que, en apariencia, las películas, programas de radio y revistas que saturaban a los Estados Unidos y a otros lugares, parecían ofrecer una sensación de humanismo despreocupado y universal, bajo del cual yacían las ideologías prooccidentales (y procapitalistas). Desde el punto de vista de Horkheimer y Adorno, la industria cultural estaba librando una batalla para apaciguar los corazones y las mentes convirtiendo cualquier noción de resistencia en una farsa, ofreciendo una **pseudo-autorealización** que se burlaba de la verdadera autodeterminación.

Como la gobernanza autoritaria propiamente dicha, la industria cultural se basaría en un modelo de operación “top-down” (que va de arriba a abajo). Las decisiones en torno al contenido y la estética se tomarían en la sala de juntas de una corporación. Se evitaría cualquier inversión intelectual en el arte serio, o dedicación al trabajo manual en las tradiciones del arte popular, y se optaría por una cursilería artificial. La cantidad de entretenimiento en masa trunció cualquier noción de calidad. **“Cada visita al cine”, comentaba Adorno, “me dejó a pesar de toda mi vigilancia, más estúpido y peor.”** <sup>1</sup> Cuán embrutecedores pudieran haber sido las películas de Hollywood para el crítico, la queja de Adorno hacía referencia a un malestar mucho más profundo, y latente, dentro de la sociedad occidental: la lógica instrumentalista del mercado se extendía a todos los hechos de la vida, incluyendo el arte.

Es dentro de este contexto histórico que podemos aprehender la escala monstruosa de The Walt Disney Company (La Compañía Walt Disney), la institución de medios de comunicación top-down por excelencia. Hasta el día de hoy, a Disney se le atesora tanto por proporcionar a niños y niñas alrededor del mundo cosas para soñar, y se le mofa por ser un mastodonte corporativo que impone su versión de valores íntegros a espectadoras y espectadores a quienes considera, en lo esencial, como consumidores impresionables. En

efecto, al **se** de uno de los conglomerados de medios de comunicación más **grande** del mundo y bien conocido por cualquier persona que ha visto películas o televisión en los últimos setenta y cinco años, Disney es un objeto de crítica casi demasiado fácil. Tal como lo demuestra esta exhibición, el impacto que Disney ha causado en su público de los Estados Unidos y más allá es innegable. Sin embargo, ha sido también con ayuda de la ley que Disney ha podido mantener su posición hegemónica dentro de la esfera de la cultura.

Durante las últimas cuatro décadas, la expansión de las leyes de propiedad intelectual en los Estados Unidos ha inclinado la balanza de manera importante en favor de los intereses corporativos. Como resultado, beneficiarios como Disney tienen reputaciones establecidas como vigorosos agentes capaces de hacer cumplir sus derechos de autor y marcas registradas. En 1971, Disney interpuso una demanda en contra de los Air Pirates (Piratas del Aire), una colectiva de satiristas de San Francisco quienes publicaron libros de tiras cómicas para personas adultas, mostrando **las** y los personajes de Disney involucrados en varias actividades ilícitas. <sup>2</sup> Varios años después, en otro ejemplo del tipo de litigio “agresivo y abusivo” característico de poderosos actores corporativos, Disney amenazó con interponer una demanda contra tres guarderías infantiles en Florida si no removían los personajes de Mickey, Donald y Tribilín pintados a mano en sus paredes exteriores. <sup>3</sup> Y aun así, no conformándose con simplemente ejercer su prerrogativa jurídica y decidida en cambio a enmendar la ley misma, Disney cabildó en el Congreso para extender los términos de duración del plazo de los materiales protegidos por medio de derechos de autor (incluyendo Mickey Mouse, el personaje tan amado de la compañía, cuyos derechos de autor estaban a punto de vencer). <sup>4</sup> En 1998, el Congreso aprobó la Sonny Bono Copyright Term Extension Act (Ley de Extensión del Término de Protección para los Derechos de Autor Sonny Bono –o como algunos críticos la han etiquetado, la Mickey Mouse Protection Act (Ley de Protección de Mickey Mouse). <sup>5</sup> La enmienda extendió los derechos de autor por 20 años adicionales, abarcando el período de vida del autor más setenta y cinco años, o noventa y cinco años a partir de la fecha de publicación para las obras de autoría corporativa. En esta época, se calculaba que Disney promovió 800 demandas al año en defensa de su propiedad intelectual. <sup>6</sup> Parecía que el gigante mediático no pararía ante nada para maximizar el control sobre sus caricaturas, a pesar de que muchas de sus creaciones famosas –por ejemplo, Blanca Nieves y Cenicienta– se originaron en el dominio público.

Sin embargo, no todo está perdido. Si bien el panorama histórico recién presentado resulta desolador, nos haría bien dar una leída a la situación cultural actual, por lo menos en los Estados Unidos. Aun cuando los

diagnósticos de Adorno y Horkheimer contienen muchas realidades sobrias que han resistido la prueba del tiempo, la naturaleza de la sociedad moderna que ellos describieron es, el día de hoy, diferente en dos aspectos clave. El primero tiene que ver con el desarrollo de nuevas tecnologías. En un esfuerzo por expandir sus mercados apelando a la personalización y la comunicación, las compañías que compiten en el sector de los medios de comunicación han desarrollado herramientas que permiten copiar y compartir con mayor facilidad. Esto ha producido una suerte de paradoja, en tanto las leyes de derechos de autor aparentemente nunca han sido tan draconianas, y al mismo tiempo tan fáciles de ignorar. La legislación –y el litigio– no pueden seguirle el ritmo a la práctica. Cualquier persona consciente de la ubicuidad de las tendencias de apropiación en el arte contemporáneo puede atestiguar esto; de hecho, cualquier persona con una cuenta de Facebook, cuyo feed sin duda está lleno de memes hechos copiando material de Hollywood, entenderá de manera intrínseca que el concepto de remezcla define, en gran medida, la cultura de hoy en día.

La generalización de la copia y la relación social que está implícita en su ejercicio, ha presentado un desafío al modelo de producción cultural top-down. A riesgo de afirmar lo que es obvio: las masas en su rol de consumidores, se han vuelto las masas en un rol de productores. **dan** las prácticas creativas “bottom-up” (de abajo a arriba, por ejemplo, **mateurs**, DIY-hazlo tú mismo), desde la fotografía hasta la producción cinematográfica, desde los blogs hasta la producción de música desde la recámara. Si la industria cultural de Horkheimer y Adorno continúa en vida, puede ser modulada por la noción de Walter Benjamin de un empoderamiento de las personas del común bajo la anterior condición de la reproducción mecánica (ahora en su mayoría digital). <sup>7</sup> Esto no significa que las nuevas economías “creativas” sean inmunes a sus propias contradicciones; los problemas relacionados con la precariedad de los estilos de vida creativos, entre otras cosas, están bien establecidos. <sup>8</sup> Sin embargo, por lo menos queda claro que en ningún momento en la historia moderna ha jugado la producción cultural basada en técnicas de reproducción un papel tan integral en definir las formas en que entendemos el mundo.

La segunda diferencia tiene que ver con los recientes cambios de **dentro** del sistema **tribunales** federales de los E.U. en relación **derechos** de autor y **apropiación** creativa. A pesar del hecho de que leyes vigentes pueden reprimir la producción cultural tanto como protegerla, los tribunales se han vuelto más tolerantes hacia las y los artistas **personas** profesionales que copian de materiales **pre-existent**s. En 1978, el Tribunal de Apelación del Noveno Circuito falló que los Air Pirates en

efecto infringieron los derechos de autor de Disney, y dictaminó que las tiras cómicas no cumplían con los estándares comunes de decencia. Sin embargo, en 1994, el Tribunal de la Corte Suprema de los Estados Unidos **que** la parodia del grupo de rap 2 Live Crew del clásico **Pretty Woman** de Roy Orbison, cualificaba como expresión de buena fe, **so** justo del material protegido por los derechos de autor, a pesar de su mensaje subido de tono. <sup>9</sup> El fallo de la Corte Suprema reconoció la importancia de las obras culturales “transformadoras”, provocando una secuencia de pequeñas y constantes victorias con respecto al uso justo para quienes de otra manera hubieran sido infractores o infractoras. En 2003, el artista Tom Forsythe triunfó en contra de Mattel cuando la compañía de juguetes lo demandó por su apropiación de las muñecas Barbie. Igual que en el caso de 2 Live Crew, **lunal** de apelación en el caso *Mattel Inc. v. Walking Mountain Productions* **varió** que las fotografías de Forsythe, que mostraban a Barbies en posiciones comprometedoras, era un uso justo dado que ponían en tela de juicio los estándares poco realistas de la belleza femenina que Mattel promulgaba. <sup>10</sup> Y aunque el artista Jeff Koons a inicios de los años noventa perdió varios casos de arte de apropiación, posteriormente prevaleció por encima de Andrea Blanch cuando la fotógrafa presentó una demanda por la infracción a derechos de autor contra Koons por su uso no autorizado de una de sus imágenes. En esa ocasión, los tribunales también dictaminaron que la obra de Koons era lo suficientemente transformada. <sup>11</sup>

Tal vez, **un** ejemplo más impactante hasta la fecha de cuánto los tribunales han cambiado de posición en favor de las prácticas de apropiación, se encuentra en el caso *Cariou v. Prince* de 2013. <sup>12</sup> En dicho caso, el fotógrafo Patrick Cariou demandó al artista Richard Prince por la incorporación no **autorizada** de varias fotografías de Cariou en una serie de pinturas **tituladas** *Canal Zone (Zona de Canal)*. Un juez de Distrito de Nueva York inicialmente dictaminó que **Prince** había infringido los derechos de autor de Cariou, en gran parte **por** que **Prince** no podía explicar de manera suficientemente satisfactoria cómo su obra comentaba las fotografías de Cariou (como lo hace necesariamente la parodia). Sin embargo, durante la apelación, un panel de jueces revocó el fallo, declarando que la ley no establece como requisito que las creaciones secundarias se refirieran de nuevo a sus fuentes para ser consideradas transformativas. El tribunal de apelación absolvió todas excepto cinco de las pinturas de Prince, devolviendo dichas obras al tribunal de menor instancia para reconsideración, dada la aclaración de la doctrina de uso justo. Con el fallo del tribunal de apelación, el concepto de uso justo nunca se había interpretado de manera tan amplia. Hace todo menos sancionar virtualmente cualquier tipo de apropiación artística excepto la copia literal.

Yo llamo a este cambio de giro "postmoderno" en la jurisprudencia de la ley de derechos de autor. Al parecer, en la segunda década del siglo XXI los tribunales de los E.U. finalmente están reconociendo la naturaleza derivada de la producción cultural que las y los críticos de arte y académicos teorizaron de manera tan rigurosa entre los años setenta y ochenta del siglo pasado. La concepción Romántica de la autoría desmentida por personas como Roland Barthes, Michel Foucault y la crítica posestructuralista en general ha encontrado asidero en los tribunales judiciales.<sup>13</sup> Esto no quiere decir que las y los jueces estén citando pasajes de teoría francesa postmoderna, sino que, a su manera, están llegando a conclusiones similares sobre la ficción de la inteligencia creativa singular que ha dado soporte a las nociones modernas de autoría (piénsese aquí en el mito de Walt Disney como "genio"). También debe notarse que los casos recientes de derechos de autor que han favorecido a presuntos infractores o infractoras no deben tomarse como indicadores de que las prácticas de apropiación tienen total libertad de acción y son ahora legalmente admisibles. En efecto, justo mientras escribo este documento, ambos Jeff Koons y Richard Prince están una vez más enfrascados en nuevas demandas por la infracción a los derechos de autor.<sup>14</sup> Los resultados de dichos casos seguramente proporcionarán una mejor apreciación de qué tan lejos puede llegar la apropiación a los ojos de un poder judicial cada vez más benévolo pero cauteloso. Por supuesto, Prince y Koons son, hoy en día, dos de los artistas más exitosos en términos comerciales y tienen los recursos financieros para defenderse en los tribunales judiciales. En otras palabras, el estatus de clase todavía juega un papel importante en la intersección del arte de apropiación y la ley de propiedad intelectual.

Dada la ubicuidad de la apropiación en la expresión contemporánea, y el reconocimiento gradual de la cultura de la copia por parte de la ley, no resulta difícil imaginar un futuro que los copistas de izquierda han imaginado por tanto tiempo: un flujo de imágenes y otros bienes culturales basado en la suposición de que están plenamente disponibles para que todo el mundo los use. Las protecciones de derechos de autor y marca registrada, sin duda, seguirán existiendo; un estado de anarquía de la imagen, o lo que podría llamarse una estética de la desreglamentación, siempre estarán moderados por la ley. Sin embargo, lo que es admirable en la agrupación de artistas en El Pato Pascual es que, como marcadores de un momento específico, ilustran de manera precisa las posibilidades de la cultura artística liberada de las restricciones puestas a las imágenes y símbolos en nombre de la propiedad intelectual. Adicionalmente, dado que varias de las obras se remontan a los años setenta del siglo pasado, la exhibición muestra como histórica una premisa de la actitud de copiar y distribuir que nosotros, como participantes

en una sociedad contemporánea en red, ahora consideramos absolutamente natural.

Podemos identificar, entonces, una línea crítica que atraviesa El Pato Pascual: aquella de una subversión a las normas relacionadas a los derechos de autor acompañada de lo que muchas personas consideran como extralimitaciones por parte de los intereses corporativos. En ese respecto, la exhibición es oportuna en la medida en que la propiedad intelectual nunca ha estado tan entrelazada con las mecánicas diarias de la creatividad de hoy en día. Sin embargo, dicha interpretación está indudablemente centrada en los Estados Unidos. La regulación norteamericana de los derechos de autor y las marcas registradas son una cosa; las complejidades de la ley de la propiedad intelectual internacional, sin mencionar las costumbres regionales relacionadas a la copia, son cosa muy distinta. Por ende, la apropiación de los materiales de Disney adquiere aquí una nueva dimensión cuando se le mira a través de una lente crítica diferente, aunque similar: como respuesta no únicamente a la ideología de la propiedad intelectual, sino a la imposición de los valores hegemónicos de la cultura occidental sobre América Latina, personificada por esta compañía de entretenimiento. Con artistas en El Pato Pascual procedentes de Venezuela, Brasil, Colombia, Argentina, Cuba, México, Perú, Chile, la República Dominicana, Uruguay, así como los Estados Unidos, las intervenciones en exhibición abogan por la resistencia en un sentido tanto doméstico como geopolítico. Si bien no es posible llevar a cabo una interpretación adecuada de todas las obras en este evento en el espacio del presente ensayo, varios ejemplos ilustran las maneras matizadas en las cuales los símbolos nacionales protegidos transitan por espacios artísticos no protegidos en casa y en el extranjero.

En su pintura *Humanscape 69 (Circle of Decency)* (Pasaje humano 69 [Círculo de Decencia]) de 1977 el artista chicano Mel Casas utiliza estéticas características del arte pop norteamericano. Sus colores primarios y planos hablan el lenguaje de la propaganda política simplista, evocando la superficialidad de la retórica vacía de campaña en boca de un Presidente Nixon convertido en Mickey Mouse festivo. Los gestos que hace Mickey con sus manos pueden leerse como signos de "victoria" y a la vez como signos de "paz", sugiriendo la inevitable sumisión de aquellas masas sin rostro que le acompañan a las agendas de los Estados Unidos. Al vincular formalmente las figuras del primer plano con una versión actualizada de *L'Origine du monde* (1866) de Courbet por medio de la marca negra de censura, Casas posiciona al público de Mickey, reducido a algo genérico, como sujetos que siempre estuvieron interpelados –como si la subordinación jugara un papel integral dentro de las historias de origen (occidentales). La posición de Mickey, de pie

trascendido la representación visual y ocupan ahora un papel elemental en la vida natural. Por el otro lado las representaciones de Alleavato evocan la era pre-fotográfica. Las ilustraciones de diarios de campaña. Pueden, por ende, leerse también como una celebración, un homenaje a las formas antropomorfizadas que han jugado un papel tan constitutivo en nuestras experiencias. Como muchas obras en la exhibición, las pinturas de Alleavato invitan a lecturas múltiples y sutiles, que no pueden más que añadir complejidad a las percepciones, tan a menudo estereotipadas, de los intercambios culturales asimétricos entre los E.U. y América Latina. Habiendo dicho eso, en otra interpretación más podríamos describir la obra de Alleavato simplemente como derivados de materiales protegidos por derechos de autor.

Uno de los derechos otorgados a todos los titulares de derechos de reproducción (incluyendo a Disney) es el de preparar obras "derivadas" basadas en una expresión original.<sup>18</sup> Es algo que encontramos todos los días, así que un simple ejemplo es suficiente. Los derechos de autor de J. K. Rowling en la primera novela de Harry Potter permiten no solo los siguientes libros similares, sino también otras "formas" de Harry Potter (juguetes, juegos de video, sombrillas, loncheras, etc.). Todas estas derivadas tienen, más o menos, el mismo "significado" asignado a Harry Potter –la materialización de las hazañas juveniles en un mundo mágico de bien y de mal. Si volvemos la mirada después a *Flora Carioca* (2011) de Alleavato (que muestra a José Carioca, el personaje de Disney que representa a un perico brasileño, pintado como un brote de frutas y verduras), la pregunta se vuelve: ¿qué significado debe inferirse de *Flora Carioca*, y en qué difiere de aquel previsto originalmente por Disney (por ejemplo, José como un perico juguetero, humanizado y representante de Río de Janeiro)? La respuesta a esta pregunta no es clara, y se complica más aún, en el ámbito legal, en razón de la jurisprudencia y de las metodologías de interpretación.

En una de las más conocidas demandas por infracción a derechos de autor en el contexto del arte de apropiación, los tribunales fallaron en contra de Jeff Koons por el reuso de la fotografía *Puppies (Cachorritos)* (1985), del fotógrafo Art Rogers, en la creación de su escultura en madera policromada *String of Puppies (Cuerda de Cachorritos)* (1988).<sup>19</sup> De manera significativa, una de las normas fijando "límites claros" establecidas por el poder judicial en *Rogers Vs Koons*, fijó el cambio de medio (de fotografía a escultura) no califica de manera automática a una apropiación como uso justo. Esto se entiende dado el concepto de lo derivado como lo define la ley de derechos de autor; lo que más importa es que el propósito y carácter del reuso se alejen de manera significativa del original. La apropiación debe, como el Juez Federal Pierre Leval lo establece, añadir "valor al original... en la creación de

información nueva, nuevas estéticas, nuevas ideas y comprensiones."<sup>20</sup> Esto lleva, por ende, a la pregunta por el método interpretativo –¿cómo evaluar el propósito y carácter? ¿Mediante la intención artística, tal y como la articula el autor (Alleavato)? ¿Mediante una comparación estricta y formal entre la obra original y las obras secundarias? ¿Mediante el análisis profesional (por ejemplo, un o una historiadora del arte, curadora, o crítica), o recurriendo a la opinión de "observadores razonables" (por ejemplo, un juez o un jurado de personas inteligentes quienes no obstante no están necesariamente entrenadas en artes visuales)? No hay una respuesta simple aquí. La historia de casos ha mostrado que todos estos métodos se han utilizado en alguna u otra ocasión, y a veces recurriendo a una combinación de los mismos.

Regresando al campo artístico y sus normas para evaluar, una cosa es cierta: no debemos entender ni las pinturas de Alleavato ni ninguna de las obras en *El Pascual* como imitación de las producciones de Disney. Es decir, que no buscan actuar como substitutas, sino más bien, cuando menos, como meta-expresiones que exploran el estado de la producción cultural en el momento contemporáneo. En último término, esta debe continuar siendo la función del arte. En cierto sentido, el argumento que presento aquí es, si no algo conservador, entonces por lo menos modernista. Asume una distinción continuada entre entretenimiento producido por corporaciones y las prácticas que operan dentro del contexto de los discursos contemporáneos de arte (mismos que desde los años setenta del siglo pasado, han girado hasta cierto punto en torno a los debates respecto a las definiciones mismas de las culturas alta y baja). Sin importar donde haya trazado la línea, mi argumento es ultimadamente uno, siguiendo el legado de Adorno, a favor de la autonomía artística. Sin embargo, dicha autonomía conlleva también una responsabilidad. Ahora que el acto de copiar cumple un papel cada vez mayor en las interacciones diarias con lo que ya se ha producido, incumbe a los artistas el tratar a los materiales que incorporan en sus nuevas obras de arte con una mente crítica pero también ética. Con un presidente bufón que pide restricciones a la libertad de expresión, y a grupos como Black Lives Matter (Las Vidas Negras Importan) y varios movimientos Occupy (Ocupa), se necesitan, ahora más que nunca, expresiones anti-autoritarias críticas.