



Derecho del arte performance

Articulación de la obra performance con el derecho de propiedad intelectual como herramienta para optimizar los procesos de gestión cultural

Diva Naffir Caballero Hurtado

Tesis de maestría presentada para optar al título de Magister en Gestión Cultural
Línea de profundización en Políticas Culturales

Asesor
Darío Blanco Arboleda, Doctor (PhD) en Ciencia Social

Universidad de Antioquia
Facultad de Artes
Maestría en Gestión Cultural
Medellín, Antioquia, Colombia
2024

Cita

(Caballero-Hurtado, 2024)

Referencia

Caballero Hurtado, D. N. (2024). *Articulación de la obra performance con el derecho de propiedad intelectual como herramienta para optimizar los procesos de gestión cultural* [Tesis de maestría]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.

Estilo APA 7 (2020)



Maestría en Gestión Cultural, Cohorte IV.



Centro de Documentación Artes

Repositorio Institucional: <http://bibliotecadigital.udea.edu.co>

Universidad de Antioquia - www.udea.edu.co

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por los derechos de autor y conexos.

Es un pequeño combustible para enardecer el espíritu de los artistas en la mejoría de los procesos de gestión cultural de su obra, es un trabajo hecho con berraquera y mucha resiliencia.

AGRADECIMIENTOS

*A mí familia compuesta por mi hijo, mi madre, mi esposo
A mis suegros, tíos, tías y abuela
Al asesor de tesis
A cada profesor que me formó en la maestría
A mis colegas Diego Guzmán, Sebastián Miranda y Juan Carlos Monroy
A cada integrante de “El Cuerpo Habla”
A cada amigo que recorrió conmigo esta travesía
Al Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio-Valparaíso, Chile
Y en definitiva a cada autor y artista que hacen de mí propósito de vida, una inspiración.*

Tabla de contenidos

Introducción	13
Contexto	13
Justificación	21
Pregunta de investigación	26
Objetivos.....	26
Objetivo General	26
Objetivos específicos.....	26
Marco de referencia.....	27
Marco teórico – conceptual.....	27
Marco normativo	35
Normatividad vigente en Colombia.....	35
Tratados Internacionales	38
Diseño metodológico	42
Pertinencia Cualitativa del Proyecto	45
Consideraciones éticas	46
1. La obra performance y el derecho de autor	46
1.1. Introducción.....	46
1.2. La Obra performance y el derecho de autor.....	48
1.2.1. La obra performance desde la legislación del derecho de autor y algunas tensiones legales	50
1.2.1.1. Desde el momento de su creación.....	51
1.2.1.2. Desde la forma de comunicación al público de la obra. performance.	54
1.2.1.3. Desde la forma de documentación de la obra performance.....	57
1.3. Consideraciones finales de la obra performance y el derecho de autor	70
2. Derechos Patrimoniales de autor de la obra performance	72
2.1. Introducción.....	72
2.2. Formas de explotación económica de la obra performance	74
2.3. Formas de explotación económica desde la perspectiva del autor de la obra performance.....	78

2.3.1.	Derecho de reproducción de la obra performance.....	78
2.3.2.	Derecho de distribución	79
2.3.3.	Derecho de comunicación pública	80
2.3.4.	Derecho de Importación de copias	82
2.3.5.	Derecho de alquiler del original o de las copias.....	82
2.3.6.	Derecho de transformación de la obra.....	83
2.4.	Formas de explotación económica desde la perspectiva del artista-intérprete de obra performance.....	85
2.5.	Gestión cultural y propiedad intelectual.....	88
2.6.	Gestión cultural de la obra performance	93
A)	¿Para qué registrar la obra performance?	95
B)	¿Cómo registrar la obra performance?	96
2.7.	Montaje legal de la obra	98
2.8.	Formación en derechos de autor de los autores e intérpretes de la obra performance	103
2.9.	Consideraciones finales de los derechos patrimoniales de autor de la obra performance	113
3.	Diagnóstico de las instituciones de educación superior de la ciudad de Medellín que brindan formación en artes y formación en propiedad intelectual a sus estudiantes	116
3.1.	Introducción	116
3.2.	Relevancia del conocimiento de propiedad intelectual en las Universidades, para los estudiantes universitarios y especialmente para los estudiantes de pregrados de Artes de la ciudad de Medellín	118
3.3.	Las Spin-Off Universitarias	122
3.4.	Diagnóstico de las instituciones de educación superior de la ciudad de Medellín que brindan formación en artes y propiedad intelectual a sus estudiantes. Estudio multi-caso	126
3.5.	Consideraciones finales de la formación en propiedad intelectual de los estudiantes de artes en las Universidades de Medellín	142
4.	Estudio de caso. Grupo focal: Colectivo artístico y semillero de investigación "El Cuerpo Habla". Trabajo de campo. Obras performances "Cargamontón y Reinterpretación. Paro Nacional, con guerra no brazos". Diagnóstico sobre cómo maneja la normatividad de propiedad intelectual el grupo focal en las obras que crea e interpreta de arte performance	144
4.1.	Introducción	144

4.2. Estudio de caso. Grupo focal: “El Cuerpo Habla”, facultad de Artes, Universidad de Antioquia, ciudad de Medellín. Trabajo de campo. Obras performances “Cargamontón y Reinterpretación. Paro Nacional, con guerra no brazos”. Diagnóstico.....	145
4.3. Primera etapa	147
4.4. Segunda etapa	164
4.5. Consideraciones finales Estudio de caso. Grupo focal: El Cuerpo Habla. Trabajo de campo. Obras performances “Cargamontón” y “Reinterpretación Paro Nacional, con guerra no brazos”. Diagnóstico.....	170
Conclusiones	173
Listado de Anexos	188
Referencias bibliográficas.....	189

Lista de tablas

Tabla 1. Categoría de propiedad intelectual.

Tabla 2. Categoría de obra performance.

Tabla 3. Categoría de formas de explotación de la obra.

Tabla 4. Categoría de formación.

Tabla 5. Metodología de la investigación.

Tabla 6. Formación en propiedad intelectual para estudiantes de artes de diferentes instituciones de educación superior en la ciudad de Medellín.

Tabla 7. Cuadro de análisis de la obra performance *Cargamontón*.

Tabla 8. Análisis de la obra performance “Reinterpretación, Paro Nacional. Con guerra no brazos”.

Tabla 9. Intervención jurídica con el grupo focal.

Lista de videos, fotografías y gráficas

Obra audiovisual 1. Obra audiovisual performance Cargamontón 2014

Obra fotográfica 1. Fotografía obra performance Cargamontón 2014

Obra fotográfica 2. Fotografía obra performance Cargamontón 2014

Obra audiovisual 2. Obra audiovisual performance Cargamontón 2018

Gráfica 1. Temporalidad

Gráfica 2. Profesión

Gráfica 3. Participación de obras performances dentro del grupo focal

Gráfica 4. Respuesta sobre conocimiento básico en Derecho de Autor

Gráfica 5. Respuesta sobre conocimientos avanzados en Derecho de Autor

Gráfica 6. Tensiones en Propiedad Intelectual

Gráfica 7. Necesidad de formación en Propiedad Intelectual para el grupo

Obra fotográfica 3. Fotografía obra performance “Reinterpretación, Paro Nacional Con Guerra No Brazos”.

RESUMEN

El presente trabajo de grado busca evidenciar mediante estudios multi-caso, de caso y el cotejo de teoría y normatividad, la relevancia de implementar la formación en propiedad intelectual para autores e intérpretes de la obra performance como herramienta que ayude a optimizar y cualificar los procesos de gestión cultural y mercado artístico de la obra. Por ello, se aborda la obra desde lo artístico y lo jurídico, esto es, caracterizándola en el ámbito de la creación, la comunicación al público y su documentación. En este sentido, también se expone la forma de explotación económica de la obra a través de los derechos patrimoniales, a partir de la perspectiva del autor y del intérprete. A su vez, se expone el papel de la gestión y el gestor cultural con relación directa a la temática de la propiedad intelectual. Se identifican además las tensiones en este campo, las dificultades que tienen el autor y el gestor cultural para llevar a buen término el montaje legal de la creación artística. Asimismo, se presentan generalidades del mercado artístico y la gestión cultural de la obra performance, las Spin-Off Universitarias y su papel en la transferencia de conocimiento. Se aborda el papel de las Universidades y la relación con la propiedad intelectual para los estudiantes de los centros de educación superior, un tema transversal a todas las áreas del conocimiento; más aún, se indaga sobre la relevancia del conocimiento del derecho de autor para los estudiantes de pregrados de Artes y gestores culturales. Por otra parte, se presenta diagnóstico a través de estudio multi-caso, que arroja la manera cómo se forman en propiedad intelectual los estudiantes de Artes de las Universidades de la ciudad de Medellín; adicionalmente, se realiza estudio de caso con el Colectivo artístico y semillero de investigación “El Cuerpo Habla”, que arroja diagnóstico sobre la forma de manejo de la normatividad de propiedad intelectual en el montaje de las obras performances de su autoría e interpretación. Dentro de las conclusiones se destaca que el conocimiento en propiedad intelectual para autores e intérpretes de obras performances es relevante, ya que el creador requiere conocer de la temática para proteger su obra y respetar los derechos de autor de terceros, evitando así futuros conflictos legales; también se evidencia que esta formación es una herramienta académica que le permite al autor e intérprete *performers*, ser más competitivo en el mercado del arte y la gestión cultural de la obra; finalmente, con la formación en la materia, se busca implementar una cultura de respeto por el cumplimiento de la normatividad en propiedad intelectual, hecho que tiene impacto en la sociedad y en el mercado artístico. Sumado a lo anterior, los hallazgos obtenidos fueron más allá de los propósitos iniciales de la investigación,

arrojaron que no solo es relevante la formación en propiedad intelectual para autores e intérpretes de las artes performances, sino que, adicionalmente, es requerida para todos los estudiantes de pregrados de artes y gestión cultural y debería ser ofertada desde las Universidades, a través de las facultades de Artes en la ciudad de Medellín, en Colombia y Latinoamérica.

PALABRAS CLAVES: Derecho de autor, Arte performance, propiedad intelectual, registro de autor, Spin-Off Universitarias, mercado del arte, formación para autores e intérpretes en propiedad intelectual.

ABSTRACT

This degree work seeks to demonstrate, through multi-case studies, the comparison of theory and regulations, the relevance of implementing training in intellectual property for authors and performers of performance works as a tool that helps optimize and qualify the processes. of cultural management and artistic market of the work. Therefore, the work is approached from the artistic and legal perspective, presenting a characterization of it from the form of creation, from communication to the public and from its documentation. In this sense, the form of economic exploitation of the work through economic rights is also exposed, which is why it was characterized from the form of economic exploitation, from the perspective of the author and the perspective of the performer. At the same time, the role of management and the cultural manager is explained in direct relation to the issue of intellectual property. For this reason, the tensions in the subject are identified, finding various tensions so that the author and the cultural manager can carry out a good legal assembly of the artistic creation. In addition, the artistic market and the cultural management of performance work are exposed, finding it appropriate to mention the University Spin-Off and their role in the transfer of knowledge, technique and works to the industry. The role of Universities and the relationship with intellectual property for students of higher education centers is addressed, as a transversal issue to all areas of knowledge; Furthermore, the relevance of knowledge of copyright for undergraduate Arts students and cultural managers is investigated. On the other hand, a diagnosis is presented through a multi-case study that shows the way in which Arts students at the Universities of the city of Medellín are trained in intellectual property; Additionally, a case study is carried out with the artistic collective and research hotbed “El Cuerpo Speaks”, to provide a diagnosis of how the research group handles intellectual property

regulations in the assembly of performance works of their authorship and interpretation. carrying out ABC academic intervention in intellectual property with the members of El Cuerpo Habla. It is concluded that knowledge of intellectual property for authors and performers of performance works is relevant since the creator requires knowledge of the subject to protect their work and respect the copyright of third parties, thus avoiding future legal conflicts on the subject; Also, it is an academic tool that allows the author and performer performers to be more competitive in the art market and the cultural management of the work; and finally, with training in the matter, a culture of respect for compliance with intellectual property regulations by participants in the creation and interpretation of performance works will be implemented, which has an impact on a social culture of respect for copyright. . Adding to the above, the findings obtained went beyond the initial purposes of the research, they showed that not only is training in intellectual property relevant for authors and performers of the performing arts, but that, additionally, training in intellectual property is required for all undergraduate students of arts and cultural management and should be offered by Universities, through the Arts faculties in the city of Medellín, in Colombia and Latin America.

KEYWORDS: Copyright, Performance art, intellectual property, author registration, University Spin-Off, art market, training for authors and performers in intellectual property

Introducción

La vida nos muestra cual es el camino que debemos seguir para alcanzar las metas propuestas, conspira a favor si el deseo es sincero.

Diva Caballero

Contexto

“La propiedad intelectual es una disciplina normativa que protege las creaciones intelectuales, provenientes del esfuerzo, trabajo o destreza humana” (Rengifo, 1996, p. 23). En Colombia, esta disciplina jurídica se divide en dos ramificaciones: la primera es, la propiedad industrial, que consiste en los derechos sobre ideas y conceptos, que son de importancia en razón de su aplicabilidad tanto en la industria como en el comercio; por lo que se protegen las (i) nuevas creaciones (patentes de invención, modelos de utilidad, diseños industriales y circuitos integrados); (ii) los signos distintivos (marcas, enseñas, nombre comercial y denominaciones de origen) y (iii) el secreto empresarial, indicaciones geográficas y las variedades vegetales. La segunda, son los derechos de autor, que protegen la obra literaria, artística y científica (desde el derecho de autor), susceptible de ser divulgada o reproducida por cualquier forma; así como al autor, al intérprete y ejecutante, a los productores de fonogramas y a los organismos de radiodifusión a través del derecho conexo (Dirección Nacional del Derecho de Autor, 2016). Es decir, en Colombia, al hablar de propiedad intelectual se abarca tanto la propiedad industrial como el derecho de autor (OMPI, 2016). Teniendo en cuenta lo anterior, el presente trabajo de grado abarca los derechos de autor, en el término de propiedad intelectual.

Ahora bien, el derecho de autor tiene una doble perspectiva, a saber, los derechos morales de autor, que se caracterizan por ser perpetuos, jamás se separan del autor, no se pueden ceder, vender y/o alquilar, y deberán ser respetados siempre por terceros que pretendan hacer uso de la obra. Por lo que, en virtud de los derechos morales de autor este puede divulgar o mantener reservada la obra; también, tiene derecho a que se

reconozca siempre su paternidad; asimismo, tiene derecho el autor a proteger la integridad de la obra, por ende, impedir su transformación; y, finalmente, tiene derecho el autor al retracto o arrepentimiento, por cambio de convicción y, además, a retirar la obra del comercio (Lipszyc, 2017). En consecuencia, la legislación en Colombia le otorga al autor en virtud de los derechos morales, la facultad de:

(...) reivindicar en todo tiempo la paternidad de su obra; a oponerse a toda forma de transformación, cuando tales actos puedan causar o acusen perjuicio a su honor o a su reputación, o la obra se demerite, y a pedir reparación por esto; a conservar su obra inédita o anónima, o después de su fallecimiento cuando así lo ordenase por testamento; a modificarla, antes o después de su publicación; y, a retirarla de circulación, o suspender cualquier forma de utilización, aunque ella hubiere sido previamente autorizada, *siempre y cuando* repare el autor previamente perjuicios a terceros que puedan verse afectados (Ley 23, 1982).

Así mismo, cuentan los derechos de autor con una perspectiva patrimonial, que se refiere a derechos transferibles a terceros para explotar comercialmente la obra y hacer uso de ella. Estos derechos de autor pueden ser cedidos, vendidos y alquilados de forma gratuita u onerosa, a voluntad del autor (Ley 23, 1982)¹. De igual manera, como se protege al autor legalmente, el artista, intérprete o ejecutante, el productor de fonogramas y el organismo de radiodifusión, cuentan con derechos conexos sobre su obra (Ley 23, 1982)².

En este contexto, es necesario indicar que el derecho de autor es protegido internacionalmente a través de tratados, esto es, legislaciones internacionales a las que se adhieren los países miembros de manera libre y autónoma, con fuerza de supranacionalidad³. Por ende, hay unificación de legislaciones en materia de derecho de

¹ Artículo 12, modificado por el artículo 3 de la ley 1915 de 2018.

² Artículos 165-181.

³ Diccionario de la Real Academia Española: Dicho de una entidad: Que está por encima del ámbito de los Gobiernos e instituciones nacionales y que actúa con independencia de ellos.

autor internacionalmente, en este sentido, Colombia es un país partícipe de dichos Tratados y, por lo tanto, se regula internamente por las legislaciones comunitarias internacionales en la materia e instancias de las que hace parte. Al respecto, Colombia hace parte de los siguientes Tratados Internacionales:

Acuerdo de Caracas de 1911 sobre Derechos de Autor entre Colombia, Bolivia, Ecuador, Perú y Venezuela, al cual adhirió Colombia mediante la Ley 65 de 1913. Convención sobre Propiedad Literaria y Artística (IV Conferencia Internacional Americana, Buenos Aires, 1910), a la cual adhirió Colombia mediante la Ley 7 de 1936.

Convención Interamericana sobre Derechos de Autor en Obras Literarias, Científicas y Artísticas, firmado en Washington en 1946, al cual adhirió Colombia mediante la Ley 6 de 1970.

Convención Universal sobre el Derecho de Autor, firmada en Ginebra en 1952 y revisada en París en 1971, al cual adhirió Colombia por medio de la Ley 48 de 1975.

Convención Internacional para la protección de los Artistas Intérpretes o Ejecutantes, los Productores de Fonogramas y los Organismos de Radiodifusión, firmada en Roma en 1961, a la cual adhirió Colombia a través de la Ley 48 de 1975.

Convenio que establece la Organización Mundial de Propiedad Intelectual (OMPI) suscrito en Estocolmo en 1967, al cual adhirió Colombia mediante la Ley 46 de 1979.

Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas de 1886, cuya última modificación se firmó en París en 1971, al cual adhirió Colombia a través de la Ley 33 de 1987.

Convenio para la Protección de los Productores de Fonogramas contra la Reproducción no Autorizada de sus Fonogramas, suscrito en Ginebra en 1971, al cual adhirió Colombia mediante la Ley 23 de 1992.

Tratado Internacional para el Registro de las Obras Audiovisuales, suscrito en Ginebra en 1989, al cual adhirió Colombia a través de la Ley 26 de 1992.

Acuerdo por el que se establece la Organización Mundial de Comercio (OMC), que contiene el Acuerdo sobre los aspectos de los Derechos de Propiedad Intelectual relacionados con el Comercio (ADPIC), al cual adhirió Colombia mediante la Ley 170 de 1994.

Tratado de Libre Comercio, suscrito entre Colombia, México y Venezuela (G-3), al cual adhirió Colombia en virtud de la Ley 172 de 1994.

Convenio de Integración Cinematográfica Iberoamericana, al cual adhirió Colombia mediante Decreto 1448 de 1995.

Tratado OMPI sobre Interpretación o Ejecución y Fonogramas, suscrito en Ginebra en 1996, al cual adhirió Colombia mediante la Ley 545 de 1999.

Tratado OMPI sobre Derecho de Autor, suscrito en Ginebra en 1996, al cual adhirió Colombia mediante la Ley 565 de 2000. (Dirección Nacional del Derecho de Autor, 2010, párr. 8)

Adicionalmente, el Tratado de Beijing, suscrito por Colombia en el 2012, ratifica la Ley 1403 de 2010 y está pendiente en el Congreso de la República de Colombia, para su aprobación (Dirección Nacional del Derecho de Autor, 2012).

Por otra parte, busca el derecho de autor proteger al autor, pero también busca resguardar a la sociedad en su derecho de acceso a la cultura, por ello ha colocado unos límites al derecho de autor, sin tener que soportar la autorización previa del titular para usar la obra⁴. En palabras de Rengifo, en el prólogo del libro *De los privilegios a la propiedad intelectual* del autor Jhonny Antonio Pabón Cadavid:

⁴ Esta autorización legal para usar la obra protegida por el derecho de autor está limitada en la ley, obedece estrictamente a lo que es permitido, encontrándose que es permitido citar a un autor transcribiendo los pasajes necesarios sin perjuicio del autor; es permitido para la enseñanza sin fines de lucro y en los claustros educativos; es permitido utilizar hechos noticiosos, fotografías o ilustraciones de actualidad difundidos públicamente por la prensa, radio o por la televisión; es permitido el uso privado de la obra cuando se adquirió lícitamente y sin fines de lucro; las bibliotecas públicas pueden reproducir y conservar un solo ejemplar de obras protegidas por el derecho de autor para sus lectores; se pueden reproducir obras que estén colocadas de manera permanente en sitios públicos y los estudiantes podrán tomar anotaciones de sus profesores para ser utilizadas en el campo educativo.

En esencia, el derecho de autor busca lograr un punto de equilibrio entre los intereses privados y públicos, basado en la equidad, la competencia leal y el acceso justo al disfrute de las creaciones del intelecto humano. Ese equilibrio se logra compensando al autor al concedérsele un monopolio de explotación exclusivo sobre su obra por un término fijado en la ley; con la institución de las limitaciones y excepciones al derecho de autor y con la aplicación de la regla según la cual el derecho de autor no protege las ideas sino su expresión (Rengifo, 2010, p.15).

En este sentido, en Colombia, es permitido, sin tener que someterse a la autorización del autor: citar a un autor (transcribiendo los apartes necesarios), sin que ello constituya una suplantación de este; siempre y cuando se mencione en la citación el nombre del autor y el título de la obra; asimismo, es posible utilizar obras literarias o artísticas o parte de ellas, a título de ilustración, en obras destinadas a la enseñanza, sin fines de lucro y con la obligación de mencionar el nombre del autor y el título de las obras; además, es lícito la reproducción, distribución y comunicación al público de noticias u otras informaciones relativas a hechos o sucesos que hayan sido públicamente difundidos por la prensa, radio, televisión y nuevas tecnologías; más aún, pueden publicar los medios de comunicación noticias de actualidad, sin necesidad de autorización alguna, que contengan discursos públicos, sermones, debates judiciales o colegiados que promuevan las autoridades públicas; también, la publicación del retrato es libre cuando se relaciona con fines científicos, didácticos o culturales en general o con hechos o acontecimientos de interés público o que se hubieren desarrollado en público; adicionalmente, las bibliotecas públicas pueden reproducir para el uso exclusivo de sus lectores, para la conservación de la obra, o para el servicio de préstamos a otras bibliotecas, también públicas, una copia de obras protegidas por el derecho de autor, que se encuentran agotadas en el mercado local; seguidamente, es permitido reproducir por medio de pinturas, dibujos, fotografías o películas cinematográficas las obras que estén colocadas de modo permanente en vías públicas, calles o plazas, y distribuir y comunicar públicamente dichas reproducciones u obras; del mismo modo, es permitido a

todos reproducir la Constitución, leyes, decretos, ordenanzas, acuerdos, reglamentos, demás actos administrativos y decisiones judiciales y, finalmente, es lícita la copia de una obra protegida por el derecho de autor, para uso privado, sin fines de lucro y obtenida en el mercado lícitamente (Congreso de la República de Colombia, 1982). Las anteriores son las únicas excepciones o límites al derecho de autor para utilizar obras protegidas, sin irrespeter esta normatividad.

Ahora bien, Colombia hace parte de la Comunidad Andina de Naciones (CAN), desde el 26 de mayo de 1969 con la firma del Acuerdo de Cartagena, llamado inicialmente “Pacto Andino”, instrumento jurídico internacional que consiste en un sistema de integración entre cuatro países latinoamericanos: Colombia, Bolivia, Ecuador, Venezuela y Perú; este tiene como vocación armonizar la legislación de los países miembros respecto de ciertas materias relacionadas con el comercio; por lo que, una de estas materias sobre la cual se decidió tener un régimen común fue la propiedad intelectual. De esta manera, en materia de derechos de autor la CAN promulgó en 1993 la Decisión 351, dirigida a regular derechos de autor y derechos conexos (Palacio, 2013), como norma de obligatorio cumplimiento en el país (Comisión de la Comunidad Andina, 2003). Sin embargo, cabe resaltar que Venezuela se retiró de la CAN en el año 2006⁵.

De esta manera, el artículo 4 de la Decisión 351 de 1993, establece que serán protegidas las obras literarias, artísticas y científicas que puedan reproducirse o divulgarse por cualquier forma o medio conocido o por conocer y enumera las siguientes:

- a) Las obras expresadas por escrito, es decir, los libros, folletos y cualquier tipo de obra expresada mediante letras, signos o marcas convencionales;
- b) Las conferencias, alocuciones, sermones y otras obras de la misma naturaleza;
- c) Las composiciones musicales con letra o sin ella;
- d) Las obras dramáticas y dramático-musicales;
- e) Las obras coreográficas y las pantomimas;

⁵ Para más información: <https://www.comunidadandina.org/notas-de-prensa/secretaria-general-de-la-can-recio-comunicacion-oficial-de-retiro-de-venezuela/>

- f) Las obras cinematográficas y demás obras audiovisuales expresadas por cualquier procedimiento;
- g) Las obras de bellas artes, incluidos los dibujos, pinturas, esculturas, grabados y litografías;
- h) Las obras de arquitectura;
- i) Las obras fotográficas y las expresadas por procedimiento análogo a la fotografía;
- j) Las obras de arte aplicado;
- k) Las ilustraciones, mapas, croquis, planos, bosquejos y las obras plásticas relativas a la geografía, la topografía, la arquitectura o las ciencias;
- l) Los programas de ordenador, y;
- ll) Las antologías o compilaciones de obras diversas y las bases de datos, que por la selección o disposición de las materias constituyan creaciones personales (Comunidad Andina de las Naciones, 1993).

Así mismo, el artículo 2 de la Ley 23 de 1982, normatividad vigente en Colombia que regula el derecho de autor, indica que:

El derecho de autor recae sobre las obras científicas literarias y artísticas las cuales se comprenden de todas las creaciones del espíritu en el campo científico, literario y artístico, cualquiera que sea el modo o forma de expresión y cualquiera que sea su destinación , tales como: los libros, folletos y otros escritos; las conferencias, alocuciones, sermones y otras obras de la misma naturaleza; las obras dramáticas o dramático-musicales; las obras coreográficas y las pantomimas; las composiciones musicales con letra o sin ella; las obras cinematográficas, a las cuales se asimilan las obras expresadas por procedimiento análogo a la cinematografía, inclusive los videogramas; las obras de dibujo, pintura, arquitectura, escultura, grabado, litografía; las obras fotográficas o las cuales se asimilan las expresadas por procedimiento análogo a la fotografía a; las obras de arte aplicadas; las ilustraciones, mapas, planos croquis y obras plásticas

relativas a la geografía, a la topografía, a la arquitectura o a las ciencias y, en fin, toda producción del dominio científico, literario o artístico que pueda reproducirse, o definirse por cualquier forma de impresión o de reproducción, por fonografía, radiotelefonía o cualquier otro medio conocido o por conocer (Congreso de la República de Colombia, 1982).

De conformidad con lo anterior, la obra de arte performance no se encuentra enumerada dentro del listado que describe las obras protegidas por el derecho de autor en las legislaciones aplicables en Colombia a la materia. Sin embargo, esta es considerada como una creación artística o literaria, que también debe ser protegida.

El presente trabajo de grado, realizado para la Maestría de Gestión Cultural, Facultad de Artes, Universidad de Antioquia, en línea de profundización de Desarrollo y Planificación Cultural, pretende explicar al autor e intérprete *performer*, la relación jurídica de la obra performance y la propiedad intelectual (derecho de Autor); por ello, se propone una caracterización jurídica de la obra, que ayudará a comprender al artista la pertinencia del conocimiento en propiedad intelectual, con miras a cualificarse y optimizar los procesos de gestión cultural; concomitante, se expondrán las tensiones a las que se enfrenta el autor e intérprete con relación a la normatividad en propiedad intelectual cuando hace montaje artístico; en este sentido, por ejemplo, puede encontrarse tensión en el registro de autor; por ello, se expondrá la importancia del registro, órgano competente para registrar la obra en Colombia, manera de hacer el registro de autor y demás formalidades. Asimismo, se establecerán herramientas legales que ayudarán a proteger y respetar la normatividad de propiedad intelectual. Luego, se identificará otra tensión a la que se enfrenta el autor para la explotación económica de la obra, esto es, la formación en propiedad intelectual; luego, se evidenciará la relevancia de la formación de propiedad intelectual para autores e intérpretes de obra performance en las Universidades. Por tanto, se hará un estudio multi-caso con el objeto de presentar diagnóstico de las instituciones de educación superior de la ciudad de Medellín que brindan formación en artes y formación en propiedad intelectual a sus estudiantes de la

manera cómo se forman los estudiantes de artes en las Universidades de la ciudad de Medellín.

Finalmente, se abordará estudio de caso, con el grupo focal colectivo y semillero de investigación “El Cuerpo Habla”-en adelante El Cuerpo Habla- conformado por autores e intérpretes de obra performance, para hacer una observación participante que arrojará diagnóstico sobre el manejo de la normatividad en propiedad intelectual en el montaje artístico del grupo focal, con el objeto de poner en evidencia la relevancia de formación en propiedad intelectual, para autores e intérpretes de obra performance, como una herramienta académica, que ayudará a cualificar al profesional del arte y optimizar los procesos la gestión cultural de la obra.

Justificación

El Ministerio de Cultura de Colombia (hoy llamado de las Culturas, las artes y los Saberes) es la entidad rectora del sector cultural del país y tiene como objetivo formular, coordinar, ejecutar y vigilar la política del Estado en materia cultural de modo coherente con los planes de desarrollo, con los principios fundamentales y de participación contemplados en la Constitución Política y en la ley. Le corresponde formular y adoptar políticas, planes generales, programas y proyectos del Sector Administrativo a su cargo, es por ello que, cumpliendo con sus objetivos, el señalado Ministerio para el año 2006, crea el Plan Nacional para las Artes 2006-2010, en donde se exponen los lineamientos de política para las artes, cuyo fundamento lo constituye el reconocimiento del valor de la creatividad artística como fuente de sentido de identidad, de reconocimiento y renovación del patrimonio, de generación de conocimientos y de instancia que puede ayudar a cohesionar y transformar la sociedad, aspectos vitales para un desarrollo social sostenible de una nación pluriétnica y multicultural (Ministerio de Cultura, 2006). Plan que hoy ha sido renovado, mediante el Plan Nacional de Cultura 2022-2032 “Cultura para la diversidad de la vida y el territorio”⁶.

⁶ plannacionalcultura.mincultura.gov.co

Dentro de las estrategias de acción del Plan Nacional de Cultura 2006-2010, el Ministerio de Cultura, a través de la Dirección de Artes, formula e implementa políticas para las áreas artísticas; además, articula esfuerzos con otras direcciones e instancias del ministerio para el desarrollo del campo de memoria y creación (Ministerio de Cultura, 2006). Del mismo modo, se propuso promover la investigación, el desarrollo y actualización de la legislación para las artes, teniendo en cuenta las tendencias actuales de la producción y los contextos locales.

En este sentido, el Ministerio de Cultura, el Instituto Distrital de Cultura y Turismo y la Secretaría Ejecutiva Andrés Bello, elaboraron un diagnóstico en virtud del Plan Nacional para las Artes 2006-2010, describiendo el estado económico del sector de los espectáculos públicos de las artes escénicas, teatro, danza, artes visuales y circos, teniendo en cuenta el derecho y políticas comparadas con otros países del mundo, el derecho de autor, el sector tributario y económico, sociedades de gestión colectiva, políticas públicas y legislación en Colombia; en este diagnóstico se plantearon diferentes alternativas para estimular el desarrollo general de los distintos eslabones de sus cadenas productivas (Ministerio de Cultura, 2006).

Dicha investigación tiene en cuenta varios actores de las artes escénicas como fuentes de investigación y observación, pero en particular nos concentraremos en los hallazgos y recomendaciones en materia de derechos de autor.

- Se evidenció que en un 92 % de las organizaciones de artes escénicas, que participaron en la investigación, no pagan derechos de autor. (Ministerio de cultura et ál., 2007, p. 7).

Asimismo, dentro de los hallazgos, se encontró que:

- Es importante proteger las innovaciones y creaciones personales, como herramienta para el desarrollo del sector de las artes escénicas.
- Una de las principales garantías para la conservación de obras originales y la protección de creaciones de los artistas es el amparo de los derechos de autor. “Se entiende que a través de las obras que son objeto de derechos de autor circula una inmensidad cultural y económica que en la mayoría de las ocasiones

sobrepasan las fronteras del país” (Lara, 1995) y son representativos de una identidad nacional o internacional. De ahí la importancia de tener presente este tema como herramienta para el fomento, la reproducción y la conservación de obras de teatro, música, circo y danza.

- Dada la dificultad de una gestión individual de los derechos, los autores no tienen posibilidad de controlar todos los usos que se hacen de sus obras. La imposibilidad material de gestionar esas actividades de forma individual, tanto para el titular de derechos como para el usuario; establece la necesidad de crear organizaciones de gestión colectiva cuyo cometido es el de ocuparse de los problemas que se plantean entre usuarios y titulares de derechos.

- Las organizaciones de gestión colectiva son un punto de enlace entre creadores y usuarios de obras protegidas, ya que, garantizan que los creadores reciban la debida retribución por el uso de sus obras. Según la OMPI, existen distintos tipos de organizaciones de gestión colectiva en función de la categoría de obras de que se trate: las organizaciones de gestión colectiva tradicionales, los centros de gestión de derechos y los sistemas centralizados de ventanilla única (Ministerio de cultura et ál., 2007, p. 171).

Asimismo, la investigación dejó en evidencia que en Colombia solo existían dos sociedades de gestión colectiva, una de derechos de autor y la otra de derechos conexos, lo que generaba un monopolio que debía ser vigilado por el Estado, pues cada sociedad tiene contratos recíprocos con otras sociedades colectivas del mundo y su administración es de incumbencia nacional e internacional. En las conclusiones del estudio citado se identificó que:

- (i) El derecho de autor tiene una importancia estratégica como factor de desarrollo de los países de la región, pues incentiva la producción intelectual y fortalece el crecimiento de las industrias culturales. (ii) Así mismo, se señala el importante papel que tienen las organizaciones de gestión colectiva no solo en el recaudo de la tarifa por proteger los derechos de autor, sino en fortalecer el sector de los

autores, dar algunos beneficios y prestaciones, como fue observado en el caso de Chile. (iii) Otro aspecto importante es contar con una organización de gestión colectiva que se encargue de proteger los derechos de autor para las obras dramáticas, y así dotar de mayor seguridad a las creaciones y preservación del *know how* de esta actividad. (Ministerio de Cultura et ál, 2007, p. 221).

De conformidad con los hallazgos descritos en materia de derechos se recomendó lo siguiente:

- a) Que es necesario crear escenarios para acatar el derecho de autor en favor de autores y titulares fortaleciendo el respeto de la sociedad por la propiedad intelectual (Ministerio de Cultura, et ál., 2007, p. 227).
- b) La expedición de una Ley de Artes Escénicas, la cual propone la creación de un fondo parafiscal financiado por diversas Fuentes. Los recursos de este fondo estarían destinados a incentivar, promover y financiar los espectáculos públicos de las artes escénicas. (Ministerio de cultura, et ál., 2007, p. 177).
- c) Por otra parte, en el tema de los derechos de autor se resalta la importancia de proteger las innovaciones y creaciones personales, como herramienta para el desarrollo del sector de las artes escénicas. No obstante, se nota un alto grado de discrecionalidad y de interés marcado en los cobros respectivos (Ministerio de Cultura, et ál., 2007, p. 178).

La importancia de la investigación citada radica en que permite evidenciar la necesidad que tiene el sector del arte de interactuar de manera multidisciplinar con el sector jurídico e implementar políticas públicas de índole educativo en materia de derechos de autor, esto con el objeto de mejorar la gestión colectiva y cultural de las artes escénicas.

A pesar de que el día 7 de diciembre del año 2007, el Congreso de la República de Colombia expidió la Ley 1170 de 2007, la Ley Eva o Ley del teatro en Colombia, esta es insuficiente para el sector de las artes escénicas, en especial nos habla sobre

estímulos y ayudas económicas para el sector, pero no dice nada sobre la creación de un fondo económico especial aportado por el Estado, no amplía derechos patrimoniales a los ya consagrados en la ley actual para los intérpretes y ejecutantes de obras escénicas, como si ocurre en la Ley 1835 de 2017 o Ley Pepe Sánchez que, dando cumplimiento a la suscripción del Tratado de Beijing, se adiciona un derecho patrimonial en Colombia a los autores intérpretes de obras audiovisuales y cinematográficas, esto es, el derecho a recibir una remuneración adicional equitativa por los actos de comunicación pública, incluida la puesta a disposición y el alquiler comercial que hagan de la obra audiovisual, remuneración que será pagada directamente por quien realice la comunicación pública, pero, que no se aplica taxativamente al sector de las artes escénicas y que deja en desventaja este campo.

Ahora bien, en materia de creación de sociedades de gestión colectiva, el día 26 de diciembre del año 2011, el Congreso de la República de Colombia expidió la Ley 1493 de 2011, por la cual se toman medidas para formalizar el sector del espectáculo público de las artes escénicas y se otorgan competencias de inspección, vigilancia y control sobre las sociedades de gestión colectiva. A pesar de haberse promulgado esta Ley, que incentiva la creación de otras entidades de gestión colectiva, las artes escénicas aún no cuentan en el país con una entidad de gestión colectiva que las reúna y las represente como gremio en materia de políticas públicas y reconocimiento de nuevos derechos de autor, como ocurre en otros países latinoamericanos como Chile o en otros continentes como Europa. He ahí los argumentos jurídicos para indicar que nos hace falta en Colombia un largo camino por recorrer frente al tema de políticas públicas y gestión cultural para el sector de las artes escénicas.

Aunado al panorama anterior, existe otra tensión para el sector del arte que es importante resaltarlo en el presente proyecto y es la falta de conocimiento de las políticas y legislaciones nacionales e internacionales en materia de derechos de autor por parte de los artistas, es decir, en general podemos indicar que el sector del arte no se relaciona lo suficiente con la ciencia del derecho y ese factor dificulta el uso y goce de los derechos morales y patrimoniales del autor, esto puede evidenciarse en las contrataciones a veces

absurdas en detrimento de los creadores, en el irrespeto reiterado por las obras artísticas y literarias por terceros y en la falta de oferta académica a los artistas en la materia, por parte de las instituciones educativas que enseñan Arte en Colombia.

Con base en todo lo expuesto, surge la necesidad del presente proyecto para propiciar la cualificación profesional del artista con herramientas adecuadas para una mejoría de los procesos de gestión cultural de las obras artísticas y literarias, la actualización de la normatividad, la identificación de debilidades, oportunidades, fortalezas y amenazas en el mercado artístico, al igual que la generación de mecanismos de evaluación para el diseño y mejoramiento de políticas públicas eficaces y equitativas, que beneficien al sector artístico en Colombia.

Pregunta de investigación

¿Ante los vacíos legislativos - derecho de propiedad intelectual -, que contiene la obra performance en Colombia, qué estudios y líneas de trabajo teórico y normativo, deben tener en su formación, artistas y gestores culturales?

Objetivo General

Evidenciar, mediante estudios multi-caso, de caso, el cotejo de teoría y normativa, la relevancia de implementar la formación en propiedad intelectual para autores e intérpretes de obra performance como herramienta académica que permita optimizar los procesos de gestión cultural de este tipo de obra en particular.

Objetivos específicos

- Exponer al autor e intérprete de obra performance la pertinencia del estudio en propiedad intelectual, mediante la caracterización de la obra desde el derecho de autor, la explotación económica y sus posibles tensiones.

- Presentar diagnóstico, a través de un estudio multi-caso, de las instituciones de educación superior de la ciudad de Medellín que brindan formación en artes y formación en propiedad intelectual a sus estudiantes.
- Mostrar en un estudio de caso, con el colectivo artístico y semillero de investigación “El Cuerpo Habla”, facultad de Artes, Universidad de Antioquia, ciudad de Medellín, un diagnóstico sobre la forma cómo maneja la normatividad de propiedad intelectual en el montaje de las obras performances de su autoría e interpretación.

Marco de referencia

Marco teórico – conceptual

Para la realización y ejecución de esta investigación se consultaron varios referentes bibliográficos, normas nacionales e internacionales, en sintonía con la obra propuesta, los cuales sirvieron como fuente conceptual, metodológica y caracterización de la obra performance. Por lo tanto, autores, investigaciones, artículos, tesis de grado, entrevistas a expertos, docentes, estudiantes, autores e intérpretes son abordados en todos los capítulos, identificando como antecedentes y categorías las siguientes:

a) Propiedad intelectual. En Colombia la Dirección Nacional de Derecho de Autor, señala que la propiedad intelectual es un área del derecho que busca proteger las creaciones del intelecto humano que pueden tener diversas características. Se organiza en tres áreas: Derecho de autor y derechos conexos; Variedades vegetales; y Propiedad industrial (Colombia aprende, s.f.). Por lo que, al hablar en Colombia de propiedad intelectual, se abarca también el derecho de autor.

Se trabajaron en el marco teórico de la categoría de propiedad intelectual los siguientes autores:

Tabla 1

Categoría de propiedad intelectual

Fuente bibliográfica	Autor	Apreciación bibliográfica
Aproximaciones al derecho de autor al arte performativo	Isabel Hernando	Esta fuente bibliográfica es la aproximación al derecho de autor del arte performativo más cercana al trabajo de grado y, tal vez, la única que tiene un contenido tan específico. Por lo que se utilizó como una fuente clave y referencial en el contenido del trabajo.
Biblioteca digital de la CERLALC	Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe, CERLALC.	Describe la entidad el concepto de derechos patrimoniales de autor. Dichos conceptos son tenidos en cuenta en el capítulo de explotación económica de la obra.
Biblioteca digital de la OMPI	Organización Mundial de la Propiedad Intelectual. OMPI	La OMPI es un organismo internacional que cuenta con una amplia bibliografía digital, que describe la propiedad intelectual, la propiedad industrial, los derechos de autor, derechos morales, derechos patrimoniales, derechos conexos, por lo que fue una fuente de gran trayectoria en el trabajo de grado.
Declaración de Derechos Humanos.	Declaración de derechos Humanos	El derecho de autor es un derecho humano, protegido por la ONU, por ello se consultó la norma internacional.
Principios básicos del derecho de autor y los derechos conexos.	OMPI	Esta fuente bibliografía es básica para entender la propiedad intelectual y sus ramificaciones.
Conflicto de leyes al interior del régimen común de derechos de autor y derechos conexos de la Comunidad Andina de Naciones	Marcela Palacio	La autora muestra en su libro la relación entre la CAN con los derechos de autor y conexos, tema que amplió reflexiones sobre la obligatoriedad para la región de cumplimiento de la normatividad internacional.
Derechos de autor y derechos conexos- Ensayos.	Guillermo Zea	El Doctor Zea es una eminencia en Colombia de la Propiedad Intelectual, es profesor destacado de propiedad intelectual, jurista y creador de jurisprudencia en Colombia, es docente de varias Universidades en PI, por ello, es una fuente obligatoria y confiable en cualquier trabajo de grado sobre la materia.
Propiedad Intelectual, El moderno Derecho de Autor	Ernesto Rengifo	El Doctor Rengifo fue decano de la Facultad de Derecho de la Universidad Externado de Colombia, es experto en propiedad intelectual, estuvo al frente del departamento de propiedad intelectual del estamento educativo, es abogado y jurista en propiedad intelectual, el estudio de su literatura abarca de primera fuente los conceptos en la materia.
Derecho de Autor y derechos conexos.	Delia Lipszyc	La Doctora Lipszyc es una eminencia en el derecho de autor en América Latina y en

Fuente bibliográfica	Autor	Apreciación bibliográfica
Tesis de Grado Derecho de Transformación, obra derivada y derecho moral de integridad. En <i>Tesis para optar al título Magister en propiedad intelectual y nuevas tecnologías</i> (pág. 8). España: Universidad de la Rioja.	Miguel Ángel López	<p>general en el mundo; ha sido profesora de Derecho Internacional Privado y titular de la Cátedra UNESCO de Derecho de Autor y Derechos Conexos en la Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Profesora visitante en múltiples Maestrías y especializaciones en Propiedad Intelectual, desde Argentina, pasando por Colombia, hasta España. Su bibliografía es fundamental en cualquier estudio de la propiedad intelectual.</p> <p>Antecedente de trabajo de tesis que brindó herramientas académicas en derechos de autor sobre la obra derivada.</p>
Trabajo de grado Escuela de Derecho Universidad EAFIT. <i>Clearance Advertising en Colombia y su aplicación a la luz de los regímenes de propiedad intelectual, protección al consumidor y competencia desleal</i>	Marcela Posada	<p>El clearance advertising es una figura de importancia para que la obra publicitaria cumpla la normatividad en propiedad intelectual, por ello, la autora aporta al trabajo de grado nuevos conceptos y conocimientos, que la hacen necesaria como componente teórico.</p>
La importancia del clearance en las producciones audiovisuales.	Julián Ruiz	<p>El clearance es una figura de importancia para que la obra audiovisual cumpla la normatividad en propiedad intelectual, por ello, el autor aporta a mí trabajo de grado nuevos conceptos y conocimientos, que la hacen necesaria como componente teórico de la materia.</p>
Derecho del Arte. El derecho de autor en el arte contemporáneo y el mercado del arte	Diego Fernando Guzmán	<p>El Doctor Guzmán, es profesor de la Universidad Externado de Colombia, pionero en el derecho del arte en Colombia, su literatura es contemporánea, contribuyó a alimentar los conocimientos de derecho de autor y su movimiento en el mercado del arte.</p>
Caracterización de las Spin-Off universitarias como mecanismo de transferencia de tecnología a través de un análisis clúster.	Iglesias, Patricia; Jambrino, Carmen; Peñafiel, Antonio	<p>Los autores aportaron nuevos conocimientos a la investigación, fuente indispensable para entender las spin-off universitarias, para con ello poder abordar la temática.</p>
Dirección Nacional del derecho de Autor	Dirección Nacional del Derecho de Autor	<p>La Autoridad Nacional en materia de derechos de Autor, es la Dirección Nacional del Derecho de Autor, establece políticas públicas en derechos de autor, fuente importante en la investigación, consultada bibliográficamente a través de su página web y a través de derecho de petición a la entidad para indagar sobre el registro de autor de la obra performance.</p>
<i>El Traductor y el derecho de autor</i>	Dolores Agüero Isabel	<p>La autora define los conceptos básicos de la obra derivada de traducción, elemento que ayudó a tener claridad sobre los derechos del traductor y alimentó la caracterización de la obra performance.</p>

Fuente bibliográfica	Autor	Apreciación bibliográfica
Los sistemas básicos de derechos de autor y copyright. La noción de obra y la gestión de los derechos de autor.	Daniel Gervais	El autor identifica al autor en la obra, fuente bibliográfica que alimenta la construcción de tesis en la investigación.

Nota. Elaboración propia.

b) Obra performance. ¿Qué es la obra performance? Para Gómez (2004) el performance es el arte de mostrar a través del cuerpo como herramienta artística una realidad entre múltiples, es representación crítica e intervención artística descolonizadora de la presentación tradicional de la obra artística, en donde el escenario juega un papel importante en la obra performance, el vestuario o sin vestuario el cuerpo desnudo es el escenario, el cuerpo que se expone, el cuerpo intervenido, el cuerpo que da respuestas o abre interrogantes al público, cuerpo que desea reflexión del espectador, el cuerpo desafiante de todo, ese cuerpo que se alía con el desprotegido, el cuerpo que busca transformación de la obra, cuerpo sano o enfermo, que salva o condena, cuerpo antihéroe contemporáneo, el cuerpo que muestra cadenas o muestra libertad, el cuerpo territorio que corre riesgo para mostrar un algo.

Ahora bien, para Díaz (2020), en el mundo contemporáneo se habla de un arte performance decolonial, que rompe fronteras y estereotipos, de crear-se los cuerpos expuestos que reflejan un campo comunitario, donde se expresa una realidad cultural y política.

La performance decolonial es entendida como una revuelta sensible, en tanto que se constituye como la acción procesual que transfigura los esquemas heredados de las estéticas coloniales europeas, al tomar el cuerpo del performer como ese territorio siempre a construir, en un movimiento aleatorio de tensiones vivas. Su duración y simultaneidad marca el diagrama interno que la compone en un tiempo ajeno a la linealidad temporal capitalista. Ya no entiende de finalizaciones ni representaciones, tan sólo es pura barroca expresión del exceso crudo de las experiencias sensibles (Díaz, 2020, p. 72).

Asimismo, plantea Díaz (2020) que:

Con este sentido, afirmamos que las performances decoloniales son catalizadores sensibles de verdades afectivas que traman lazos intensivos con la experiencia cruda de lo real. Producen una comunidad afectiva en el instante que a(fe)ccionan furiosamente en el desmantelamiento de los dispositivos identitarios de la colonialidad y sus múltiples formas de reduccionismos y apropiaciones (p. 76)

Sin embargo, para Warr y Jones (2010), las performances también pueden ser basadas en el dolor y en la decrepitud corporal, por lo que se han convertido en una estrategia crucial para imprimir en la esfera social el sufrimiento físico del sujeto individual y colectivo.

En este contexto, se tiene que la obra performance es una obra de arte única, que puede expresar una o mil ideas, en donde el autor tiene la libertad y originalidad de representar la obra con el cuerpo, es decir, el cuerpo se vuelve un escenario de representación del arte, para preguntarse ¿Esa obra que es representada en, o con el cuerpo tiene protección por el derecho de autor?

La obra performance, podría estar o no regulada por la normatividad de derecho de autor en Colombia, este panorama es parte de la investigación que abordará el trabajo de grado, entrelazando la obra performance con la normatividad del derecho de autor.

Por ello se trabajó con los siguientes autores en la categoría de obra performance:

Tabla 2

Categoría de obra performance

Fuente bibliográfica	Autor	Apreciación bibliográfica
Del Manifiesto a la Internet: relaciones entre texto escrito, literatura y creación performática en Latinoamérica.	Rodrigo Arenas	El autor ilustra sobre la obra performance digital y la obra literaria, introduce conocimientos nuevos a la investigación.
Artículo: Hacia una redefinición de la performance a partir de su documentación. Una sospecha sobre su ingreso en el museo.	Nerea Ayerbe	La autora define la obra performance y su documentación, tema de gran relevancia para entender la fijación de la obra performance en el derecho de autor, bibliografía que alimentó los conocimientos en la obra performance
Hacerse unx cuerpox. La performance decolonial como epistemología.	Santiago Díaz	El autor muestra la performance decolonial como epistemología del cuerpo, profundizando

Fuente bibliográfica	Autor	Apreciación bibliográfica
corporanteTo make one self a body. Decolonial performance art as a bodylize epistemology.		en el conocimiento en la obra de arte performance, ampliando conceptos y visiones en la investigación.
A history of new media in theater, dance, performance art, and intallation. London.	Steve Dixon	El autor alimentó en la investigación la acción- reinterpretación de la obra performance, objeto de estudio del trabajo de grado.
Performance Art	RoseLee Goldberg	Eminente historiadora del arte, autora de obras literarias dedicadas al performance. Nutrirá el trabajo de grado con grandes fuertes de información en la obra performance.
Defensa del arte performance	Guillermo Gómez Peña	La obra performance es objeto de estudio y el autor brinda los conocimientos requeridos para entenderla en el marco del derecho de autor.
El cuerpo del artista	T. W. Jones	La forma como el artista interpreta la acción performance, el movimiento en el escenario es el tema que trabaja este autor, introduce nuevos conocimientos en la investigación.
Performance y disco: la producción performática de Claudia Paim	Daniele Quiroga	La autora sirvió como marco de referencia para el análisis de una obra performance, que se retoma y adapta en la investigación.
El artista como espectáculo: autenticidad y performance en la sociedad mediática	Paula Sibilía	La autora apertura el conocimiento del mercado del arte performance.
Trabajo de grado para obtener título de licenciado en comunicación y cultura	Mercedes González	La autora trabaja el concepto de arte performance, tema que retroalimentó el trabajo de grado.

Nota. Elaboración propia.

c) Formas de explotación de la obra (literaria/artística). Los derechos patrimoniales de los que gozan los autores e intérpretes les permiten explotar la obra a través del mercado del arte y la gestión cultural. Desde el punto de vista de la protección del derecho de autor, el término “obras literarias y artísticas” comprende toda obra original, independientemente de lo que valga económicamente desde el punto de vista literario o artístico (Organización Mundial de la Propiedad Intelectual, 2016).

Su camino y conocimiento se recorrieron a través de los siguientes autores:

Tabla 3

Categoría de formas de explotación de obra

Fuente bibliográfica	Autor	Apreciación bibliográfica
Panorama en estudios sociales, literatura, comunicación, arte, mercado y consumo.	Carlos Fajardo, Andrés Castiblanco, & Mirian Borja, M.	Los autores generan una apertura en su obra literaria acerca de las formas de explotación de las obras protegidas por derecho de autor, el mercado del arte y el consumo.
Crítica de las teorías de la identidad	Alejandro Grimson	La gestión cultural y el mercado del arte hacen parte fundamental del presente trabajo, el autor alimenta bibliográficamente las posturas del trabajo de grado.
Gestión Cultural 3.0	Leila Barenboim	La autora alimentó la bibliografía ayudando a entender el papel de la gestión cultural actualmente y que se retoma en la investigación.
Desculturizar la gestión cultural: La gestión cultural como forma de acción política.	Valeria Belmonte	La autora define la gestión cultural desde el campo político del actuar, elementos que nutrieron el trabajo de grado.
Aproximaciones al derecho de autor al arte performativo	Isabel Hernando Collazos	La autora es fuente bibliográfica necesaria para el trabajo de grado.
Caracterización de las Spin-Off universitarias como mecanismo de transferencia de tecnología a través de un análisis clúster	Iglesias, Patricia; Jambrino, Carmen; Peñafiel, Antonio	Las spin-off universitarias son la mejor y más útil gestión cultural de los centros de educación superior para su ingreso en el mercado del arte, fuente bibliográfica del trabajo de grado que introduce nuevas posiciones y conocimientos.
Derecho del Arte. El derecho de autor en el arte contemporáneo y el mercado del arte	Diego Fernando Guzmán Delgado	El Doctor Guzmán es fuente bibliográfica del derecho del arte y el mercado del arte, por lo que es de interés para el trabajo de grado.
Derecho de Autor y derechos conexos.	Delia Lipszyc	La autora es fuente bibliográfica necesaria para cualquier estudio o investigación en propiedad intelectual en la región.
Ministerio de Cultura e Instituto Distrital de Cultura y Turismo y la Secretaría Ejecutiva Andrés Bello (2007) <i>Políticas para el campo de las Artes.</i>	Ministerio de Cultura de Colombia	Este estudio muestra la importancia del derecho de autor en las artes escénicas como herramienta en la gestión cultural y el mercado del arte, fuente de gran importancia para la investigación, pues nutre el contexto de las artes escénicas en el país.
Praxis de la Gestión Cultural.	Carlos Yañez Canal (2018)	La gestión cultural y el mercado del arte no pueden subsistir sin tener en cuenta la propiedad intelectual, las formas de explotación de la obra literario y/o artística debe ir ceñida a la aplicación de la legislación en PI, la fuente bibliográfica nutre la investigación con conceptos actuales propositivos.
<i>Repositorio Universidad Católica de Colombia. Importancia de la</i>	Vallejo Florelia; Álvarez David	La explotación de la obra protegida por derecho de autor va de forma adherida con la implementación

Fuente bibliográfica	Autor	Apreciación bibliográfica
propiedad intelectual en la universidad		de la propiedad intelectual desde los centros de educación superior, este texto alimentó el trabajo de grado con fuerza y coherencia.

Nota. Elaboración propia.

d) Formación. El nuevo escenario social, globalizado y postindustrial, requiere de una redefinición y reconstrucción del sentido y finalidad de la institución universitaria (López, 2016, p.12). A su vez, la pertinencia o no de la formación en propiedad intelectual para el sector de las artes hace parte fundamental de la presente investigación, por lo que se trabajaron los siguientes autores en la categoría de formación:

Tabla 4

Categoría de formación

Fuente bibliográfica	Autor	Apreciación bibliográfica
El concepto calidad en la educación universitaria: clave para el logro de la competitividad institucional	Vistremundo Aguila	El autor define la calidad de la educación en el entorno universitario, tema que aportó las herramientas para medir la formación del artista en los centros de enseñanza superior.
Formación de cultura en propiedad industrial: estudio de caso	Bicet, Osmany; Ramos, Alejandro Arturo; Blanch, María Nila; Ledo, Celia Teresa	Los autores aportan un estudio de caso sobre la importancia de la formación en propiedad intelectual para los estudiantes universitarios, estudio que alimenta la tesis de grado.
Cursos y derechos de autor en facultades de artes en américa latina	Fernando Charria	El autor hace una investigación sobre la importancia de la formación en derechos de autor para estudiantes de artes en América latina, fuente bibliográfica indiscutible del trabajo de grado, que se siguió de manera estricta.
Tesis de Grado Propuesta de un sistema de formación que contribuya a la apropiación de la noción de propiedad intelectual en las instituciones de educación superior soportada en tecnología de la información.	Diego Edisson Mantilla	El autor servirá de base a la investigación para aprender las diferentes formas o metodologías de formación en propiedad intelectual en las instituciones de educación superior, fuente de seguimiento estricto en el capítulo de diagnóstico de las universidades de la ciudad de Medellín que imparten formación en artes y propiedad intelectual.
Competencias informacionales en estudiantes universitarios: Una Reconceptualización.	Marciales, Gloria Patricia; González, Liliana; Castañeda, Harold; Barbosa, Jorge Winston	Los autores ilustrarán sobre la forma de aprendizaje de los estudiantes de instituciones de educación superior; tema que retroalimenta el trabajo de grado.

Fuente bibliográfica	Autor	Apreciación bibliográfica
Nueve retos para la educación superior. Funciones, Actores y Estructuras .	Martínez, F.	El autor aporta conocimiento en los retos para la educación superior, tema que alimenta la investigación nutriendo su horizonte.
Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación. Colombia.		Esta entidad cuenta con definiciones claras y conceptos en propiedad intelectual que alimentan el trabajo de grado.
Plan Nacional para las artes 2006-2010	Ministerio de Cultura de Colombia	Referente para entender la importancia del derecho de autor en las artes.
Plan Nacional de Cultura 2001-2010.	Ministerio de Cultura de Colombia. (2001).	Perspectiva de la cultura en Colombia, que, aunque hoy ya hay otro plan de cultura, este en particular tiene mucha vigencia en materia de derechos de autor.
Políticas para el campo de las Artes.	Ministerio de Cultura e Instituto Distrital de Cultura y Turismo y la Secretaría Ejecutiva Andrés Bello. (2007).	Documento indispensable de investigación del mercado de las artes escénicas en Colombia, vigente y que interactúa con la propiedad intelectual. En este diagnóstico se propusieron diferentes alternativas para estimular el desarrollo general de los distintos eslabones de sus cadenas productivas
Aprendizaje y enseñanza	Ministerio de educación Nacional Colombia	Fuente que alimentó el conocimiento sobre las características y formas de enseñanza-aprendizaje en Colombia

Nota. Elaboración propia.

Para el trabajo de grado se realizaron dos estudios de caso, que arrojaron dos diagnósticos, el primero sobre las formas cómo se forman los estudiantes de artes de la ciudad de Medellín, basadas en entrevistas, revisión bibliográfica, bases de datos de las universidades y, otro diagnóstico, con el Colectivo artístico y semillero de investigación El Cuerpo Habla sobre la forma como maneja la normativa de propiedad intelectual en las obras performances de su autoría e interpretación.

Marco normativo

Normatividad vigente en Colombia

Las normas vigentes en Colombia en materia de derechos de autor que sirvieron de referente al presente trabajo de grado son las siguientes:

- Ley 23 de 1982, en materia de derechos de autor. Ley base y vigente en el país con algunas modificaciones, adiciones y derogatorias. Esta legislación fue creada para el autor, los intérpretes y los derechos conexos, concediéndole el legislador derechos morales y patrimoniales sobre obras científicas, literarias y artísticas; así mismo trae la ley articulados de limitaciones y excepciones al derecho de autor, a su vez establece normas para la contratación en materia de derechos de autor y derechos conexos, también reglamenta la transmisión de derechos de autor, crea y regula las sociedades de gestión colectiva y establece un régimen sancionatorio contra los usos no honrados del derecho de autor (Ley 23, 1982).
- Constitución Política de Colombia 1991 artículos 61, 70, 71 y 72. Norma de normas en nuestro país. Protege la propiedad intelectual, el derecho a la cultura y el acceso en igualdad de condiciones como derechos constitucionales (Constitución, 1991).
- Decreto 2041 de 1991, por medio del cual se crea la Dirección Nacional del Derecho de Autor, unidad administrativa especial adscrita al Ministerio del Interior de Colombia y se determinan sus funciones (Decreto 2041, 1991).
- Ley 23 del 27 de noviembre de 1992. Ley por medio de la cual se aprueba el convenio para la protección de productores de fonogramas contra la reproducción no autorizada de sus fonogramas”. Es importante esta ley, porque Colombia está inmersa en los tratados internacionales en materia de derechos de autor a nivel mundial, esta ley aprueba un convenio internacional celebrado en la ciudad de Ginebra, el día 29 de octubre de 1971, con fines de proteger a los productores de fonogramas de las reproducciones no autorizadas de fonogramas. Los productores de fonogramas fueron reconocidos como titulares de derechos de autor mediante la Convención de Roma del 26 de octubre de 1961, en ella, se establece la ayuda mutua entre los estados contratantes para sancionar los usos no debidos de las obras fonográficas protegidas por el derecho de autor (Ley 23, 1992).

- Ley 44 de 1993, por la cual se modifica y adiciona la ley 23 de 1982 y se modifica la ley 29 de 1944. Esta ley es importante porque el legislador reglamentó la protección de los derechos conexos, de artistas intérpretes o ejecutantes, de los productores de fonogramas y los organismos de radiodifusión. Así mismo, reguló el registro nacional del derecho de autor, reglamentó las sociedades de gestión colectiva, definió la reserva del nombre bajo jurisdicción de la Dirección Nacional del Derecho de Autor para publicaciones periódicas, programas de radio y televisión y trae por último un régimen sancionatorio. Ahora bien, el derecho de autor también protege la obra creada por los intérpretes o ejecutantes, los organismos de radiodifusión y a los productores, en el ámbito de derechos conexos, la obra nace como una obra nueva derivada del derecho de autor (Ley 44, 1993).
- Ley 397 de 1997 o Ley General de Cultura, por la cual se desarrolla los artículos 70, 71 y 72 de la Constitución Política de 1991. Esta ley estimula la formación de las artes, dictan normas sobre patrimonio cultural, fomentos y estímulos a la cultura, se crea el Ministerio de la Cultura. Es importante esta ley porque es la carta de navegación para el sector cultural y patrimonial de Colombia, es el respaldo a los autores, artistas, intérpretes o ejecutantes (Ley 397, 1997).
- Ley 545 de 1999, por medio de la cual se aprueba el "Tratado de la OMPI- Organización Mundial de la Propiedad Intelectual- sobre Interpretación o Ejecución y Fonogramas (WPPT)" (Ley 545, 1999)
- Ley 1403 de 2010, por la cual se adiciona la ley 23 de 1982, sobre derechos de autor, se establece una remuneración por comunicación pública a los artistas intérpretes o ejecutantes de obras y grabaciones audiovisuales, se le ha denominado a esta ley como "Ley Fanny Mickey". Esta ley es un reconocimiento a los intérpretes o ejecutantes, de obras audiovisuales, otorgándole un derecho adicional a los ya existentes en la Ley 23 de 1982, otro derecho patrimonial de recibir una remuneración justa por sus derechos de autor, esta ley es un avance

legislativo y de organización del sector de los actores en el país, más no cubija a los artistas intérpretes de artes escénicas (Ley 1403, 2010).

- Ley 1493 de 2011, por la cual se toman medidas para formalizar el sector del espectáculo público de las artes escénicas y se otorgan competencias de inspección, vigilancia y control sobre las sociedades de gestión colectiva (Ley 1493, 2011).
- Ley 1835 de 2017, por la cual se modifica el artículo 98 de la ley 23 de 1982 sobre derechos de autor, se establece una remuneración por comunicación pública a los autores de obras cinematográficas, se ha denominado a esta "Ley Pepe Sánchez". Esta ley define los derechos patrimoniales de las obras cinematográficas a favor del productor, también protege a todos los partícipes de la obra cinematográfica y le adiciona un derecho patrimonial por la comunicación pública a los autores de las obras cinematográficas, es otro derecho adicional a los existentes en la Ley 23 de 1982; esta normatividad puede asimilarse a la obra performance en cuanto al reconocimiento de derechos patrimoniales al productor (Ley 1835, 2017).
- Ley 1915 del 12 de julio de 2018, por la cual se modifica la ley 23 de 1982 y se establecen otras disposiciones en materia de derecho de autor y derechos conexos. Mediante esta ley se define la presunción de autoría, se amplía el tiempo de los derechos patrimoniales de los titulares, se modifica los derechos patrimoniales de autor de los artistas intérpretes o ejecutantes, regula las excepciones y limitaciones a los derechos de autor y derechos conexos, reglamenta el depósito legal para el productor de obras audiovisuales, fonogramas y videogramas (Ley 1915, 2018).
- Ley 2286 de 2023, por medio de la cual de la cual se dictan disposiciones para el distrito especial de ciencia, tecnología e innovación de Medellín (Ley 2286, 2023).

Tratados Internacionales

La importancia de la propiedad intelectual se reconoció en el mundo por vez primera en el Convenio de París para la Protección de la Propiedad Industrial (1883), y

en el Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas de 1886, cuya última modificación se firmó en París en 1971, al cual adhirió Colombia a través de la Ley 33 de 1987, para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas (1886). La Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI) administra ambos tratados. Esta normatividad a pesar de ser internacional se volvió norma nacional de obligatorio cumplimiento, en el rango supranacional.

¿Por qué debe promoverse y protegerse la propiedad intelectual? Por varias razones imperativas. En primer lugar, el progreso y el bienestar de la humanidad dependen de su capacidad de crear e inventar nuevas obras en las esferas de la tecnología y la cultura. En segundo lugar, la protección jurídica de las nuevas creaciones alienta a destinar recursos adicionales a la innovación. En tercer lugar, la promoción y la protección de la propiedad intelectual estimulan el crecimiento económico, generan nuevos empleos e industrias y enriquecen y mejoran la calidad de vida. Promover un sistema de propiedad intelectual eficaz y equitativo puede contribuir a que todos los países exploten el potencial de la propiedad intelectual como catalizador de desarrollo económico y de bienestar social y cultural. El sistema de propiedad intelectual ayuda a establecer un equilibrio entre los intereses de los innovadores y el interés público, creando un entorno en el que la creatividad y la invención puedan florecer en beneficio de todos (Dirección Nacional del Derecho de Autor, s.f.).

Por otro lado, la normatividad en materia de derechos de autor tiene un ámbito internacional, esto se debe a que es un tema de importancia para todos los estados mundialmente, toda vez que en el mercado del arte es una característica necesaria la comunicación pública y difusión de la obra, estas no se concentran en un solo estado, la obra se difunde y se transfiere por el mundo sin limitación alguna a través de medios tecnológicos, que cada vez nos hacen más cercanos entre naciones, por ello se requiere de una legislación que proteja a los autores del mundo en todos los territorios. Estas instancias internacionales garantizan a los autores de los países miembros unos derechos mínimos en materia de derechos de autor, aseguran la composición de jueces internacionales que tendrán como función resolver conflictos entre naciones por temas

referentes al derecho de autor y conexos, donde los estados miembros pueden acudir a dirimir los conflictos presentados en la materia, estas instancias son respetadas por todos los países miembros que se acogen a esos tratados internacionales, bajo principios de reciprocidad y supranacionalidad; ante tanta importancia en el derecho internacional de los acuerdos internacionales en propiedad intelectual, Colombia se ha unido a estas instancias internacionales como miembro y, por ello, rigen en el país varios acuerdos, convenios y tratados internacionales que tienen prelación de consulta y aplicación, son las siguientes:

- Declaración de Derechos Humanos ONU. Mediante la proclamación de derechos humanos de la ONU el día 10 de diciembre de 1948, se otorgó protección a los derechos de autor, entendida la protección como un derecho fundamental del hombre, derecho personalísimo protegido de forma internacional (ONU, 1948).
- Convenio de Berna para la protección de obras Literarias y Artísticas, Acta de París, de 24 de julio de 1971, adoptado en Colombia mediante la Ley 565 de 2000. Se basa en tres principios internacionales, el Principio de Trato Nacional⁷. Principio de Protección Automática⁸ y el Principio de la Independencia de la Protección⁹ (Convenio de Berna para la protección de obras literarias y artísticas, 1886). Colombia hace parte como país miembro de la OMPI -Organización Mundial de la Propiedad Intelectual-, este Convenio es base fundamental para la legislación en propiedad intelectual a nivel internacional y nacional.
- La Convención de Roma regula la protección de artistas intérpretes o ejecutantes, productores de fonogramas y las emisiones de los organismos de difusión. Este tratado es de aplicación legal y supranacional en el país, ya que, Colombia hace parte de los países miembros de la OMPI- Organización Mundial de la Propiedad Intelectual- y esta administra la Convención de Roma, pueden hacer parte de esta

⁷ Las obras originarias de uno de los estados contratantes, es decir, las obras cuyo autor es nacional de ese estado o que se publicaron por primera vez en él, deberán ser objeto, en todos y cada uno de los demás estados contratantes, de la misma protección que se concede en sus propios nacionales.

⁸ La protección no deberá estar subordinada al cumplimiento de formalidad alguna. Es decir, no hay obligación, por ejemplo, de registrarla para que tenga protección.

⁹ La protección es independiente de si esta existe en el país de origen de la obra.

convención los países que hacen parte del Convenio de Berna y Colombia es un país miembro; mediante esta norma internacional se protege los derechos conexos, norma referente para el trabajo de grado (Roma, 1961).

- Tratado de la OMPI Derechos Conexos 1996 Ley 545 de 1999. Mediante esta Ley Colombia aprueba el "Tratado de la OMPI -Organización Mundial de la Propiedad Intelectual- sobre Interpretación o Ejecución y Fonogramas (WPPT)", adoptado en Ginebra el veinte (20) de diciembre de 1996¹⁰ (Ley, 1999). Mediante esta ley se incorpora el tratado internacional a la legislación colombiana como norma interna en el país.
- Tratado de la OMPI -Organización Mundial de la Propiedad Intelectual- de Derecho de Autor 1996, Ley 565 de 2000. Mediante esta Ley se aprueba el "Tratado de la OMPI -Organización Mundial de la Propiedad Intelectual- sobre Derechos de Autor (WCT)", adoptado en Ginebra, el 20 de diciembre de 1996 (Congreso de la República de Colombia Ley 565 , 2000). Mediante esta Ley se adopta el Convenio de Berna a nuestra Legislación nacional, haciéndola parte de las normas internas del país de obligatorio cumplimiento y consulta, establece además dentro de la legislación los programas de ordenador, modernizando nuestra legislación en propiedad intelectual y dando cumplimiento el país a compromisos adquiridos internacionalmente.
- Decisión Andina 351 de 1993 Régimen Común sobre Derecho de Autor y Derechos Conexos (Decisión Andina 351, 1993). Esta norma contiene el régimen común de Derecho de Autor y Derechos Conexos, hace parte en Colombia del bloque de Constitucionalidad por cuanto en materia de Derecho de Autor regula los derechos morales de autor que la Constitución reconoce como fundamentales (Sentencia Corte Constitucional -1118, 2005). Es decir, esta norma regional tiene

¹⁰ Ley declarada EXEQUIBLE por la Corte Constitucional mediante Sentencia C-1139-00 de 30 agosto de 2000, Magistrado Ponente Dr. Vladimiro Naranjo Mesa.

obligatoriedad de aplicación en Colombia, pues se integró al país como una norma en el marco de constitucional¹¹

- La Conferencia Diplomática aprobó el Tratado de la OMPI sobre Derecho de Autor (WCT) y el Tratado de la OMPI sobre Interpretaciones o Ejecuciones y Fonogramas (WPPD, que, tras el depósito de 30 instrumentos de ratificación o de adhesión en poder del director general de la OMPI para cada uno, entraron en vigor el 6 de marzo de 2002 y el 20 de mayo de 2002, respectivamente. La prensa internacional comenzó a llamar al WCT y el WPPD los "Tratados Internet" y esta expresión ha llegado a ser tan corriente que se utiliza incluso en los documentos oficiales de la OMPI. Es verdad que la razón de ser del WCT y el WPPT es ofrecer una respuesta a los problemas más urgentes que plantea la tecnología digital, y, en particular, Internet (Organización Mundial de la Propiedad Intelectual, 2003).
- Y el Tratado de Beijing, sobre interpretaciones y ejecuciones audiovisuales, al que Colombia se adhirió y es legislación nacional aplicable en Colombia (Dirección Nacional del Derecho de Autor, 2012).

Diseño metodológico

" Las concepciones del aprendizaje han cambiado y el conocimiento se construye desde la perspectiva de desarrollar metodologías que respalden la generación de capacidades de transferencia de ese conocimiento" (Rodríguez y Ramírez, 2014).

Este trabajo de investigación está concebido bajo un enfoque social cualitativo, paradigmático (Gurdián, 2007), que requiere del reconocimiento de diferentes contextos para obtener posibles perspectivas sobre el fenómeno en estudio, donde no basta con

¹¹ Sentencia 077 de 2023, expediente D 14.038. Acción pública de inconstitucionalidad en contra del artículo 181 (parcial) en contra de la ley 1955 de 2019. En esta Sentencia la Honorable Corte Constitucional desconoce el bloque de constitucionalidad de la Decisión 351 en materia de derechos patrimoniales, más no así, en cuanto a derechos morales. Declara constitucional el articulado y enfatiza la protección al derecho de autor indicando que el autor solo transfiere a título de cesión de derechos patrimoniales en Colombia, los derechos que existan al momento de la firma del contrato.

utilizar un solo método, sino también combinar varios y sus correspondientes herramientas o instrumentos, beneficios y restricciones. Por lo anterior, la tarea de los investigadores es determinar cuáles son los mejores métodos para abarcar su tema, lo que requiere un amplio conocimiento de ellos; el pluralismo metodológico nos permite obtener una visión más global y completa del objeto de investigación, porque cada método nos aportará un punto de vista diferente (Piza, et ál., 2019).

Por tanto, según los fundamentos ontológicos, epistemológicos y metodológicos, se trata de una investigación social, artística, naturalista, intensiva, holística y heurística, de carácter cualitativo, aplicando en cada capítulo variadas técnicas de investigación, propuestas por diversos autores, diseños metodológicos esgrimidos mediante revisión documental y legislativa a nivel nacional e internacional (Maream, et ál., 2021), grupos focales en estudio de caso y multi-caso (Martínez, 2007), observación participante (Maream, et ál., 2021), taller investigativo (Maream, et ál., 2021), entrevistas (Martínez, 2007; Díaz, et ál., 2013; Canales, 2006; Maream, et ál., 2021), aplicación de encuestas (López, 1998; Anguita, 2003; Montes, 2000), *learning and doing* (Rodríguez y Ramírez, 2014) y presentación descriptiva de resultados, con un propósito ilustrativo o de experiencias para resoluciones alternativas de los conflictos presentados.

Por consiguiente, la investigación se centró en la construcción de categorías, actividades y metodologías, aplicando las técnicas descritas (Ver Tabla 5), de forma multidisciplinar entre la ciencia del derecho y el arte, para proponer una caracterización de la obra performance desde la legislación del derecho de autor; a su vez, buscó investigar a profundidad a través de un estudio multi-caso si la formación en propiedad intelectual para los autores e intérpretes de la obra performance tiene algún impacto sobre la optimización de su gestión cultural; para finalizar se expuso un estudio de caso con un grupo focal, de manera detallada, profunda y descriptiva, donde se extrajo un diagnóstico sobre la forma en cómo maneja el grupo focal la normatividad de propiedad intelectual en las obras que produce y difunde. Para todo lo anterior, resultó necesario que la investigación contara con un proceso evolutivo y flexible, es decir, que fuera

avanzando en la recolección de datos, algo que podía cambiar las variables a medida que se aplica el método de aprender-haciendo.

Tabla 5

Metodología de la investigación

Objetivo	Categoría	Actividades	Metodología	
1. - Exponer al artista <i>performer</i> la obra performance, tanto en su relación con el derecho de autor, como en su forma de explotación económica y evidenciar sus posibles tensiones.	Obra performance y propiedad intelectual	Recolectar información teórica, analizar y exponer la obra performance en el derecho de autor.	Revisión documental (Revisión teórica de la obra performance, propiedad intelectual, leyes nacionales e internacionales)	
		Recolectar información ante la DNDA, respecto del registro de la obra performance	Recolección de información	
		Identificar y entrevistar a personas relevantes de la obra performance y la propiedad intelectual	Trabajo de campo (Entrevistas)	
2. - Exponer al artista <i>performer</i> la obra performance, tanto en su relación con el derecho de autor, como en su forma de explotación económica y evidenciar sus posibles tensiones.	Obra performance, propiedad intelectual, gestión cultural	Recolectar información bibliográfica analizar y caracterizar la obra performance desde la explotación económica. Propuesta de herramienta legal para implementar en las creaciones performativas.	Revisión documental (Revisión de bibliografía de la obra performance, mercado del arte, gestión cultural, clearance, spin-off universitarias, leyes nacionales e internacionales)	
		Identificar y entrevistar a expertos en propiedad intelectual, docentes, gestores culturales y autores.	Trabajo de campo (Entrevistas)	
3- Presentar diagnóstico a través de un estudio multi-caso de las instituciones de educación superior de la ciudad de Medellín que brindan formación en artes y formación en propiedad intelectual a sus estudiantes.	Formación, propiedad intelectual, gestión cultural	Recolectar información bibliográfica de formación en propiedad intelectual desde las universidades	Revisión documental	
		Identificar y entrevistar a docentes, estudiantes, gestores culturales y expertos en artes y propiedad intelectual.	Trabajo de campo (Entrevistas)	
		Seleccionar grupos focales para estudio multi-caso de las universidades de la ciudad de Medellín que brindan formación en propiedad intelectual a los estudiantes de pregrados de artes.	Estudio multi-caso, entrevistas, revisión documental. Diagnóstico.	
4- Mostrar en un estudio de caso, con el colectivo artístico y semillero de investigación "El Cuerpo Habla", facultad de Artes, Universidad de Antioquia, ciudad de Medellín, diagnóstico sobre la forma cómo maneja la normatividad de propiedad intelectual en el montaje de	Formación, propiedad intelectual, arte performance y gestión cultural.	PRIMERA ETAPA	Recolectar información del grupo focal con relación a la propiedad intelectual; analizar la obra performance denominada "Cargamontón" identificando en esta la forma de creación de la obra (autor único o con intérpretes de la acción performance, obra colectiva o en colaboración); la comunicación al público de la obra (Obra originaria, obra con contenido de obras protegidas por el derecho de autor u obras derivadas); y, la documentación de la obra (Obra efímera o con	Metodología: Observación participante, entrevista, grupo focal, aplicación de encuestas, revisión documental, taller investigativo.

Objetivo	Categoría	Actividades	Metodología
las obras performances de su autoría e interpretación.		fijación); seguidamente, se analizó en la obra performance los derechos patrimoniales y la forma de explotación económica de esta (desde la perspectiva del autor y de los intérpretes); luego se indagó sobre el montaje legal de la obra performance; se analizó el registro de autor y la formación de las integrantes del grupo focal en propiedad intelectual; se obtuvo resultados del análisis.	
	SEGUNDA ETAPA	Realizar un taller de investigación para brindar ABC de PI a los integrantes del grupo focal en propiedad intelectual; para ello se realizó un ejercicio de aprender-haciendo, acompañado por un experto en la materia para arrojar documentos legales que permitan al grupo cumplir con los requisitos para realizar montaje legal de la obra artística performance "Reinterpretación. Paro nacional, con guerra no brazos"; seguidamente, se creó un archivo digital y físico del componente legal en la creación de la obra artística; se evaluará el ejercicio de aprender-haciendo; finalmente se cierra el trabajo de campo.	Metodología: Observación participante, entrevista, grupo focal, aplicación de encuestas, revisión documental, taller investigativo y aprender-haciendo (<i>Learning and doing</i>)

Nota. Elaboración propia.

Pertinencia Cualitativa del Proyecto

La Investigación Cualitativa posee varias cualidades, entre ellas la posibilidad de reflexión del investigador sobre los procesos que está llevando a cabo dentro de su trabajo, además, permite realizar una construcción de conocimiento nuevo y por descubrirse. Por tanto, el desarrollo del presente proyecto es pertinente, porque evidencia la importancia de la relación multidisciplinar del derecho de autor, que también es un derecho humano, intrínseco al hombre y el estudio del arte en sus diferentes modalidades, en especial la obra performance. Esta alianza genera una herramienta académica que amplía y cualifica el conocimiento del autor e intérprete de la acción performativa, impactando directamente en la optimización de procesos de gestión cultural de la creación artística. En este sentido, busca la investigación aportar al sector de las artes performances una guía para proteger y respetar las obras cobijadas por el derecho de autor, a través de la propuesta de herramientas legales que ayudarán al autor e intérprete *performer* a cumplir con la normatividad de propiedad intelectual, se trata entonces, de un aporte a la cultura del respeto universal por el derecho de autor que

comienza con los mismos creadores, pasando por la academia, que repercute en lo social y que impactará finalmente el campo del mercado artístico y la gestión cultural de la obra.

Finalmente, esta investigación recoge varias posibles tensiones que se presentan en el marco de la propiedad intelectual de la obra performance, pero no solo propone soluciones o alternativas para mermar o desaparecer estas tensiones a través del conocimiento de la normatividad de propiedad intelectual, lo que amplía el campo del saber del artista y del gestor cultural.

Consideraciones éticas

El ejercicio investigativo que se llevó a cabo contó con orientaciones éticas que van a estar adecuadas a cada tipo de situación que se pueda llegar a presentar, por lo que se hicieron las labores necesarias para obtener los consentimientos informados de todos y cada uno de los partícipes de la investigación, también se llevó un proceso de confidencialidad de las identidades cada vez que se requirieron, se orientó la investigación para que se pudiera dar una expresión libre y consensuada; por último, se tuvo en cuenta el retorno de los avances obtenidos y, sobre todo, la presentación de los resultados derivados del proceso investigativo, triangulación de información con el derecho de propiedad intelectual y nuevas fronteras para el sector del arte y la cultura performativa en el país y en el mundo (ver anexo 1).

1. La obra performance y el derecho de autor

1.1. Introducción

Recuerdo cuando inicié el estudio de la propiedad intelectual en el año 2002 incentivada como asesora jurídica de varios canales comunitarios a nivel nacional. Los canales de producción propia expresan la cotidianidad de la comunidad organizada, por lo que intervienen en la construcción de contenido, desde los niños hasta personas de

avanzada edad que viven en el barrio, la comuna, la municipalidad; la grilla se alimenta de programas con alto contenido de obras protegidas por el derecho de autor. En medio del aprendizaje, en el año 2008, hice parte de la creación y ejecución del proyecto “Yo tengo Derechos ¿Y tú?”, liderado por la Cooperativa de Televisión Comunitaria “COMUTV” (proyecto ganador del programa de estímulos del Ministerio de Cultura de Colombia 2008). En el proyecto participaron 180 niñas y niños pertenecientes a los canales comunitarios de todas las regiones que conforman el departamento de Antioquia; ellos se educaron en la ley de infancia y adolescencia, en producción de televisión y en el manejo de las emociones; enseñaron a través de las cámaras a otros niños y niñas sobre los derechos de la infancia y adolescencia, representando diferentes situaciones en las cuales pudieran ser violados sus derechos, y dónde pueden los menores y adolescentes dar la alerta por esta situación. Convivimos largo tiempo durante el año para construir el programa de televisión comunitaria, creado por estos chiquillos que alimentaron mi vida y, por ellos, hoy mayores, continúo enamorada de la propiedad intelectual y soy una incitadora de su estudio, para respetar a cada autor, a cada intérprete, a cada artista, para respetar el arte.

En el presente capítulo se abordarán conceptos dados por distintos autores sobre la obra de arte performance, se hará un recorrido por la legislación en propiedad intelectual a nivel nacional e internacional y se retomarán conceptos de autores que han trabajado la obra performance y la propiedad intelectual y, de esta manera, exponer en esta normatividad la obra performance.

A su vez, se presentará una propuesta de caracterización jurídica de la obra performance, abordada desde la creación de la obra, la comunicación al público y la documentación, se expone la obra performance en el campo del derecho de autor, presentando para ello algunas posibles tensiones e intentando mermar esta complejidad, para que le resulte al artista *performer* más comprensible esta relación.

Finalmente, se expondrá la relación de la obra performance con el derecho de autor, con esto se pretende ofrecer un breve análisis de la obra performance en el derecho de autor, que no es más que la *propiedad intelectual*.

1.2. La Obra performance y el derecho de autor

“El arte tiene la bonita costumbre de echar a perder todas las teorías artísticas”

Cita atribuida a Marcel Duchamp (Pávez, 2022 p. 3)

El concepto de “art performance u obra performance”, si se parte de su traducción literal del inglés, significa arte del funcionamiento, interpretación, ejecución o presencia (González, 2012). Asimismo, “la obra performance se ha definido como una acción efímera que transcurre en co-presencia física del artista y el espectador en un lugar y tiempo determinado” (Ayerbe, 2017, p. 49). Adicionalmente, podemos complementar estas definiciones con lo planteado por Sibilia (2013):

En el campo de las artes, el performance se trata de un movimiento surgido en los años setenta, que dio luz al género artístico denominado *performance*, que fue creado para abarcar todas esas manifestaciones híbridas, que surgían y no lograban ser acogidas dentro de los márgenes de cánones establecidos (p. 5).

Así, se podría afirmar que, en sentido artístico la performance es un acto o una sincronización de actos, efectuado por uno o varios artistas performáticos, es decir, existe un acto artístico, quien lo practica es un artista performático y se hace para un público que así lo concibe (Sibilia, 2013, p. 6).

A su vez, el derecho de autor protege las creaciones expresadas en obras literarias y artísticas originales, y nace con la obra misma, como consecuencia del acto de creación y no por el reconocimiento de la autoridad administrativa, aunque se pueden establecer formalidades para el registro de autor, según la ley, que le otorgará al titular sobre la obra

derechos exclusivos de autorizar, prohibir el uso de la obra o explotarla económicamente (Lipszyc, 2017). Por lo tanto, el derecho de autor se adquiere de manera originaria por el mero acto de la creación, que deviene este acto creativo del producto de un trabajo de naturaleza intelectual (Zea, 2009). Por otro lado, indica el artículo 27 de la Declaración Universal de los Derechos Humanos que:

(...) toda persona tiene derecho a participar libremente en la vida cultural de la comunidad, a gozar de las artes y a participar en el progreso científico, y de los beneficios que de él resulten; (...) y que toda persona tiene derecho a la protección de los intereses morales y materiales que le correspondan en razón de las producciones científicas, literarias o artísticas de las que sea autora (ONU, 1948, párr. 53).

Por lo anterior, los derechos de autor se protegen como un derecho humano, de carácter primordial, intrínsecos a la personalidad del autor, reconocido a los autores sobre su obra, es un derecho exclusivo del autor. Son entonces objeto del derecho de autor las obras literarias, artísticas y científicas, que tienen protección desde el momento de su creación, cuyo creador será protegido por la ley, debido a la obra.

Ahora bien, la obra performance es una obra artística que constituye una representación de acción performance, una acción efímera que por su naturaleza requiere co-presencialidad del público; en la medida que sea una obra producto del intelecto humano y original, es una expresión artística que está protegida por el derecho de autor, gozando este último de derechos morales y patrimoniales de la obra desde su creación (Ley 23, 1982)¹². Sin embargo, la obra performance no está inmersa en el listado legislativo en Colombia ni internacionalmente, que enumera las obras protegidas por el derecho de autor (Decisión 351, 1993), lo que podría generar algunas tensiones en materia de derechos de autor y arte performance.

¹² Artículo 9.

Asimismo, la obra artística performance tiene características muy especiales y diferenciales de las demás obras artísticas, que también pueden presentar tensiones como, por ejemplo, que esta puede ser creada por uno o varios autores, interpretada por el mismo autor o contar con la participación de intérpretes; puede, a su vez, tener fijación o no tenerla; pueden incorporarse dentro de la obra original otras obras protegidas por el derecho de autor; puede ser creada por una persona natural y ser esta la titular de los derechos de autor, o ser titular de la obra una colectividad; también, el escenario puede tener protección legal. Todo esto y más, hace de la obra performance una creación única e irrepetible. Por lo que se analizará entrelazando la legislación del derecho de autor y algunas posibles tensiones que pueden presentarse en la creación artística.

1.2.1. La obra performance desde la legislación del derecho de autor y algunas tensiones legales

El autor de una obra literaria y artística originaria goza de derechos exclusivos sobre su obra (Ley 23, 1982)¹³, esto es, que puede disponer de ella de manera gratuita u onerosa, ya que, puede aprovechar la obra con o sin fines de lucro (Ley 23, 1982)¹⁴, reproducirla, transformarla, comunicarla al público (Ley 23, 1982)¹⁵, distribuirla, importarla (Ley 1915, 2018)¹⁶, es decir, es el titular de derechos de autor y puede explotar la obra como desee. Es importante tener claro que las obras derivadas también son protegidas por el derecho de autor de forma exclusiva.

Por otra parte, en el arte performance, los objetos susceptibles de protección son la obra Performance y la acción performance/representación (Hernando, 2015). Del mismo modo, la obra performance es una creación del arte que presenta ciertas tensiones en materia de derechos de autor, bien desde la comunicación al público, la documentación de la obra e incluso desde la titularidad misma de los derechos;

¹³ Artículo 1.

¹⁴ Artículo 3, literales a y b.

¹⁵ Artículo 12.

¹⁶ Artículo 3.

obstaculizando la corriente determinación de titularidad originaria de los derechos de autor -reconocimiento de que esta puede ser creada como una obra colectiva, una obra en colaboración, o con un único autor- con el ánimo de develar dichas tensiones se adelantará un ejercicio comparativo con otros tipos de obras protegidas por el derecho de autor, como la obra literaria y la artística

Por todo lo anterior, se expondrá la obra performance en relación con el derecho de autor, desde tres aspectos básicos, a saber: (i) desde el momento de su creación; (ii) desde la comunicación al público; y, (iii) desde la fijación de la obra, para analizar en el estudio de caso estos mismos aspectos en las obras performances trabajadas.

Para indicar entonces que, desde el momento de su creación, la obra performance puede ser creada como una obra colectiva, una obra en colaboración, o con un único autor, características que determinarán la titularidad originaria de los derechos de autor (Ley 23, 1982)¹⁷.

Desde la comunicación al público de la obra performance, esta puede ser originaria; o con contenido de otras obras protegidas por el derecho de autor; o como obra derivada, lo que influye directamente en el respeto por el derecho de autor de terceros para la publicación de la obra (Ley 23, 1982)¹⁸.

Finalmente, desde la documentación de la obra performance puede ser fijada o efímera y esto influirá directamente con la forma de registro de autor, mercado del arte y protección legal.

1.2.1.1. Desde el momento de su creación.

La obra performance puede ser creada como una obra colectiva, una obra en colaboración, o con un único autor, características que determinarán la titularidad originaria de los derechos de autor.

a) Creación de la obra performance de un único autor. Cuando la creación de la obra performance es producto de un único autor e intérprete de la acción

¹⁷ Artículo 4, literales a, b y f, artículo 5 y 8.

¹⁸ Artículo 8, literales I y J.

performance, en él confluye toda la autoría de la obra. Según Hernando (2015), los derechos morales y patrimoniales de autor están en propiedad de un solo autor, cuya protección nace con la creación de la obra performance.

El titular de derechos morales y patrimoniales de propiedad intelectual o lo que es lo mismo, de derechos de autor de la obra performance, es el autor, es este el único titular de propiedad intelectual frente a la obra, pues puede el autor gestar su obra como quiera sin tener que verse sometido a autorizaciones de terceros.

b) Creación de la obra performance como obra colectiva. La obra colectiva, desde el derecho de autor, es la que es producida por un grupo de autores, por iniciativa y dirigida por una persona natural o jurídica que la coordine, la divulgue y publique a su nombre (Ley 23, 1982)¹⁹.

Ahora bien, en la creación de la obra performance como obra colectiva intervienen como autores o titulares protegidos por el derecho de autor, el productor, el director, el coreógrafo, maquillador, diseñador de vestuario, escenógrafo, autor musical, guionista. Así mismo, en ocasiones puede desarrollarse la puesta en escena de la obra performance en locaciones especiales que podrían tener protección por el derecho de autor; aún más, en la acción performance también coexisten unos derechos conexos de los intérpretes sobre la representación de la obra puesta en escena; dichos derechos también están protegidos por el derecho de autor (Hernando, 2015). Sin embargo, la titularidad de derechos de autor recae sobre la persona natural o jurídica que coordine, divulgue y publique a su nombre la obra, por lo que es importante la autorización previa y expresa de los autores y la cesión de derechos de autor de esos colaboradores a favor del productor que coordine, divulgue y publique a su nombre la obra performance.

Los derechos morales de autor en esta clase de obras performances creadas bajo la característica de obra colectiva, pertenecen a todos los autores, intérpretes y partícipes de la obra (Hernando, 2015), y son obras protegidas de forma independiente por el derecho de autor; por ello se respetarán siempre por terceros que deseen usar la obra, es decir, el autor jamás se separa de la obra, por tratarse de un derecho protegido como

¹⁹ Artículo 8, literal d.

un derecho humano, intrínseco al autor. En consecuencia, siempre se reconocerán derechos morales a todos los colaboradores; de igual manera, el tercero que quiera usar la obra deberá reconocer derechos morales a todos los autores de la obra performance.

Por otra parte, los derechos patrimoniales de autor pertenecen al productor de la obra, por ser una obra colectiva, por un término definido en la ley (Ley 1915, 2018)²⁰; y puede el titular disponer de ellos de manera libre, siempre y cuando el productor cuente con documentos formales legales, que le permitan tener claridad sobre la propiedad patrimonial de los derechos de autor con todos y cada uno de los partícipes en la creación de la obra performance.

c) Creación de la obra performance como obra en colaboración. La obra en colaboración es aquella que es producida conjuntamente por dos o más personas naturales, cuyos aportes no puedan ser separados de la obra (Ley 23, 1982)²¹. Por consiguiente, en la creación de la obra performance con la característica de obra en colaboración, intervienen como autores o titulares de la obra performance, protegidos por el derecho de autor, todos los colaboradores que intervinieron en la creación de la obra, cuyos aportes sean necesarios para que nazca esta y no puedan separarse los aportes de la obra artística.

Bajo esta característica, los derechos morales de autor en esta clase de obras performances creadas bajo la característica de obra en colaboración, también pertenecen a todos los autores, intérpretes y partícipes de la obra performance, de forma perpetua y jamás se desprenden del autor (Ley 23, 1982)²².

De igual manera, la propiedad de los derechos patrimoniales de autor de las obras performances creadas bajo la característica de obra en colaboración, pertenecen a todos los partícipes, cuyo aporte en la obra performance no pueda separarse de ella.

²⁰ Artículo 2, literal b).

²¹ Artículo 8, literal c).

²² Artículo 30.

1.2.1.2. Desde la forma de comunicación al público de la obra performance.

Es importante esta caracterización porque podría presentar tensiones la obra performance en la comunicación al público, en caso de irrespetar derechos de autor de obras protegidas, por ello, esta puede tratarse de poner a disposición del público una obra performance originaria, o con contenido de otras obras protegidas por el derecho de autor, o como obra derivada, escenarios que influyen directamente en el respeto por el derecho de autor de terceros para la comunicación de la obra performance sin tensiones legales.

a) Comunicación al público de una obra performance originaria. La obra performance, para estar protegida por el Derecho de Autor, requiere ser original en la forma de expresar las ideas o sensaciones (Hernando, 2015). A su vez, se entenderá por comunicar al público la obra, como publicar esta, por cualquier forma o sistema (Ley 23, 1982)²³. De esta manera, se comprenderá por obra originaria aquella que es primitivamente creada por el autor (Ley 23, 1982)²⁴. En este sentido, se concebirá que la comunicación pública de una obra performance originaria, se refiere a aquella que es creada por uno o varios autores e intérpretes, cuyo contenido es original y pertenece a estos; por ende, no contiene la obra performance otras obras protegidas por el derecho de autor, su contenido es único, originario, impregnado de la personalidad del autor, por ello el derecho de comunicar la obra le pertenece al autor y a los intérpretes.

Así, la comunicación pública de la obra performance es la puesta a disposición, distribución y difusión de esta por cualquier medio o sistema; los derechos de autor le pertenecen exclusivamente a los autores e intérpretes de la obra performance originaria, no presenta tensiones, pertenece la propiedad intelectual al creador de la obra y es este el titular de los derechos de autor. En consecuencia, la facultad de autorizar o prohibir la comunicación pública de la obra performance está en la voluntad única y exclusiva del autor, sin requerir autorizaciones previas o licenciamientos de otros, pues la protección

²³ Artículo 8, literal p).

²⁴ Artículo 8, literal i).

de derecho de autor radica en la obra original y pueden sus creadores hacer pública la obra por cualquier forma o sistema.

b) Comunicación al público de la obra performance con contenido de otras obras protegidas por el derecho de autor. La obra performance puede ser creada por uno o varios autores e intérpretes, con una idea original, pero puede contener otras obras de titularidad de terceros, protegidas también por el derecho de autor. En este caso, la obra performance requiere autorización previa y expresa del titular de esas otras obras sincronizadas, incorporadas y/o reproducidas en la obra performance, para nacer como otra obra originaria. En otras palabras, la sincronización en la obra performance de otras obras pertenecientes a terceros y protegidas por el derecho de autor, se incorporan como una obra nueva; y esta también es protegida por el derecho de autor, siempre y cuando se respeten los derechos de autor de los otros autores originarios, pues, para publicar una obra performance con contenido de otras obras protegidas por el derecho de autor, requiere el titular de la obra autorización, licenciamiento y/o cesión de derechos de autor de los otros autores cuyas obras hayan sido incorporadas en la obra performance (Ley 1915, 2018)²⁵.

Ahora bien, podría presentarse tensión en materia de derechos de autor en la comunicación al público de la obra performance, con incorporación de otras obras protegidas por el derecho de autor, en caso de irrespetarse el derecho de autor de una obra protegida y creada por otros autores²⁶.

c) Comunicación al público de una obra performance derivada. Se entenderá por el concepto de obra derivada como aquella obra que resulte de la adaptación, traducción u otra transformación de la obra originaria, siempre que constituya una creación autónoma, convirtiéndose esta en una obra nueva. (Ley 23,1982)²⁷.

Del mismo modo, la obra performance puede ser el resultado de la adaptación o transformación de otra obra performance preexistente, en este caso la creación artística,

²⁵ Artículo 3, modificó el artículo 10 de la Ley 23 de 1982.

²⁶ Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas de 1886, cuya última modificación se firmó en París en 1971, al cual adhirió Colombia a través de la Ley 33 de 1987, para la protección de obras literarias y artísticas, artículo 3

²⁷ Artículo 8, literal J, modificado por el artículo 2 de la Ley 1520 de 2012

en la medida que sea autónoma y original, se entenderá como una obra nueva, denominada obra derivada, protegida por el derecho de autor, es decir, esta obra derivada original y autónoma es una obra nueva, que también es protegida por el derecho de autor (Ley 23, 1982)²⁸, siempre y cuando se respeten los derechos de autor de los otros autores²⁹.

Los derechos de autor sobre la obra derivada se encuentran limitados por los derechos que tenga el autor de la obra originaria sobre los elementos comunes en ambas obras (Guzmán, 2018, p. 95).

Por consiguiente, se está, incluso, ante una obra derivada cuando la obra preexistente se haya incorporado al dominio público y no sea necesario en este supuesto obtener el previo consentimiento de los primitivos autores para poder acometer la adaptación (Hernando, 2015).

Es decir, la transformación de la obra es una facultad exclusiva del autor, por lo tanto, la obra transformada es considerada una obra derivada, estas son las adaptaciones, traducciones, actualizaciones, antologías, resúmenes, extractos y cualquier transformación de una obra anterior de la que resulta una obra diferente. La originalidad de la obra derivada puede devenir de la composición y expresión (como en las adaptaciones), en la composición (como en las compilaciones y antologías) o en la expresión (como en las traducciones) (Lipszyc, 2017). Más aún, la obra derivada debe diferenciarse de la obra original, pero existen obras derivadas que no pueden presentar un alto grado de originalidad, deben basarse estrictamente en la obra original como lo es el caso de las traducciones (López, 2021).

En otras palabras, las obras derivadas son obras compuestas, entendiendo estas como la obra nueva que incorpora una obra preexistente sin la participación del autor; si el autor participa de la obra derivada será una obra en colaboración. Por consiguiente, en cuanto a las adaptaciones también son una obra derivada, esta obra puede convertir

²⁸ Artículo 4.

²⁹ Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas de 1886, cuya última modificación se firmó en París en 1971, al cual adhirió Colombia a través de la Ley 33 de 1987, para la protección de obras literarias y artísticas, artículo 3.

una obra originaria en otra, como por ejemplo transformarse una obra performance en una obra audiovisual o fotográfica, o digital, o variar la obra sin cambiar el género, como cuando se amplía la obra originaria. Por ello, la adaptación debe respetar la obra original, en principio el autor de la obra derivada debe efectuar una adaptación fiel de la obra original, la transformación de la obra originaria y de nuevos elementos en la obra derivada depende de la autorización previa y expresa dada por el autor originario de la obra primigenia. Las traducciones también son obras derivadas, que consisten en expresar en otros idiomas la versión de la obra original. Las traducciones deben respetar fielmente el contenido y el estilo de la obra original (Agüero, 2001).

En suma, para que pueda comunicarse al público la obra performance derivada producto de otra obra performance originaria preexistente, deberá contarse con la autorización previa y expresa del titular de propiedad intelectual de la obra performance originaria (Ley 44, 1993)³⁰, de lo contrario también podrían presentarse tensiones legales.

1.2.1.3. Desde la forma de documentación de la obra performance.

Esta puede ser fijada o ser efímera y esto influirá directamente en la forma de registro de autor, mercado del arte y protección legal, que también puede presentar tensiones.

a) Obra performance como obra efímera, presencial, sin fijación. Al hablar de obra performance, se deberán tener en cuenta las categorías de presencialidad, público, calidad de efímera y mercado del arte. La obra de arte performance, recubre la categoría de presencialidad que desempeña un papel importante en las más aceptadas definiciones del arte de performance; esta presencialidad efímera del cuerpo del artista ha impedido que se aprecie en toda su importancia la documentación del performance (Ayerbe, 2017). Seguidamente, Goldberg (como se citó en Ayerbe, 2017) señala que “la performance escapa por su esencia de una definición exacta, más allá, que es un arte “en vivo”, es decir, que exige una presencia de los artistas intérpretes de la obra performance” (p. 552). Del mismo modo “la performance reduce el elemento de alineación

³⁰ Artículo 67.

y distancia entre el intérprete y el espectador, puesto que el público espectador como el intérprete experimentan la obra performance de manera simultánea” (Goldberg, como se citó en Ayerbe, 2017, p. 553). Además, agrega Ayerbe (2017), que es importante el rito de la presencialidad en la obra performance, en la medida que consideremos de la obra performance una práctica comunicativa, que se vale del rito para lograr que el público tenga una visión más crítica sobre la obra artística o su entorno. Sumado a lo anterior, González señala, que el autor Eloy Tarcisio en el libro *Con el Cuerpo por Delante 47882 minutos de performance* menciona que “el performance es una filosofía de contacto directo; es un lenguaje de signos y símbolos complejos que se relacionan con el espectador de forma inmediata y al enfrentarse el artista y el espectador provoca una reacción esperada pero desconocida para ambas partes” (González, 2012, p.3). Es decir, el público es importante en la acción performance, el espectador es parte de la esencia del arte performativo.

Por su parte, indica Ayerbe que Phelan expone en su libro *Unimarked The Polics of Performance* que la obra performance es efímera, por esa condición temporal de la performance, por su cualidad de acto presencial con el público y su imposibilidad de ser registrada: “La performance entonces, no puede ser conservada, grabada, documentada, ni participar de ninguna manera en la circulación de las representaciones de interpretaciones: en cuanto lo hace se convierte en algo distinto de una performance (...)” (Phelan, como se citó en Ayerbe, 2017, p.556).

Por ello, en la medida en la que la performance intenta introducirse en la economía de la reproducción traiciona y debilita la promesa de su propia ontología. Solo en las performances emergen restos de una cultura auténtica, la cual, sin embargo, no puede salvarse de la desaparición, ya que, la performance retransmitida por medios tecnológicos es un producto para la comercialización y representa los intereses del mercado (Phelan, 1993).

Por lo tanto, declara Phelan (como se citó en Ayerbe, 2017) que “la única vida de la performance está en el presente. La performance nace y muere con su representación,

esto impide su registro, el espectador se lleva la experiencia con el performance, la obra se queda en la memoria del público y no en el registro” (p. 557).

Para Phelan, entonces, la imposibilidad de fijación de la obra performance, por ser una obra efímera, bajo la categoría de presencialidad, cuya interpretación tiene contacto directo y necesario con el público, es una característica del arte performance y por ello no puede ser fijada o documentada, porque al hacerlo se pierde su esencia. Muchos artistas hablaron de intervenir en la vida real y promover un intercambio más igualitario entre la presencia del artista y el espectador (Ayerbe, 2017).

Por otro lado, la obra de arte performance, en este sentido de co-presencialidad del intérprete y el público, se convierte entonces en una obra única, efímera; de este modo, no hay registro de la obra, el performance nace como una manifestación centrada en la presencia, no reviste importancia el ingreso de la obra performance en el mercado del arte (Quiroga, 2011). Así entonces, la creación performativa efímera no pretende inicialmente ingresar al mercado del arte. Se concibe la obra como una iniciativa crítica del arte y de su mercado.

Ahora bien, bajo este concepto de obra performance efímera, presencial, que requiere la experiencia de la acción performance con el público, no documentada, no fijada, podrían presentarse tensiones en materia de registro de derechos de autor de la obra performance, protección legal y mercado del arte, pues esta característica de obra efímera la hace imposible de fijación en un soporte material que pueda ser comunicado al público por cualquier medio o tecnología conocida o por conocerse (Ley 23, 1982)³¹; aún más, es una obra que, en principio, no estaría llamada a participar del mercado del arte, porque nace y muere con su interpretación. En efecto, a lo largo de la historia de la performance, la experiencia directa era lo que los artistas más valoraban en su intento de ubicarse fuera de los estándares del sistema del arte comercial; su deseo era protestar contra la objetivación y comercialización de la obra (Ayerbe, 2017). Por lo que, para Phelan, la obra performance es efímera y está destinada a la desaparición absoluta después de su interpretación, está en su esencia, ya que “la performance en un sentido

³¹ Artículo 8, literal T).

estrictamente ontológico no es reproducible” (Phelan como se citó en Ayerbe, 2017, p. 556). Es más, según Phelan, la incapacidad de reproducción o repetición de la performance es su fortaleza, porque resiste la economía de reproducción y permanece sin huella en el sistema capitalista (Ayerbe, 2017).

A manera de resumen, la representación de la obra de arte performance, es efímera, puesto que la obra utiliza el cuerpo del artista que la interpreta de forma presencial, acción-presencia, *el performers* interactúa con el público, espectador que obtiene una experiencia presencial, única e irrepetible de la obra. En este sentido, esta se hace efímera, única, irrepetible, no documentada, o lo que es lo mismo, no es posible fijarla en un soporte material o tecnológico suficientemente permanente o estable para permitir su percepción, reproducción o comunicación pública (Ley 23, 1982)³². Por consiguiente, se entenderá por obra performance efímera como aquella que no tiene animus de permanencia, se realiza la acción performance por una sola vez, no se fija, se deja evidencia en los recuerdos de los intérpretes, autores y, en el más importante, en el público y su experiencia con la representación de la interpretación de acción performance.

Por otra parte, de conformidad con el Convenio de Berna³³, las obras literarias y artísticas comprenden todas las producciones en el campo literario y artístico, cualquiera que sea el modo o forma de expresión. Sin embargo, se reservó a cada país que conforma la unión, la facultad de establecer dentro de sus legislaciones internas, que las obras literarias y artísticas o algunos de sus géneros no estarán protegidos mientras no hayan sido fijados en un soporte material, norma internacional que guarda directa relación con la Decisión 351 de 1993³⁴.

En Colombia, en concreto, el concepto de fijación está regulado en la Ley 23 de 1982, entendiendo esta como la incorporación de imágenes y/o sonidos sobre una base material suficientemente permanente o estable para permitir su percepción, reproducción

³² Artículo 8, literal T).

³³ Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas de 1886, cuya última modificación se firmó en París en 1971; al cual se adhirió Colombia a través de la Ley 33 de 1987 para la protección de obras literarias y artísticas, artículo 3, numerales 1 y 2.

³⁴ Decisión 351 de 1993 régimen común sobre derechos de autor y derechos conexos, artículo 3, fijación.

o comunicación pública (Ley 23, 1982)³⁵. Es decir, en Colombia es importante el concepto de fijación de la obra protegida por el derecho de autor para su registro, es decir, que inicialmente al no poderse fijar la obra performance, se dificulta su registro ante la Dirección Nacional del Derecho de Autor, único órgano competente en Colombia para cumplir con estas funciones; sin embargo, esto no quiere decir que la obra performance no esté protegida por el derecho de autor (Decisión 351, 1993)³⁶, ni que esta quede excluida del mercado del arte.

Para la Autoridad competente en Colombia, la Dirección Nacional del Derecho de Autor, en respuesta ante el derecho de petición en el cual se solicitaba información de cómo es el proceso de protección y registro de una obra performance en el país, contestó:

(...) Verificada nuestra base de inscripción de obras en la oficina de registro, solamente tenemos arquitectura, arte aplicado, arte digital, coreografía, croquis, dibujo, dramáticas, dramático musical, escultura, fotografía, grabado, instalación, litografía, mapa, pantomima, pintura, planos, pero (sic) no como como un todo no tenemos **obra performativa en Colombia; además porque en esencia en este tipo acciones artísticas, se encuentran distintos tipos de contenidos mencionados anteriormente como las categorías de obras.**

(...) En la Oficina de Registro de la Dirección Nacional de Derecho de Autor, a la fecha no contamos, con dicha información relacionada con el (sic) arte de obra performativa en Colombia. (Dirección Nacional del Derecho de Autor, comunicación personal, 8 de agosto de 2021, párr 27 y 49).

Sin embargo, Juan Carlos Monroy³⁷, ex director de la Dirección Nacional de Derechos de Autor, entre otros cargos, indica en entrevista realizada en trabajo de campo, que:

³⁵ Artículo 8, literal t).

³⁶ Artículo 52 Régimen común sobre derechos de autor y derechos conexos

³⁷ Juan Carlos Monroy, abogado y especialista en propiedad industrial, derechos de autor y nuevas tecnologías de la Universidad Externado de Colombia, desde hace más de 20 años es profesor de la Universidad Externado de Colombia, también dicta cátedra en la Universidad de los Andes y la Universidad Sergio Arboleda, dictando la cátedra de derechos de autor, en su trabajo como abogado ha estado específicamente dedicado al derecho de autor, se ha desempeñado como Director General, de la Dirección Nacional del Derecho de Autor, también en esta entidad fue asesor de la Dirección Nacional y Abogado de la Oficina Jurídica, Centro Nacional para el Fomento del libre Comercio en América

¿Por qué registrar la obra performance efímera? ¿Qué sentido tiene proteger por derecho de autor algo que está aquí y que mañana, o en unas horas no va a estar? yo pensaría, que el derecho de autor nunca ha estado dependiendo de los soportes, o de la expresión en algún momento de la obra, porque lo que se protege por derecho de autor es la creación en sí misma, me explico, cuando tú creas alguna analogía, un símbolo, una obra de danza, esa tiene existencia a los ojos de la gente, cuando se representa, cuando el artista lo interpreta ante el público, pero previo a eso es un trabajo creativo, alguien creó cada detalle de ese evento exacto, entonces, separando la idea que su representación ante el público, puede ser efímera, pero que tras de ello hay una creación, preparación, una conceptualización extensa de detalle, de creación, de profundidad, de originalidad, yo te diría que a pesar de lo efímero, el trabajo creativo en sus manos está ahí, y merece que quede protegido la propiedad del creador a cualquier efecto... (J.C. Monroy, comunicación personal, 18 de marzo del 2022)

De la misma manera, a la pregunta de cómo registrar una obra performance en Colombia, en entrevista en trabajo de campo, Mónica Zuluaga³⁸ abogada, especialista en propiedad industrial, derechos de autor y nuevas tecnologías, artista, docente y gestora cultural, opina que:

(...) Tenemos unas falencias importantes especialmente desde la ley porque se vuelve una creación de único uso, efímera, ... la fijación al final en este tipo de obras no es lo relevante, de hecho nosotros tenemos un derecho de petición enviado a la Dirección Nacional del Derecho de Autor con el ánimo que ellos nos den cierta luz respecto de cómo aseguramos un certificado de registro de una obra efímera, que no habría ninguna manera según el sistema tradicional de registro, porque esto no se fija, porque esto puede cambiar cada vez que se haga, porque

Latina, en la subdirección del derecho de autor, trabajó en la Organización Sayco-Acinpro, en el cargo de Director Nacional, durante dos (2) años y desde el año 2012, es independiente, tiene su oficina de abogados y se dedica a litigar en materia de derechos de autor exclusivamente.

³⁸ Mónica Zuluaga, abogada, especialista en propiedad industrial, derechos de autor y nuevas tecnologías de la Universidad externado de Colombia, cantante, compositora y gestora cultural.

no obedece a una característica de una obra normal, pero creo que es compleja...”
(M. M. Zuluaga, comunicación personal, 22 de marzo del 2022).

De conformidad con lo anterior, se tiene entonces que no es necesario registrar la obra artística o literaria ante la Dirección Nacional del Derecho de Autor para que esta sea protegida (Decisión 351, 1993)³⁹. Por ello, los derechos de autor reconocidos en la ley son independientes de la propiedad del objeto material en el cual esté incorporada la obra, se protege la obra literaria y artística (Ley 23, 1982)⁴⁰. Es decir, que la obra performance efímera también es protegida por el derecho de autor, así no este fijada y registrada ante la Dirección Nacional del Derecho de Autor.

A manera de conclusión, la obra performance es efímera, única e irrepetible, requiere de la interpretación “en vivo” del artista con el público, que se llevará una experiencia de la representación-acción-presencia performance, su fijación va en contravía con la esencia de la acción performance; sin embargo, está protegida por el derecho de autor.

Por último, cabe resaltar que esta clase de obra podría presentar tensiones frente al mercado del arte, tema que se abordará en el siguiente capítulo.

b) Fijación de la Obra performance. Ante el concepto de obra performance efímera y su no reproductibilidad, indica Ayerbe (2017) que los autores y artistas intérpretes de acciones performance han desarrollado diferentes motivaciones que les hacen tener en consideración las huellas que sobrevienen a las acciones en sí mismas. Señala la autora, que documentar la obra se ha considerado una vía para difundir sus ideas y acciones a un público más amplio, comunicar y comenzar un diálogo abierto; añade que otros autores e intérpretes encontraron útil poder ver, analizar y tal vez revisar sus trabajos después de las acciones. Más aun, indica que:

(...) en definitiva, desde los comienzos mismos de la performance los artistas han incorporado la documentación en sus acciones por muy diversos motivos. Por lo

³⁹ Artículo 52 Régimen común sobre derechos de autor y conexos.

⁴⁰ Artículo 6 y Decisión 351 de 1993, artículo 6 Régimen común sobre derechos de autor y derechos conexos, 1993.

que, una postura tan radical como la de Phelan, resulta difícil de mantener y de ahí que haya sido sometida a revisión desde diversos planteamientos teóricos en torno a la performance (Ayerbe, 2017, p. 557).

De otra manera, añade Ayerbe (2017) que “aunque Stiles también defiende que la performance se caracteriza por su presencia efímera, reconoce que “la performance no madura a través de la desaparición, puesto que las exigencias de comunicación y memoria sociales requieren una forma objetiva” (p. 561). Esta “forma objetiva” puede ser materializada mediante los objetos residuales de la acción o mediante la documentación generada durante el acto (Ayerbe, 2017). Asimismo, “los objetos contienen los rastros de la historia de la acción (la vida) del pasado a través del presente y con miras al futuro” (Stiles, como se citó en Ayerbe, 2017, p. 561). Es decir, para Stiles, la documentación de las acciones performances se establecen mediante la materialización, que constituye un vestigio de la obra, ya que guarda los rasgos de la acción y pueden ser conservados. En la documentación se constituye un registro mediante el cual la obra performance puede ser reconstruida, y muestra la evidencia de que realmente sucedió; la documentación se concibe como una relación *ontológica* de subordinación entre la performance y esta, toda vez que requiere autorización del autor para el registro de la obra documentada (Ayerbe, 2021).

En relación con esto, argumenta Quiroga (2011), que ante la imposibilidad de conservación de la obra performance como obra efímera, el producto documental permanente está relacionado con la necesidad de un registro histórico, que puede ser almacenado en obras fotográficas y videográficas; sin embargo, estos registros se convierten en obras derivadas, que devienen de la obra de arte performance originaria; obras independientes y protegidas también por el derecho de autor. Caso contrario ocurre si estos registros, documentación o fijación de la acción performance en videos y fotografías son la obra misma, se convierten estos en videoperformances o fotoperformances, siendo estas un fin en sí mismo.

En este sentido, la fotografía, el video, o cualquier representación de la acción performance, se consideran obras que tienen relación con la acción performance originaria, ligadas a la puesta en escena de la interpretación de los artistas de la obra performance; adicionalmente, el registro que fija la acción performance se concentra en el cuerpo del artista, la fotografía es el propósito de diseñar el performance en una obra elaborada según el dispositivo fotográfico. Con respecto al video, indica Quiroga que son similares, si se trata de tomar registro de la obra a través del uso de la tecnología de captura de imagen y sonido, es una obra derivada; si se trata de un videoperformance es un lenguaje autónomo, una finalidad como lenguaje, dicha práctica escénica se desarrolla especialmente para video (Quiroga, 2011). En contraste, se podría perder la categoría de efímera, por su fijación.

En la actualidad las comunicaciones son globales, con la internet y con los dispositivos tecnológicos se pueden reproducir y almacenar obras performances digitales, interpretadas por el *performer* con el fin de hacer la acción performance digital; es este el fin en sí mismo de la obra, acción performance comunicada “en vivo”, a un sinnúmero de espectadores a través de la internet, convirtiéndose entonces en obra “digitalperformance”, es decir, la obra digital comunicada al público, a través de la internet por diversas plataformas, redes sociales y/o dispositivos tecnológicos, es el *performance art*. Por otro lado, el término performance digital de manera amplia, lo define Dixon (2017), como:

(...) We defined the term digital performance broadly to include all performance work where computer technologies play a key role rather than a subsidiary one in content, techniques, aesthetics, or delivery forms. This includes live theatrical, dance, and performance art, that incorporates projections that have been digitally created or manipulated⁴¹ (p. 3).

⁴¹ La inclusión de todo el trabajo de performance en el que las tecnologías informáticas que juegan un papel clave y no subsidiarias en el contenido, las técnicas, la estética o las formas de entrega. Esto incluye el teatro en vivo, la danza y el arte performance, que incorporan proyecciones que han sido creadas o manipuladas digitalmente. Traducción de Diva Naffir Caballero Hurtado.

En este aspecto, Auslander (como se citó en Ayerbe, 2017) indica “la posibilidad de documentar digitalmente la obra performance, da significado al término ‘live performance (...)’ (p. 563). Las facilidades de comunicación en la actualidad hacen que la comunicación de una obra performance a través de medios digitales se haga accesible a millones de personas en el mundo. Asimismo, se señala que “lo vivo es un efecto de lo mediatizado (y no al contrario) porque las tecnologías de grabación han hecho posible pensar en la performance, como lo vivo” (Auslander, como se citó en Ayerbe, 2017, p. 563).

Además, si la obra performance digital es producto de una fijación por un dispositivo tecnológico digital para la reproducción de esta como recuerdo, o como herramienta de difusión de la interpretación de la acción performance, esta fijación se constituye en una obra derivada de la obra performance original, convirtiéndose entonces en una nueva obra y requiriendo de autorización para la fijación de la obra derivada digital.

Así mismo, existen muchos artistas que elaboran piezas de performance, con base en textos de su autoría, creados bajo la figura de obra literaria, que funcionan de manera independiente a la obra performance (Arenas, 2019). Caso en el cual la obra performance se basa en una obra originaria del mismo autor, no requiriendo en el derecho de autor, de autorización previa para su nacimiento y fijación. Sin embargo, si la obra performance es producto de la interpretación de una obra literaria cuyo autor es un tercero, requiere autorización previa y expresa del autor originario.

Por otra parte, para Arenas (2019) el texto escrito de la obra performance también puede obedecer a un asunto de mercado cultural, en donde el artista recurre al texto escrito para comunicar piezas con el fin de participar en procesos de acceso de recursos económicos, sin que sea esta la obra performance, pero sirviendo estas piezas literarias como herramientas de comunicación de la obra performance con el fin de autogestión, gestión o circulación. En el presente caso, por tratarse de textos que sirven como herramientas de comunicación del proyecto de la obra performance futura, aun no interpretada ante el público, una idea aun no puesta en escena, no terminada, no es una

obra protegida por el derecho de autor (Decisión Andina 351, 1993)⁴². Sin embargo, si se tratare de un guion literario, en el cual está contenido las piezas comunicativas, como una obra literaria, estos escritos son anexos a la historia del nacimiento de la obra performance, en tal caso estos escritos sí son protegidos por el derecho de autor, toda vez que la obra literaria es parte integral de la obra performance (Decisión Andina 351, 1993)⁴³.

Sumado a lo anterior, agrega Arenas (2019) que la obra performance también puede ser producto como un recurso para presentación de una obra literaria, como un libro. Manifiesta el autor que “muchos creadores fluyen entre la literatura y el performance, estableciéndose un diálogo entre ellas que entrega posibilidades de exploración creativa, productiva y pedagógica para la literatura a partir de la performance, y viceversa” (Arenas, 2019, p. 95). Caso en el cual la obra performance es incorporada a la obra literaria mediante un texto escrito, fotografía, video u obra digital que, por ende, requiere de autorización previa y expresa del autor de la creación performance.

Ahora bien, se tendrá entonces que, con respecto a la obra performance y el texto como obra literaria, puede el titular de la obra performance documentarla, reproducirla, registrarla o fijarla a través de un texto literario del mismo autor, convirtiéndose la obra en una obra literaria, obra también protegida por el derecho de autor, sin requerir autorizaciones previas y escritas, no revistiendo el presente caso tensión en materia de derechos de autor. Asimismo, si la interpretación de la obra performance es producto de una obra literaria cuyo titular es un tercero, requiere la interpretación y reproducción de la obra, como obra derivada, autorización previa y expresa del autor original, para no presentar tensión legal la interpretación performativa basada en una obra literaria, cuyos titulares gozan de los derechos exclusivos de comunicación pública, reproducción, fijación y difusión de su obra.

⁴² Artículo 7, concordante con la Ley 23 de 1982 artículo 6.

⁴³ Artículo 7, concordante con la Ley 23 de 1982 artículo 6.

Finalmente, podría el escrito contener ideas de la obra performance futura, situación que no es susceptible de protección por el derecho de autor, toda vez que el derecho de autor protege obras y no ideas (Decisión Andina 351, 1993)⁴⁴.

En suma, esta relación de documentación es para la normatividad de derechos de autor el soporte materia en el cual se fija la obra, con la característica que este soporte sea permanente y pueda comunicar, percibir y reproducir la obra al público (Ley 23, 1982)⁴⁵; es esta reproducción de la obra performance la que se fija y registra ante la Dirección Nacional del Derecho de Autor, ya sea como una obra audiovisual, fotográfica, literaria, digital y son estas obras otras nuevas, obras derivadas que también son protegidas por el derecho de autor (Ley 23, 1982)⁴⁶.

Por otro lado, si se trata de videoperformances, fotoperformances o digitalperformances, el registro de estas fijaciones puede hacerse a través de anotaciones en el formulario de derechos de autor como obras performances en sí mismas, ante la Dirección Nacional del Derecho de Autor, para que pueda surtir efectos jurídicos.

Así lo evidencia Monroy en trabajo de campo de entrevista, cuando ante la pregunta ¿En Colombia es posible registrar una obra de arte performance ante la Dirección Nacional del Derecho de Autor?, responde:

(...) Sí, se registra ante la Dirección Nacional del Derecho de Autor, pero antes de ello hay que precisar que en el derecho de autor el registro no es obligatorio o no es constitutivo del derecho, el registro es un medio de prueba del derecho que existe desde cuando la obra es creada, entonces usted tiene derecho de autor sobre un performance desde cuando se consuma su creación, entonces desde esa perspectiva la Dirección Nacional del Derecho de Autor puede registrar obras performance, y ya lo que queda, en lo cual no hay ninguna duda, son discusiones de procedimiento de cómo debe ser registrada debidamente la obra en éste género

⁴⁴ Artículo 7, concordante con la Ley 23 de 1982 artículo 6.

⁴⁵ Artículo 8, literal T) concordante con la Decisión 351 de 1993.

⁴⁶ Artículo 8, literal J).

artístico; sobre esto, hay dos formas de entenderlo, en el formulario de obras artísticas, del registro nacional del derecho de autor, se identifica la obra de arte, como también en otra casilla se identifica la obra de arte escénica, pero aquí viene la pregunta ¿Qué es el performance? Entonces, entendemos que el performance, implica un desempeño de una actividad dentro de un espacio y un momento con un significado global en un todo; el concepto artístico es la conducta, el espacio y el tiempo y lo que sucede; ello puede estar reflejado de varias maneras a efectos de ser registrado. Una primera posibilidad es registrarlo mediante una filmación audiovisual, al registrar, al diligenciar el formulario de la obra artística, con el soporte de la fijación audiovisual de la realización del performance, es un soporte adecuado para servir al registro. La otra posibilidad, es que eso es algo que recuerdo de mis discusiones en la época, existe una anotación, así como la danza y las demás expresiones escénicas, tienen una anotación de cómo se puede mover el cuerpo humano dentro de un espacio y durante un lapso de tiempo, esa anotación es la adecuada para determinar en qué consiste la obra de performance, sería un soporte aceptable de cómo entregar una fijación o soporte que nos sirva, cómo entregar un soporte adecuado de una obra artística en este género. La Dirección te va a pedir que hagas una descripción de la obra; entonces, recapitulando, primero formulario diligenciado, segundo un soporte de la obra, que, como digo puede ser la grabación audiovisual con la anotación escénica, así como la música tiene pentagrama, me tocó aprender que también el desempeño del cuerpo humano en un espacio, la danza y similares, tienen anotación, lo que sea... pero también habrá que entregar una descripción de la obra, una memoria descriptiva de la obra de la cual se pide que sea breve y concisa, en qué consiste la obra que se está pretendiendo registrar, y sobre esa base es posible registrar, de hecho se ha dado, no tengo cifras de cuantos performances se han registrado, pero por supuesto se ha hecho sin ninguna duda. El registro del derecho de autor hoy en día supera más de cien mil registros al año, sobre todo desde cuando se permitió el registro en línea, el registro a través de internet, de manera que una

buena parte de estos registros corresponden a obras artísticas de este tipo de género, donde se expresa la creatividad y, por supuesto, obedece también al interés que tienen los distintos titulares, de dejar una prueba de su creación y de su derecho de propiedad intelectual sobre su creación (J.C., Monroy, comunicación personal, 18 de marzo del 2022).

De esta manera, el tema se concentrará en ¿Para qué fijar y registrar la obra performance? Es este un tema que tiene relación directa primero con la historia, y, luego con la documentación de la existencia de la obra performance; así mismo, con la gestión cultural y el mercado del arte, temas que se abordarán en el próximo capítulo.

1.3. Consideraciones finales de la obra performance y el derecho de autor

A manera de conclusión del presente capítulo, se tiene que la obra performance puede ser caracterizada jurídicamente desde su creación como una obra colectiva, donde la titularidad de propiedad intelectual está en el productor por su cuenta y riesgo.

Del mismo modo, la obra performance también puede ser creada como una obra en colaboración, donde la titularidad de derechos de autor la tienen los autores e intérpretes de la acción performance, todos disponen de los derechos exclusivos del derecho de autor frente a dicha creación.

Además, puede ser creada por un único autor, obra originaria y cuyo titular de propiedad intelectual es este.

Seguidamente, la obra performance desde la comunicación al público, puede contener otras obras protegidas por el derecho de autor, caso en el cual, para incorporar el contenido de terceros deberá contar con autorización o licenciamiento previo y expreso, adicionalmente, contrato de cesión de derechos del autor originario de la obra protegida, para evitar tensiones legales y respetar los derechos de autor de terceros.

A su vez, la obra performance puede ser el producto de una obra derivada, caso en el cual deberá contar con la autorización previa, expresa y la cesión de derechos de autor para incorporar la obra originaria en la obra derivada, y así poder evitar tensiones legales con la comunicación al público.

De esta manera, la obra performance puede ser efímera como una característica de la obra en sí misma, y negarse a toda forma de documentación, por tratarse de una obra única e irrepetible, donde la co-presencialidad del intérprete y el público es indispensable en el desarrollo de la acción performance; en este caso está destinada a nacer y morir con su representación, acción performance que se crea como una crítica al mercado y al registro en sí mismo de la obra, circunstancia que presenta inicialmente tensiones legales al momento del registro de la obra, la gestión cultural y su ingreso en el mercado. Por otra parte, podría documentarse a través de una fijación que es la obra performance en sí misma, mediante el videoperformance, fotoperformance, digitalperformance, obra literaria, la “performance art”, caso en el cual debe registrarse con anotaciones en el formulario de derecho de autor.

Por otra parte, puede tratarse la obra performance de una obra documentada y fijada a través de obras derivadas como el video, la fotografía, la obra digital o literaria, y esta obra se llamará obra derivada que deviene de la obra performance original y requiere para su nacimiento, registro e ingreso en el mercado del arte de autorización previa, expresa y cesión de derechos de autor del titular de la obra performance originaria, tema que será abordado en el siguiente capítulo.

De conformidad con todo lo anterior, se concluye que la obra performance, dadas sus características especiales, también puede tratarse de una obra efímera; no obstante, no difiere esta característica con que pueda documentarse y ser fijada en un soporte idóneo para su comunicación pública. Agregado a lo anterior, aunque no es necesario el registro de derecho de autor para que la obra performance y su autor queden protegidos por la normatividad, este se vuelve de gran importancia en el mercado artístico y la optimización de procesos de gestión cultural de la obra performance.

Adicionalmente, es importante reconocer que la tecnología a través de la internet amplia el acceso a múltiples obras artísticas y literarias, razón por la cual el registro de autor se vuelve una herramienta de prueba legal que demuestra la titularidad sobre la obra performance, tema que será ampliado y detallado en el próximo capítulo.

Se finaliza así el presente capítulo y se abrirán las puertas para analizar y exponer una aproximación a las diferentes formas de explotación económica de la obra performance en el mercado artístico y cultural, un tema de relevancia para el mundo del arte moderno.

2. Derechos Patrimoniales de autor de la obra performance

2.1. Introducción

En alguna ocasión laboré en una sociedad de gestión colectiva en Colombia, haciendo parte del equipo jurídico. En esta sociedad evidencié que muchos autores habían firmado documentos legales con contenido de cesión de derechos patrimoniales a favor de terceros, que, si bien son legales, no eran justos para el autor. Al indagar sobre la causa de la firma de estos contratos por parte de los autores, hallé que se debió al desconocimiento de la normatividad de propiedad intelectual. “El desconocimiento de la ley, no sirve de excusa”, principio general del Derecho. Desde entonces, me he preocupado al elaborar contratos con contenido de derecho de autor, primero, que los autores conozcan un poco del asunto y, segundo, que los documentos contengan cláusulas comprensibles para las partes, máxime si se trata del sector artístico.

En todo tipo de propiedad, el titular (propietario) decide qué hacer con ella, un tercero podrá usar esta, si el titular lo autoriza, así, los derechos patrimoniales del autor son los derechos de índole económico e implican para el titular de la obra protegida, la facultad de autorizar o prohibir su explotación. En este sentido, y salvo que nos encontremos en presencia de una excepción al derecho de autor, cualquier persona que desee utilizar una obra deberá contar con la respectiva autorización del titular del derecho (Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe, s.f.). En otras palabras, a la luz de los derechos patrimoniales de autor, el titular de una obra protegida por el derecho de autor puede decidir cómo utilizar la obra, y puede prohibir que terceros la utilicen sin su consentimiento (Organización Mundial de la Propiedad Intelectual, 2016).

Así, indica el CERLALC, que la gran mayoría de legislaciones a nivel internacional han agrupado algunos modos de explotación económica de la obra en cuatro derechos: el derecho de reproducción, el derecho de distribución, el derecho de comunicación pública y el derecho de transformación (Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe, s.f.).

A su vez, la Autoridad Colombiana, la Dirección Nacional del Derecho de Autor, define los derechos patrimoniales de autor como:

(...) las prerrogativas de naturaleza económico – patrimonial- con carácter exclusivo, que permiten a su titular controlar los distintos actos de explotación de que la obra puede ser objeto. Lo anterior implica que todo acto de explotación de la obra, amparado por un derecho patrimonial, deberá contar con la previa y expresa autorización del titular del derecho correspondiente, quien podrá señalar para tal efecto las condiciones onerosas o gratuitas que tenga a bien definir, en ejercicio de su autonomía privada (Dirección Nacional del Derecho de Autor, s.f., párr 31).

Por otro lado, a diferencia de los derechos morales que se reitera son perpetuos y jamás se desprenden del autor, los derechos patrimoniales, sí tienen un límite definido en el artículo 21 de la Ley 23 de 1982 (Ley 23, 1982)⁴⁷, esto es, su vida más ochenta años después de su muerte para quienes sean titulares de estos derechos, ya sea por ser herederos, cónyuge, o a causa de un contrato de transferencia de derechos patrimoniales de autor. Si se trata de una persona jurídica, la titularidad será de setenta años la protección, contados desde el primer año en que se publique la obra (Ley 1915, 2018)⁴⁸.

⁴⁷ Artículo 21. Los derechos de autor corresponden durante su vida, y después de su fallecimiento disfrutarán de ellos quienes legítimamente los hayan adquirido, por el término de ochenta años. En caso de colaboración debidamente establecida, el término de ochenta años se contará desde la muerte del último co-autor.

⁴⁸ Artículo 4.

El presente capítulo retoma el concepto de la obra performance desde una visión jurídica; así, se apreciará en él la diferenciación de la obra performance con la interpretación de la *acción performance*; asimismo, se expondrán las diferentes formas de explotación de la obra performance; adicionalmente, se recorrerá cada uno de los derechos patrimoniales a los que tiene derecho el autor y el intérprete de la obra performance; seguidamente, se expondrá la relación de la gestión cultural y la importancia del conocimiento de propiedad intelectual para el gestor cultural.

Finalmente, se explicarán las tensiones a las que se enfrenta el autor en la explotación de la obra performance, encontrando tensión en algunos casos en el registro de autor; por lo tanto, se mostrará su importancia, requisitos, autoridad competente para realizar el registro de autor en Colombia. De este modo, se identificarán unos mínimos en los contratos que debe celebrar el autor para obtener un registro de autor eficaz. En consecuencia, se propondrá una herramienta jurídica denominada “montaje legal de la obra” como un componente adicional para tener en cuenta cuando se inicie la creación de la obra artística, herramienta que ayudará a manejar adecuadamente los derechos de autor, al creador artístico y a optimizar los procesos de gestión cultural de la obra. De la misma manera, se expondrá otra tensión a la que se enfrenta el autor para explotación de la obra, esto es, la formación en propiedad intelectual; por ello, se mostrará la relevancia de esta capacitación para el artista, de ahí que, se presentarán entrevistas a docentes y expertos en propiedad intelectual, que brindarán su testimonio sobre la temática.

2.2. Formas de explotación económica de la obra performance

“Sin pretensiones metafísicas, el arte observa cómo lo que se consume y se deshecha, adquiere puesto de honor entre los usuarios que buscan una vivencia momentánea, inmediata, veloz”

(Fajardo, Castiblanco y Borja, 2014)

Se entenderá por obra Performance, las acciones ejecutadas por el autor-intérprete, utilizando básicamente el cuerpo humano (pero no solo) como medio artístico, compuesta la acción performance de una escenografía, un guion, o instrucciones orales, una coreografía (cuerpos humanos, luces, vestuario, pinturas, música, ruidos, sonidos, objetos múltiples y variados), constituyendo una forma de manifestación artística de carácter efímero, protegido por la ley de derechos de autor (Hernando, 2015).

Ahora bien, se reiterará que la protección del derecho de autor tiene como título originario la creación intelectual, es decir, la obra artística y literaria, sin que se requiera registro alguno (Ley 23, 1982)⁴⁹. Se protegerá entonces al autor en sus derechos morales y patrimoniales desde la creación de la obra. Sin embargo, junto con los derechos morales, en Colombia, el autor de la obra performance es titular en forma exclusiva, por el término legal (Ley 23, 1982)⁵⁰, de los derechos patrimoniales que no son otra cosa que la facultad de explotación económica sobre su obra y, en especial, se protegen en Colombia los derechos de reproducción, distribución, comunicación pública, importación de copias, alquiler del original o de las copias y la transformación de la obra (Ley 1915, 2018)⁵¹.

Asimismo, junto a la obra performance es necesario identificar y separar como objeto protegido por la ley de derechos de autor las acciones performances o representaciones; en este caso, el objeto de protección son las actuaciones efectuadas por los artistas-intérpretes al representar, cantar, leer, recitar, interpretar en cualquier forma la obra Performance. Estas actuaciones, representaciones de los artistas-intérpretes, generan los denominados derechos afines o conexos a los derechos de autor específicos para las Performances (Hernando, 2015). Es decir, las interpretaciones y ejecuciones de los artistas intérpretes o ejecutantes, las fijaciones fonográficas y las emisiones radiofónicas son el objeto de los derechos conexos (Lipszyc, 2017).

⁴⁹ Artículo 9.

⁵⁰ Artículo 10, adicionado por el artículo 1 párrafo de la Ley 1915 de 2018; adicionado por el artículo 3 de la ley 1520 de 2012.

⁵¹ Artículos 5 que modificó el artículo 12 de la Ley 23 de 1982.

La Dirección Nacional del Derecho de autor (s.f.), define los derechos conexos como los derechos de los artistas, intérpretes o ejecutantes, productores de fonogramas y organismos de radiodifusión, en relación con sus interpretaciones o ejecuciones, fonogramas y emisiones de radiodifusión, respectivamente.

Sumado a lo anterior, el Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación de Colombia (2023) ha definido los derechos conexos como aquellos derechos que conceden la protección a los artistas intérpretes o ejecutantes, de autorizar o prohibir la comunicación al público en cualquier forma de sus interpretaciones y ejecuciones no fijadas, así como la fijación y la reproducción de sus interpretaciones o ejecuciones; adicionalmente, es el derecho que tienen los productores de fonogramas sobre sus fonogramas y los organismos de radiodifusión sobre sus emisiones de radiodifusión.

Aunado, se entenderá por interpretación o ejecución públicas, toda interpretación o ejecución de una obra en un lugar en el que el público esté o pueda estar presente, o en un lugar no abierto al público, pero en el que se encuentre presente un número considerable de personas al margen del círculo familiar normal y gente allegada a la familia; a su vez, se entenderá por interpretación o ejecución públicas también la interpretación o ejecución mediante la grabación (Organización Mundial de la Propiedad Intelectual, 2016).

Por otra parte, la Convención de Roma de 1961, aprobada en el año 1977, legisló a nivel internacional protegiendo los derechos de los artistas intérpretes y ejecutantes, sin menoscabo de los derechos de autor⁵²; legislación supranacional a la cual se adhirió Colombia mediante la ley 48 de 1975 (Ley 48, 1975)⁵³, definiendo esta normatividad el concepto de artista intérprete o ejecutante como todo actor, cantante, músico, bailarín u otra persona que represente un papel, cante, recite, declame, interprete o ejecute en cualquier forma una obra literaria o artística⁵⁴.

⁵² Convención de Roma sobre la protección de los artistas intérpretes o ejecutantes, los productores de fonogramas y organismos de radiodifusión de 1961; aprobada noviembre de 1977 artículo 1.

⁵³ Ley 48 de 1975 por la cual se autoriza la adhesión de Colombia a la Convención de Roma de 1961.

⁵⁴ Convención de Roma sobre la protección de los artistas intérpretes o ejecutantes, los productores de fonogramas y organismos de radiodifusión de 1961; aprobada noviembre de 1977 artículo 3,

En este mismo sentido, el Tratado de Beijing (2012), que protege a los intérpretes de obras audiovisuales internacionalmente⁵⁵, normatividad a la cual Colombia está suscrita⁵⁶, indica que se entenderá por artista intérprete o ejecutante todos los actores, cantantes, músicos, bailarines u otras personas que representen un papel, canten, reciten, declamen, interpreten o ejecuten en cualquier forma obras literarias o artísticas o expresiones del folclore.

Por el contrario, en la legislación vigente en Colombia en materia de derechos de autor, el artista-intérprete es titular de derechos conexos y tiene derecho, respecto de sus interpretaciones, de autorizar o prohibir en forma exclusiva la radiodifusión y comunicación al público de sus interpretaciones no fijadas; la fijación de su interpretación; la reproducción por cualquier medio, incluido el entorno digital; la distribución al público de la interpretación fijada en original o copia; el alquiler comercial al público de los ejemplares de sus interpretaciones; y la puesta a disposición del público de la interpretación (Ley 1915, 2018)⁵⁷. Por lo que, el reconocimiento de los derechos de los artistas intérpretes se justifica en la medida en que se considera necesaria su intervención creativa en sus interpretaciones individuales (Organización Mundial de la Propiedad Intelectual, 2016).

Con base en lo anterior, teniendo en cuenta los derechos patrimoniales que le asisten a los autores e intérpretes de la obra performance, se propone la cuarta caracterización de la obra performativa desde la forma de explotación económica de derechos patrimoniales, es decir, desde la perspectiva del autor y desde la perspectiva del intérprete.

⁵⁵ Tratado de Beijing sobre interpretaciones y ejecuciones audiovisuales, 24 de junio de 2012, artículo 2.

⁵⁶ <http://derechodeautor.gov.co:8080/colombia-se-sumo-a-la-proteccion-internacional-de-interpretes-de-obras-audiovisuales>

⁵⁷ Artículo 7, modifica el artículo 166 de la Ley 23 de 1982

2.3. Formas de explotación económica desde la perspectiva del autor de la obra performance

La facultad de explotación de la obra performance le concede al autor los derechos patrimoniales de autorizar o prohibir la reproducción, distribución, comunicación pública, importación de copias, alquiler del original o de las copias y la transformación de la obra performance (Ley 1915, 2018)⁵⁸; es decir, estos permiten la posibilidad de obtener lucro o ganancia económica de la obra performance, uno a uno, esto es, cada derecho es independiente.

2.3.1. Derecho de reproducción de la obra performance

El autor de la obra performance tiene derecho sobre su obra de autorizar o prohibir la reproducción de esta y consiste este derecho en la fijación directa o indirecta, provisional o permanente, por cualquier medio y en cualquier forma, de toda la obra o de parte de ella, que permita su comunicación o la obtención de copias; la reproducción de una obra performativa precisa del consentimiento de su autor o, en su caso, del titular de este derecho (Hernando, 2015).

Los autores de obras literarias y artísticas gozan del derecho exclusivo de autorizar la reproducción de estas por cualquier procedimiento y bajo cualquier forma, incluyendo las grabaciones sonoras o visuales (Berna, 1971). Bajo el Convenio de Berna⁵⁹, quedará entendido que el almacenamiento en forma digital en un soporte electrónico de una obra protegida constituye una reproducción.

Sumado lo anterior, este Convenio indica que los autores de obras dramáticas, dramático-musicales y musicales, gozarán del derecho exclusivo de autorizar la representación y ejecución pública de sus obras, comprendidas la representación y la ejecución pública por todos los medios o procedimientos y la transmisión pública, por cualquier medio⁶⁰.

⁵⁸ Artículo 5 que modificó el artículo 12 de la Ley 23 de 1982.

⁵⁹ Artículo 9.

⁶⁰ Convenio de Berna 1971 artículo 11.

Por otra parte, en Colombia el autor tiene derecho exclusivo de autorizar o prohibir la reproducción de la obra bajo cualquier manera o forma, permanente o temporal, mediante cualquier procedimiento, incluyendo el almacenamiento temporal en forma electrónica (Ley 1915, 2018)⁶¹. En este sentido, el autor de la obra performance gozará de todo lo planteado por la mencionada ley.

En resumen, para reproducir la obra performance por un tercero se requiere de autorización previa y expresa del autor, puesto que, esta es una facultad exclusiva del creador, ejerciendo este el derecho de explotación económica sobre la misma.

2.3.2. Derecho de distribución

El derecho de distribución es la puesta a disposición del público del original o de las copias de la obra performance, en un soporte tangible, mediante su venta, alquiler, préstamo o de cualquier otra forma; si se trata de venta o título de transferencia de la propiedad del autor a un tercero, se requiere de documento escrito y previo que autorice la distribución del tercero de la obra, que será agotado el derecho de distribución con la primera venta en el territorio determinado en el documento de autorización (Hernando, 2015).

Por consiguiente, el derecho a autorizar o prohibir la distribución de ejemplares de obras, le pertenece exclusivamente al autor, ya que, el derecho de reproducción de la obra tendría escaso valor económico si el titular del derecho de autor no pudiera controlar la distribución de los ejemplares efectuados con su consentimiento; generalmente, el derecho de distribución expira con la primera venta o cesión de la titularidad de un ejemplar específico, por ejemplo, si el titular del derecho de autor de un libro vende o cede por otros medios la titularidad de un ejemplar, el propietario podrá regalar dicho libro o incluso revenderlo sin precisar nuevamente autorización del titular del derecho de autor. La posible aplicación de ese concepto a los archivos digitales es una cuestión

⁶¹ Artículo 3, literal a); modifica el artículo 12 de la Ley 23 de 1982.

que se está examinando en varios sistemas jurídicos nacionales (Organización Mundial de la Propiedad Intelectual, 2016).

En síntesis, en Colombia el derecho de distribución pública se refiere a los actos de hacer accesible al público la obra original y sus copias, mediante la venta o a través de cualquier forma de transferencia de propiedad y es un derecho de explotación de la obra exclusivo del autor (Ley 1915, 2018)⁶². Por ello, el autor de la obra performance tiene la facultad de autorizar o prohibir la distribución de la obra, requiriendo para su uso por terceros de autorización previa y expresa del autor.

2.3.3. Derecho de comunicación pública

El derecho de comunicación pública es todo acto por el cual una pluralidad de personas puede tener acceso a la obra sin previa distribución de ejemplares a cada una de ellas (Hernando, 2015).

De conformidad con el Convenio de Berna, los autores gozan del derecho exclusivo a autorizar la interpretación o ejecución públicas, la radiodifusión y la comunicación de sus obras al público, por lo que la comunicación al público de una obra significa la distribución de una señal por medios alámbricos o inalámbricos, que pueda ser recibida exclusivamente por personas que dispongan del equipo necesario para decodificar la señal. La transmisión por cable constituye un ejemplo de lo que se entiende por comunicación al público, por ello se plantean nuevos retos a raíz de los últimos avances tecnológicos, en particular, las tecnologías digitales, gracias a las cuales existen las comunicaciones interactivas, que permiten que el usuario seleccione las obras que desea descargar en su computador o en otros dispositivos. Por consiguiente, en el Tratado de la OMPI de Derechos de Autor, que tiene conexión directa con el Convenio de Berna de 1971⁶³, se aclara que esta actividad debería quedar amparada mediante un derecho exclusivo descrito en el Tratado, en tanto que es derecho del autor autorizar la puesta a disposición del público de sus obras, “de tal forma que los miembros del público

⁶² Artículo 3, literal c); modificó el artículo 12 de la Ley 23 de 1982; artículo 13 de la Decisión 351 de 1993.

⁶³ Artículo 8.

puedan acceder a estas obras desde el lugar y en el momento en que cada uno de ellos elija” (Tratado de la OMPI, 1996). En la mayor parte de las legislaciones nacionales se recoge ese derecho como parte del derecho de comunicación al público, y en otras se entiende que forma parte del derecho de distribución (Organización Mundial de la Propiedad Intelectual, 2016).

En consecuencia, la facultad del autor para autorizar o prohibir la comunicación pública de la obra en forma no material a espectadores o auditores, por medio de la representación y de la ejecución públicas, la radiodifusión, la exhibición cinematográfica, la exposición, etc..., es la facultad de carácter patrimonial que le pertenece al autor, concerniente a la explotación de la obra, que posibilita a este la obtención de un beneficio económico, que constituye el derecho patrimonial de autor (Lipszyc, 2017).

Ahora bien, en Colombia, se entenderá que *la comunicación al público de la obra* se podrá hacer por cualquier medio o procedimiento, ya sean estos alámbricos o inalámbricos, incluyendo la puesta a disposición al público, de tal forma que los miembros del público puedan tener acceso a ella desde el lugar y en el momento que cada uno de ellos elija (Ley 1915, 2018)⁶⁴. Las representaciones escénicas, recitales, disertaciones y ejecuciones públicas de las obras dramáticas, dramático-musicales, literarias y musicales, mediante cualquier medio o procedimiento, se considera comunicación pública de la obra (Decisión 351, 1993).

Es decir, el derecho de comunicación pública de la obra performance, es un derecho que pertenece al autor, que explota este mediante la autorización o prohibición de la comunicación pública de la obra y de su interpretación, entendida como una reproducción de la obra originaria; *para comunicar al público la obra por parte de un tercero, se requiere igualmente autorización previa y expresa del autor.*

⁶⁴ Artículo 3 que adiciona el artículo 12 de la Ley 23 de 1982.

2.3.4. Derecho de Importación de copias

Se entenderá que el autor de la obra performance tiene derecho exclusivo de explotación de la obra y, por ello, tiene la facultad de autorizar o prohibir la importación de copias hechas sin su autorización por cualquier medio (Ley 1915, 2018)⁶⁵. Es decir, el derecho a controlar la importación de copias es el medio por el cual el autor puede impedir que dichas importaciones hechas sin su autorización vayan en detrimento del principio de territorialidad del derecho de autor. Dicho derecho se basa en la premisa de que los intereses patrimoniales legítimos de los titulares del derecho de autor se verían amenazados en la medida en que no pudieran ejercer los derechos de reproducción y distribución a nivel territorial (Organización Mundial de la Propiedad Intelectual, 2016).

Por lo tanto, bajo este derecho es necesaria la autorización previa y expresa del autor para importar copias de la obra al territorio de los países miembros de la Decisión Andina 351 de 1993, normatividad supranacional a la cual Colombia está adherida⁶⁶. Ahora bien, esta autorización previa y expresa puede estar ligada al derecho de remuneración económica del autor por la reproducción de su obra frente a un tercero, explotación de la obra totalmente válida y contemplada en la ley a favor del autor.

2.3.5. Derecho de alquiler del original o de las copias

En principio este derecho de alquiler protege a los autores de programas de ordenador, obras cinematográficas y obras incorporadas en fonogramas, quienes gozarán del derecho exclusivo de autorizar o prohibir el alquiler comercial al público del original o de los ejemplares de sus obras (Tratado de la OMPI, 1996)⁶⁷. Sin embargo, dicho reconocimiento se otorga al autor en general y es el derecho a autorizar el alquiler de ejemplares de determinadas categorías de obras, como las obras musicales de

⁶⁵ Ley 1915 de 2018 artículo 3, literal d).

⁶⁶ Decisión Andina 351 de 1993 Régimen Común de Derechos de Autor y Conexos artículo 15.

⁶⁷ Tratado de la OMPI de Derechos de Autor WCT 1996, artículo 7. Declaración concertada respecto de los Artículos 6 y 7: Tal como se utilizan en estos Artículos, las expresiones "copias" y "originales y copias" sujetas al derecho de distribución y al derecho de alquiler en virtud de dichos Artículos, se refieren exclusivamente a las copias fijadas que se pueden poner en circulación como objetos tangibles (en esta declaración concertada, la referencia a "copias" debe ser entendida como una referencia a "ejemplares", expresión utilizada en los Artículos mencionados).

grabaciones sonoras, obras audiovisuales y programas informáticos (Organización Mundial de la Propiedad Intelectual, 2016).

De igual manera, en Colombia la normatividad vigente indica que el autor goza del derecho exclusivo de autorizar o prohibir el alquiler comercial al público del original o de los ejemplares de sus obras (Ley 1915, 2018)⁶⁸. En consecuencia, la obra performance puede ser creada mediante una obra videoperformance, fotoperformance y/o digitalperformance como un fin en sí misma, en este sentido y por analogía pertenece al autor la facultad de explotación de la obra y, por ende, puede autorizar o prohibir el alquiler de la obra original, de la obra derivada, o de sus copias a un tercero que desee hacer uso de esta y cobrar por el uso de la obra, es decir, obtener un beneficio económico por el alquiler del original o de las copias de la obra performance. Así, salvo en los casos autorizados por el autor, el préstamo, la venta, alquiler de obras performativas o de sus reproducciones precisan del consentimiento del autor (Hernando, 2015).

2.3.6. Derecho de transformación de la obra

La palabra transformación implica la creación de una obra diferente con base en una obra preexistente, lo que obliga una exigencia de originalidad y el reconocimiento de la obra originaria en el resultado de la obra derivada, impregnando esta de características de las cuales pueda intuirse la obra de la que proviene. En este sentido, el derecho de transformación tiene conexión directa con el derecho moral de integridad, porque una transformación implica la alteración de la obra originaria y esta conexión conlleva la cesión de derechos del autor al otro autor, puesto que este derecho incluye el de paternidad del autor de la obra original (López, 2021).

Parte de la complejidad unida al derecho de transformación en comparación con el resto de las facultades de explotación de la obra, reconocidas al autor por la ley de propiedad intelectual, pues concurre diferentes derechos que recae sobre sujetos distintos, el autor y el transformador. El autor transformador también tiene

⁶⁸ Artículo 3 literal e).

derechos de autor sobre el resultado de su obra denominada obra derivada (López, 2021, p. 8).

Sin embargo, para López, es diferente inspirarse en una obra preexistente a transformar la obra, es por ello que cuando se trata de una obra inspirada en una preexistente, pero que en nada tiene que ver con el contenido de la obra resultante, no se trata de una obra originaria transformada, sino de una obra nueva que no requiere autorización del autor de la obra en la que se inspira para explotarla económicamente; es decir, la transformación es el término intermedio entre la reproducción (ausencia de originalidad) y la inspiración (alto grado de originalidad) (López, 2021).

Es así como, los autores de obras literarias o artísticas gozan del derecho exclusivo de autorizar las adaptaciones, arreglos y otras transformaciones de sus obras⁶⁹, por ello, la obra resultante de la transformación puede ser calificada como obra derivada, cuyos derechos de propiedad intelectual corresponderán al autor de esta última, sin perjuicio del derecho del autor de la obra preexistente de autorizar, durante todo el plazo de protección de sus derechos sobre esta, la explotación de esos resultados en cualquier forma y en especial mediante su reproducción, distribución, comunicación pública o nueva transformación, por lo tanto, una versión adaptada constituye una obra derivada que merece protección como obra original diferente de la originaria (cuyos derechos conserva el autor), como consecuencia de un proceso de transformación de la obra preexistente (Hernando, 2015).

Ahora bien, en Colombia, en virtud de los derechos patrimoniales de explotación económica de la obra, al autor le asiste el derecho de autorizar o prohibir la traducción, adaptación, arreglo o cualquier transformación de la obra (Ley 1915, 2018)⁷⁰. Así, por analogía en cuanto a la obra performance, el autor tiene derecho a autorizar o prohibir la transformación de la obra originaria de cualquier forma. Por añadidura, el autor que transforma la obra original debe contar con la autorización del autor de la obra originaria,

⁶⁹ Convenio de Berna 1886 para la protección de obras artísticas y literarias artículo 12.

⁷⁰ Ley 1915 de 2018, artículo 3, literal f); concordante con la Decisión 351 artículo 13, literal e)

resultando entonces la obra transformada en una nueva obra derivada, también protegida por el derecho de autor y que podrá explotarla económicamente.

En síntesis, el autor de la obra performance goza de los derechos patrimoniales de autorizar previa y expresamente la reproducción, la distribución, la comunicación pública, la importación de copias, el alquiler del original o de las copias y la transformación de la obra performance.

Además, la obra performance transformada con autorización del autor, se convierte en obra derivada, obra que también es protegida por el derecho de autor.

Finalmente, cualquier uso o explotación de la obra performance por un tercero requiere *siempre de autorización del autor*.

2.4. Formas de explotación económica desde la perspectiva del artista-intérprete de obra performance

En la representación de la obra performance coexisten diferentes derechos de propiedad intelectual que no están concentrados en la persona del autor, surgiendo así que los derechos conexos pertenecen a los intérpretes; los protagonistas de estos derechos conexos son los artistas intérpretes o ejecutantes en cualquier forma de una obra literaria o artística (Hernando, 2015). Se retomará el concepto de artista intérprete definido en el artículo 3 de la convención de Roma para indicar qué se entiende por artista intérprete o ejecutante a “todo actor, cantante, músico, bailarín u otra persona que represente un papel, cante, recite, declame, interprete o ejecute en cualquier forma una obra artística o literaria”⁷¹ (Convención de Roma, 1977, párr. 10).

Sumado a lo anterior, El Tratado de Beijing, normatividad que protege a los artistas intérpretes de las obras audiovisuales a nivel internacional (Tratado de Beijing, 2012)⁷² reconoce al artista intérprete o ejecutante los derechos morales en lo que tiene que ver con sus interpretaciones o ejecuciones en directo o sus interpretaciones o ejecuciones en fijaciones audiovisuales, a ser reivindicado como intérprete y a oponerse a cualquier

⁷¹ Artículo 3.

⁷² Sobre interpretaciones y ejecuciones audiovisuales, 24 de junio de 2012, artículos del 5 al 12.

transformación de la interpretación que cause perjuicio a su reputación. Adicionalmente, en cuanto a los derechos patrimoniales reconoce a los artistas intérpretes o ejecutantes el derecho exclusivo a autorizar, en lo relativo a sus interpretaciones o ejecuciones la radiodifusión y la comunicación al público de sus interpretaciones o ejecuciones no fijadas, excepto cuando la interpretación o ejecución constituya por sí misma una ejecución o interpretación radiodifundida; la fijación de sus ejecuciones o interpretaciones; la reproducción de la interpretación fijada en una obra audiovisual previamente autorizada por el artista intérprete, por cualquier procedimiento, incluyendo el entorno digital; la distribución del original y de los ejemplares de sus interpretaciones o ejecuciones fijadas en fijaciones audiovisuales, mediante venta u otra transferencia de propiedad, sin embargo, se agotará este derecho con la primera venta del original o de un ejemplar de la interpretación fijada; el alquiler comercial al público del original y de los ejemplares de sus interpretaciones o ejecuciones fijadas en obras audiovisuales; la puesta a disposición del público de sus interpretaciones y ejecuciones fijadas en obras audiovisuales, por medios alámbricos o inalámbricos, de tal manera que los miembros del público puedan tener acceso a ellas desde el lugar y en el momento que cada uno de ellos elija; y podrá el artista intérprete y ejecutante pedir una remuneración equitativa por el uso de su interpretación o ejecución. Empero, si el artista intérprete firma contrato de cesión de derechos a favor del productor de la obra audiovisual, todos estos derechos patrimoniales son cedidos al productor y será el titular de derechos patrimoniales el productor audiovisual (Tratado de Beijing, 2012). Para Hernando (2015), esta normatividad supra, es aplicable a la obra performance, por ello expone, entre otras legislaciones, los derechos morales y patrimoniales de la obra performance desde el Tratado de Beijing.

En este sentido, en Colombia normativamente el artista intérprete de la obra performance, es el titular de derechos morales, patrimoniales y conexos, en esa medida tiene derecho de autorizar o prohibir en forma exclusiva la radiodifusión y la comunicación al público de sus interpretaciones no fijadas (excepto si es este el fin de la interpretación); la fijación de la interpretación; la reproducción de la interpretación incluyendo el entorno

digital; la distribución comercial del original y copia de la fijación autorizada; el alquiler comercial al público de sus interpretaciones o ejemplares; la puesta a disposición del público, la distribución del original o de las copias o cualquier otra forma de utilización de su interpretación, sin embargo, el derecho a controlar la distribución de un soporte material se agota con la primera venta hecha por el titular del derecho o con su consentimiento (Ley 1915, 2018)⁷³. Todo esto para indicar que el intérprete también tiene derechos morales, patrimoniales de autor y derechos conexos sobre su interpretación, respetando al autor de la obra performance (Hernando, 2015).

Ahora bien, la obra performance puede ser creada e interpretada por el mismo autor, situación que le permite explotar comercialmente la obra sin tensión alguna, por consiguiente, podrá el autor percibir remuneración económica por la autoría y también por la representación, pues son estos derechos independientes como derechos patrimoniales del autor e intérprete (Hernando, 2015).

Por otra parte, puede presentarse que el autor de la obra performance y el artista intérprete de la representación performance sean dos autores diferentes, en este supuesto, el intérprete no es autor, su función consiste en representar un texto escrito previamente suministrado por el autor, en desarrollar una trama previamente propuesta por el autor o, en dar vida a un personaje creado por el autor (Hernando, 2015). Sin embargo, estos acuerdos deberán quedar siempre por escrito entre el autor y el intérprete, toda vez que para poder representar la obra performance el intérprete requiere autorización previa del autor, en este sentido su representación de acción performance adquiere derechos conexos y tiene derecho a autorizar o prohibir estos los derechos descritos en el artículo 7º de la Ley 1915 de 2018, si así no lo determina un documento formal que disminuya las tensiones futuras que se lleguen a presentar al momento de explotación de la obra performance. Más, a la luz del Tratado de Beijing y haciendo una aplicación hermenéutica de la norma a la obra performance, si el intérprete cede derechos patrimoniales por escrito y con los requisitos que exige la ley a favor del autor de la obra performance, el titular de los derechos patrimoniales de explotación económica de la obra

⁷³ Ley 1915 de 2018 artículo 7, modifica el artículo 166 de la Ley 23 de 1982.

es el autor (Tratado de Beijing, 2012)⁷⁴, Tratado Supranacional al cual Colombia está adherido.

Así mismo, puede ocurrir que el autor e intérprete sean personas diferentes, pero que intervengan ambos en la creación e interpretación de la obra performance y en este caso se tratará de una obra en colaboración (Hernando, 2015), siendo los titulares ambos, pudiendo estos explotar la obra de común acuerdo, sin tensiones en cuanto a los derechos patrimoniales de esta.

Finalmente, se tendrá que, la forma de explotación de la obra performance, tanto el autor como el intérprete de la acción-representación tienen derechos morales y patrimoniales sobre su obra e interpretación, respectivamente (Hernando, 2015); en este sentido, es importante la construcción de acuerdos previos, formales y siempre por escrito entre el autor e intérprete, que contenga, entre otros, a) convenios artísticos; b) convenios económicos justos y formas de pago; c) titularidad de la obra y la interpretación; d) territorio y tiempo; e) formas de explotación económica de la obra performance; e) descripción no ligera de la interpretación de la obra performance documentada o no; para realizar con estos acuerdos una mejoría en la gestión cultural y explotarla de forma adecuada.

2.5. Gestión cultural y propiedad intelectual

Con el afianzamiento del neoliberalismo en la década de los noventa, la nueva regulación a través del mercado y la descentralización del Estado mediante políticas de delegación de funciones, se impulsó el desarrollo de una nueva perspectiva en la organización del área cultural: “la gestión cultural”. Esta disciplina cambiaría la dinámica de las instituciones, así como el papel y el sentido del trabajo en las mismas, dando lugar a la figura del gestor cultural. La gestión cultural fue presentada, entonces, como un

⁷⁴ Sobre interpretaciones y ejecuciones audiovisuales, 24 de junio de 2012, artículo 12.

instrumento idóneo para acceder a financiamientos, asegurar la rentabilidad de las iniciativas artísticas, promover los mercados culturales y asignar racional y virtuosamente los recursos escasos en el sector, es por ello que, la etiqueta gestión cultural goza de una relativa aceptación que otorga legitimidad suficiente para habilitar escuchas sobre proyectos e iniciativas de diverso orden y viabilizar conversaciones en el campo cultural que quizás de otro modo no tendrían lugar, acercándonos como sociedad (Yañez, 2018).

Teniendo en cuenta lo anterior, para que el campo de la gestión cultural tenga un accionar idóneo se requiere de una política cultural verdaderamente democrática que proporcione espacios para que las identidades excluidas accedan al poder de representarse a sí mismas y de significar su propia condición política, participando como verdaderos actores en la esfera pública cultural. Es decir, se trata, sobre todo, de concebir el accionar de las políticas culturales como un conjunto de intervenciones y procesos sociales que trasciendan la simple suma de espectáculos. En este sentido, el objetivo de un gestor cultural consiste en cartografiar tanto la producción cultural de su localidad como tener un diagnóstico de los problemas sociales para proponer con ellos nuevas intervenciones simbólicas (Vich, 2013).

Los gestores culturales son así cómo los encargados de conocer bien la producción cultural existente (a los grupos culturales y a los artistas locales) y de organizarla de múltiples maneras. Ellos deben realizar una labor parecida a la de los curadores en las galerías. Su trabajo consiste en organizar, en recolocar, en subrayar, pero también (y, sobre todo) en activar procesos de discusión pública y de cambio político (Vich, 2013, p. 135).

Para Vich, la gestión cultural es presentada como una práctica netamente instrumental al servicio de la reproducción del orden social hegemónico, en su lugar, aunado, para Belmonte (2014) el autor apuesta por otra manera de entender a la gestión cultural que haga de esta una herramienta al servicio de los procesos de transformación social, vinculando la teoría con la práctica y la presencia incuestionable del gestor cultural (Belmonte, 2014, p 133).

En realidad, indica la autora que la cultura es un agente constitutivo de cualquier práctica social y que es necesario observar las relaciones de poder en las que se encuentra involucrada. Ellas deben ser transversales, puesto que:

No hay algo humano afuera de la cultura: los modos en que pensamos la economía, la política, las instituciones están relacionadas necesariamente a estos sentidos comunes, a estos hábitos que se han ido forjando a lo largo de la historia, y a lo largo de los conflictos y de las maneras que se fueron resolviendo (Grimson, 2011, p. 41).

Sin embargo, la ciudadanía también participa en la cultura, y ello ha provocado una estructuración social de la comunidad en forma de organizaciones e instituciones que, desde la propia sociedad civil, sin ánimo de lucro y al margen de las estructuras del Estado, han creado un nuevo agente social denominado tercer sector de la cultura, que ha incorporado grandes iniciativas y una dimensión nueva al diálogo entre el interés general y el mercado (Barenboim, 2014).

La emergencia y desarrollo de este tercer sector cultural es uno de los fenómenos más importantes que se están desarrollando desde el nivel local al global, generando la presencia de un nuevo actor, que hasta estos momentos no se había considerado y permitiendo un mayor desarrollo, impacto y extensión de las políticas culturales gracias a la colaboración de este sector social (Martinell, 2001, p. 157).

Ahora bien, la libertad cultural empuja a construir el mercado actual, a negociar e interactuar desde nuevos modelos de relaciones económicas, a su vez, el avance tecnológico le proporciona al artista nuevas habilidades, por lo que actualmente el autor se involucra en las estrategias de venta y difusión de su obra, participando de su gestión. Sin embargo, no siempre es reconocido en el mercado su múltiple gestión, ya que el sector es muy informal, pero el artista viene comprendiendo de a poco que su trabajo

tiene un valor en el mercado y se ha convertido en gestor cultural de su propia obra, dando valor en el mercado del arte a su trabajo, con valores y compensaciones. Es un reto entonces, para el gestor cultural actual, explotar oportunidades en todos los campos, entender por ejemplo de administración, de contabilidad, de economía y de mercado, sin dejar a un lado el territorio como agente conector (Barenboim, 2014).

Así, la gestión cultural, tanto en el sector público como en el privado, con y sin fines de lucro, utiliza herramientas de la gerencia: marketing, planificación estratégica, comunicación, recursos humanos, marco normativo, recaudación de fondos y negociación de obras de arte. Por lo que, es un servicio profesional, que procura operar en la asignación de recursos, para, entre otros, crear y fidelizar mercados de consumidores maximizando el lucro cuando este sea una finalidad o el valor de educación de la sociedad, entendiendo que el arte contribuye al refinamiento de los individuos y al desarrollo del pensamiento creador de una sociedad (Esmoris, 2009).

En este sentido, es tarea del nuevo gestor cultural también contar con conocimientos de derechos de autor, herramienta importante en la relación del mercado del arte y la optimización de los procesos de gestión cultural. El gestor debe entender de contratación y, de esta manera, celebrar acuerdos en beneficio de los derechos de los artistas, quienes son los llamados a explotar económicamente la obra, licenciar, transferir, alquilar, comunicar, distribuir, percibir lucro con precios justos por el uso de la creación artística. Si el nuevo gestor cultural no cuenta con herramientas de conocimiento de derecho de autor, su labor se quedará corta y acabará por replicar el mercado injusto al que se exponen los artistas comúnmente.

De modo que, los economistas llevan muchos años tratando de explicar las razones del auge de algunas economías en comparación con otras; esto es, las razones por las que unos países sean ricos y otros pobres. Por lo general, todos coinciden en que los conocimientos y las invenciones han desempeñado una función primordial en el reciente auge económico; los activos en propiedad intelectual son hoy más valorados, podría indicarse el más de todos, reflejándose en las transacciones comerciales, se trate de licencias de propiedad intelectual, de empresas conjuntas, de acuerdos de fabricación,

compra y distribución, o de fusiones y adquisiciones. Las licencias relacionadas con el uso de patentes, derechos de autor y las marcas suelen ir acompañadas de la transferencia de conocimiento técnico e intelectual, siendo cada vez más importante. Hoy la propiedad intelectual interviene en ese mercado del arte a través de licenciamientos sobre productos y tecnologías, esas licencias suministran ingresos por regalías a los autores. Las licencias concedidas pueden dar facultades a los licenciarios de poder transformar la obra original, convirtiéndose la nueva obra en otro producto de propiedad intelectual con licencia conjunta o exclusiva del licenciario con autorización del titular del derecho de propiedad intelectual, lo que origina un ciclo de transacciones comerciales y de invenciones en materia de propiedad intelectual (Fuentes y Romero, 2003).

Añaden los autores que, debido a la relevancia de la propiedad intelectual, se ha convertido en un elemento primordial de la gestión cultural, los administradores en este campo contribuyen a establecer importantes carteras de activos de propiedad intelectual, que forman parte de una estrategia centrada en sectores de mercado de productos y tecnologías y en oportunidades de licencias recíprocas que crean ventajas competitivas en el mercado del arte. Así, si actualmente una buena creación no está protegida se podrán apropiarse de ella terceros diferentes al autor, que la podrán colocar a producir sin tener que pagar al verdadero creador o autor. Otorgar protección adecuada a la propiedad intelectual constituye un paso decisivo, ya que contribuye a evitar que se cometan infracciones y a convertir ideas en activos comerciales (Fuentes y Romero, 2003).

La protección de la propiedad intelectual ayuda a:

- Impedir que los competidores copien o imiten productos y servicios de una empresa.
- Evitar inversiones antieconómicas en actividades de investigación y desarrollo, y en comercialización.
- Crear una identidad como empresa constituida en sociedad de capital gracias a una estrategia basada en marcas registradas.
- Negociar licencias, franquicias u otros acuerdos contractuales basados en propiedad intelectual.

- Aumentar el valor comercial de la empresa.
- Adquirir capital de riesgo y mejorar el acceso a fuentes de financiamiento.
- Introducirse a nuevos mercados.
- La publicidad de la propiedad intelectual ayuda a terceros a no infringir el derecho de propiedad intelectual, ya que pueden acceder a base de datos y darse cuenta del titular del derecho de propiedad intelectual (Fuentes y Romero, 2003, p. 87).

Del mismo modo, si el gestor cultural tiene conocimiento en materia de derechos de autor, sabrá que el artista es el propietario del contenido de la obra y puede venderla bajo dos procedimientos: la venta de la obra y su derecho de reproducción; o bien la venta de la obra, separando de esta operación los derechos de reproducción, comunicación pública o distribución. Hasta hace poco, la primera opción ha sido casi única, pero en la actualidad el artista mantiene una lucha abierta por el reconocimiento del derecho de autor de sus obras y, en general, por los derechos de explotación económica. Aunado a ello, es común ver jóvenes artistas que ceden en documentos escritos o contratos a condiciones poco escrupulosas por marchantes y galeristas, a bajos precios o bajos porcentajes sobre la obra vendida (Ruiz, 2013).

En síntesis, se hace necesario que el gestor conozca los derechos que le asisten de explotación económica de la obra al autor y, para ello, requiere conocimiento en derechos de autor, es decir, la propiedad intelectual le brinda herramientas al gestor cultural para optimizar los procesos de gestión cultural de la obra artística o literaria, factores que combinados con los conocimientos en administración, contabilidad, economía, mercado y el territorio como punto de conexión, ayudarán a una cualificación de la gestión cultural.

2.6. Gestión cultural de la obra performance

Es un desafío la gestión cultural de la obra performance para el gestor cultural, toda vez que, su ingreso al mercado del arte y al universo cultural, requieren de una creación

sin tensiones legales, es decir, debe el gestor tener en cuenta la forma de creación de la obra, la comunicación al público, la documentación o si se trata de una obra efímera los documentos legales para explotar la creación artística, o podría tratarse que la explotación de la obra recaiga en el autor, todo ello, lo llevará a sumergirse en los conceptos de titularidad de la obra, el registro de autor, el montaje legal y sus posibles tensiones.

Ahora bien, tal y como se ha visto a lo largo del presente trabajo de grado, al autor de la obra performance le pertenecen de forma exclusiva tanto los derechos morales como los de explotación (derechos patrimoniales) sobre la obra performativa, por el solo hecho de su creación (Hernando, 2015). En otras palabras, el derecho de autor normalmente pertenece al autor, es él quien tiene la posibilidad de otorgar licencias o de transferir sus derechos (Gervais, 2001). Aunado a lo anterior, los derechos patrimoniales de autor le permiten al creador la facultad exclusiva de vender, alquilar o ceder la obra y al hacerlo colocarle un precio a la misma por acuerdo de voluntades, pero que parte ese justo precio de la voluntad del autor, este puede optar por un porcentaje en la venta, o alquilar la obra, o cobrar una suma fija, o autorizar su uso de forma gratuita según él lo considere (Zea, 2009).

Es así como, surge con el derecho patrimonial de autor la posibilidad del ingreso de la obra en el mercado del arte, entendiendo este como la posibilidad de comercialización de la obra literaria o artística por el autor o el titular de los derechos patrimoniales a través de relaciones de mercado (Guzmán, 2018). Asimismo, la ley ampara como titulares de la obra al autor y a los intérpretes (Ley 23, 1982)⁷⁵. Sin embargo, puede ocurrir que en virtud de la muerte del autor se transfieran los derechos de autor a sus herederos, por ende, reemplazarán en su titularidad al autor; o que en virtud de un contrato previo y escrito el autor transfiera esta titularidad a un tercero, entonces, aquí es interesante el tema del registro de autor.

Por consiguiente, frente al registro del derecho de autor de la obra artística o literaria, se recordará que no es necesario registrar una obra para que sea protegida por

⁷⁵ Ley 23 de 1982 artículo 1.

el derecho de autor, ni tiene el registro ningún tipo de formalidad compleja⁷⁶, entonces, es necesario preguntarse ¿Para qué registrar y cómo hacerlo?

A) ¿Para qué registrar la obra performance?

Primero se definirá el registro de autor como aquella certificación que se expide a petición del creador, por la Oficina de Registro de Derechos de Autor; se reitera que en Colombia el ente competente es únicamente la Dirección Nacional del Derecho de Autor, entidad que certifica la titularidad de propiedad intelectual de la obra literaria o artística a favor del solicitante, documento que hace público que la obra registrada tiene un titular de derechos de autor e identifica ante terceros que deseen utilizar la obra al titular de propiedad intelectual, es decir, el registro es una certificación legal que presume la propiedad y autoría al creador de una obra artística y literaria⁷⁷.

Por ello, el autor registra la obra literaria o artística para obtener un registro de autor, una declaración legal que se presume cierta ante terceros⁷⁸. Es así como, el registro de derechos de autor es el medio de prueba y publicidad de la titularidad de la obra performance, que genera seguridad jurídica sobre la titularidad de la obra.

En suma, el gestor cultural puede gestionar la obra de una forma más segura y con presunción de legalidad cuando cuenta con el registro de autor del titular, cualificando de esta manera los procesos de gestión cultural de la creación performativa, haciéndola más asequible al mercado artístico, a las convocatorias culturales y fondos económicos nacionales e internacionales. El primer paso para una buena gestión cultural de la obra performance es la identificación legal del titular, que con el registro de autor se protege como autor de la obra, por ser un documento que le brinda de seguridad jurídica.

⁷⁶ Principio regulado por la Decisión 351 de 1993 Régimen común del derecho de autor y los derechos conexos, artículo 52; artículo 9 de la Ley 23 de 1982; artículo 5.2 del Convenio de Berna; artículo 18-02 del Tratado de Libre Comercio entre Colombia, Méjico y Venezuela (Acuerdo G-3), título III de la Convención Universal, y artículo 20 del Tratado OMPI sobre Interpretación o Ejecución y Fonogramas.

⁷⁷ Decisión 351 de 1993 Régimen común del derecho de autor y los derechos conexos, artículos 51 al 53.

⁷⁸ Ley 44 de 1993 artículo 4.

B) ¿Cómo registrar la obra performance?

En este tema es importante distinguir la obra performance que ha sido fijada de la que es efímera. Se trabajará en primer lugar con la obra performance que tiene fijación, ya sea porque se trata de una obra videoperformance, fotoperformance, digitalperformance, en sí misma; o porque se trate de una obra derivada como lo son la obra audiovisual, fotográfica, digital o literaria con autorización previa y expresa del autor.

En consecuencia, frente a la obra performance fijada, en Colombia se puede registrar una obra videoperformance, fotoperformance, digitalperformance, el guion como obra literaria o una obra derivada, inscribiendo la obra literaria o artística en el Registro Nacional del Derecho de Autor (Decreto 2041, 1991)⁷⁹, al igual que todo contrato que tenga que ver con los derechos de autor y conexos (Ley 44, 1993)⁸⁰. Puede realizarse físicamente ante la entidad con el lleno de un formato simple que así dispone el ente estatal y la documentación requerida; o a través de la página web, de forma gratuita y con un término de entrega de la certificación al autor de 15 días hábiles, a veces puede tardar un poco más de tiempo, debido a la alta afluencia de solicitudes de registros que debe abarcar el ente gubernamental, pero en general es un trámite sencillo y ágil⁸¹.

De esta manera, el titular de derechos de autor de la obra performance es quien podrá explotar la obra en el mercado del arte y se reitera que contará con una certificación idónea para probar la propiedad intelectual frente a la obra misma en convocatorias, galerías, museos, muestras artísticas, venta directa de la obra, concursos, exposiciones, gestores culturales, entre otras y, en general, publicar la titularidad de la obra performance. Tratándose de obras derivadas se deberá contar con la autorización del autor original para el respectivo registro de derechos de autor.

En segundo lugar, se abordará la obra performance efímera que nace y muere en el acto, por lo tanto, es contradictorio el registro de la obra, no obstante, esto no significa que no pueda gestionarse en el mercado de las artes. Al respecto, se trata entonces de una obra única, escasa, una experiencia artística que se vive con el público, que adquiere

⁷⁹ Artículo 2.

⁸⁰ Artículo 3.

⁸¹ <http://derechodeautor.gov.co:8080/registro-de-obras3>

un mayor valor en el mercado cultural y que puede gestionarse en el mercado. En algunos casos, como en el arte de la acción y del comportamiento, incluso de programación (performances, happenings, instalaciones, land art, video arte, transmisiones radiales, televisivas, net art, entre otros) se le da importancia no tanto al consumo del objeto, como sí al de la experiencia sensorial inmediata, lo que quiere decir que de la compra y consumo de la obra hemos pasado al consumo del espectáculo que esta proyecta. El arte efímero es el arte para el goce inmediato y para el espectáculo, de tal manera que ya no solo se compra el objeto, sino que se consume su imagen etérea, efímera e impresionante, la cual no se guarda en casa como producto duradero, sino que se lleva como una experiencia fugaz, única e irrepetible. Esta condición de inmediatez ha disparado los procesos artísticos hacia inmensurables ganancias mercantiles. Y es precisamente su apuesta a la no permanencia la que hace de lo artístico algo muy vendible y seductor. El espectáculo rápido es su ley, la seducción su norma. De allí que se ponga de moda lo sensacionalista de la obra, más que su producto acabado. Se paga entonces por un nombre, una marca, un sello reconocido, un artista posicionado, un espectáculo único e irrepetible (Fajardo et al, 2014).

El mundo del arte ha asumido las mismas lógicas del mercado. Del genio romántico, extraño, marginado y rebelde, hemos pasado al genio de los negocios. Ya no se busca la gloria, sino la fama; ya no se proyecta inmortalidad, sino éxito bursátil, dinero y celebridad. La oferta y la demanda manejan al artista como cualquier producto del mercado. De allí su proceso de exposición constante en los medios para cotizar cada vez más su imagen. Satisfecho un deseo de compra en el público consumidor aparece la carencia de tener uno nuevo, el consumo salvaje, el capitalismo atroz. (Fajardo, et ál., 2014, p. 102).

Sin embargo, aún en la obra performance efímera, única e irrepetible, es necesario identificar para el gestor cultural el titular de la obra performativa para hacer una óptima gestión cultural y no infringir ningún derecho de autor.

Finalmente, en ocasiones el tema de identificar la titularidad de la obra performance puede generar algunas tensiones para el gestor cultural, pero primordialmente para el artista, tratándose que el autor e intérprete de la acción-performance sean diferentes, ya que si se trata del mismo autor no reviste de tensión alguna; también puede presentar tensiones la titularidad en las obras derivadas de la obra performance, asimismo, podría contener la obra performativa obras protegidas por el derecho de autor, por todo ello, se propondrá implementar con el montaje artístico de la obra performance la figura del “*montaje legal de la obra*”, como un componente adicional a tener en cuenta en la creación e interpretación artística performance, que ayudará, entre otras, a un registro eficaz, evitará infracciones a los derechos de autor de terceros, protegerá la obra y se hará una optimización de los procesos de gestión cultural de la obra performance ingresando al mercado con un producto saneado.

2.7. Montaje legal de la obra

Implementar el montaje legal en la creación-acción performance, es una propuesta para disminuir la tensión a la que se enfrenta el creador de una obra artística y literaria al momento del registro, toda vez que, para hacer un buen registro de derechos de autor ha de tenerse en cuenta varios requisitos para el trámite, que aunque son simples podría tornarse complejo de no contar con los documentos necesarios, por ello, se expondrá con detenimiento esta propuesta, indicando entonces que el montaje legal consiste en evaluar rigurosamente con el nacimiento de la *acción-performance* cuáles autores intervendrán en el montaje de esta, es decir, identificar si hay intérpretes diferentes al autor cómo, autor musical, sociedades de gestión colectiva que represente al autor musical o a los intérpretes, si es una obra original o derivada, diseñador de vestuario, maquillador, escenarios privados, director de la obra performance, un productor diferente al autor, entre otros; así, se identificarán a todos los titulares de derechos de autor y derechos conexos de la obra performance. Todo lo anterior, con el fin de celebrar acuerdos escritos, previos y, de ser el caso, cesión de derechos a favor de titulares con todos esos otros autores, recordando que estos contratos deben ser registrados ante el órgano competente, para evitar reclamaciones futuras en la explotación económica de la

obra performance, garantizando de esta forma una cualificación de la gestión cultural, tranquila y acorde con la normatividad en derechos de autor.

Con todo, el contrato de cesión de derechos de autor, transfiere derechos patrimoniales de autor, es un documento de suma importancia tanto para el autor que transfiere como para el titular que recibe, por ello deberá contener como mínimo: a) identificación del autor; b) obra objeto de cesión de derechos de autor (identificar una a una cada obra que se vaya a utilizar en la obra performance); c) los derechos específicos patrimoniales objeto de la cesión (incluido la explotación por internet y tecnologías futuras); d) tiempo y territorio; e) declaración de que la persona no ha otorgado derechos exclusivos a terceros sobre el derecho a ceder o cuyo uso autoriza y que no tiene obligaciones que le impidan hacer la respectiva autorización o cesión de estos (por ejemplo, una sociedad de gestión colectiva a la cual pertenezca el autor en Colombia o en el mundo); f) remuneración económica y forma de pago (puede acordarse gratuidad, suma justa por una sola vez, regalías o porcentajes en la obra performance); y, g) tratamiento de derechos morales y patrimoniales de autor con las obras derivadas presentes y futuras.

Por otra parte, la autorización o licenciamiento de imagen, es otro documento que deberá tener en cuenta el artista para definir la titularidad de la obra, su eventual registro de autor en caso que decida hacerlo y la gestión cultural de esta, para ello, deberá contener como mínimo: a) identificación del titular; b) descripción de la imagen cuyo uso se autoriza; c) los derechos patrimoniales que se autorizan y finalidad precisa de uso de la imagen; d) el tiempo y territorio; e) remuneración económica y forma de pago (puede acordarse gratuidad, pago justo por una sola vez, regalías o porcentajes); y, f) tratamiento de derechos morales y patrimoniales de autor con las obras derivadas como la obra digital, audiovisual o transformación de la obra, presente y futuras.

No obstante, en el caso de tratarse de un contrato laboral o prestación de servicios, cuya obra performance es dirigida por cuenta del titular, en donde los demás partícipes no gozan de derechos patrimoniales de autor, deberá así contenerse en un documento previo y escrito suscrito por el autor y cada uno de los partícipes en la obra performance,

con la cláusula contenida en el artículo 20 de la Ley 23 de 1982⁸² para poder realizar el registro de derechos de autor a favor del titular ante el órgano competente. Todos estos contratos serán requeridos al solicitante por la Dirección Nacional del Derecho de Autor al momento del registro de la obra.

En entrevista de trabajo de campo, realizada a Mónica Zuluaga, abogada especialista en propiedad industrial, derechos de autor y nuevas tecnologías, docente universitaria, consultora externa del Instituto Metropolitano de Medellín ITM, música y gestora cultural, esta manifiesta que el montaje legal de la obra artística y literaria es un tema muy importante para la propiedad intelectual, por ello se hace estricto seguimiento al montaje legal de la obra para el posterior registro de autor de las obras artísticas de propiedad del Instituto Metropolitano de Medellín ITM, este montaje legal de la obra literaria y artística le ha permitido obtener registros de obras artísticas y literarias exitosas a la institución, en sus palabras:

(...) Nosotros tenemos una convocatoria interna para registro, que implica cumplir con unas condiciones, no registramos todo lo que surja, porque hay que ser muy rigurosos con la titularidad, hay cosas que no te las registramos a nombre del ITM porque eso es tuyo, te enseñamos como se registra, como lo haces porque eso es tuyo, pero, cuando se trata de creaciones que están asociadas a las funciones del profesor, están en su plan de trabajo, o están en un proyecto de investigación comprometidos con la institución, hacemos ese registro, a partir de unas convocatorias internas que tenemos, eso está publicado a través de nuestra página y entonces son convocatorias de registro de obras, audiovisuales y artísticas, de registro de software y de registro de diseños industriales... las de derecho de autor, las atiende el área de propiedad intelectual, tenemos unos términos de referencia claros, sobre todo el respeto de autor de obras que no le

⁸² Cuando uno o varios autores, mediante contrato de servicios, elaboren una obra según plan señalado por persona natural o jurídica y por cuenta y riesgo de ésta, sólo percibirán, en la ejecución de ese plan, los honorarios pactados en el respectivo contrato. Por este solo acto, se entiende que el autor o autores transfieren los derechos sobre la obra, pero conservarán los derechos morales de reivindicar en todo tiempo la paternidad de su obra; a oponerse a toda deformación, mutilación u otra modificación de la obra, cuando tales actos puedan causar o acusen perjuicio a su honor o a su reputación, o la obra se demerite, y a pedir reparación por éstos.

pertenecen al artista creador, por eso tenemos unos criterios muy objetivos acá no evaluamos como pasa en el derecho de autor, ni el mérito artístico, ni la pertinencia, al final lo que para nosotros importa es que es un activo de derecho de autor, por su naturaleza, entonces hacemos toda la verificación de los criterios objetivos, la documentación que pedimos pues es que tenga valor cultural, ante todo que se suscriba los respectivos documentos de cesión de derechos de autor, si es una obra que se va a registrar a nombre de la Institución, porque fue el producto del trabajo de profesores y alumnos vinculados a la institución, verificamos que el soporte que nos entreguen si coincida con la obra que se va registrar (...) (M. M. Zuluaga, comunicación personal, 22 de marzo de 2022).

Con todo lo anterior, con el montaje legal en la obra performance el autor obtendrá:

- I. La elaboración y chequeo de los siguientes documentos:
 - Consentimiento previo y escrito de uso de imagen en la interpretación de la obra performance por quienes intervendrán en la misma.
 - Cesión de derechos patrimoniales de autor a favor del autor de la obra performance por parte de otros autores e intérpretes de la obra performance.
 - Obtendrá consentimientos previos y/o licenciamientos para utilizar obras de terceros protegidas por el derecho de autor que se incorporen en la obra performativa.
- II. Una planeación legal adecuada en el montaje de la obra performance:
 - El autor y los intérpretes obtendrán unas condiciones de participación en la obra performance de forma clara, previa y consensuada, que merman la posibilidad de conflicto futuro entre las partes en materia de derechos de autor, o la posibilidad de soluciones alternativas a las tensiones, recurriendo a los documentos firmados por las partes.
 - Se creará un vínculo de confianza entre los partícipes de la creación de la obra performance, sentimiento que ayuda a una optimización de los procesos de gestión cultural de la obra performance.

- Se logrará una cadena legal eficaz e idónea que facilita el registro de la obra ante la Dirección Nacional del Derecho de Autor, obteniendo el autor con el registro una herramienta legal que prueba titularidad, es decir, que da fe de autenticidad, de presunción legal de propiedad intelectual de la obra en cabeza de quien aparece en el registro, mejorando de esta manera la explotación patrimonial de la obra y la gestión cultural de la misma.

- Cumplirá el autor o titular de la obra performance con los requisitos exigidos en las convocatorias públicas de estímulos a la cultura a nivel local, nacional e internacional, cuando así se lo exijan.

- El autor o titular de la obra performance obtendrá unos intangibles de buen nombre y una experiencia en el medio, que lo ayudarán a posicionarse en el sector como un creador respetuoso de la normatividad en propiedad intelectual, que repercute directamente en la dignidad del autor.

- Finalmente, con la implementación del montaje legal como otro componente para tener en cuenta en la creación de la obra performance, el autor garantizará que el montaje y puesta en escena de la obra no va a encontrar conflicto por infracciones al derecho de autor, esta revisión se hará antes de la acción performance y no después de ejecutada la obra, cuando ya puede haber conflicto en la materia.

En realidad, este montaje legal tiene una historia, por ejemplo, en publicidad legalmente se le denomina “*clearance advertising*”, que consiste en evaluar el contenido publicitario y sus posibles implicaciones jurídicas, desde su relación con los derechos de autor involucrados, hasta la eventual configuración de supuestos de publicidad engañosa, competencia desleal e infracción de derechos de terceros, especialmente en materia de propiedad intelectual. Esta revisión se hace después de creada la obra publicitaria y antes de que salga al mercado de bienes y servicios. Por lo tanto, *clearance advertising* es un servicio que, a través de la revisión minuciosa de los diferentes elementos del contenido publicitario, pretende dar a los creadores de contenido unas recomendaciones de uso o tratamiento de ciertos tipos de datos y servir como herramienta de construcción y revisión previa del contenido (Posada, 2021). Más aún, lo que da las pautas para la

edición del contenido audiovisual, incluso en postproducción, se le conoce como “*clearance*” que es la debida diligencia que asegura el éxito del proyecto. La verificación de todas estas autorizaciones permite su distribución, exhibición y uso en cualquier forma de la obra audiovisual (Ruiz, 2023).

En síntesis, el montaje legal como un componente adicional a tener en cuenta por el autor en la creación de la obra performance es necesario, ya que permite al autor y al gestor cultural identificar titulares de derechos de autor, evitar futuros conflictos en la materia, respetar derechos de autor de terceros, registrar la obra ante el órgano competente de forma efectiva, registrar los contratos de cesión de derechos patrimoniales de autor ante el organismo competente (Ley 44, 1993), mejorar relaciones en el mercado del medio artístico con contratos claros y justos, siempre procurando una gestión cultural de la obra performance competente, equitativa y con el seguimiento estricto de la normatividad en derechos de autor.

2.8. Formación en derechos de autor de los autores e intérpretes de la obra performance

Esta es otra tensión, no menos importante, a la cual se enfrenta el autor para hacer un buen registro de derechos de autor de la obra performance, esto es, la formación en derechos de autor para los artistas creadores e intérpretes de la *acción performance*.

A pesar de que se ofertan cursos de derechos de autor que brindan instituciones de educación superior en el país a precios asequibles⁸³; o que se ofrecen al público en general cursos de derechos de autor por diferentes organismos estatales en forma gratuita⁸⁴; o que organismos internacionales competentes en propiedad intelectual cuelgan en su página web cursos permanentes, en línea y gratuitos de derechos de

⁸³ Ver, por ejemplo <https://www.uexternado.edu.co/programa/departamento-de-la-propiedad-intelectual/curso-corto-en-derecho-de-autor/> . https://educacionpermanenteafit.com/educacion-continua/propiedad-intelectual/?utm_source=google&utm_medium=&utm_campaign=MAX_EAFIT_Educacion_Continua&utm_term=&utm_content=General&qclid=Cj0KCQjw0bunBhD9ARIsAAZi0E0h2C1Pm4Hvvr9q_ua3MUixETqEMk6G7Ti7QOOrsp7KZyFwmBLTIhQaAgKqEALw_wcB.

⁸⁴ Ver, por ejemplo <http://derechodeautor.gov.co:8080/campus-virtual?1>

autor⁸⁵, muchos artistas se interesan en el tema solo hasta el momento en que se enfrentan a conflictos en la materia; o cuando se les pide una certificación de registro de derecho de autor a través de una convocatoria; o cuando pretenden hacer gestión cultural a las obras artísticas y literarias; o cuando ingresan al mercado, entre otras.

En muchas ocasiones, por falta de conocimiento en propiedad intelectual, el autor celebra acuerdos con terceros que van en contra de sus propios intereses, por ejemplo, en entrevista de trabajo de campo el señor X⁸⁶, quien es un creador de obras literarias, que aunque es diferente el tratamiento legal de la obra literaria en materia de derechos de autor a la obra performance, es pertinente el ejercicio para evidenciar una mala experiencia con respecto a un contrato de edición de su obra, algo que atribuye el autor al desconocimiento de la normatividad de propiedad intelectual; por su deseo, se omite divulgar su nombre, pero autorizó comunicar el testimonio, este indica:

En palabras de X,

¿Cuéntame sobre tu experiencia en materia de derechos de autor con relación a tu obra literaria?

...La negociación fue que me senté en Ecuador con la editora, porque el otro compañero vivía en el Amazonas, perdido en la selva, pues perdido no, pues es su lugar, pero él vivía literalmente en la profundidad de la selva y yo me reuní con ellos y ellos me dijeron que sí, que bien, que tal, pero luego creo que fue en ese mismo momento o luego que me dijeron que de mi trabajo intelectual me daban el 10% de un tiraje de cien (100) copias, es decir, de 100 libros al autor se le entregaban 10 libros; nosotros lo pensamos, lo pensamos mucho, nos pareció de entrada muy mala idea, nosotros pensábamos como muy soñadores, pensamos que se iba a vender muy bien y eso implicaba que íbamos a sacar más copias y que ya después podríamos renegociar esto pero nos dejamos llevar por la

⁸⁵ Véase: <https://welc.wipo.int/acc/index.jsf?page=courseCatalog.xhtml&lang=es>

⁸⁶ Antropólogo, con maestría en estudios de la cultura, escritor, creador de artículos, ensayos, libros y en general producción literaria.

necesidad y por las ganas de dar a conocer nuestro trabajo, pues accedimos y nos tumbaron, no nos dijeron desde el inicio que ese sería nuestro único pago.

Creo que esta fue una mala experiencia, nos tumbaron, desconocíamos los derechos de autor y abusaron de nuestra buena fe, nos robaron, ellos no hicieron nada, nunca pasó un revisor de estilo por allí, porque yo fui quien hice todo, yo corregí el estilo, ellos pusieron el papel, la tinta y el diseño de carátula.

Yo creo que si hubiera tenido conocimiento en propiedad intelectual no me hubieran tumbado de esta manera, por lo menos si yo no tenía la formación, una ayuda, alguien que me indicara en qué consistía los derechos de autor, una guía que me mostrara el camino, no hubiese sido tan lamentable, porque nosotros quedamos con este contrato a 10 años, todavía nos faltan entre 3 o 4 años, nos toca esperar más, de suerte que, más allá de leer el texto, el contrato, el físico, si alguien nos hubiera explicado la trascendencia de este asunto con calma, tal vez nosotros hubiéramos podido tomar otra decisión, escoger otra editorial o si nosotros supiéramos de derecho de autor no hubiéramos firmado ese contrato de edición, yo nunca me he formado en ese tema de derechos de autor.

¿En la universidad donde estudiaste el pregrado o posgrado, te han ofrecido la cátedra de propiedad intelectual?

Jamás, antes de ti, jamás había escuchado que se hablara de formación en propiedad intelectual o que a los autores nos asistiera algún derecho, tú eres la primera y única persona que escucho que dice que es importante eso de formar en propiedad intelectual a los artistas, creadores, siempre he sabido de profesionales que cobran por estos asuntos, pero un profesional que quiera formar a autores en este tema nunca lo había conocido, ni siquiera sabía que eso se podía estudiar (X, comunicación personal, 16 de julio del 2022).

Así mismo, Felipe Londoño⁸⁷, en entrevista en trabajo de campo, indica que una de las dificultades comunes que encuentra el autor al enfrentarse con el mercado del arte es la falta de formalidad legal para llevar a cabo acuerdos con los partícipes de la obra que le impiden comunicarla posteriormente; o la falta de autorizaciones previas de los autores para incorporar la obra de terceros en la obra propia; o la falta de autorización previa de imagen para el simple uso de la obra; estos factores llevan al autor a verse abocado a conflictos en la materia o a sustraer la obra del mercado del arte. Sin embargo, los problemas que enfrenta el artista en su vida diaria en materia de derechos de autor podrían verse disminuidos si se brindara formación en propiedad intelectual desde la universidad a los estudiantes de artes, así sabría, por ejemplo, el autor-creador de una obra colectiva que requiere de un contrato de cesión de derechos de autor por parte de todos los partícipes que intervinieron en la obra para poderla registrar y demostrar la propiedad, pero sobre todo para disponer de ella en el mercado del arte, sin conflicto legal (F. Londoño, comunicación personal, 16 de marzo del 2022).

Del mismo modo, en palabras de Felipe Londoño:

(...) ¿cómo funciona en la academia el montaje de una obra de teatro con los estudiantes y los profesores? Los profesores y los estudiantes se reúnen y conversan, no es que sea malo, si no cómo funciona el mundo normal del arte, entonces, hoy presentan una obra de teatro en la capilla, mañana en el teatro Pablo Tobón Uribe y pasado mañana en la otra parte; hoy te fuiste vos, llegó Carlos y te reemplazó, pues así funciona, cierto, si se quieren meter al mundo de la propiedad intelectual, entonces deberían en ese proyecto de teatro que es, el montaje, la puesta en escena, hay una parte que es el libreto, el guion, eso está dentro del proyecto, entonces ese profesor me tiene que ceder formalmente esos derechos, eso es de la universidad, pero para poder hacer esa negociación tiene que ceder derechos de autor, pues para resumir, montaron la obra, hay cinco

⁸⁷ Felipe Londoño, abogado, magister en propiedad intelectual, trabaja en el centro de investigación e innovación de la Universidad de Antioquia.

artistas, yo tengo que decir, lo voy a montar a YouTube, lo voy a montar a las páginas de la universidad, yo voy a hacer todas esas cosas, entonces los actores me tienen que autorizar los derechos de uso de la imagen, el uso de la actuación, la interpretación, usted que está en el arte entonces sería bueno que les diga y se concienticen los profesores de la importancia de formar en propiedad intelectual a los artistas, yo siempre le digo a los profesores, resulta que Juan Carlos pelea con Luis, lo insulta, lo trata mal, entonces después de haber invertido cinco millones de pesos en esa grabación, Juan Carlos dice, yo no quiero que la obra salga, y hasta ahí llegamos. Y si contratamos a alguien para que filme, entonces que nos ceda los derechos de la filmación, y si utilizamos música de un artista de la facultad que nos ceda esos derechos de la música, y si utilizamos un vestuario, diseños de alguien que nos cedan los derechos del vestuario, esa sería la lógica de la cesión, cuando tenemos todo esto, digámonos como abogados, llega la parte jurídica, entonces ya la profesora que era la titular, se puede ir, usted que era la actriz, se puede ir, y la facultad coge y dice, Luis tú diriges, pero tú haces tal cosa, porque yo ya todo lo tengo y entonces usted coge y monta la obra. Esa es la dificultad para registrar las obras, estaba Gloria, Luis y Pedro, y quieren registrarla, entonces la Dirección Nacional del Derecho de Autor nos dice muéstreme que eso es de la universidad, vamos a poner como autores a los tres, pero ¿Dónde está Gloria? Parece ser que la última vez que le escribí a Juan estaba en Argentina, pero de pronto está ya en Miami, o se nos desapareció, entonces vamos a registrar y ya no podemos.

Entonces, volvamos a la parte inicial, ¿el artista requiere de formación de la propiedad intelectual? Sí, si entienden que van a entrar al mercado de circulación del arte y ese mundo circula en internet, en las salas de cine, en las salas de teatro, etc., sí requieren de formación en propiedad intelectual.

Por eso es importante este proyecto, es importante que los estudiantes tengan una formación profesional en propiedad intelectual y hay que mencionar que la

universidad en sus diferentes dependencias y facultades nos invitan a nosotros a participar de inducciones de los estudiantes nuevos para dar un básico de propiedad intelectual, es decir, en ese sentido, la universidad entiende que es importante que los estudiantes que ingresan a la universidad tengan esa formación muy enfocado por supuesto a los temas asociados en propiedad intelectual de la universidad que tiene que ver con la autoría de los resultados de investigación sobre las obras, pero no de las creaciones, sean obras o investigación, de quién son las investigaciones, también en ese enfoque del trabajo de los estudiantes, actividades de los estudiantes a lo largo de su formación van a tener que involucrarse con la estructura de hacer trabajos de investigación y por supuesto del trabajo en ese ejercicio, van a acceder a obras de otras personas, cómo se manejan esas obras, entonces el tema de plagio, mucho cuidado que eso tiene sanciones no solo académicas, de orden penal, es una formación en ese sentido, ya con la particularidad de artes, de formar a artistas en propiedad intelectual quizás no, pero digamos que solo para mencionar que si es un tema importante de darle instrucciones a los estudiantes, es una capacitación simple y no solo a los estudiantes sino que muchas veces nos invitan a ciertas capacitaciones o formaciones de personal administrativo, para que el personal administrativo también conozca ese tema de propiedad intelectual, en un sentido básico (F. Londoño, comunicación personal, 16 de marzo del 2022).

Por otra parte, para Monroy, la falta de formación en propiedad intelectual de los artistas es un tema de relevancia que puede afectar los intereses económicos del autor en el mercado del arte. Monroy opina que es muy triste el desconocimiento del derecho de autor por el artista, pues es una legislación creada en su favor y son los autores quienes menos la conocen. El desconocimiento de la norma causa al artista merma de herramientas para la gestión de la obra, para vivir dignamente del mercado de esta, para interactuar con equilibrio en el mercado artístico, el no saber proteger la obra es grave; sin embargo, son peores las consecuencias de no respetar los derechos de autor de terceros, hecho que pudiera generar conflictos hasta en la esfera penal. También indica

Monroy que en las relaciones de mercado vigentes se abren nuevos partícipes como lo son los gestores culturales y las instituciones estatales, que deben manejar muy bien la temática del derecho de autor y la propiedad intelectual en general, para lograr hacer una buena gestión cultural y patrimonial de la obra artística (J.C., Monroy, comunicación personal, 18 de marzo del 2022).

En palabras de Juan Carlos Monroy,

(...) yo llamaría a que hubiera más conciencia de la gente del mundo de la creación artística, plástica y demás géneros de creación artística sobre el derecho de autor, y muy, muy tristemente, uno tiene que referir, que en Colombia los primeros en desconocer el derecho de autor, son los autores, entonces eso lleva a cometer dolorosas equivocaciones a la hora que el autor necesita hacer valer su trabajo, defender su trabajo, cobrar por su trabajo, licenciar o contratar respecto de su trabajo, gestionar culturalmente la obra, manejar adecuadamente un derecho que es tuyo, pero que lo desconoce.

El artista necesita del derecho de autor por dos razones, la primera para proteger y defender su trabajo creativo y la segunda para no meterse en problemas por el uso del derecho de autor con respecto de terceros, cuando su obra, la creación de su obra, o la presentación de su obra ante el público, eventualmente pueda generar tensiones con los derechos de terceros, mira que mientras escuchaba la pregunta se me vino a la mente, porque ahorita hablé de danza, el caso de un coreógrafo, que digamos creó y registró una obra para ser representada durante una celebración en una fiesta tradicional del departamento del Tolima, un “San Pedro” y el autor lo hacía como homenaje a que ese Festival cumplía cien años, entonces vendió la obra escénica, como la querrás, el trabajo de una persona dedicada a ese tema toda su vida, pero este personaje cometió un doloroso error, de no darse cuenta que el vestuario que iban a utilizar los danzantes, involucraba derecho de autor de terceros, y él no había pedido permiso, porque no estaba utilizando el vestido tradicional con el que se representa ese baile del Sanjuanero,

sino que era una creación original de una diseñadora de la región, entonces el problema en que se metió, con esto voy Diva a que el artista necesita del derecho de autor por esa dos caras de la moneda para proteger su trabajo y para no meterse en problemas respecto de terceros, otro ejemplo, mira lo que hoy en día es, el arte a partir de la creación ajena, ese apropiacionismo, donde yo tengo una propuesta artística que no nace de mi ser, sino que presento una propuesta que nace del trabajo de otros artistas y válidamente lo hago, o muchas veces nos sobran ejemplos de gente que tiene propuestas artísticas a partir de creaciones tradiciones de los pueblos indígenas, de las esculturas de San Agustín, que les disponen caritas de “Barth Simpson”, etcétera, eso, como propuesta artística camina en el filo del derecho de autor, entonces para poderlo hacer válidamente, para poderlo hacer sin generar riesgo legal, es muy importante que el artista, la persona del artista, maneje, y muy bien, esta legislación que empieza a proteger su trabajo, pero que además tiene la doble virtud de evitarle malos ratos en la vida (J.C., Monroy, comunicación personal, 18 de marzo del 2022).

De otra parte, Zuluaga opina que la formación en propiedad intelectual para el artista es relevante, indica que el abogado invierte mucho tiempo explicando al artista el derecho de autor, temática que debería ser parte de su aprendizaje universitario como artista, opina la profesional del derecho que el desconocimiento ha llevado al artista en algunas oportunidades a suscribir contratos en detrimento de sus derechos patrimoniales, contratos plenamente legales, pero que menoscaban la calidad de vida del autor, por ello la formación en propiedad intelectual es una herramienta indispensable en el mercado del arte para el autor.

En palabras de Mónica Zuluaga,

A mí me parece absolutamente relevante que los estudiantes de artes se formen en propiedad intelectual, yo creo que un poco también lo que viene pasando hoy con la industria del arte es que los artistas están entendiendo que eso es relevante, es decir, hoy en día saben un poco más de lo que sabían antes. Antes los artistas firmaban contratos, todavía pasa, pero antes mucho más, en los que no tenían ni

idea, en donde había simplemente una garantía de un anticipo y ya, por eso firmaban y entonces cedían todas sus obras para siempre en todo el universo y después decían y pues claro firmaste una cosa que es plenamente legal, pero que no entendiste su alcance, entonces siento y lo que vivo en la experiencia diaria, es que en este tipo de acompañamientos es que se ocupa mucho tiempo en enseñar algo que yo considero que debería ser parte del aprendizaje habitual de un artista, porque al final es entender que eso que tu creas no solamente es interesante porque es tu inspiración y porque es producto de tu creatividad, sino que eso forma parte de tu patrimonio intelectual y entonces bueno eso ¿qué significa? Pues, que eso puede dar plata y entonces ¿cómo da plata? Pues si entiendo cómo funciona la propiedad intelectual, entonces siento que no solo es interesante por entender que tienes un derecho ahí, sino porque es estratégico, o sea, entender los conceptos básicos del derecho de autor es estratégico para un artista, y yo creo que hoy no se entiende como deberían, por ejemplo los acompañamientos y las asesorías son de otro nivel cuando el artista sabe de propiedad intelectual, cuando no sabe, básicamente hay que corregir errores, casi siempre muy grandes, pues con unas implicaciones muy grandes y hay que emplear mucho tiempo en enseñar, que eso es lindo también, porque estamos haciendo el doble ejercicio, pero sería muy pro que ya ellos tuvieran eso chuliado y que pudiéramos acompañarlos realmente en potenciar las creaciones artísticas con el derecho (M. M., Zuluaga, comunicación personal, 22 de marzo del 2022).

A su vez, Velásquez⁸⁸, en entrevista en trabajo de campo, indica que la formación en propiedad intelectual le genera herramientas al estudiante de artes para comprender su obra, interpretar y elaborar documentos legales, por lo tanto, la cátedra en propiedad intelectual le brinda herramientas al artista para gestar su obra en el mercado artístico. Aunado a esto, el conocimiento en el derecho de autor le ayuda al artista a desmitificar creencias del uso no honrado de las obras protegidas por el derecho de autor.

⁸⁸ Claudia Elena Velásquez, artista plástica y docente de la cátedra de propiedad intelectual en la Fundación Universitaria de Bellas Artes- Medellín.

En palabras de Claudia Velásquez,

(...) la formación en propiedad intelectual, es decir la cátedra de propiedad intelectual genera varias herramientas para el estudiante de artes, uno, para poder por lo menos leer debidamente documentos de contratación de su obra, que es lo primero, y comprender que, si hay algo que no les suena, que hay algo que no entiendan, que no pueden llegar y decir como ¡ay bueno, no importa! No, si no entienden algo, ahí deben consultar un profesional. Pero se les da herramientas por lo menos básicas para poder comprender esos documentos, y no solo para comprenderlos sino para elaborarlos, por ejemplo un acuerdo privado, que eso lo pude hacer cualquier persona con sus propias herramientas académicas, también les permite comprender que sus derechos pues tienen unas posibilidades, unos alcances e incluso unas limitantes cuando hay por ejemplo co-creación, y la importancia de dejar desde un principio las cosas claras, aunque no estén pensando en términos monetarios, pero que finalmente puede ocurrir, que lleguen a pensarse monetariamente desde un proyecto tenaz e incluso desde la universidad, entonces dejar ese tipo de cosas claras desde el principio, comprender que hay mecanismos para la defensa también de esas obras, y que así mismo ellos también tienen unos derechos ajenos que deben respetar, porque además hay muchos mitos en torno a la propiedad intelectual, por ejemplo los famosos, que uno coge un fragmento de cualquier obra y sin cita y no hay problema, y eso no es verdad, cierto, hay muchos mitos y usualmente no hay mucho donde investigar, por ejemplo la Dirección Nacional del Derecho de Autor, constantemente, sobre todo desde la pandemia, está publicando videos y charlas súper interesantes sobre derechos de autor, pero que si uno no les muestra a los estudiantes algo tan básico como eso, ellos no tienen la iniciativa, es decir no lo buscan, no acceden, además que también hay cosas que les generan confusiones (C. E., Velásquez, comunicación personal, 4 de abril del 2022).

Finalmente, con base en los anteriores argumentos expuestos por profesionales, docentes, artistas y expertos en propiedad intelectual, se encuentra que la formación en

propiedad intelectual para artistas es importante desde su proceso creativo, porque les genera herramientas legales y de optimización de los procesos de gestión cultural de la obra que le permiten entender el derecho de autor, además, le instruirá para proteger la obra y respetar los derechos de autor de otros; asimismo, le ayudará a elaborar documentos que contengan autorizaciones previas al uso de obras protegidas por el derecho de autor, hará un buen montaje legal de la obra performance, le formará para comprender los diferentes contratos que pueden establecerse en el mercado del arte y, de esta manera, contribuir para que el artista realice negociaciones justas frente a la obra con el consumidor final e intermediarios en el mercado del arte, sin detrimento de sus intereses patrimoniales, lo que resulta en una mejoría de los procesos de gestión cultural de la obra.

2.9. Consideraciones finales de los derechos patrimoniales de autor de la obra performance

A manera de conclusión del presente capítulo se tiene que los derechos patrimoniales de autor son los derechos de explotar económicamente la obra como este desee. A su vez, los derechos de explotación económica de la obra se han agrupado en cuatro derechos: de reproducción, de distribución, de comunicación pública y de transformación. Así mismo, cualquiera que desee utilizar la obra protegida por el derecho de autor deberá contar con la autorización previa y expresa del autor. Aunado el autor puede pedir un pago justo por el uso de la obra.

De esta manera, se establecen las diferencias de los derechos de autor de los que goza el autor de la obra performance (derechos de autor) y el intérprete de la acción performance (derechos conexos). Se tendrá entonces que las actuaciones, representaciones o interpretaciones de los artistas intérpretes generan los denominados derechos afines o conexos a los derechos de autor específicos para la obra performance.

Por consiguiente, hay diferentes formas de explotación económica en el mercado del arte de la obra performance, la primera desde la perspectiva del autor y la segunda desde la perspectiva del intérprete frente a su interpretación. Desde la perspectiva del

autor de la obra performance este goza de derechos patrimoniales, por lo tanto, puede explotarla económicamente, es decir, tiene la facultad de prohibir o autorizar previamente la reproducción, distribución, comunicación pública, importación de copias, alquiler del original o de las copias y la transformación de la obra performance.

En este sentido, se tendrá entonces, que en virtud de los derechos patrimoniales de explotación económica de la obra performance, el autor puede autorizar o prohibir la reproducción de la obra performance, por lo tanto, para ser reproducida por un tercero, se requiere de autorización previa y expresa del autor.

Por consiguiente, el autor podrá autorizar o prohibir la puesta a disposición del público del original o de las copias de la obra Performance, en un soporte tangible, mediante su venta, alquiler, préstamo o de cualquier otra forma. Se requiere igual, de autorización previa y expresa del autor, para que un tercero distribuya la obra performance.

Seguidamente, el autor podrá autorizar o prohibir la comunicación pública de la obra performance, su interpretación, la radiodifusión, o las obras derivadas que de la obra original se desprendan. Por ello, para comunicar al público la obra por parte de un tercero se requiere igualmente autorización previa y expresa del autor.

Así mismo, el autor puede autorizar o prohibir la importación de copias de la obra performance hechas sin su autorización en los territorios. Por lo que también es necesaria la autorización previa y expresa del autor para importar copias de la obra al territorio de los países miembros de la Decisión Andina 351 de 1993, normatividad supranacional a la cual Colombia está adherida. Ahora bien, esta autorización puede estar ligada al derecho de remuneración económica del autor por la reproducción de su obra frente a un tercero, explotación de la obra totalmente válida.

También puede el autor autorizar o prohibir el alquiler del original o de las copias de la obra videoperformance, fotoperformance, digitalperformance u obras literarias. Así, salvo en los casos autorizados por el autor, el préstamo, la venta, alquiler de obras performances o sus reproducciones precisan del consentimiento del autor.

Para finalizar el tema de las formas de explotación económica de la obra performance en virtud de los derechos patrimoniales desde la perspectiva del autor, este puede autorizar o prohibir toda forma de transformación de la obra performance, a su vez, las obras derivadas creadas con base en una obra preexistente del autor, sin embargo, las obras derivadas son nuevas creaciones y están protegidas por el derecho de autor, siempre y cuando respeten los derechos del autor y cuenten con contrato de cesión de derechos a favor del autor de la obra derivada.

Por otro lado, las formas de explotación económica de la obra performance le permiten al artista intérprete contar con derechos morales y derechos conexos sobre su interpretación, respetando al autor de la obra y contando con el consentimiento previo y escrito del autor de la obra performance. Se requiere de autorización previa y escrita del intérprete para usar por un tercero su interpretación, es el titular de derechos conexos y en esa medida tiene derecho de autorizar o prohibir en forma exclusiva la fijación, la reproducción, la comunicación al público, la transmisión, el alquiler comercial al público de sus interpretaciones o ejemplares, la distribución del original o de las copias o cualquier otra forma de utilización de su interpretación.

Por otra parte, en ocasiones el tema de identificar la titularidad de la obra performance puede generar algunas tensiones, tratándose que el autor e intérprete de la acción-performance sean diferentes; también se pueden presentar tensiones en las obras derivadas de la obra performance si no se tiene en cuenta la normatividad vigente en materia de derechos de autor; la no elaboración de contratos entre todos los partícipes en la obra performance puede generar tensiones a la hora de registrar la obra ante el órgano competente. Aunado, el conocimiento en propiedad intelectual también puede generar tensiones para el autor e intérprete de la obra performance, por ello se propuso la figura del montaje de la obra performance, como un componente adicional en la creación de la obra performance a tener en cuenta en la creación artística, ya que permite al autor y al gestor cultural identificar titulares de derechos de autor; evitar futuros conflictos en la materia; respetar derechos de autor de terceros; registrar la obra de forma efectiva; registrar los contratos de cesión de derechos patrimoniales de autor y mejorar

las relaciones en el mercado del medio artístico con contratos claros y justos, procurando una mejor gestión cultural de la obra performance con el seguimiento estricto de la normatividad en la materia.

Para finalizar, se tendrá que el conocimiento en propiedad intelectual para artistas performers y gestores culturales es relevante, porque cualifica su profesión, optimiza los procesos de gestión cultural y le genera herramientas competitivas en el mercado del arte.

De esta manera, y dada su importancia, en el próximo capítulo se expondrá un diagnóstico de las instituciones de educación superior de la ciudad de Medellín que brindan formación en artes y formación en propiedad intelectual a sus estudiantes.

3. Diagnóstico de las instituciones de educación superior de la ciudad de Medellín que brindan formación en artes y formación en propiedad intelectual a sus estudiantes

3.1. Introducción

Era el año 2020, el covid-19 estaba presidiendo el planeta Tierra, la población exhortada a estar confinada en sus domicilios de forma aislada, obedecía; las farmacéuticas de todo el mundo debutaban su mejor carrera por llegar en primer lugar a encontrar la vacuna contra el virus, registrar la patente, vender la vacuna mágica a todos los países y ¡Salvar el planeta! Eso sí, llevándose una ganancia bastante generosa “los salvadores”. A su vez, la población aislada, descubría que no podía sobrevivir en la confinación sin arte; entonces, algunos artistas sensibles y dádivosos, decidieron regalar conciertos a través de sus ventanas, para ser escuchados por sus afortunados vecinos; también, los creadores de arte brindaban espacios de desasosiego en internet, subiendo contenido artístico a sus redes sociales para ser consumido por el público en general. En fin, estas acciones generosas y amorosas solo pueden surgir del arte y solo los artistas son capaces de regalar su trabajo para amenizar o dar esperanza al mundo ante la pandemia. Es esta la diferencia entre propiedad industrial y el derecho de autor.

La formación académica proporciona cierto desarrollo y consolidación de comportamientos socialmente responsables en los estudiantes universitarios. La calidad en la educación universitaria tiene múltiples dimensiones, visiones e interpretaciones, pero, la calidad tiene que estar fusionada con la pertinencia y el impacto, pues no se puede concebir una institución universitaria de calidad que no sea pertinente en su entorno social. Es por ello, que la pertinencia y la calidad, junto a la internacionalización, representan para la UNESCO, los tres aspectos claves que determinan la posición estratégica de la educación universitaria. “De esta manera, el grado de pertinencia social de un programa o institución se mide por el impacto social que genera” (Aguila, 2005, p. 2). Sin embargo,

(...) por la naturaleza misma de las instituciones éstas son conservadoras, pero, particularmente las instituciones educativas conservan los educadores los mismos planes, programas de estudio, contenido académico, métodos de enseñanza para sus alumnos, sin tomar en cuenta el cambio del entorno, por ello se hacen obsoletos los métodos y los contenidos, lo que traduce la necesidad de implementar nuevos conocimientos transversales de formación en las aulas de clases de las instituciones (Martínez, 2000, p. 52).

En este sentido, se muestra en el presente capítulo la relevancia del conocimiento en propiedad intelectual en las Universidades, para los estudiantes universitarios y especialmente para los estudiantes de pregrados de Artes. Seguidamente, se mencionará de forma ligera la figura de las Spin-Off Universitarias, definición, utilidad, importancia para la transferencia de conocimientos, tecnologías y obras protegidas por derecho de autor al mercado, a través de estudio multi-caso, en contraste con revisión documental, entrevistas a expertos en propiedad intelectual, docentes, estudiantes y personal administrativo que arroja diagnóstico de las instituciones de educación superior de la ciudad de Medellín que brindan formación en artes y en propiedad intelectual a sus estudiantes.

3.2. Relevancia del conocimiento de propiedad intelectual en las Universidades, para los estudiantes universitarios y especialmente para los estudiantes de pregrados de Artes de la ciudad de Medellín

“El derecho de autor es una legislación creada para los autores y son ellos quienes menos la conocen”.

(J.C. Monroy, comunicación personal, 18 de marzo del 2022)

La Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI), ha manifestado que la Propiedad Intelectual es un valor universal que ayuda al progreso del mundo y de las sociedades, por ello es un elemento decisivo para el desarrollo económico, social y cultural de las naciones (OMPI, s.f.). En este sentido, las universidades, como generadoras de conocimiento, no deben estar foráneas a la protección de los resultados de la investigación forjados en su ámbito, con fines de apoyar el desarrollo económico y social del país (Terentino, et ál., 2016). De este modo, la producción de conocimiento encuentra un terreno abonado en las universidades, pues es allí donde la academia se permite nuevos desarrollos, innovación, creatividad, que está en la capacidad de ofrecer dentro y fuera de sus fronteras como un aporte adicional a la sociedad, como resultado de su actividad educativa. Este papel, además, tiene una alternancia especial en el ámbito de la formación en propiedad intelectual, pues la transformación de la educación hacia un ámbito en el que el estudiante se relaciona cada vez más con la producción de conocimiento le permite a este contar con herramientas de suma utilidad en su actividad profesional (Vallejo y Álvarez, 2008).

Ahora bien, la formación en propiedad intelectual genera espacios que favorecen la motivación para crear e innovar tecnológicamente, mostrando así la adquisición de capacidades y competencias en la materia, por lo que se hace necesario incorporar la formación en propiedad intelectual en los espacios universitarios, como vía para desarrollar las investigaciones científico-tecnológicas, incidir en el respeto por la propiedad intelectual de terceros y formar profesionales con cultura y manejo de la propiedad intelectual, conocimiento que les brindará herramientas competitivas en el mercado (Bicet, et ál., 2021). Sin embargo, indican los autores que la formación en propiedad intelectual destaca su significado cuando es reconocida como un eje transversal del currículo de estudio universitario, porque puede ser tratada en detalle la materia en diferentes asignaturas, unidades de aprendizaje o contenido desarrollado; a su vez, podría extenderse a diversidad de planes de estudio para cada área del conocimiento (Bicet, et ál., 2021). Los derechos de propiedad intelectual al interior de las universidades deben ser reconocidos y gestionados por estas como uno de los activos más importantes con los que cuenta, son su carta de presentación con otras entidades con las que busque el intercambio de información o conocimiento (Vallejo y Álvarez, 2008).

Por consiguiente, la educación en materia de propiedad intelectual es un elemento fundamental en la formación universitaria, pues a través de la capacidad de gestionar estos derechos, el estudiante en su vida profesional podrá contratar y obtener un justo reconocimiento por su obra, es decir, si desde la universidad parte el estudiante con las herramientas prácticas necesarias, que se sumen a sus propios conocimientos de la materia de su experticia, como resultado obtendrá explotar la obra económicamente de una forma ventajosa con base en su conocimiento en la materia, siendo el artista más competitivo en el mercado de las artes. En este sentido, “No coincidiría con una política de gestión del conocimiento al interior de la universidad, un estudiante universitario que desconoce sus derechos, como los de los demás” (Vallejo y Álvarez, 2008, p. 26).

Del mismo modo, lo anterior argumenta la importancia de la formación en propiedad intelectual para estudiantes de todas las carreras en las instituciones

universitarias, sin embargo, la formación en propiedad intelectual es poco ofrecida en las Universidades de Colombia para los estudiantes de pregrados de las artes y, más reducida aún, en las Universidades de la ciudad de Medellín; en este contexto, indica Charria (2022) en resultados expuestos de investigación realizada sobre cursos ofrecidos de derechos de autor por las Universidades en América Latina en las facultades de Artes, caso Colombia, que:

En Colombia, existen 35 universidades con 79 programas en artes, de los cuales existen solamente 8 cursos con Derecho de Autor o semejantes, a saber: En la ciudad de Medellín: la Fundación Universidad de Bellas Artes, ofrece el curso de Políticas culturales y Propiedad Intelectual, lo cual hace suponer que en Propiedad Intelectual se trabajará sobre Derecho de Autor, pues se dicta en el programa de Fotografía, si bien en los programas de Artes Plásticas y Música no contemplan esa cátedra; En la Institución Universitaria Instituto Tecnológico Metropolitano, existen los programas de Artes Visuales y Artes de la grabación y producción musical, que ofrecen curso de Propiedad Intelectual, lo que hace suponer que aborda el Derecho de Autor. También ofrece el programa de Cine con un curso de aspectos legales de la industria cinematográfica, que es de suponer enseña Derecho de Autor, si bien es necesario indagar en el desarrollo temático de dicho curso. En Bogotá: la Fundación Universitaria Juan N. Corpas oferta en el programa de Música, con el curso en uno de sus semestres sobre seminario Humanístico de Derecho de Autor; la Universidad Jorge Tadeo Lozano, en el programa de Fotografía, imparte el curso Propiedad Intelectual para Industrias culturales y creativas, aunque este tema está ausente en los programas de Artes Plásticas, Cine y TV; la Universidad INCCA de Colombia, en su programa de música ofrece el curso Derechos de Autor en el tercer semestre; y finalmente en Manizales: la Universidad de Caldas ofrece el programa de Licenciatura en Música, dentro del cual está el curso electivo de Propiedad Intelectual, pero dicho curso no se encuentra en el programa de Artes Plásticas que también ofrece esa misma universidad (Charria, 2022, p. 197).

Con este panorama, indica Charria (2022) que la formación en derechos de autor para los estudiantes de artes en las facultades de Artes de las Universidades en América Latina es necesaria y oportuna, toda vez que, el conocimiento en la temática le muestra al estudiante de las artes las posibilidades de desarrollo económico que puede tener una obra, lo cual, de no ser enseñado, se convierte en un saber oculto que impacta directamente en el mercado del arte; asimismo, contribuye la formación en propiedad intelectual a enseñar al estudiante a proteger la obra propia y respetar las obras de terceros, evitando así conflictos futuros por violación a los derechos de autor; aunado, instruye al estudiantado en el registro de autor eficaz ante las entidades competentes, herramienta que le brinda publicidad a la titularidad de la obra; por consiguiente, la formación en derechos de autor debe ofrecerse a los estudiantes de artes desde el pregrado por las Universidades y Facultades de Artes y no como una formación de posgrado dada su importancia en la formación del artista.

De otro lado, apunta Charria (2022) que la internacionalización de los mercados y el fenómeno de la globalización hace posible el tránsito comercial de obras artísticas y literarias en la internet, hoy con la inteligencia artificial o redes neuronales, metaverso, big data, las industrias culturales y las redes sociales, se crea la necesidad de mayor protección a este tipo de obras; gradualmente, la falta de conocimiento en derechos de autor influye en la dificultad de hacer gestión cultural de las obras artísticas, incluidos los derechos conexos de intérpretes y ejecutantes; ahora bien, la formación en derechos de autor permite mermar la apatía de los artistas por este tema tan básico en su quehacer como profesionales; y, por último, concluye el autor, que esta problemática de escasa formación en derechos de autor para los estudiantes de artes se refleja en Latinoamérica al encontrar que solo el 1,63 % de las universidades y facultades de artes en América Latina ofrecen un curso específico en derechos de autor (teniendo en cuenta que en Colombia la propiedad intelectual abarca los derechos de autor y la propiedad industrial) (Charria, 2022, p. 204).

Por otra parte, las Universidades han venido preocupándose por proteger su patrimonio de activos de propiedad intelectual como generadoras de conocimiento,

innovadoras de desarrollo industrial, entidades que hacen transferencia de los resultados de las actividades de investigación universitarias y tecnología al sector productivo, es por ello que a través de entidades dedicadas a comercializar estos activos de propiedad intelectual, buscan las Universidades la creación de empresas destinadas a explotar los resultados de sus investigaciones y demás creaciones, estas empresas son denominadas Spin-Off Universitarias.

3.3. Las Spin-Off Universitarias

La creación de Spin-Off Universitarias, como empresa de base tecnológica (EBT), se ha convertido en uno de los mecanismos de transferencia de tecnología de referencia de las universidades. La Spin-Off se podría definir como una empresa nacida dentro de los centros de investigación y universidades de manos de los propios investigadores (docentes y estudiantes), con el fin de transformar los resultados y conocimientos de la investigación en productos y tecnologías de alto valor agregado y a través de su actividad de Innovación se produce un desarrollo empresarial y un crecimiento económico que incide sobre la mejora competitiva del sector productivo en su conjunto (Iglesias, et ál., 2012). Sin embargo, indican los autores que no existe una definición general de spin-off, por ello han propuesto una para la spin-off universitaria, basada en el análisis de las clasificaciones y las definiciones de diversos autores⁸⁹, para decir entonces que:

Una Spin-Off universitaria es una modalidad de empresa creada a partir del conocimiento y/o tecnologías desarrolladas en el seno de la Universidad; bien por grupos de investigación o miembros directamente vinculados con ella como estudiantes y docentes; la transferencia de tecnología o conocimiento se hace a través de un contrato formal; la spin-off pueden utilizar y explotar comercialmente

⁸⁹ • Lindholm (1997) • Carayannis et ál. (1998) • Boletín de Educación Superior (2001) • Proton Europe (2006) • IPR (2007) • De Coster y Butler (2005) • Gallardo San Salvador y Gómez de Enterría (2005) • MEC (2008) • Rodeiro Pazos (2008) • ESLEE (2005) Fuente (Iglesias, et ál., 2012)

los resultados de sus investigaciones contribuyendo al desarrollo económico regional y nacional. La utilidad última de una Spin-Off es convertir la investigación en productos y servicios prácticos para la sociedad, sirviendo como punto de contacto entre el ámbito académico y el mercado (Iglesias, et ál., 2012, p. 253).

Por lo tanto, se entenderá que la manera como se gestione la propiedad intelectual sobre los diferentes productos que ofrece la Universidad le permitirá posicionar su nombre en el marco de las demás instituciones de educación superior tanto, en el ámbito nacional como internacional, por lo que la gestión de derechos de propiedad intelectual determinará la capacidad de la Universidad de negociar con transparencia las condiciones en que sus productos se proyectan fuera de sus límites, también son insumos de mejor calificación frente a los procesos de acreditación de las instituciones de educación superior del país, que tienen como componente los aspectos de propiedad intelectual (Terentino, et ál., 2016).

A su vez, indican los autores que la Universidad puede acceder a fuentes de financiación de la actividad investigativa a través de la cooperación nacional o internacional, accediendo a recursos u obteniendo socios potenciales de desarrollos tecnológicos o transferencia de conocimientos, pero depende, además, de su prestigio demostrar la calidad de los productos resultado de las actividades de investigación, lo que también determinará su propia sostenibilidad, fundamento con que puede presentarse la Universidad entre los cooperantes como una entidad capaz de responder por los requerimientos de sus socios potenciales, lo que se traduce en convenios de cofinanciación y cooperación, donde los acuerdos en relación con la propiedad intelectual son parte fundamental; sin embargo, la gestión de derechos de propiedad intelectual, comenzará primero por los creadores de estos conocimientos, pues son ellos la base de toda la articulación de activos de la propiedad intelectual, en consecuencia, deben existir contratos legales claros, escritos y transparentes, o licencia de los derechos de propiedad intelectual de la universidad con sus socios potenciales. Tal transferencia de derechos debe tener en cuenta como mínimo; a) las condiciones legales en que se produce el

conocimiento o tecnología; b) la certeza jurídica de la misma (objeto contractual); c) el reconocimiento claro de derechos respecto de los creadores o productores (cláusulas específicas de propiedad intelectual, explotación económica, territorio y tiempo); e) deberá indicar, en sí mismo, que estos derechos son un estímulo para toda la estructura productiva que parte del sujeto generador del conocimiento, que pone en marcha el engranaje de la estructura en general (se otorgarán derechos morales al creador y se definirá un justo precio) (Terentino, et ál., 2016).

Agregan los autores, que Lima (2004) indica que las fuentes de las que se nutre la actividad universitaria para el desarrollo de productos académicos, en buena parte, dependen de la gestión de derechos de propiedad intelectual, por ello, tratándose de los productos desarrollados al interior de las universidades, son varios los factores que han contribuido a generar conciencia con relación a la importancia de su protección:

- La apropiación o explotación de los resultados generados en las universidades, por empresas o grupos de investigación ajenos a su creación.
- Mayor posicionamiento de las universidades por contar con un bien protegido por propiedad intelectual, gracias a que ofrece mayores ventajas al momento de negociar su transferencia o licenciamiento.
- Interés y exigencia del sector empresarial en relación con la protección en propiedad intelectual, como condición para el financiamiento de las actividades de investigación.
- Explotación efectiva de los resultados obtenidos a través de transferencias o licencias.
- La obtención de beneficios económicos para las universidades como consecuencia de la explotación, se convierten en otra fuente de ingresos para el desarrollo investigativo en las instituciones académicas.
- Para evitar el uso o apropiación indebida de los productos universitarios, será necesario implementar diferentes acciones tendientes a su protección, como, por ejemplo:

- a) Analizar en conjunto con profesionales expertos en propiedad intelectual las normas sobre la materia para determinar en concreto, los aspectos de la legislación aplicables a la investigación.
- b) Apoyar actividades de formación y sensibilización sobre derechos de propiedad intelectual, no sólo en las facultades de derecho, sino con toda la comunidad universitaria en general.
- c) Realizar las reformas reglamentarias, administrativas y contractuales necesarias para una correcta aplicación de los derechos de propiedad intelectual.
- d) Y, elaborar unas orientaciones claras para la gestión y explotación de los derechos de propiedad intelectual (Vallejo y Álvarez, 2008, p.24).

Asimismo, las Spin-Off Universitarias no solo fomentan los acuerdos y las colaboraciones para el desarrollo de la actividad empresarial, sino que se esfuerzan por establecer alianzas con otros agentes estratégicos como el Estado, agentes privados, socios internacionales, entre otros; sin embargo, su desarrollo depende de la inversión que se haga en ella por parte de las universidades e indiscutiblemente del conocimiento e implementación de la propiedad intelectual al interior de ellas (Iglesias, et ál., 2012).

En este sentido, la figura de las Spin-off Universitarias se viene proyectando en las universidades con mayor impacto en el área de la propiedad industrial, no tanto en la transferencia e ingreso al mercado de las obras literarias y artísticas protegidas por el derecho de autor, desarrolladas en las Universidades. Los desarrollos tecnológicos y programas de software producidos están siendo muy apetecidos en la industria, convirtiéndose las Universidades en socios potenciales muy atractivos para el mercado, desarrollos protegidos por el derecho de autor. Por lo que, el ingreso de las obras artísticas y literarias como otro objeto de las Spin-off Universitarias, es también importante en las instituciones del país.

Con todo lo anterior y dada su importancia para las Universidades, se hará necesario identificar en el diagnóstico las Spin-off Universitarias en el estudio multi-caso de investigación.

3.4. Diagnóstico de las instituciones de educación superior de la ciudad de Medellín que brindan formación en artes y propiedad intelectual a sus estudiantes. Estudio multi-caso

El Congreso de la República de Colombia otorgó a la ciudad de Medellín la calidad de Distrito Especial de Ciencia, Tecnología e Innovación, en este sentido, se vuelve entonces el tema de propiedad intelectual relevante para la ciudad, por las herramientas que genera la materia en el mercado del arte (Ley 2286, 2023). Por su parte, varios centros de educación superior de la ciudad de Medellín que ofertan pregrados en artes han evidenciado en la formación de propiedad intelectual una herramienta importante para sus alumnos, por lo que han venido implementando en algunos programas *la cátedra de formación en propiedad intelectual*.

En el presente capítulo se delimitó el terreno de estudio de caso a las Universidades que ofertan pregrados de artes en la ciudad de Medellín; a su vez, se tuvieron en cuenta las facultades de artes que trabajan en sus aulas el arte performance (objeto de investigación del presente trabajo); seguidamente, se tuvo en cuenta en la selección de grupos focales a las universidades que dictan la cátedra de propiedad intelectual a los estudiantes de artes. Aunado, se evaluó la formación impartida en la cátedra de propiedad intelectual, aplicando los modelos descritos por Mantilla (2012), adaptando esta metodología a la forma de enseñanza-aprendizaje impartida por los docentes de la cátedra de propiedad intelectual en los grupos focales escogidos. Para terminar el estudio multi-caso con los grupos focales escogidos, se indagó si existe en estos la figura de Spin-Off Universitarias, a través de la cual se transfieran productos académicos, científicos, literarios y artísticos procedentes de las Universidades al mercado del arte.

Ahora bien, Mantilla (2012) señala dos modelos educativos como propuesta de un sistema de formación en propiedad intelectual en las Universidades, que permiten aprender activamente a los estudiantes: el primero se denomina “aprendizaje basado en problemas (ABP)” que es un modelo pedagógico, multipedagógico y multididáctico para

facilitar el proceso enseñanza-aprendizaje, donde el alumno aprende bajo la orientación de un tutor a través de casos reales. El punto central de esta metodología se centra en la formulación de problemas. Con base en el problema diseñado por el profesor, los estudiantes identifican posibles temas que les servirán para resolver el caso proyectado, seguidamente, el grupo estudia los temas escogidos y resuelven según los conocimientos adquiridos. En el proceso pueden surgir nuevas dudas, lo que permite al estudiante obtener más conocimientos de una forma significativa. El segundo modelo pedagógico, se denomina “Formación por competencias”, indica el autor que existen múltiples autores que han definido este modelo educativo, sin embargo, Mantilla se inclina por el concepto expresado por Marciales y otros autores, que consiste en definir el aprendizaje por competencias como:

El entramado de relaciones tejidas entre las adhesiones y creencias, las motivaciones y las aptitudes del sujeto epistémico, construidas a lo largo de la historia en contextos situados de aprendizaje, formales y no formales que hacen posible la ejecución de una acción (Marciales, et ál., 2008, p. 251).

Para Mantilla, la formación por competencias se subdivide en tres categorías a saber, competencias informacionales (comprende un conjunto de habilidades del estudiante para reconocer necesidades de información, adicional debe tener la capacidad tecnológica para buscar la información, procesarla y utilizarla eficazmente; este tipo de habilidades informacionales son muy importantes en la propiedad intelectual, por ejemplo, el derecho de autor le permite al estudiante recurrir a múltiples bases de datos digitales, periódicos, sitios web, repositorios de información, bases de datos de las sociedades de gestión colectiva, redes sociales de autores y titulares de derechos patrimoniales de autor, entre otras, para identificar a los autores de las obras protegidas por la propiedad intelectual y así respetar la normatividad). Competencias científicas (comprende los conocimientos que adquieren los estudiantes a través de la ciencia, ya enseñados por su profesión académicos-científicos, ya por su propio conocimiento, por lo que estos pueden acceder a él, a través de la consulta de fuentes bibliográficas, consulta y participación en conferencias académicas y científicas, actividades de

investigación universitaria y su propio conocimiento) (Mantilla, 2012). De la misma manera, estos modelos educativos van muy permeados por el mundo tecnológico, acceso a la información, redes sociales e inteligencia artificial, que facilita al estudiante fuentes de investigación que hacen más atractivo el aprender-haciendo.

Con todo lo anterior, se inició el estudio multi-caso, indicando que, según la información recolectada en trabajo de campo por la investigadora, los centros de enseñanza universitaria a nivel pregrado donde se imparte formación artística en la ciudad de Medellín, son: la Universidad de Antioquia⁹⁰, la Universidad Nacional⁹¹, Fundación Universitaria Bellas Artes FUBA⁹², Universidad EAFIT⁹³, Institución Universitaria ITM⁹⁴ e Institución Universitaria Salazar y Herrera⁹⁵. Hallando que las instituciones de educación superior que ofertan pregrados en arte e imparten la cátedra de formación en propiedad intelectual en la ciudad de Medellín, son las siguientes: La Fundación Universitaria Bellas Artes FUBA y La Institución Universitaria ITM⁹⁶. Se indagó, entonces, en cuáles de se imparte formación de arte performance y se tuvo en cuenta esta variable en los resultados obtenidos.

En este sentido, se seleccionaron las instituciones académicas de la ciudad de Medellín, Fundación Universitaria Bellas Artes FUBA y La Institución Universitaria ITM (FUBA e ITM) como grupos focales de estudio, para desarrollar el trabajo de campo a través de entrevistas a docentes, expertos en propiedad intelectual, estudiantes y personal administrativo de las universidades; a su vez, se indagó en los modelos educativos propuestos por los docentes que imparten la cátedra de propiedad intelectual a los estudiantes, adaptándolos a los modelos educativos propuestos (Mantilla, 2012), o de forma mixta; seguidamente, se recolectó información bibliográfica, digital y física. Finalmente, se identificó en los dos grupos focales si tienen constituidas Spin-off

⁹⁰ <https://www.udea.edu.co/wps/portal/udea/web/inicio/unidades-academicas/artes>

⁹¹ <http://artes.bogota.unal.edu.co/programas-academicos/pregrado/artes-plasticas/estructura>

⁹² https://bellasartesmed.edu.co/?gclid=EAlaIqobChMlbnlh4Wj_wlVhYNaBR0WPggKEAAYASAAEgL-OPD_BwE

⁹³ Escuela de Artes y Humanidades / Departamentos.eafit.edu.co. <https://www.eafit.edu.co/escuelas>

⁹⁴ <https://www.itm.edu.co/facultad-artes-humanidades/>

⁹⁵ <https://www.iush.edu.co/es/Universidad/escuelas/artes>

⁹⁶ <https://www.itm.edu.co/aspirante-pregrado/programas-profesionales/cine/#planed13-410a>

Universitarias, y, en caso de tenerlas, qué productos artísticos y tecnológicos han sido transferidos al mercado del arte.

En este marco, para obtener el diagnóstico se indagó en los grupos focales por la pregunta ¿Cómo se forman en propiedad intelectual los estudiantes de artes en las Universidades de la ciudad de Medellín?

A- Fundación Universitaria Bellas Artes FUBA, ciudad de Medellín, Colombia.

La Fundación Universitaria Bellas Artes “FUBA”, ofrece desde el año 2006 los pregrados de artes plásticas, diseño visual, música y, desde el año 2016, oferta los pregrados de fotografía, diseño interactivo y comunicación publicitaria⁹⁷; la institución académica inicia su acercamiento a la propiedad intelectual en el año 2019, en el pregrado de fotografía (consta de 8 semestres), a través de la asignatura de políticas culturales y propiedad intelectual, dictada actualmente por la docente Claudia Elena Velásquez López, artista plástica, gestora cultural, miembro del Consejo de Cultura de Medellín para el periodo 2021-2025, en representación de su área, quien en entrevista de trabajo en campo relató a la investigadora que, imparte el curso de políticas culturales y propiedad intelectual desde hace 5 años en la institución, que se inició la cátedra como una asignatura obligatoria dentro del pensum del programa académico de Fotografía, que esta se cursa a partir del sexto semestre, seguidamente indica que la materia se compone de 3 créditos académicos, teniendo en cuenta que un crédito académico es definido por el Ministerio de Educación de Colombia, como:

El Crédito Académico equivale a 48 horas totales de trabajo del estudiante, incluidas las horas académicas con acompañamiento docente y las demás horas que deba emplear en actividades independientes de estudio, prácticas, preparación de exámenes u otras que sean necesarias para alcanzar las metas de aprendizaje propuestas, sin incluir las destinadas a la presentación de exámenes finales (Ministerio de educación Nacional Colombia, 2001, párr. 4).

⁹⁷ <https://bellasartesmed.edu.co/>

Aunado, expone la docente, que:

Es necesario para el profesional en artes este tipo de conocimiento en propiedad intelectual, formación que debe darse desde el pregrado, sin embargo, en su experiencia como estudiante de artes no la recibió y ahora como profesional ve la necesidad de esta formación para sus alumnos; Además, indica la docente Velásquez, que la temática de propiedad intelectual dictada por ella a los estudiantes del programa de fotografía, visualizó en FUBA la importancia del tema para las demás artes, por ello, en el año 2021 se amplió la cátedra a otros programas académicos iniciando por el programa de artes plásticas, en donde se ofrece la cátedra en el sexto semestre, con 3 créditos académicos (igualmente que en el programa de fotografía), de manera electiva “la cual ha tenido un auge interesante”, ya que, los estudiantes al principio de la cátedra de propiedad intelectual se sienten desubicados con la temática, pero siempre logran conectar cuando se les muestra como la formación se lleva a la práctica, es decir, cuando el estudiante logra elaborar documentos para proteger y respetar los derechos de autor y aprende que estos documentos legales los debe llevar bajo el brazo cada que monte una obra artística; o cuando el estudiante mediante un ejercicio académico logra registrar una obra ante la Dirección Nacional del Derecho de Autor, aprende a cómo hacerlo, lo sencillo que resulta y la gratuidad, entre otras cosas, eso motiva mucho al estudiante y siempre terminan realizando unos súper trabajos” (C.E. Velásquez, comunicación personal, 4 de abril del 2022).

Más aún, para la docente, la cátedra de formación en propiedad intelectual transforma la vida de los estudiantes en general, ya que es una materia que debería ser obligatoria en todos los programas académicos que se cursan en las Universidades, toda vez que siempre se están produciendo conocimientos a través de docentes y estudiantes, y más aún se hace obligatoria en los programas académicos que tengan componentes creativos. Indica la docente que, “Siempre a los estudiantes les digo: “se van a acordar de mí más adelante, muchos me los he encontrado después y me han dicho “uy profe,

no te imaginás como me ha servido esta clase” (C.E. Velásquez, comunicación personal, 4 de abril del 2022).

Por lo anterior, para la docente universitaria, el estudiante de artes que cursa la cátedra de propiedad intelectual se hace más competitivo en el mercado, ya que aplica los conocimientos en la materia en sus emprendimientos; así mismo, el profesional con comprensión de propiedad intelectual protege el derecho de autor y respeta los derechos de terceros. Luego, afirma la docente en la entrevista, que con la formación en propiedad intelectual desde el pregrado, se rompen paradigmas equívocos o mitos frente al derecho de autor, por ejemplo, lo aburridor para el estudiante de la temática, o que esta formación es para algunos que tienen capacidad económica de pagar posgrados en la materia; agrega a lo anterior, que esta ruptura se evidencia, ya que el curso se compone de 20 estudiantes que son activos en clase, constantes en asistencia, participan, realizan y presentan trabajos académicos de alto nivel, obtienen notas altas por su desempeño académico y hasta el momento no ha enfrentado ninguna cancelación o pérdida de la cátedra. Sin embargo, indica la docente que, los estudiantes que cursan la asignatura de Políticas Culturales y Propiedad Intelectual no alcanzan a ver en profundidad la temática, se trata de un ABC que da apertura al conocimiento y alimenta el deseo en los profesionales del arte en ahondar en el tema posteriormente (C.E. Velásquez, comunicación personal, 4 de abril del 2022).

Al respecto, Velásquez implementa un modelo educativo de enseñanza de la *cátedra de políticas públicas y propiedad intelectual* en FUBA, que consiste en identificar la temática de propiedad intelectual con los alumnos en el inicio del curso, luego la docente y los estudiantes la abordan de manera participativa, posteriormente, el estudiante resuelve problemas de propiedad intelectual en clase; luego, se evalúa de manera presencial el 70 %, después, el 30 % con un trabajo que condensa lo visto durante el semestre, cerrando el curso con una salida de campo. Con todo lo anterior, apunta Velásquez que:

(...) es importante que esta cátedra sea impartida en niveles superiores académicos para lograr la atención del estudiante, y que éste tenga un mayor

grado de madurez; asimismo, recomienda que el horario adecuado es un bloque máximo de 3 horas de 9:00 a. m a 12 m; aunado, es una asignatura que hay que enseñar con mucha pasión, emplear ayudas tecnológicas, gráficas, hipervínculos que los estudiantes interactúen en clase con el internet y la materia (C.E. Velásquez, comunicación personal, 4 de abril del 2022).

Finalmente, señala la docente que FUBA, no ofrece dentro de sus programas académicos formación en artes performance, pero los estudiantes si tienen acercamiento con esta en el taller *Cuerpo Espacio*, sin que en la asignatura se trabaje la temática de la propiedad intelectual. Tampoco cuenta la institución académica con una spin-off universitaria y no tienen estatuto de propiedad intelectual internamente.

Ahora bien, es importante para entender la metodología de enseñanza-aprendizaje ¿cómo se forman los estudiantes de artes de FUBA en propiedad intelectual? Es necesario tener en cuenta a los alumnos que recibieron esta cátedra de formación en la institución educativa, por ello se realizó entrevista al joven fotógrafo profesional Ángel Grajales Caballero, quien es egresado del pregrado de fotografía de la FUBA y recibió la cátedra de políticas públicas y propiedad intelectual, dictada por Claudia Velásquez, en el sexto semestre, el entrevistado narró qué aprendió en dicho curso:

A registrar obras fotográficas ante la Dirección Nacional del Derecho de Autor; a sacar certificados de autenticidad; le enseñaron elementos básicos de propiedad intelectual como saber de derechos morales y patrimoniales, obra original, copia de la obra; algunos elementos de historia de la propiedad intelectual; las leyes nacionales e internacionales vigentes en propiedad intelectual; tratados internacionales; las funciones de la Dirección Nacional del derecho de autor, y explotación económica de la obra fotográfica; a su vez, indica el estudiante que se considera un profesional que protege su obra fotográfica y respeta los derechos de autor de terceros. Asimismo, indica el estudiante en la entrevista que el modelo pedagógico en clase que implementó la docente Velásquez fue teoría, ejercicios prácticos y trabajos en grupo que ayudaron a comprender más la temática de la

propiedad intelectual a los estudiantes, por último se realizaron dos salidas de campo, una a un museo de la ciudad para mirar cómo manejaban el tema de derechos de autor en el espacio cultural, y otra a una biblioteca pública en donde investigaron sobre los negativos que reposan en el lugar (A. Grajales, comunicación personal, 1 de julio del 2022).

En suma, con el material recolectado en el trabajo de campo, se halló que los estudiantes de FUBA, en los pregrados de fotografía y artes plásticas, se forman en propiedad intelectual a través de la cátedra de *políticas culturales y propiedad intelectual*, con una intensidad de 3 horas semanales, de forma electiva, a partir del sexto semestre; asimismo, los estudiantes muestran interés en la formación en propiedad intelectual, reflejándose en la entrega de buenos trabajos académicos, asistencia a clase y manifestación de agrado por la temática de propiedad intelectual, según concepto de la docente. Por consiguiente, se evidencia que contar con conocimiento en propiedad intelectual le brinda herramientas académicas y legales al artista, educación que trasciende las aulas de clase e impacta su vida profesional para siempre, por lo tanto, la formación desde el pregrado en este campo hace conocedor al futuro profesional de las artes de sus derechos de autor frente a la obra, el respeto por los derechos de autor de terceros, lo hace más competitivo en el mercado de las artes y esto le permite optimizar y cualificar los procesos de gestión cultural de la obra artística y literaria. Finalmente, se encuentra que la metodología empleada por la docente para la formación de los estudiantes en propiedad intelectual, adaptando los modelos definidos por Mantilla (2012), es un modelo mixto entre el aprendizaje basado en problemas (ABP) y la formación por competencias informacionales, pues utiliza la tecnología como parte fundamental en el aprendizaje del curso.

B- Institución Universitaria ITM de la ciudad de Medellín

La institución académica ofrece a través de la Facultad de Artes los programas específicos de artes de la grabación y producción musical, artes visuales y cine⁹⁸. El ITM

⁹⁸ <https://www.itm.edu.co/facultad-artes-humanidades/>

lleva 12 años ocupándose de la propiedad intelectual como una temática muy importante para la institución académica, por ello cuenta con un área de propiedad intelectual que hace parte del Centro de Emprendimiento, Desarrollo de Conocimiento, Observatorio y Transferencia CTIC⁹⁹; que tiene un componente encargado de identificar los activos de propiedad intelectual de la institución, trámites de protección y, en general, todo lo que tiene relación con la propiedad intelectual en el Alma Mater. Esta institución de educación superior imparte a los estudiantes de los programas académicos de cine y artes visuales la cátedra de propiedad intelectual.

Ahora bien, ¿Cómo se forman en propiedad intelectual los estudiantes de artes de estos dos programas académicos en la Institución Universitaria ITM? Para responder a esta pregunta se realizó trabajo de campo de recolección de información digital, física y entrevistas al docente que imparte la cátedra de propiedad intelectual, estudiante que recibió la cátedra, experto en propiedad intelectual y personal administrativo de la institución; seguidamente se analizaron desde la propuesta de Mantilla (Mantilla, 2012, pág. 34) los modelos educativos impartidos por el docente con sus estudiantes; finalmente, se indagó si la institución cuenta con Spin-off Universitarias y, en caso de tenerlas, qué productos artísticos y tecnológicos habían sido transferidos al mercado del arte.

De esta manera, la Abogada, artista y especialista en propiedad intelectual Mónica María Zuluaga (M. M. Zuluaga, comunicación personal, 22 de marzo del 2022), relató en entrevista de trabajo de campo que se desempeña en el área administrativa de propiedad intelectual, oficina perteneciente al CTIC, entidad que maneja dicha temática, como por ejemplo la identificación de activos de propiedad intelectual, bases de datos, generación de contratos para titulares de activos, trámites de protección, transferencia de tecnología, desarrollos y conocimientos a la industria, acompañamiento en estrategias de comercialización, consultas del fondo editorial relacionadas con el derecho de autor, plagio en los trabajos académicos, en general, la entidad hace acompañamiento a lo que implica el manejo del conocimiento desde la propiedad intelectual en el ITM; pero, indica

⁹⁹ <https://www.itm.edu.co/investigacion/ctic/>

la administrativa, que también es un área que se vuelve transversal a todos los procesos institucionales, ya que, los activos en propiedad intelectual universitarios creados por docentes y estudiantes, son productos importantes para la institución, porque proyecta todos los componentes universitarios, es decir, la obra artística y literaria es un resultado académico que le sirve al profesorado ante el Ministerio de Ciencia y Tecnología en Colombia; también, le aporta al estudiante para registrar obras literarias y artísticas; y, le ayuda a la institución, porque se beneficia de estos resultados de propiedad intelectual para acreditarse en calidad, innovación y transferencia tecnológica. De suerte que, el Ministerio de Ciencias y Tecnología, en los últimos años ha generado importantes calificaciones a productos que están asociados al derecho de autor a las universidades, es decir, ya no solamente se califican bien o se acredita con una buena puntuación de las patentes o las innovaciones empresariales, sino que se tienen en cuenta en la acreditación las obras audiovisuales, los software que están asociados al derecho de autor y las innovaciones sociales; aunado, indica la abogada que el ITM se ocupa en formar en propiedad intelectual a sus estudiantes, toda vez que haya una fortaleza enorme en el profesorado y en la calidad del estudiantado, estos talentos buscan fortalecer el mercado artístico, usando la propiedad intelectual, adicionalmente, cuenta la institución con una oficina dedicada exclusivamente al estudio del derecho de autor (M. M. Zuluaga, comunicación personal, 22 de marzo del 2022).

Por otro lado, Mónica Zuluaga opina que hay perfiles de artistas que no se interesan por la propiedad intelectual y ello obedece a sus perfiles profesionales, esto es, un perfil que desconoce totalmente la propiedad intelectual, porque dicha formación no hace parte de su currículo académico, otro perfil que conoce de la propiedad intelectual, pero se resiste a ella y, un último perfil que le tiene miedo a los abogados, teme a firmar contratos, prefiere no entenderse con la propiedad intelectual; esto genera dificultades directas frente al mercado del arte, pues el profesional en las artes que no conoce cómo aportar un registro de autor a una convocatoria, puede infringir normatividad de derechos de autor, no sabe explotar la obra económicamente, entre otros muchos aspectos que hacen de este profesional sin formación en propiedad intelectual un gestor poco

competente en el mercado cultural (M. M. Zuluaga, comunicación personal, 22 de marzo del 2022).

Finalmente, indica la profesional en derecho que la Institución Universitaria ITM, ha avanzado en la propuesta de creación de una Spin-off Universitaria, específicamente para la explotación comercial de las obras artísticas engendradas en el sector musical. Por ello, como actividades previas para la creación de esta figura jurídica ha establecido un sello discográfico ITM denominado “*Music Clap*”, con el fin de poder llevar al mercado los fonogramas generados en la institución académica, promoviendo de esta manera los talentos emergentes de la universidad, sin embargo, aún no se ha constituido la Spin-off Universitaria que logre llevar las creaciones artísticas al mercado externo universitario. La universidad le proporciona al creador musical vinculado al estamento educativo, los estudios de grabación de la institución y brinda todo el acompañamiento jurídico al autor. Así mismo, la institución se encuentra estudiando la propuesta de otorgarle regalías a los autores de creaciones protegidas por la propiedad intelectual (profesores y estudiantes vinculados con la universidad), cuando las obras creadas son llevadas al mercado y generen utilidades económicas al ITM. Por último, aclara Mónica Zuluaga, que la institución cuenta con un estatuto de propiedad intelectual al interior del Alma Mater y define las Spin-off Universitarias como:

La modalidad de transferencia de activos de propiedad intelectual en general de transferencia tecnológica que lo que supone es la generación de una persona jurídica nueva cuyo objeto es explotar generalmente resultados de investigación de la universidad y casi siempre asociados a activos de propiedad intelectual (M. M. Zuluaga, comunicación personal, 22 de marzo del 2022).

No obstante, para ahondar en el trabajo de campo en la manera cómo se forman en propiedad intelectual los estudiantes de artes del ITM, se realizó entrevista al docente que imparte actualmente la cátedra de propiedad intelectual en la institución, para conocer su experiencia con la cátedra y modelos educativos empleados en clase.

Rafael del Cristo Vásquez, es abogado de la Universidad de Antioquia, especialista en derecho administrativo y con conocimientos en asuntos que tienen que ver con convivencia escolar y propiedad intelectual, actualmente es quien imparte la *cátedra de propiedad intelectual* a los estudiantes del programa de artes visuales y la *cátedra de aspectos legales de la industria cinematográfica* a los estudiantes del programa de cine, en la facultad de Artes y Humanidades del ITM; a su vez, la cátedra de propiedad intelectual también se ofrece en el programa de cine, esta asignatura es dada por otro profesor. El docente en entrevista de trabajo de campo ha manifestado que no es especialista en propiedad intelectual, pero conoce de la materia por su experiencia como docente en la temática, adicional, realizó un curso electivo de propiedad intelectual en sus estudios de pregrado. Considera Rafael Velásquez, que la asignatura de propiedad intelectual debería dictarse en todas las profesiones de forma obligatoria, por la importancia que reviste la materia, porque en la academia se desarrolla mucha creatividad, se desarrollan inventos y tecnología, y se crea obras artísticas. Además, expresa el docente que en definitiva la formación en propiedad intelectual a los estudiantes de artes aporta herramientas para una buena explotación económica y una mejoría en la gestión cultural de la obra (R.C. Vásquez, comunicación personal, 1 de junio del 2022).

En este sentido, señala el docente que las cátedras de propiedad intelectual y aspectos legales de la industria cinematográfica son cursos que se dictan para los estudiantes del sexto y noveno semestre respectivamente, en cada uno de los programas académicos, de forma obligatoria, es decir, incluidos dentro del pensum; seguidamente, indica que la asignatura se compone de cuatro créditos académicos y que no trabaja la universidad ninguna asignatura que tenga que ver con las artes performances.

Ahora bien, Rafael Vásquez implementa un modelo pedagógico de enseñanza con sus alumnos que se basa en resolver problemas reales con los estudiantes en clase. Es decir, indica el docente que no le llega al estudiante de una forma teórica, él emplea la praxis como modelo de educación, desarrolla actividades académicas con los estudiantes

y evalúa el 100% de la asignatura a través de seguimiento y rendimiento en las actividades académicas propuestas en clase, por ejemplo, indica el docente que:

(...) en una de las primeras clases colocó a los estudiantes a hacer un dibujo, les entrego marcadores y hojas y al entregar el dibujo les pregunto ¿Ustedes creen que eso se puede proteger por medio de la propiedad intelectual? Y muchos me respondieron, que no, que ese dibujo es muy feo, entonces les explico que la propiedad intelectual precisamente parte de ahí, de lo que crea el estudiante, esto tan feo es susceptible de protección intelectual y de explotación económica (R.C. Vásquez, comunicación personal, 1 de junio del 2022).

En relación con lo anterior, destaca Rafael Vásquez que la metodología con la cual se aborde la formación en la temática de propiedad intelectual con los estudiantes mermará la apatía que sienten por la materia, por ejemplo, algunos estudiantes le han manifestado al docente, “que éste ha llegado a ellos de otra forma académica, es decir, desde la práctica, desde el entender cómo aplicar de manera inmediata ese concepto a lo que hacen los estudiantes.... ¡Eh que bacano!” (R.C. Vásquez, comunicación personal, 1 de junio del 2022).

Seguidamente, apunta Rafael Vásquez que el ITM debe ampliar el objeto de creación del proyecto de la Spin-off Universitaria de forma incluyente con las nuevas creaciones de estudiantes y profesores en el sector de la industria cinematográfica, que abarque las nuevas tecnologías como, por ejemplo, los NFT'S¹⁰⁰, el metaverso, entre otros aspectos; por ello, se ha reunido con otros docentes de la institución académica para analizar la situación y lograr que el área de cine sea incluida en esta figura del Spin-off Universitario (R.C. Vásquez, comunicación personal, 1 de junio del 2022).

Finalmente, se entrevistó en trabajo de campo a una estudiante del programa de cine de la facultad de Artes y Humanidades de la Institución Universitaria ITM, para indagar sobre ¿cómo se forman los estudiantes de artes de ITM en propiedad intelectual?, conocimientos aprendidos en la cátedra, qué importancia le reviste la

¹⁰⁰ Certificaciones de autenticidad digital basadas en tecnología *blockchain*.

formación en la materia y cómo fue la metodología de aprendizaje empleada por el docente en clase.

Nathaly Johanna Martínez Velásquez es estudiante de la facultad de Artes y Humanidades del último semestre del programa de cine en la Institución Universitaria ITM, quien cursó las asignaturas de cátedra de propiedad intelectual en el sexto semestre y aspectos legales de la industria cinematográfica en el noveno semestre, ella indica que las asignaturas son obligatorias y se componen de cuatro créditos.

La estudiante manifestó en la entrevista una recepción positiva de la cátedra de propiedad intelectual, considerándola importante para su carrera profesional, destacando la metodología académica empleada por el docente que impartió el curso a través de un modelo teórico- práctico, esto es, desarrollando en clase el contenido teórico con actividades que ayudaron a entender el grosor de la materia. Admite la estudiante que el contenido era dificultoso, pero la metodología empleada por el docente logró que ella y sus compañeros entendieran la cátedra. A su vez, considera Martínez que aprendió en los cursos recibidos herramientas para su profesión que le servirán de forma permanente para ejercer la carrera de cine. Además, que la cátedra de propiedad intelectual es la más importante en su pensum académico, porque le han enseñado a elaborar contratos de uso de imagen, cesión de derechos, registrar obras cinematográficas ante la Dirección Nacional de Derechos de Autor, a obtener licenciamientos cuando las obras utilizadas no le pertenecen, todo este tipo de cosas, son fundamentales y le servirán de herramientas como futura cineasta. Indica la estudiante “para mí, esta cátedra fue la más importante y fundamental de la carrera, porque me enseñó dónde debo guiarme para hacer las cosas correctas legalmente en la producción cinematográfica” (N.J. Martínez, comunicación personal, 3 de julio del 2022).

Ahora bien, indica Nathaly Martínez que la metodología de aprendizaje empleada por el docente de la cátedra de propiedad intelectual consistió principalmente en ver un tema y resolver un problema de este tema mediante una actividad en clase, por lo tanto, no se trataba de evaluar, sino más bien de retroalimentar en clase los conocimientos del docente con los estudiantes. Finalmente, la estudiante calificó de 0 a 5.0, las cátedras de

propiedad intelectual y aspectos legales de la industria cinematográfica, con 5.0 (N.J. Martínez, comunicación personal, 3 de julio del 2022).

En suma, los estudiantes de la Institución Universitaria ITM, facultad de Artes y Humanidades, programas académicos de artes visuales y cine, reciben la cátedra de propiedad intelectual en el programa de artes visuales, en el sexto semestre; y la cátedra de aspectos legales en la industria cinematográfica en el programa de cine, en el noveno semestre¹⁰¹; esta asignatura es obligatoria dentro del pensum y se compone de cuatro créditos académicos. De conformidad con los datos recolectados se evidencia el agrado por la temática y expresan los entrevistados que es importante la formación en propiedad intelectual para los estudiantes de las universidades en general, pero, más aún, para los estudiantes de artes, por lo relevante que resulta ser la propiedad intelectual en el mercado del arte. Por último, la metodología empleada por el docente para la formación de los estudiantes en propiedad intelectual en los dos programas académicos es adaptado del concepto de competencia de Marciales et ál., desarrollado en su libro *Competencias informacionales en estudiantes universitarios: una reconceptualización* (Mantilla, 2012, p. 35), esto es, un aprendizaje basado en problemas.

En síntesis, para obtener el diagnóstico del ¿Cómo se forman los estudiantes de artes en propiedad intelectual en el ITM?, se tendrá que la institución Universitaria ITM es pionera en la ciudad de Medellín en observar la importancia de este tema en sus aulas de clase, muestra de ello es que lleva trabajando en este campo desde hace 12 años; cuenta con un centro dedicado a la propiedad intelectual, denominado Centro de Emprendimiento, Desarrollo de Conocimiento, Observatorio y Transferencia CTIC, que tiene un componente en propiedad intelectual y asesora transversalmente a todos los estamentos del Alma Mater que requieran la materia; tiene proyectos de creación de Spin-Off Universitarias, para ello han iniciado actividades y crearon un sello discográfico universitario ITM denominado “*Music Clap*”, con el que busca promover y llevar al mercado externo universitario los talentos emergentes de la institución académica. La universidad no tiene acercamiento con el arte performance.

¹⁰¹ <https://www.itm.edu.co/aspirante-pregrado/programas-profesionales/cine/#planed13-410a>

Para finalizar, se mencionará sutilmente que la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia es la única institución académica en la ciudad de Medellín que brinda formación en arte performance; además, cuenta con un colectivo artístico dedicado exclusivamente a la creación e interpretación de obra performance denominado “*Colectivo artístico y semillero de investigación El Cuerpo Habla*” con reconocimiento nacional e internacional, adscrito al grupo de investigación Teoría, práctica e historia del arte en Colombia, calificado en categoría “A” ante Ministerio de Ciencias¹⁰². A su vez, Carlos Felipe Zuleta, abogado, con posgrado en propiedad intelectual, funcionario administrativo de la Universidad de Antioquia, en entrevista en trabajo de campo, indica que cuenta la universidad con una división de innovación, que está adscrita a Vicerrectoría de Extensión¹⁰³; esta entidad administrativa gestiona todo lo referente al tema de innovación de la universidad; la división de innovación está conformada por varias unidades, entre ellas, la unidad de transferencia de conocimiento; dichas unidades de transferencia del conocimiento dentro del sistema nacional de ciencia, tecnología e innovación las conocen como OTRIC. El propósito fundamental de una OTRIC es tomar resultados de investigación y buscar que sean transferidos al sector productivo, o al sector social, por lo que, dentro del portafolio de tecnologías de la universidad, se encuentra la cartera de patentes, que hasta el momento de la entrevista eran 112 (C.F. Zuleta, comunicación personal, 16 de marzo del 2022). Aunado, cuenta la universidad con un estatuto actualizado de propiedad intelectual al año 2023, sin embargo, no ofrece a los estudiantes de artes una cátedra de formación en propiedad intelectual específicamente; además, indica Carlos Felipe Zuleta que la Universidad de Antioquia ha venido implementando la figura de Spin-off Universitaria en el campo de la propiedad industrial, más no en el campo del derecho de autor. Por otro lado, en entrevista de trabajo de campo, indica, Gabriel Mario Vélez Salazar, decano de la facultad de Artes de la institución, que sí se han ofertado charlas y cursos electivos de propiedad intelectual

¹⁰²https://www.udea.edu.co/wps/portal/udea/web/generales/interna!/ut/p/z0/fy7BCslwDlafxqO0DpnzWIIYycF2XqR0FWNdu22puLj2xVEvHjK_5GPP2GSNUxaeOIVCJ0FE7mV-bnYtlKrHm9P1QIF3kpdvpjgc6KjFVM_hdiA97HUQomlbOKX8SawU0EJnQaFhz8L91crz8ZrSekoNlvCx4sdtBpvwQVR48K_GxdQAVD8yLSRGn4dCv6LpFBHwUXo6lAZq75lrDhlds3BTOzrq!!/

¹⁰³<https://www.udea.edu.co/wps/portal/udea/web/inicio/extension/extension-udea/vicerrectoria-extension>

en la facultad de Artes y en diferentes espacios de la universidad en general, no obstante, no ha tenido gran aceptación de los estudiantes, empero, no se oferta una cátedra específica de propiedad intelectual en el pensum académico de los estudiantes de artes de la institución. Razón por la cual se excluye del estudio de caso a la Universidad de Antioquia (G.M. Vélez, comunicación personal, 1 de marzo del 2022).

3.5. Consideraciones finales de la formación en propiedad intelectual de los estudiantes de artes en las Universidades de Medellín

A manera de conclusión del presente capítulo se tendrá que el conocimiento de propiedad intelectual para los estudiantes de las universidades es importante y contribuye al desarrollo social y económico del país. También, se hace relevante para el estudiante de artes, puesto que le enseñará a proteger la obra propia y respetar las obras de terceros, evitando así conflictos futuros por violación a los derechos de autor. Ahora bien, la formación en propiedad intelectual debe ofrecerse a los estudiantes de artes desde el pregrado por las universidades a través de las facultades de Artes y no como una formación de posgrado, dada su importancia en la formación del artista; asimismo, la poca formación en la materia es una tensión en Latinoamérica, encontrando que solo el 1,63 % de las universidades y facultades de artes en América Latina ofrecen un curso específico en derechos de autor (Charria, 2022, pp 186-215), lo que alerta sobre la falta de formación para los estudiantes de artes en propiedad intelectual.

Seguidamente, se desarrolló en el presente capítulo un estudio multi-caso, seleccionando dos grupos focales, Fundación Universitaria Bellas Artes y la Institución Universitaria ITM, de la ciudad de Medellín.

A continuación, se presenta la tabla 6, que concluye y expone el diagnóstico de las instituciones de educación superior de la ciudad de Medellín que brindan formación en artes y formación en propiedad intelectual a sus estudiantes, respondiendo a la pregunta *¿se forman en propiedad intelectual los estudiantes de artes en las universidades de la ciudad de Medellín?*, así:

Tabla 6

Diagnóstico de las instituciones de educación superior de la ciudad de Medellín que brindan formación en artes y en propiedad intelectual a sus estudiantes

Universidad	Fundación Universitaria Bellas Artes	Instituto Metropolitano ITM
Programas académicos donde se imparte la cátedra de propiedad intelectual	Fotografía. Artes Plásticas.	Artes Visuales. Cine.
Nombre de la cátedra	Políticas culturales y propiedad intelectual.	Propiedad intelectual. Aspectos legales de la industria cinematográfica.
Semestre	6	6 9
Créditos académicos	3	4
Modelo de aprendizaje	Aprendizaje basado en problemas y competencias informacionales.	Aprendizaje basado en problemas.
Spin-off universitaria	No	En creación.
Enseñanza del arte performance en las aulas académicas	Sí	No
Recomendaciones	Abrir más espacios para la formación en profundidad de propiedad intelectual para los estudiantes de artes desde las facultades de Artes de las Universidades	Incluir dentro de las Spin-off Universitarias el componente de transferencia de derechos de autor al mercado de las artes.
El docente cuenta con título de experto en propiedad intelectual o cuenta con conocimiento en la temática de forma empírica	Empírico	Empírico, sin embargo, la institución educativa si cuenta con expertos en la temática como personal adscrito a la Universidad, no docente en el ITM.

Nota. Elaboración propia.

Para terminar, es importante resaltar que las universidades al brindar formación en propiedad intelectual a los estudiantes de artes contribuyen a cualificar al artista haciéndolo competitivo en el mercado artístico y optimizando los procesos de gestión cultural. Así, se requiere de una formación en este campo con una mayor dedicación, que le permita al estudiante ahondar en la materia, pues las legislaciones avanzan, pero más avanzan las tecnologías y las diferentes formas de explotación económica de la obra, casos como los NFT's, la tecnología blockchain, el metaverso, los clones con fines médicos, la misma internet que no tiene fuentes legislativas uniformes, la inteligencia artificial, modelos de lenguaje como Chat GPT, OpenIA, entre otros; el futuro ya está aquí, empero, el mercado del arte requiere un manejo adecuado y con gran conocimiento de derecho de autor, para que se pueda hacer una eficiente gestión cultural.

4. Estudio de caso. Grupo focal: Colectivo artístico y semillero de investigación “El Cuerpo Habla”. Trabajo de campo. Obras performances “Cargamontón y Reinterpretación. Paro Nacional, con guerra no brazos”. Diagnóstico sobre cómo maneja la normatividad de propiedad intelectual el grupo focal en las obras que crea e interpreta de arte performance

4.1. Introducción

“El artista visiona, el autor crea, el arte vive independiente de estereotipos, rompiendo paradigmas y dinamizando el vivir. Acepto el reto de trabajar el arte performance con gran expectativa, ya que es experimentar un campo al cual soy sensible e ignorante desde la experticia de la obra”.

Diva Caballero

El presente capítulo se desarrolló mediante estudio de caso con el grupo focal denominado “El Cuerpo Habla”, quien se dedica a crear e interpretar obra performance, pertenece a la universidad de Antioquia, es reconocido a nivel local, nacional e internacional por su trayectoria y calidad de obra artística, encontrando en el grupo escogido para el estudio de caso, el escenario perfecto para indagar sobre el manejo de la normatividad de propiedad intelectual en el montaje de las obras artísticas y, además, la clase de obra performance que crea e interpreta desde una visión jurídica del derecho de autor.

Para desarrollar el objeto del estudio de caso se hizo un análisis de varias obras performances creadas e interpretadas por el grupo focal, arrojando unos resultados interesantes sobre el manejo de la normatividad en propiedad intelectual que han empleado, lo que llevó a realizar una observación participativa de parte de la

investigadora con el grupo focal, obteniendo unos resultados positivos frente a la implementación del montaje legal en la creación artística.

Finalmente, se dejan unas alertas frente a la optimización de los procesos de gestión cultural y competitividad en el mercado de las artes.

4.2. Estudio de caso. Grupo focal: “El Cuerpo Habla”, facultad de Artes, Universidad de Antioquia, ciudad de Medellín. Trabajo de campo. Obras performances “Cargamontón y Reinterpretación. Paro Nacional, con guerra no brazos”. Diagnóstico

“Este encanto ha tomado alma y cuerpo y dispersado los esfuerzos”

Arthur Rimbaud (2009)

Algunos autores como Hernando (2015) han analizado la obra performance desde las fichas técnicas de las obras performativas “Still distinguished” de La Ribot¹⁰⁴ y la obra “Frankesteing” de Arlandis Vicente y Losquequedan; “performance número 5 de la serie el Susurro de Tatlin” y “El Susurro de Tatlin número 3” de la autora Tania Bruguera, entre otras, analizadas en su obra literaria (Hernando, 2015). Este trabajo adopta el modelo de análisis de Isabel Hernando, esto es, desde el análisis jurídico en propiedad intelectual y la praxis en la materia de la investigadora, la autora define la obra de arte performance y sus posibles contratos. De esta manera, el presente estudio de caso propone un análisis detallado de diferentes obras performances que haya interpretado y/o creado El Cuerpo Habla, que arroje como resultado el diagnóstico sobre la forma cómo maneja la

¹⁰⁴ https://www.laribot.com/distinguished_pieces/20

normatividad en propiedad intelectual el grupo focal, en las obras que crea e interpreta de arte performance.

Ahora bien, El Cuerpo Habla, nació en el año 2003, en el programa de artes plásticas; en el año 2007 surgió el semillero de investigación “El Cuerpo Habla” adscrito al grupo de investigación Teoría, práctica e historia del arte en Colombia, de la facultad de Artes de la universidad de Antioquia; pero se consolida como colectivo artístico independiente en el 2009, por la necesidad de inquirir rigurosamente hacia la relación del arte, el cuerpo y la ciudad. A su vez, está compuesto por estudiantes de pregrado, egresados y profesores de la institución académica; su número de integrantes es variable, oscila entre cuatro y diez integrantes, a veces pueden ser más, toda vez que los estudiantes se van adhiriendo en los diferentes semestres, o menos porque los estudiantes se van graduando y dejan de asistir al colectivo, pero llegan otros nuevos integrantes a conformar y participar de las actividades que desarrolla el grupo, del mismo modo, sucede con los egresados y los profesores, sin embargo, se ha mantenido la dinámica de por lo menos cuatro integrantes permanentes y la profesora Angela María Chaverra Brand desde su inicio. La propuesta ha generado una pregunta sobre el acontecimiento de la carne en la ciudad de Medellín y cómo el cambio de paradigmas en el arte del siglo XX ha dado lugar a la expansión de conceptos como el cuerpo, la representación, la resistencia y la fabulación que permiten diseñar hoy nuevas estrategias en la construcción de tendencias artísticas en las que se integran diferentes técnicas y saberes, las cuales están abiertas a la multiplicidad, la divergencia y la variación (Colectivo El Cuerpo Habla, 2015).

El Cuerpo Habla, crea e interpreta obras de arte performance, en su recorrido desde el año 2003 han puesto en escena varias obras, entre ellas, se destacan:

“arte en el cuerpo y cuerpo en el arte” en los años 2007-2008; “Espejito – espejito” 2010, obra ganadora del segundo premio del Festival del Performance en la comuna 4, de Medellín, re-velar en el año 2011; encarna-acciones de la contemporaneidad, en el año 2012; vadear en el año 2012, premio en la VIII

convocatoria de becas a la creación ciudad de Medellín; Molé que Molé, en el año 2012; Cargamontón, en el año 2014; cargamontón reinterpretación en el año 2018 (Colectivo artístico y semillero de investigación El Cuerpo Habla, s.f.).

Además de las anteriores obras, sobresalen “Paro nacional, con guerra no brazos” (2020); “Reinterpretación. Paro nacional, con guerra no brazos” (2021).

Por consiguiente, se divide el trabajo de campo en dos fases o etapas. En la primera etapa, se recolectó información del grupo focal con relación a la propiedad intelectual; se analizó la obra performance denominada “Cargamontón”, identificando en esta la forma de creación de la obra; la forma de comunicación de la obra al público; y la documentación de la obra; seguidamente, se analizó en la obra performance los derechos patrimoniales y la forma de explotación económica; luego se indagó sobre el montaje legal; se analizó el registro de autor y la formación de las integrantes del grupo focal en propiedad intelectual; se obtuvo resultados del análisis.

En la segunda etapa se inició con la observación participativa, mediante taller investigativo de ABC en propiedad intelectual a las integrantes del grupo focal; se realizó un ejercicio de aprender-haciendo en el montaje legal de la obra performance con el grupo focal, acompañándolo jurídicamente en la elaboración de formatos que le permitan al colectivo cumplir con documentos formales que respetan los derechos de autor de los partícipes y protege la creación artística, así, contar con una obra saneada en el ingreso en el mercado del arte y los procesos de optimización de gestión cultural; la obra artística performance escogida por El Cuerpo Habla fue “Reinterpretación. Paro nacional, con guerra no brazos”; posteriormente, se creó un archivo digital del componente legal en el montaje de la obra artística; se evaluó el ejercicio de aprender-haciendo con el grupo focal; finalmente se cerró el trabajo de campo.

4.3. Primera etapa

Se inició la primera fase con la obra performance denominada “Cargamontón”, se identificó lo siguiente:

I. **Obra performance “Cargamontón”**

La acción está atravesada por un acontecimiento político que tiene que ver con las marcas que la violencia ha dejado en todos los cuerpos; la exclusión sexual, racial, religiosa, para a través del arte buscar otros puntos de mira, de fuga, de incorporar la complejidad artística desde experiencias diferentes (Colectivo El Cuerpo Habla, 2015). Así, la acción performance consistió en desplazar una carreta de 1,50 cm x 2,20 cm, halándola por personas, sobre la cual estuvieron tendidos varios cuerpos desnudos, arrojados, inmóviles, durante un período de tiempo de cuatro horas aproximadamente, con un recorrido por las calles de la ciudad de Bogotá, Colombia, desde la Universidad Nacional hasta la Plaza de Bolívar, el día 20 de agosto de 2015. Una carreta es usualmente un carro bajo y alargado de madera, cerrado por los lados, comúnmente tiene dos o cuatro ruedas, sin herrar; que puede ser halado por personas o por tracción animal (Fundación Sara Modiano, 2014).

Queremos a través de la performance lograr una forma de resistencia ante la muerte y el olvido, deshacer toda manera de poder y de fascismo, haciendo crecer la acción, el pensamiento, para a través del fluir, franquear los límites que los otros y nosotros mismos hemos impuesto. La propuesta está atravesada por un acontecimiento político que tiene que ver con las marcas que la violencia ha dejado en todos los cuerpos, la exclusión sexual, racial, religiosa, para a través del arte buscar otros puntos de mira, de fuga, de incorporar la complejidad artística desde narrativas diferentes. En un país donde todo se calla y se silencia por temor, hemos decidido poner ahí delante, esos cuerpos desnudos, sin máscaras ni decoraciones, sólo presentes en su desgarramiento y confrontación frente a la sociedad, al mismo tiempo renacen de la muerte, resisten, festejan su carnalidad. (Galvis como se citó en Fundación Sara Modiano, 2014, párr. 2).

Reconocimientos: esta obra performance fue ganadora del Premio Sara Modiano - Fundación Sara Modiano para las Artes- en el año 2014. Con apoyo de la Fundación

Sara Modiano para las Artes, la Universidad de Antioquia y la Fundación Gilberto Álzate Avendaño, desarrollaron el proyecto Acción Performance “Cargamontón” (Fundación Sara Modiano, 2014).

A su vez, se puso en escena nuevamente la acción performance “Cargamontón” en la ciudad de Medellín-Colombia, en el año 2018, en el marco de activación de la esquina del Museo de Antioquia, con el apoyo de la Universidad de Antioquia a través del programa “Cultura al Centro” y el departamento de extensión cultural de la Universidad de Antioquia, cambiando entre otros, el recorrido por el centro de la ciudad de Medellín (Colectivo El Cuerpo Habla, 2015).

a) **Obra Performance “Cargamontón” ciudad de Bogotá, 2014.** Se inició el análisis identificando en la obra la forma de creación, señalando que “Cargamontón” se plasmó con el objeto de participar en la convocatoria “Premio Sara Modiano” de la Fundación Sara Modiano para las Artes¹⁰⁵, obra que fue ganadora de la convocatoria 2014 y ejecutada en el año 2015; contó con apoyo de la Universidad de Antioquia y la Fundación Gilberto Álzate Avendaño. Se pone en escena la acción performance en las calles de la ciudad de Bogotá, con intervención del público, cuerpos desnudos sin maquillaje o vestuario protegido por derecho de autor. En este contexto, se encuentra que “Cargamontón” es creada por los integrantes de El Cuerpo Habla (Universidad de Antioquia), coordinando Nora Gabriela Galvis, docente investigadora y representante del Colectivo en el momento de la puesta en escena de la acción artística; y, Ángela María Chaverra Brand. Se trata entonces de una obra cuya *titularidad* pertenece a la Universidad de Antioquia con apoyo de la Fundación Sara Modiano para las Artes y la Fundación Gilberto Álzate Avendaño. A su vez, cada uno de los artistas intérpretes de la *acción performance* cuentan con derechos morales y conexos.

¹⁰⁵ La Fundación Sara Modiano para las Artes se estableció en el 2011 con el fin de preservar y divulgar el legado artístico de la artista barranquillera Sara Modiano. Tiene por objeto apoyar y facilitar el aprendizaje y desarrollo de futuras generaciones de artistas colombianos, por lo tanto, a través de convocatorias anuales ofrece una bolsa económica a los artistas ganadores

Así, desde la forma de comunicar la obra al público se trata de una obra original, que no contiene obras de terceros protegidas por derecho de autor.

Ahora bien, desde la documentación, se trata de una acción performance efímera; sin embargo, se fijó en otras obras derivadas, como fotográficas, audiovisuales y digitales. Por lo que se hace necesario analizar las obras.

En este sentido, en cuanto a los derechos patrimoniales de la obra performance “Cargamontón”, se encontró que, desde la perspectiva del autor, se tendrá que el titular de “Cargamontón” es El Cuerpo Habla (Universidad de Antioquia), por ende, le pertenecen exclusivamente los derechos de explotación económica de la obra y podrá autorizar o prohibir los derechos patrimoniales de reproducción, distribución, comunicación pública, importación de copias, alquiler del original o de las copias y la transformación de la obra. Por otro lado, desde la perspectiva del artista intérprete, es titular de derechos morales y conexos, por lo tanto, tiene derecho de autorizar o prohibir en forma exclusiva la fijación, la reproducción, la comunicación al público, la transmisión, o cualquier otra forma de utilización de su interpretación de la *acción performance*, que en el presente caso se trata de los docentes y estudiantes artistas intérpretes de la acción performance “Cargamontón” Bogotá-Colombia.

Luego, al analizar en la obra “cargamontón” la manera cómo maneja el grupo focal la aplicación de la normatividad de propiedad intelectual, no se encontró algún archivo que contenga autorizaciones o licenciamientos de uso de imagen en la interpretación de la obra performance originaria de los intérpretes a favor de “El Cuerpo Habla” (Universidad de Antioquia); asimismo, no se encontró archivo que contenga cesión de derechos de la interpretación de la acción performance de los artistas-intérpretes a favor de El Cuerpo Habla y/o Universidad de Antioquia, convenios o acuerdos entre el colectivo artístico y los estudiantes, docentes e investigadores que conforman el grupo para determinar lo relativo al derecho de autor; así, tampoco se halló un archivo que contenga los posibles documentos que suscribió el grupo focal con los auspiciadores. Adicional, la Fundación Sara Modiano para las Artes, es el convocante del concurso ganador del premio, lo que supone que debe tener derechos de autor, a pesar de ello, no se cuenta

con archivo para analizar su participación en la obra performance “Cargamontón” 2014 Bogotá. Sin embargo, Ángela Chaverra, partícipe de la obra performance originaria “Cargamontón”, indicó a la investigadora que hubo documentos suscritos con las entidades de apoyo, pero el grupo no quedó con copias.

Finalmente, no se contó para el análisis con registro de derechos de autor de la obra performance “Cargamontón”.

b) Obra audiovisual



106

Tomado de: (FUGA, 2015)

Se inició el análisis identificando en la obra audiovisual la forma de creación, señalando que, según la información recopilada esta obra es creada en co-autoría con la Fundación Gilberto Álzate Avendaño. Se trata entonces, de una obra en colaboración.

Así, desde la forma de comunicar la obra al público se trata de una obra derivada de la obra performance originaria “Cargamontón”, por ende, es una obra nueva, también protegida por el derecho de autor; tiene una duración de 5:09 minutos; no contiene sincronizadas obras musicales de terceros protegidas por el derecho de autor, por lo que no reviste de tensión.

¹⁰⁶ [\(1\) Performance Carga Montón - YouTube](#)

Ahora bien, desde la documentación, se trata de una obra fijada en formato audiovisual creada en colaboración con el autor de la obra performance originaria, obra derivada que tampoco reviste de tensión alguna.

Asimismo, en cuanto a los derechos patrimoniales, desde la perspectiva del autor, estos pertenecen al autor de la obra performance originaria y el de la obra audiovisual derivada, que en el presente caso pertenecen a El Cuerpo Habla (Universidad de Antioquia) y a la Fundación Gilberto Álzate Avendaño, por ende, podrán autorizar o prohibir los derechos patrimoniales de reproducción, distribución, comunicación pública, importación de copias, alquiler del original o de las copias y la transformación de la obra. Por otro lado, desde la perspectiva del artista intérprete, este es titular de derechos conexos y tiene derecho de autorizar o prohibir en forma exclusiva la fijación, la reproducción, la comunicación al público, la transmisión, o cualquier otra forma de utilización de su interpretación, derechos pertenecientes a cada intérprete de la *acción performance*. En el presente caso los intérpretes de la acción performance son quienes ostentan dichos derechos.

Luego, al analizar en la obra “cargamontón” la manera como maneja el grupo focal la propiedad intelectual, no se encontró un archivo que contenga las autorizaciones previas de los intérpretes para uso de imágenes en la obra audiovisual; cesión de derechos de interpretación a favor de los autores de la obra derivada para fijar la interpretación en la obra audiovisual; así, tampoco se encontró archivo de documento que contenga los acuerdos entre el autor de la obra performance originaria y el autor de la obra derivada; no se otorga créditos a los intérpretes de la acción performance en la obra derivada. Por otro lado, se otorga créditos en la obra audiovisual a la Fundación Sara Modiano para las Artes, Fundación Gilberto Álzate Avendaño y El Cuerpo Habla, al final de la obra derivada. Sin embargo, la docente Chaverra, partícipe de la obra performance originaria “Cargamontón”, indicó que hubo consentimiento por el grupo focal para participar y crear la obra derivada por cada partícipe de la obra performance originaria.

Finalmente, no se cuenta con registro de derechos de autor de la obra.

c) Obra fotográfica/digital.



Fotografía digital tomada de: <https://www.colectivoelcuerpohabla.com/cargamonton>

Autor. Gabriel Mario Vélez Salazar

Se inició el análisis identificando en las obras fotográfica/digital la forma de creación, señalando que se trata de una obra derivada, cuyo autor de la obra fotográfica es el fotógrafo, siendo titular de la obra digital fotográfica: El Cuerpo Habla (Universidad de Antioquia), toda vez que, indica la docente Chaverra, que la fotografía fue tomada por Gabriel Mario Vélez Salazar, decano de la Facultad de Artes de la universidad de Antioquia (fotógrafo) y este la donó a la colectividad.

De esta manera, desde la forma de comunicar la obra al público se trata entonces de una obra en la cual el titular confluye en la misma persona, esto es, “El Cuerpo Habla” (Universidad de Antioquia), por haber sido donada por el fotógrafo Gabriel Mario Vélez Salazar al colectivo, aunado por estar autorizado Vélez para fijar la obra performance en

la obra fotográfica por El cuerpo Habla. Por ende, las obras no tienen tensiones frente a la comunicación al público.

Ahora bien, desde la característica de la documentación de la obra performance, se trata de una obra fijada en una fotografía, protegida por el derecho de autor (Ley 23, 1982)¹⁰⁷, como una obra nueva; y una obra fijada en una obra digital, también protegida como obra nueva por el derecho de autor.

En cuanto a los derechos patrimoniales se tendrá que pertenecen al autor de la obra derivada, que en el presente caso es El Cuerpo habla, por lo tanto, la universidad es la titular de derechos patrimoniales de explotación sobre la obra fotográfica, obra derivada, por ello podrá autorizar o prohibir la reproducción, la distribución, la exposición y puesta en venta de la fotografía (Ley 23, 1982)¹⁰⁸.

Luego, al analizar en la obra fotográfica cómo se manejó el tema de derecho de autor, se encontró, que cuando se trata de una reproducción de la obra fotográfica como es la obra digital debe llevar visible e impreso el nombre del autor (Ley 23, 1982)¹⁰⁹. Sin embargo, en la página web del grupo focal, no hay créditos en la fotografía digital a Gabriel Mario Vélez Salazar como fotógrafo; aún más, no se encontró un archivo que contenga la cesión de derechos del fotógrafo a El Cuerpo Habla; ni las autorizaciones previas y expresas de los intérpretes para uso de imágenes en la obra fotográfica y digital; de igual manera, tampoco se encuentra un archivo que contenga cesión de derechos de imagen de los intérpretes para incorporarlas en la obra digital.

Finalmente, no se contó para el análisis con registro de derechos de autor de la obra derivada.

¹⁰⁷ Artículo 89.

¹⁰⁸ Artículo 89.

¹⁰⁹ Artículo 89.

d) Obra performance cargamontón, 2018, ciudad de Medellín.

La obra performance “cargamontón” se reinterpretó en la ciudad de Medellín el día 24 de febrero del año 2018, consistió en desplazar la misma carreta utilizada en la interpretación de la obra en la ciudad de Bogotá, con cuerpos desnudos, sin maquillaje, inertes, haciendo un recorrido por las calles del centro de la ciudad de Medellín-Colombia, con otros intérpretes de la acción performance, siendo apoyada en forma total por el programa Cultura al Centro y el departamento de Extensión Cultural de la Universidad de Antioquia.

Se inició el análisis identificando en la obra performance su forma de creación, señalando que se trata de una obra creada por otros integrantes de El Cuerpo Habla, como una obra colectiva, bajo la dirección y por cuenta del grupo, coordinada por Nora Gabriela Galvis y Ángela María Chaverra Brand; en este sentido, se trata de una obra cuya titularidad pertenece a la Universidad de Antioquia, sin embargo, cada uno de los intérpretes de la *acción performance* cuentan con derechos morales y conexos.

Ahora bien, desde la forma de comunicación al público se trata entonces de una obra derivada producto de la transformación de la obra originaria, cambiando la interpretación de la *acción performance Cargamontón Medellín 2018*, ya que se reemplazan los intérpretes, la locación, el público, la convocatoria y el auspicio. Sin embargo, el autor de la obra originaria es el mismo autor de la obra derivada, por lo que confluye en él y no genera dificultad alguna la comunicación pública de la obra.

Así, desde la documentación de la obra performance, se trata de una acción performance efímera. No obstante, se fijó en otras obras derivadas, como fotográficas, audiovisuales y digitales de su propia autoría.



Fotografía digital tomada de <https://www.colectivoelcuerpohabla.com/cargamonton>

En este aspecto, los derechos patrimoniales de explotación económica de la obra desde la perspectiva del autor, el titular es El Cuerpo Habla, por ende, le pertenece exclusivamente los derechos de explotación económica de la obra a la universidad. Por otro lado, desde la perspectiva del artista intérprete, este es titular de derechos morales y conexos y puede explotarlos económicamente conforme la ley lo autoriza.

Luego, al analizar en la obra la manera cómo maneja el grupo focal la propiedad intelectual, se encontró que en las obras audiovisual y digital sí reconoce El Cuerpo Habla derechos morales y de interpretación de la acción performance a 21 artistas-intérpretes, dirección y producción audiovisual¹¹⁰; así mismo, el grupo focal otorga créditos en la obra audiovisual a los proyectos que apoyaron la acción performance. Sin embargo, no se

¹¹⁰ (Mercy Ríos Sarmiento, Carla Vanessa Aguirre Ocampo, Gabriel Jaime Correa Pérez, Jannet Fernanda Aguirre Sepúlveda, Diego Alejandro Díez Echavarría, Ángela María Ángel Sánchez, Leifer Hoyos Madrid, Jazbleydy Ochoa Rodríguez, Marcela Cardona, Nora Gabriela Galvis Orozco, José Daniel Urrego Orrego, Yonny Andrés Bustamante, Andrea Montoya Rodas, Carlos Andrés Leyes Mosquera, Edison Vásquez, Willian Yezid Agudelo Torres, Jennifer Caro Castrillón, Laura Milena Ortega Barbosa, Camila Andrea Sánchez Puentes, Javier Micán, Nicolás Esteban Torres. Directora: Ángela María Chaverra Brand. Realización y edición de video: Violeta Puerta Cano)

otorga créditos a los fotógrafos, ni a los autores de la música incorporada en la obra audiovisual; a su vez, no se encontró archivo que contenga autorizaciones o licenciamientos de uso de imagen en la interpretación de la obra performance derivada de los intérpretes a favor de la Universidad de Antioquia; tampoco se halló archivo que contenga cesión de derechos de la interpretación de la acción performance de los artistas-intérpretes a favor del colectivo; más aún, no se encontró archivo que contenga convenios o acuerdos entre El Cuerpo Habla y los estudiantes, docentes e investigadores que conforman el grupo para determinar lo relativo al derecho de autor.



111

Tomado de: (Colectivo El Cuerpo Habla, 2018)

Finalmente, no se contó para el análisis con registro de derechos de autor de la obra performance, tampoco se halló registro de autor para las obras fotográficas, audiovisual y digital, obras protegidas independientes por el derecho de autor.

¹¹¹ <https://www.youtube.com/watch?v=X1Rd9yimwDA>

A continuación, con los resultados obtenidos se analizó la formación en propiedad intelectual de las integrantes de El Cuerpo Habla, aplicando encuesta a 10 integrantes del colectivo artístico¹¹², indagando primero, sobre el tiempo de pertenecer al grupo focal; segundo, el vínculo con la universidad de Antioquia; tercero, cuáles de las encuestadas son artistas y cuáles participan como autoras o intérpretes en obras performances con el grupo, para llegar a la pregunta sobre conocimientos previos en derechos de autor de las artistas autoras e intérpretes de arte performance, tensiones, formas de solución a las tensiones que se presentan en la temática de propiedad intelectual, opinión sobre la importancia de la propiedad intelectual para el grupo focal como autoras e intérpretes de arte performance.

De este modo, se encontró que, el 50 % de las personas encuestadas llevaba entre 0 y 2 años como integrante del grupo, el 20 % llevaba entre 2 y 5 años, y el 30 % más de 8 años (ver gráfica 1); así mismo, todas las encuestadas son artistas (ver gráfica 2); por otra parte, cuatro de las encuestadas participan en el momento de diligenciar la encuesta como autoras e intérpretes en obras creadas por El Cuerpo Habla (ver gráfica 3); el 70 % no contaban con conocimientos básicos en derechos de autor (ver gráfica 4); mientras que ninguna de las integrantes del colectivo tenía conocimientos avanzados en propiedad intelectual (ver gráfica 5); a su vez, tres de ellas argumentaron que la causa para no tener conocimientos en derechos de autor fue debido a que en sus procesos de estudio de pregrado no hubo oferta de un curso que las formara en la materia; una de ellas indicó que sí ofertaron el curso en su carrera, pero que ella ya había terminado los créditos necesarios para el grado y no pudo tomarlo; las demás no se habían interesado o no lo veían necesario (ver anexo 3 encuesta digital).

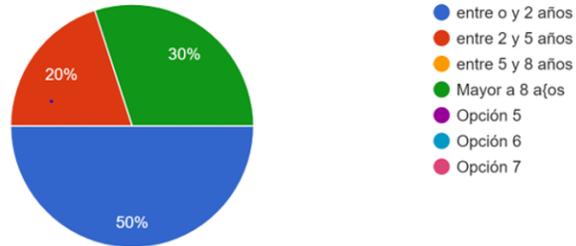
¹¹² Andrea Montoya, Angela Chaverra, Karen, Jannet Aguirre, Johana Ortega, Johana Gómez Marcela Cardona, Nora Gabriela Galvis, Valentina Tejada, Violeta Puerta.

Gráfica 1

Temporalidad

¿Cuánto tiempo llevas en el grupo?

10 respuestas



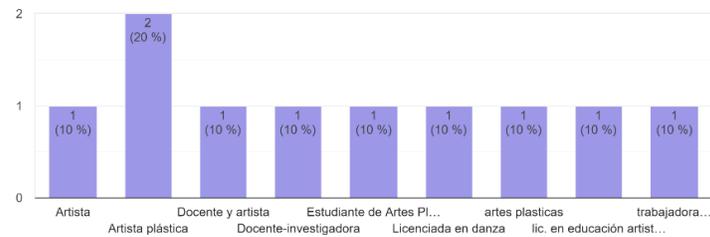
Nota. Elaboración propia.

Gráfica 2

Profesión

¿Cuál es tu profesión?

10 respuestas



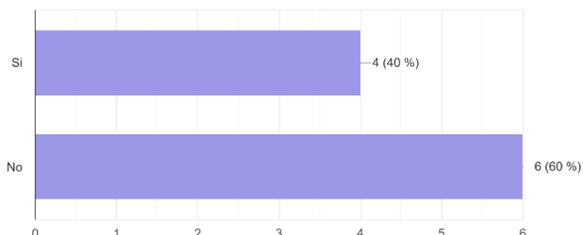
Nota. Elaboración propia.

Gráfica 3

Participación en obras performance en grupo focal

¿Participas como autor en alguna obra de arte creada por "El cuerpo habla"?

10 respuestas



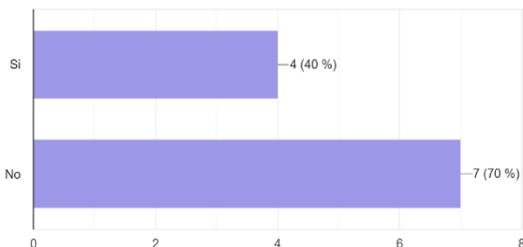
Nota. Elaboración propia.

Gráfica 4

Respuesta sobre conocimientos básicos en Derecho de Autor

¿Cuentas con conocimientos académicos básicos en Derechos de Autor?

10 respuestas



Nota. Elaboración propia.

Sumado a lo anterior, se halló que las integrantes del grupo focal consideran que los temas que generan mayor tensión en materia de derechos de autor son: saber a quién pertenecen las obras, el desconocimiento que se tiene sobre el tema, el registro de obras, los contratos, pagos de las obras, hacer un uso indebido de las obras publicadas en internet, especialmente en música y entender cómo funciona la obra colectiva (ver anexo 3 encuesta digital).

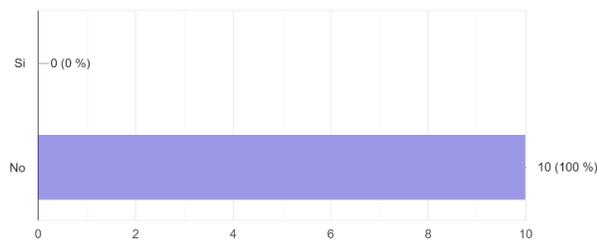
Así mismo, la encuesta arrojó que cuando algunas de las integrantes del grupo tienen dudas o tensiones en materia de derechos de autor acuden a los abogados de la facultad de artes, a los abogados amigos, a amigos, al centro de investigación de la Universidad de Antioquia, también a docentes o artistas conocidos, al Consejo de la Facultad de Artes de la universidad de Antioquia o a coordinación de investigaciones.

Finalmente, las encuestas arrojaron que la mayoría de las integrantes del grupo focal consideraron importante tener formación en propiedad intelectual, ya que el área presenta tensiones, por ello, este aprendizaje es pertinente en su profesión como artistas y todas desearían contar con educación en propiedad intelectual (ver gráficas 6 y 7). Todas las integrantes del grupo focal tienen un vínculo con la Universidad de Antioquia, ya sea por ser docentes, estudiantes o egresadas (ver anexo 3 de encuesta digital).

Gráfica 5

Respuesta sobre conocimientos avanzados en derechos de autor

¿Cuentas con conocimientos académicos avanzados en Derechos de Autor?
10 respuestas



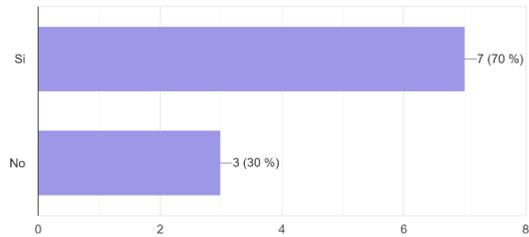
Nota. Elaboración propia.

Gráfica 6

Tensiones en propiedad intelectual

¿Presentas en tú área profesional tensiones frente al tema del derechos de autor, propiedad intelectual y nuevas tecnologías?

10 respuestas



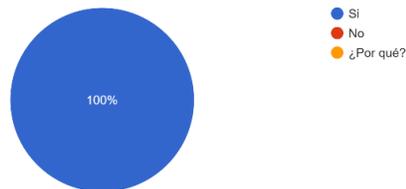
Nota. Elaboración propia.

Gráfica 7

Necesidad de formación en propiedad intelectual para el grupo focal

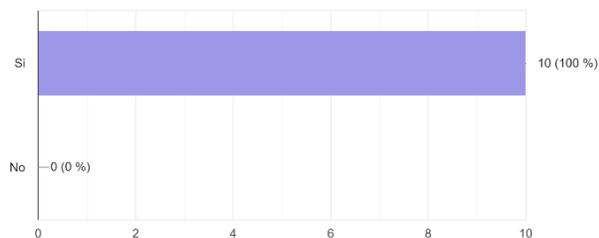
¿Crees importante tener conocimientos en materia de derechos de autor, propiedad intelectual y nuevas tecnologías en tú profesión? Explica tú respuesta

10 respuestas



¿Te gustaría contar con herramientas académicas en el tema de Derechos de Autor, por parte de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia?

10 respuestas



Nota. Elaboración propia.

En suma, se halló en el estudio de caso, como primeros resultados del análisis que El Cuerpo Habla es creador, autor e intérprete de obras performance, a través de

ejercicios académicos y de investigación artística que culminan en obras de arte performances que, posteriormente, se convierten en *acciones performances*. Del análisis esbozado se evidencia que el grupo manejó la normatividad de propiedad intelectual en la obra Performance “Cargamontón” y las obras derivadas, de forma inadecuada (ver tabla 7). Es preciso entonces, intervenir el grupo focal para brindar ABC en la materia, con el fin de implementar el montaje legal propuesto y así optimizar los procesos de gestión cultural y explotación de la obra artística de manera competitiva en el mercado.

Tabla 7

Cuadro de análisis de la obra performance “Cargamontón”

Nombre de obra performance	“Cargamontón” ciudad de Bogotá, 2014	Obra audiovisual	Obra fotográfica/digital	Obra performance cargamontón, 2018, ciudad de Medellín.	Obras audiovisual/digital
Desde la creación de la obra	Obra colectiva	Obra en colaboración	Autor Gabriel Mario Vélez Salazar	Obra Colectiva	Obra Colectiva
Desde la comunicación al público	Obra original	Obra derivada	Obra derivada	Obra derivada/transformada	Obra derivada
Desde la documentación	Efímera, pero fue fijada en obras derivadas	Obra audiovisual	Fotográfica/digital	Efímera, pero fue fijada en obras derivadas	Obra audiovisual/digital
Derechos patrimoniales de autor	La explotación de la obra performance pertenece a El Cuerpo Habla (universidad de Antioquia). Titular Universidad de Antioquia, Colectivo El Cuerpo Habla con el apoyo de la Fundación Sara Modiano para las Artes y Fundación Gilberto Álzate Avendaño.	La explotación de la obra audiovisual pertenece al grupo focal y a la Fundación Gilberto Álzate Avendaño. Titular Universidad de Antioquia, Colectivo El Cuerpo Habla con el apoyo de la Fundación Sara Modiano para las Artes y Fundación Gilberto Álzate Avendaño.	La explotación de la obra pertenece a El Cuerpo Habla (Universidad de Antioquia).	La explotación de la obra pertenece a El Cuerpo Habla (Universidad de Antioquia).	La explotación de la obra pertenece a El Cuerpo Habla (Universidad de Antioquia).
Desde la perspectiva del autor	Titular Universidad de Antioquia, Colectivo El Cuerpo Habla con el apoyo de la Fundación Sara Modiano para las Artes y Fundación Gilberto Álzate Avendaño.	Titular Universidad de Antioquia, Colectivo El Cuerpo Habla con el apoyo de la Fundación Sara Modiano para las Artes y Fundación Gilberto Álzate Avendaño.	El titular es el El Cuerpo Habla (Universidad de Antioquia).	El titular es el El Cuerpo Habla (Universidad de Antioquia).	El titular es el El Cuerpo Habla (Universidad de Antioquia).
Desde la perspectiva del intérprete	Cada una de las intérpretes cuenta con derechos morales y conexos en la	Cada una de las intérpretes cuenta con derechos morales y conexos en la	Cada una de las intérpretes cuenta con derechos morales y conexos en la interpretación de	Cada una de las intérpretes cuenta con derechos morales y conexos en la interpretación de la <i>acción performance</i> .	Cada una de las intérpretes cuenta con derechos morales y conexos en la interpretación

Nombre de obra performance	“Cargamontón” ciudad de Bogotá, 2014	Obra audiovisual	Obra fotográfica/digital	Obra performance cargamontón, 2018, ciudad de Medellín.	Obras audiovisual/digital
	interpretación de la <i>acción performance</i> .	interpretación de la <i>acción performance</i> .	la <i>acción performance</i> .		de la <i>acción performance</i> .
Cadena legal en la obra	No maneja el grupo focal adecuadamente la normatividad de propiedad intelectual.	No maneja el grupo focal adecuadamente la normatividad de propiedad intelectual.	No maneja el grupo focal adecuadamente la normatividad de propiedad intelectual.	No maneja el grupo focal adecuadamente la normatividad de propiedad intelectual.	Se reconocen derechos morales y conexos a las artistas intérpretes de la acción performance, asimismo, se reconocen créditos a los auspiciantes. Sin embargo, no aplican la cadena legal en la obra en cuanto a documentos formales, lo que hace la obra audiovisual tensionante en cumplimiento de normatividad de propiedad intelectual.
Registro de autor	No existe				

Nota. Elaboración propia.

4.4. Segunda etapa

En consecuencia, se inició la segunda fase con el insumo del análisis detallado de la obra performance “Cargamontón” y sus obras derivadas. Por ello, de conformidad con los hallazgos encontrados se intervino al grupo focal, brindando seis (6) charlas, de una hora cada una, con contenido de formación en propiedad intelectual, el cual consistió en un ABC básico que permitiera al grupo focal iniciar una implementación del montaje legal con la creación de la obra performance. Es por ello, que se inició un ejercicio de aprender-haciendo, que consistió, primero, en brindar teoría en materia de propiedad intelectual al grupo focal y, segundo, intervenir acompañando a El Cuerpo Habla en una obra performance nueva para trabajar la propuesta del montaje legal y así poder obtener una

cadena legal adecuada que permita una optimización y cualificación de los procesos de gestión cultural.

Por consiguiente, en el mes de junio del año 2021, El Cuerpo Habla, en medio del estallido social que vivía Colombia, inicia el proyecto de poner en escena la obra performance denominada “*Reinterpretación, Paro Nacional. Con guerra no brazos*”, escogida por el grupo para la observación participativa.

La obra performance se realizaría en la ciudad de Bogotá, el día 11 de julio de 2021, con el fin de visibilizar la violencia que se desplegaba en Colombia por ocasión del estallido social, a través de la acción artística.



Tomado de: Archivo digital fotográfico de El Cuerpo Habla. Autor. Colectivo Cuerpo Habla.

Con todo, se inició la intervención participativa, identificando los creadores de la obra performance; se encontró que “*Reinterpretación. Paro Nacional, con guerra no brazos*” se inspira en la obra original denominada “*Paro Nacional con guerra no brazos*”, creada como un ejercicio académico con 15 participantes integrantes de El Cuerpo Habla¹¹³, por lo que se trata de una obra colectiva, cuyo titular es la Universidad de Antioquia, por tratarse de una obra que surge en el escenario académico compuesta por profesores y estudiantes de la facultad de artes de la institución educativa y en el marco del proyecto del grupo focal; a su vez, cada uno de los artistas intérpretes de la *acción*

¹¹³ Los estudiantes Anderson Yezith Bossio Moreno, Giovany Alexis Correa Barrera, Natalia Zapata Valencia, Victoria Elena Ibarra Giraldo, Andrea Montoya Rodas, Yair Osnaider Muñoz Valencia, Nataly Avendaño Henao, Yamiley Trinidad Tobón Giraldo, Cristian Daniel Gañan Gañan, José Daniel Urrego Orrego, Sara Alejandra Orozco Araque, Yeniffer Paola Niño Jiménez, Eduar Alexander Adarve Giraldo, Julián Orozco Gómez, Simón David Foronda Olaya, bajo la dirección de la profesora Andrea Montoya Rodas.

performance cuentan con derechos morales y conexos. Esta obra en particular es una obra derivada producto de la transformación de la obra original para ser puesta en escena en otro contexto, tratándose del mismo titular de derecho de autor, no reviste de ninguna tensión la obra resultante. Por lo que, desde la forma de comunicar al público la obra, se trata de una obra original, reinterpretada por el mismo titular, obra que no contiene obras de terceros protegidas por derecho de autor, por lo tanto, no presenta tensiones. Ahora bien, desde la documentación, se trata de una acción *performance* efímera; sin embargo, se fijó en otras obras derivadas, como fotográficas, audiovisuales y digitales, cuyo titular confluye en sí mismo, razón por la cual, no presenta tensiones las obras nuevas. Por otra parte, en cuanto a los derechos patrimoniales desde la perspectiva del autor, el titular de la obra es la Universidad de Antioquia, por ende, es a esta institución a quien pertenecen exclusivamente los derechos patrimoniales de explotación económica y podrá autorizar o prohibir los derechos de reproducción, distribución, comunicación pública, importación de copias, alquiler del original o de las copias y la transformación de esta. De suerte que, desde la perspectiva del artista intérprete, todos los intérpretes son titulares de derechos morales y conexos, por lo tanto, tienen derecho de autorizar o prohibir en forma exclusiva la fijación, la reproducción, la comunicación al público, la transmisión, o cualquier otra forma de utilización de su interpretación de la *acción performance*.

A pesar de no requerir autorización alguna para la reinterpretación de la obra (ver tabla 8), se realizará un ejercicio académico de aprender-haciendo, esto significa que se pondrá en práctica los temas vistos en el ABC de propiedad intelectual por el grupo focal con la investigadora, es decir, el montaje legal, es así como se obtuvieron en el ejercicio las autorizaciones previas y expresas de los autores/profesores y estudiantes/ intérpretes de la obra *performance* original, lo que evidencia el acatamiento por el respeto y protección de la cultura del derecho de autor.

En este sentido, el ejercicio académico requiere que el grupo focal elabore y suscriba documento o soporte legal que contenga la cesión de derechos de autor, por los autores e intérpretes de la obra original a favor del titular de la reinterpretación de la obra *performance*.

Seguidamente, la construcción de estos formatos fue acompañado por la investigadora, ajustando el contenido de los documentos elaborados por el grupo focal, para luego ser llenado por los artistas autores e intérpretes de la obra performance original a favor de El Cuerpo Habla. Este ejercicio práctico ayudó al grupo a obtener una cadena de documentos con contenido de derecho de autor que servirán como referente futuro para la implementación del montaje legal en la creación artística. Así, se recolectaron con éxito autorizaciones previas para usar, modificar y explotar la obra original, cesión de derechos de interpretación y consentimientos previos para ingresar al proyecto. Adicionalmente y como refuerzo, se acompañó al grupo focal en la elaboración de documentos y soportes legales de las obras performances “Reverberar” y “Manifestaciones de la carne”, creadas e interpretadas por ellos.

En lo que respecta al tema del registro de autor, le corresponde única y exclusivamente a su titular, que en el presente caso es la universidad de Antioquia, variable que escapa al grupo y que podría proponerse a la entidad educativa, como un proyecto de protección y proyección de propiedad intelectual, componente importante en el quehacer de la universidad.

Tabla 8

Análisis de la obra performance “Reinterpretación, Paro Nacional. Con guerra no brazos”

Nombre de obra performance	“Reinterpretación, Paro Nacional. Con guerra no brazos”
Desde la creación de la obra	Obra colectiva
Desde la forma de comunicar la obra al público	Obra original
Desde la documentación	Efímera, pero tiene fijación en obras derivadas.
Derechos patrimoniales de autor	La explotación de la obra performance pertenece a la Universidad de Antioquia.
Desde la perspectiva del autor	El titular de la obra es la Universidad de Antioquia.
Desde la perspectiva del intérprete	Cada una de las intérpretes cuenta con derechos morales y conexos en la interpretación de la <i>acción performance</i> .
Cadena legal en la obra	Maneja una cadena legal adecuada con la implementación del montaje legal en la obra.
Registro de autor	Se encuentra por fuera de las esferas del grupo focal, esta facultad pertenece única y exclusivamente a la Universidad de Antioquia.

Nota. Elaboración propia.

Para finalizar la segunda etapa del trabajo de campo con observación participativa, se realizó la última entrevista a Ángela María Chaverra Brand, la cual indicó que le pareció muy importante el trabajo de investigación. Sin embargo, exaltó la etapa de formación en propiedad intelectual a las integrantes del grupo, puesto que era requerido por el grupo focal para aprender a respetar las obras protegidas por el derecho de autor y proteger las creaciones propias performances; la docente calificó el trabajo de campo e intervención de 0,0 a 5,0, siendo la calificación de 5,0.

Por consiguiente, se deja un grupo focal empoderado con un ABC de formación en propiedad intelectual, que le permitirá indagar más a fondo en la temática; es un abre bocas para que continúen implementando la cadena legal en la creación artística, por consiguiente, debe el estudio de la propiedad intelectual ser constante y máxime en un grupo focal en el que se renuevan sus integrantes constantemente.

(...) es un tema muy importante la propiedad intelectual, que nosotros todos los grupos y entidades que trabajamos con grupos artísticos y culturales deberíamos estar formados en materia de propiedad intelectual, por lo tanto a mí el trabajo de campo y los talleres realizados contigo, me pareció un trabajo súper importante, estuvo muy bien orientado, vimos cómo somos de ignorantes frente a este tema por parte del grupo El Cuerpo Habla y eso nos hace ser muy vulnerables precisamente a muchas cosas en derechos de autor, entonces, considero que todos los grupos y entidades culturales deberían trabajar este tema con más seriedad porque de verdad uno al recibir capacitación se da cuenta de lo ignorante de la propiedad intelectual y del riesgo que está en todo momento al crear la obra performance por no tener las cosas claras.... Aprendí que antes de utilizar una obra que pertenece a otro autor, debo pedir autorización primero, de esta manera gestiono los derechos de autor de otros que no soy yo que son autores de otras obras, por ejemplo cuáles son las formas de respetar a los estudiantes, los intérpretes de la obra performance que hace el grupo, a otros coinvestigadores, a la comunidad participe en las obras que ponemos en escena, como es importante

estar atentos a llenar todos los requisitos, a estar siempre en una cuestión ética al cuidado del otro, tanto a nivel personal, profesional y más aún en respetar esos derechos de autor que pertenecen a otro, a respetar las participaciones de los colaboradores en las performances que hace El Cuerpo Habla (...). (A.M. Chaverra, comunicación propia, 22 de agosto del 2022).

Se cierra el trabajo de campo y la observación participante con intervención del grupo El Cuerpo Habla. Se halló el siguiente diagnóstico:

En la primera etapa se encontró un grupo focal autor e intérprete de obras performance, protegidas por el derecho de autor, cuyas integrantes no manejan adecuadamente la normatividad de propiedad intelectual, de conformidad con el análisis de la obra performance “Cargamontón” en sus diferentes versiones; tampoco cuentan las integrantes con suficiente formación en propiedad intelectual, por lo que se hace necesario la intervención especializada en este campo para lograr mermar tensiones a través de charlas y ejercicios prácticos en la temática.

En la segunda etapa se intervino el grupo focal a través de un ejercicio de aprender- haciendo, que evidencia la relevancia de la formación en propiedad intelectual para los autores e intérpretes de obra performativa, dejando un grupo focal con interés de aprender más a fondo sobre el derecho de autor. Así mismo, se dejan formatos elaborados que servirán de ejemplo para que adapten y construyan sus propios formatos cada que vayan a montar una obra performance (montaje legal de la obra).

Finalmente, se deja un insumo para que la Universidad de Antioquia observe si es pertinente registrar a su nombre una obra performance en el futuro. Sin embargo, es un primer acercamiento a la propiedad intelectual, se requiere, además, de una formación más profunda en la temática, en general para todos y cada uno de los estudiantes de artes en el país, desde los pregrados, formación que le permitirá al profesional del arte ser más competitivo en el mercado de las artes al implementar el derecho de autor en los procesos de gestión cultural de la obra artística y literaria, optimizando recursos, respetando y protegiendo las obras artísticas de terceros y las propias.

En suma, las integrantes del grupo aplicaron los formatos construidos de documentos o soportes legales para el montaje legal de la obra a la obra en creación, pero cada una de ellas tiene sus propias dinámicas, por lo que estos soportes deben ser diseñados específicamente para cada obra performance a presentar en escena, es decir, cada que se monte una obra artística deberá hacerse el montaje legal independiente para cada creación; asimismo, se encuentra que frecuentemente las integrantes del grupo focal buscan acompañamiento jurídico para el montaje legal de otras obras performances, lo que evidencia que no son suficientes estos conversatorios y que requieren, tanto los autores y artistas intérpretes, un espacio específico y dedicado a la propiedad intelectual, para una mejor comprensión de la temática y la adquisición de una herramienta que ayude a la gestión cultural de la obra performance. En palabras de la profesora Ángela Chaverra:

Considero que fue muy importante estos talleres que recibimos contigo, aprendimos de nuestros errores de derechos de autor en el montaje legal de la obra performance, sin embargo, considero que hace falta más, que este tema no se aborda simplemente con seminarios, charlas, talleres o conversatorios en propiedad intelectual, debería la facultad, tener una materia permanente en artes, dirigida a todos los artistas que trabajen con propuestas artísticas y culturales, para poder aprender y sobre todo comprender el tema (A.M. Chaverra, comunicación propia, 22 de agosto del 2022).

4.5. Consideraciones finales Estudio de caso. Grupo focal: El Cuerpo Habla. Trabajo de campo. Obras performances “Cargamontón” y “Reinterpretación Paro Nacional, con guerra no brazos”. Diagnóstico

Se concluye el presente capítulo, indicando que de conformidad con el estudio de caso realizado con el grupo focal El Cuerpo Habla, adscrito al grupo de investigación “Teoría, práctica e historia del arte en Colombia” de la facultad de Artes, de la universidad de Antioquia, el grupo está compuesto por estudiantes de pregrado, egresados y

docentes de la Universidad de Antioquia, aunque la mayoría son artistas, también confluyen otras áreas diferentes al arte entre los componentes del grupo focal; los integrantes a su vez varían cada semestre, coordinado por la profesora Ángela María Chaverra Brand; es un colectivo artístico de trayectoria nacional e internacional, que ha representado a la universidad de Antioquia, dejando huellas positivas con sus intervenciones artísticas.

Por otra parte, se encontró un grupo cuyas integrantes crean e interpretan obras performances, obras protegidas por el derecho de autor, por lo tanto, en pro del trabajo de investigación se hizo necesario exponer el siguiente diagnóstico sobre el ¿Cómo maneja la propiedad intelectual el grupo focal en el montaje de las obras performances de su autoría e interpretación?

Ahora bien, para contestar a la anterior pregunta se analizó la obra performance “Cargamontón” de autoría e interpretación del grupo focal, desde la forma de creación, desde la forma de comunicación y desde la forma de documentación; a su vez, se analizaron los derechos patrimoniales y forma de explotación de la obra; finalmente, se analizó el manejo de la normatividad de propiedad intelectual en la obra performance, el registro de derechos de autor y la formación en propiedad intelectual de las integrantes del grupo focal.

Los resultados del análisis de la obra performance “Cargamontón” arrojaron el diagnóstico de un mal manejo de la normatividad de derechos de autor por parte del grupo focal en la creación de la obra artística; por ello, se hizo necesario hacer intervención con las integrantes ofreciendo un ABC en derechos de autor, como una base mínima que les permita implementar el montaje legal con la creación de la obra artística. De esta manera, se realizó un ejercicio de aprender-haciendo que consistiera en que en una nueva obra a ser colocada en escena se implementara el montaje legal propuesto de la obra performance; así, se escogió la obra performance “Reinterpretación. Paro nacional, con guerra no brazos”. Por lo tanto, se construyeron con el grupo focal formatos de cesión de derechos, autorizaciones previas de uso de imagen y consentimiento, se recolectaron firmas de los intérpretes de la obra original y se creó un archivo físico y digital

del componente legal de la obra; para obtener diagnóstico que arrojó un ejercicio práctico y cumpliendo a total satisfacción de la teoría vista en las charlas con la praxis. Lo anterior, sin tener en cuenta el registro de la obra, toda vez que escapa al grupo focal y depende de la voluntad exclusiva de la institución académica. Con todo, se evidencia que, si se acompaña al estudiante de las artes con formación en propiedad intelectual, se generará un profesional de las artes competitivo, capaz de realizar un montaje legal con la creación artística, insumo que cualifica y optimiza los requerimientos del mercado, hacer un proceso de gestión cultural idóneo de la obra artística y/o literaria, respetar los derechos de autor de terceros y proteger su obra. Ver tabla 9, que muestra el diagnóstico obtenido en el trabajo de campo con el grupo focal, obra performance que maneja la normatividad en propiedad intelectual por El Cuerpo Habla.

Tabla 9

Intervención jurídica con el grupo focal

Etapa	Obra performance	Obras derivadas	Maneja adecuadamente la normatividad de propiedad intelectual
Primera	Cargamontón	Audiovisual, fotográfica, digital, transformación de la obra original.	NO
Segunda	Paro Nacional. Con Guerra No Brazos	Reinterpretación. Paro Nacional, Con guerra no brazos.	SI*

Nota. Elaboración propia.

*Se deberá continuar con la formación a futuras integrantes.

Finalmente, el grupo focal puede llegar a manejar la normatividad de propiedad intelectual en las obras performances de su autoría e interpretación, si construye previamente con los integrantes del colectivo, documentos formales, contratos o acuerdos que contengan cláusulas claras, precisas de derecho de autor, y, en todo caso, antes de colocar en escena la acción performance; a su vez, cada obra artística debe contener un componente legal, por ello es necesario insistir en la alimentación del archivo físico y digital de propiedad intelectual que se deja iniciado en el grupo focal, pero debe

ser un ejercicio constante en cada obra, no se deben copiar formatos, cada obra artística es diferente, hay que construir detenidamente cada documento a firmarse, esto contribuirá a una relación seria y transparente entre todos los partícipes, además, implementar la normatividad en propiedad intelectual en las creaciones artísticas llevará a una adecuada gestión cultural y al ingreso al mercado de las artes con una obra saneada legalmente.

En suma, se obtuvo un grupo focal entusiasmado con la formación en propiedad intelectual.

Conclusiones

En el presente trabajo de grado se expusieron las razones por las cuales la obra performance está protegida por el derecho de autor; por ende, se relacionaron las definiciones dadas por diferentes autores de obra performance y la normatividad en propiedad intelectual (que en Colombia reúne la propiedad industrial y el derecho de autor), mostrando de esta manera una caracterización de la obra performance que ayudó en el componente de análisis en el estudio de caso “El Cuerpo Habla”, Universidad de Antioquia, ciudad de Medellín.

En este sentido, la obra performance puede ser caracterizada en el campo del derecho de autor desde la forma de creación de la obra, por ello, puede ser creada como una obra colectiva, en donde la titularidad de derechos de autor está en el productor, quien crea por su cuenta y riesgo la obra; a su vez, la obra performance también puede ser creada como una obra en colaboración, donde la titularidad de derechos de autor la tienen los autores e intérpretes de la acción performance, por lo tanto, todos disponen de derechos exclusivos de autor frente a la obra; asimismo, puede ser creada por un único autor y cuyo titular es él mismo.

Ahora bien, la obra performance también puede ser caracterizada desde la comunicación al público, para indicar que se puede comunicar una obra originaria, pudiendo el autor difundirla sin ninguna tensión; a su vez, puede contener la comunicación otras obras protegidas por el derecho de autor, como obras musicales, caso en el cual para incorporar el contenido de obras de terceros deberá contar con autorización o licenciamiento previo, expreso y contrato de cesión de derechos de autor de la obra protegida a favor del autor de la obra performance, lo que da nacimiento a una

obra nueva con la obra incorporada como un todo, y así poder comunicar públicamente el autor de la obra performance sin ninguna tensión. Por otra parte, la obra performance puede ser el producto de una obra derivada, caso en el cual deberá contar con la autorización o licenciamiento previo y expreso del autor e intérprete para la creación de la obra derivada; esta nacerá como una obra nueva, también protegida por el derecho de autor y podrá comunicarla públicamente sin ninguna tensión el autor de la obra derivada.

Más aún, la obra performance puede ser caracterizada desde su forma de documentación, pudiendo ser una obra efímera, con intervención del intérprete y el público en una experiencia de la acción performance, negándose a toda forma de documentación por tratarse de una obra única e irrepetible, lo que genera inicialmente tensiones frente al registro de autor, procesos de gestión cultural y mercado del arte de la obra. Por otra parte, podría la obra performance a pesar de su característica efímera documentarse a través de fijación, como un fin en sí mismo de la acción performance, encontrándonos entonces frente a obras videoperformance, fotoperformance, digitalperformance u obra literaria, como la “performance art”, caso en el cual el registro obedece a la obra misma y podría ser posible el registro de autor como obras performances con anotaciones en el formulario de la Dirección Nacional del Derecho de Autor, autoridad competente en Colombia para tal fin. Así mismo, puede tratarse la obra performance de una obra documentada, es decir, fijada a través de obras derivadas como el video, la fotografía, la obra digital o literaria, y, esta obra se llamará obra derivada que deviene de la obra performance original, requiriendo para su nacimiento autorización o licenciamiento previo y escrito del autor e intérprete de la obra performance a favor del autor de la obra derivada, naciendo esta última como una obra nueva.

De esta manera, quedó establecido a la luz de la normatividad vigente en derechos de autor a nivel nacional e internacional que no es necesario el registro de derecho de autor para que la obra performance y su autor queden protegidos, basta con la creación de la obra y su originalidad para su protección, sin embargo, el registro de autor se vuelve de gran importancia en la explotación de la obra performance a través de los derechos patrimoniales de autor.

En este sentido, se abordó también la forma de explotación económica a través de los derechos patrimoniales, por lo que se caracterizó la obra performance desde su forma de explotación económica, encontrando que tanto el autor como el intérprete, entre otros

partícipes en la creación, cuentan con derechos morales, patrimoniales y conexos sobre la obra y la interpretación performance.

Por lo tanto, se expuso la característica de la explotación de la obra performance desde la perspectiva del autor y desde la perspectiva del intérprete, indicando que la forma de explotación económica desde la perspectiva del autor en Colombia lo faculta a autorizar o prohibir la reproducción, distribución, comunicación pública, importación de copias, alquiler del original o de las copias y la transformación de la obra performance, teniendo en cuenta que los derechos morales jamás se desprenden de la persona del autor.

Por otro lado, se expuso la explotación de la obra performance desde la perspectiva del intérprete, indicando que este último es titular de derechos morales, patrimoniales y conexos sobre su interpretación, respetando siempre los derechos de autor, por ello tiene la facultad de autorizar o prohibir el uso de su obra. Adicionalmente, según el Tratado de Beijing, conserva el intérprete los derechos morales en lo que tiene que ver con sus interpretaciones o ejecuciones en directo, o sus interpretaciones o ejecuciones fijadas en obras audiovisuales, a ser reivindicado como intérprete y a oponerse a cualquier transformación que cause perjuicio a su reputación. Sin embargo, si el intérprete suscribe contrato de cesión de derechos a favor del autor de la obra performance, el titular de derechos patrimoniales es el autor; a su vez, si el intérprete suscribe contrato de conformidad con el artículo 20 de la Ley 23 de 1982, también renuncia a sus derechos patrimoniales de autor. Se concluye entonces, que la forma idónea para manejar los derechos patrimoniales de explotación de la obra performance, es establecer acuerdos previos, siempre por escrito y formales, con todos los partícipes en la creación de la obra.

Todo lo anterior, llevó a exponer el papel de la gestión y el gestor cultural de la obra performance con relación directa a la temática de propiedad intelectual en su quehacer como profesional y gestor de obras literarias y artísticas, lo que arrojó la importancia de la formación en propiedad intelectual para optimizar los procesos de gestión y cualificación del gestor cultural, para que conozca la normatividad vigente de derecho de autor (cambiante tanto como la tecnología), respete los derechos de autor de terceros, se cualifique el profesional de la gestión cultural e ingrese al mercado de las artes con obras saneadas legalmente.

De esta manera, se vuelve también relevante el tema del registro de autor de la obra performance, para los procesos de gestión cultural y el ingreso en el mercado del arte, teniendo en cuenta que para acceder el autor a participar y obtener recursos en convocatorias culturales y artísticas a nivel local, nacional e internacional, en muchas ocasiones les exigen el registro de autor, herramienta que le sirve de prueba legal al autor para demostrar la titularidad de la obra; a su vez, cuando pretende venderse la obra o su representación performance, es necesario contar con el registro de autor y, para ello, se requieren unos documentos escritos, previos y formales que identifiquen al titular de derechos morales y patrimoniales de la obra performance; acuerdos que le permitan obtener al creador un registro de autor efectivo y minimizar conflictos futuros en cuanto a la forma de explotación económica.

Debido a lo anterior, el registro de autor se abordó como una tensión en la explotación de la obra performance; así, se expuso la forma tan ágil y sencilla que resulta obtener el registro de autor ante la autoridad competente que, además, es gratuito en Colombia, no requiere intermediarios, puede hacerse on-line a través de la página web de la entidad, no tiene exigencia de formalidades complejas, aunque, se reitera que dicho registro no es necesario para que la obra performance sea protegida por el derecho de autor, toda vez que, es resguardada desde el momento mismo de su creación original, en este sentido, este registro de autor es una herramienta legal que le sirve al autor para la optimización y cualificación de los procesos de gestión cultural de la obra y el ingreso en el mercado del arte con una obra saneada legalmente, por ello, el autor decide obtenerlo o no, según su proyección.

Adicionalmente, se analizó la obra performance de forma detallada en cuanto a las características de la documentación de la obra y su explotación económica, esto es, puede ser la obra performance efímera y no documentarse o puede ser fijada y ambas ser explotadas económicamente por el titular de derechos de autor. Así, se tiene que la obra performance puede ser efímera, no documentada, no registrada, una experiencia única e irrepetible, sin embargo, no pierde su valor en el mercado del arte, la forma como se gestionan hoy las experiencias del público con el arte, como bienes intangibles que adquieren ganancias en el mercado, el espectador tendrá una experiencia irrepetible con la acción performance, con el intérprete de la representación performance, con el tiempo, con la escasez, siendo este fenómeno apetecido entre el público consumidor del espectáculo artístico. En contraste, si se documenta la interpretación artística fijándola

en obras derivadas como la obra fotográfica, audiovisual, literaria o digital, estas obras derivadas nacen como obras nuevas, protegidas igualmente por el derecho de autor, respetando al autor de la obra performance; el autor de la obra derivada puede explotarla comercialmente sin tensión alguna.

Sin embargo, así la obra performance sea efímera o documentada, registrada o no, el titular debe suscribir siempre documentos formales, previos y expresos con todos los partícipes de la creación de la obra y acción performance, para evitar con ello irrespetar los derechos de autor que le asistan a terceros, ser transparentes en la gestión cultural de la obra, incluir en los acuerdos a todos los partícipes en la creación, disminuir conflictos futuros en propiedad intelectual y crearse un buen nombre como autores y gestores culturales de la obra performance, respetuosos de la normatividad en propiedad intelectual. Estos contratos formales suscritos por los partícipes de la creación de obras performances, si contienen cesión de derechos de autor de estos a favor de terceros, deben ser inscritos ante la Dirección Nacional del Derecho de Autor. Por consiguiente, se propuso como alternativa para cumplir con la normatividad de derechos de autor por parte del titular de la obra performance, implementar el montaje legal, como un componente jurídico en propiedad intelectual, necesario, pertinente y concomitante con la creación de la obra artística. Herramienta legal que le ayudará al autor a obtener la cadena legal para el registro de autor de la obra de manera eficaz ante el órgano competente y optimizar los procesos de gestión cultural.

Es así como, el montaje legal consiste en la elaboración de un archivo físico y digital que contenga la suscripción de documentos formales, previos, expresos, escritos claros, con contenido de acuerdos en propiedad intelectual entre todos los partícipes de la creación performance, obteniendo con ello la identificación del titular de derechos de autor de la obra; disminuyendo futuros conflictos en la materia; respetando derechos de autor de terceros; registrando la obra de forma efectiva; registrando los contratos de cesión de derechos patrimoniales de autor ante el órgano competente; y, mejorando las relaciones con los intervinientes en el mercado de las artes, procurando una optimización de los procesos de gestión cultural de la obra performance con el seguimiento estricto de la normatividad en derechos de autor.

Además, se identificó otra tensión que puede presentar la forma de explotación de la obra performance, esto es, para poder elaborar el autor estos documentos formales, previos, escritos y claros que contengan los acuerdos entre los partícipes en la creación

performance, en lo relativo a propiedad intelectual, debe contar con formación en derechos de autor, es decir, otra tensión en la explotación comercial es el conocimiento en la temática de propiedad intelectual por parte de autores e intérpretes de la obra performativa.

Seguidamente, se presentó un diagnóstico sobre las instituciones de educación superior de la ciudad de Medellín que brindan formación en artes y en propiedad intelectual a sus estudiantes, indagando en la respuesta del ¿Cómo se forman los estudiantes de artes en propiedad intelectual en las Universidades de la ciudad de Medellín? Estudio multi-caso. En dicho capítulo se halló que la formación en propiedad intelectual para los estudiantes de las universidades es un tema transversal a todas las áreas del conocimiento; más aún, relevante para la proyección de investigación, tecnología, conocimiento, propiedad industrial, obras literarias y artísticas, y transferencia de ciencia y tecnología de los estamentos educativos al mercado. En este sentido, se mostró la figura de las Spin-Off Universitarias como un esfuerzo actual de las universidades para establecer alianzas con otros agentes estratégicos locales, nacionales e internacionales, transferencia de ciencia, tecnología, conocimientos, investigaciones científicas y sociales, y obras literarias y artísticas producidas por las universidades hacia el mercado cultural y la industria. Sin embargo, su desarrollo depende de la inversión que se haga en ellas por parte de las universidades e, indiscutiblemente, del conocimiento e implementación de la propiedad intelectual al interior de ellas.

De conformidad con todo anterior, se evidenció la importancia de la formación en propiedad intelectual para los estudiantes de pregrados de artes y gestores culturales; hallando que esta formación aporta a mejorar la calidad de educación para los futuros profesionales en la materia, quienes protegerán su obra y respetarán las obras de terceros, evitando así conflictos futuros por violación a la normatividad en propiedad intelectual; aunado, la formación en la materia brinda herramientas académicas al autor, intérprete, artista y gestor cultural, que lo hacen más competitivo dentro de los procesos del mercado y la gestión cultural.

En suma, se evidenció que es relevante la formación en propiedad intelectual para estudiantes en todas las áreas del conocimiento en las universidades, porque con ello se contribuye al desarrollo social, por tratarse el derecho de autor de un derecho humano, económico y universal, que brinda herramientas de protección y respeto a la propiedad

intelectual; por lo que, al hablar de la importancia de la propiedad intelectual en las universidades esto se resume en investigación y extensión, es decir, es importante la propiedad intelectual en la transferencia de los activos producidos en los centros académicos hacia el mercado y en las investigaciones en las universidades, iniciando por el respeto por la normatividad de propiedad intelectual desde los mismos estudiantes al interno de los estamentos de educación superior. Más aún, este conocimiento es necesario en las facultades que ofertan pregrados en artes, pues con ello se contribuye a cualificar la educación del profesional del arte, brindándole herramientas óptimas para desenvolverse en el mercado de las artes, formando un profesional en la cultura del respeto de la propiedad intelectual, capaz de entender y elaborar documentos legales que protejan la obra artística o literaria, obteniendo un precio justo por el uso de las obras, mejorando así las relaciones del mercado artístico; por lo cual, se concluye que la formación en propiedad intelectual ayuda a hacer una gestión cultural para el gestor de obras artísticas y literarias de forma eficaz y saneada con un componente legal transparente que impacta en el avance por una política cultural de respeto por los derechos de autor, derecho protegido internacionalmente como derecho humano.

Ahora bien, se realizó un estudio multi-caso, que arrojó un diagnóstico sobre ¿cómo se forman en propiedad intelectual los estudiantes de Artes de las Universidades de la ciudad de Medellín? para ello se seleccionaron dos grupos focales a saber, la Fundación Universitaria Bellas Artes (FUBA) y la Institución Universitaria ITM (ITM), de la ciudad de Medellín. Por tanto, se recolectó información física y digital de las instituciones educativas y se realizaron entrevistas a docentes de la cátedra de propiedad intelectual, expertos en propiedad intelectual, personal administrativo de las instituciones y estudiantes de artes que recibieron la cátedra de formación en propiedad intelectual, se analizó la información obtenida, hallando el siguiente diagnóstico:

- Es importante la formación en la materia para los estudiantes de diferentes pregrados en artes, en los grupos focales (fotografía, artes plásticas, artes visuales y cine).
- Las universidades incluyen la cátedra de propiedad intelectual dentro de los pensum académicos; se ofertan después del quinto semestre, buscando un estudiante maduro, capaz de aprender, entender, practicar e implementar en su

profesión futura el conocimiento de la propiedad intelectual; así, la asignatura tiene entre tres y cuatro créditos académicos.

- Acorde con el modelo de enseñanza- aprendizaje expuesto por Mantilla (Mantilla, 2012), los docentes que imparten la cátedra dentro de las universidades objeto de estudio, aplican modelos de aprendizaje basado en problemas y aprendizaje basado en competencias informacionales; adicionalmente, implementan salidas de campo en donde los estudiantes aplican los conocimientos vistos en clase. Sin embargo, los docentes entrevistados en trabajo de campo no son expertos en propiedad intelectual, son empíricos en la formación en la materia, preocupados sí y estudiosos de la propiedad intelectual, por ello han desempeñado un papel adecuado en la formación en la materia en los grupos focales de estudio. No obstante, se requiere de profesionales expertos para dictar la asignatura, con ello, se garantizará que la formación impartida a los estudiantes profundice en la temática y sobre todo que sea actualizada en el hemisferio global de la propiedad intelectual.
- En cuanto al tema de las Spin-Off Universitarias, se obtuvo que aún están en un periodo de construcción en ambos grupos focales, sin embargo, la Institución Universitaria ITM (ITM), de la ciudad de Medellín, es creadora de un sello musical cuyo titular es la institución académica, que busca proyectar las obras musicales de estudiantes, profesores y personal adscrito a la universidad al mercado de las artes.
- Los estudiantes que vieron la cátedra de propiedad intelectual, los docentes que imparten la asignatura, los expertos en la materia y el personal administrativo entrevistados indicaron que la formación en propiedad intelectual para los estudiantes de pregrados en artes es relevante y pertinente, por ello ha sido de gran acogida la temática y los modelos de aprendizaje empleados por profesores y recibido por los estudiantes.
- Se requiere incorporar como activos de propiedad intelectual de las universidades a las creaciones artísticas y literarias producidas en las instituciones académicas objeto de estudio, para que estas se proyecten en el mercado externo artístico y los procesos de gestión cultural.

- Los grupos focales estudiados no cuentan con formación específica para sus estudiantes en obra de arte performance, objeto de estudio del presente trabajo de grado.
- Se requiere de mayores espacios académicos en las universidades para formarse en propiedad intelectual, toda vez que, si bien se imparte la cátedra en la materia en los grupos focales estudiados, los espacios son cortos para abordar la profundidad que exige el tema.
- Falta formación en propiedad intelectual para estudiantes de pregrado de artes en las universidades de la ciudad de Medellín, ya que, solo dos universidades imparten la cátedra en la materia y su relevancia y pertinencia es indiscutible.
- Finalmente, se halla que la Universidad de Antioquia sí oferta formación en obra performance a los estudiantes de la institución académica, contando con un colectivo artístico dedicado a la creación e interpretación de obras performance denominado “Colectivo artístico y semillero de investigación El Cuerpo Habla” con trayectoria local, nacional e internacional; aunado cuenta con la figura de Spin-Off Universitarias dedicadas a la transferencia de ciencia, tecnología y conocimiento de la universidad al mercado de la industria; más no aún, de obras artísticas creadas en el marco de la institución académica. Sin embargo, la institución no oferta dentro del pensum académico la cátedra de propiedad intelectual a los estudiantes de pregrados de artes, razón por la cual no se tuvo en cuenta en el estudio multi-caso.

Como conclusión del diagnóstico obtenido a través del estudio multi-caso, se tiene que las universidades que ofertan pregrados en artes y forman en propiedad intelectual a sus estudiantes, contribuyen a cualificar el futuro profesional del arte; forjan profesionales competitivos en el mercado artístico, puesto que, tendrán estas herramientas legales para explotar la obra, esto es, capacitación sobre los derechos patrimoniales que la Ley le asiste al autor, por cada uso de la obra; así que, contarán los artistas con conocimiento del contenido contractual al que se enfrentarán en los procesos de gestión de la obra física, digital o, en la actualidad, en el entorno de sistemas o usos generales de la inteligencia artificial.

Con todo lo anterior, recapitulando el objetivo general del presente trabajo de grado, que no es otro que, evidenciar, mediante estudios multi-caso, de caso, el cotejo

de teoría y normativa, la relevancia de implementar la formación en propiedad intelectual para autores e intérpretes de obra performance como herramienta académica que permita optimizar los procesos de gestión cultural de esta obra en particular; se realizó un estudio de caso con el grupo focal denominado “El Cuerpo Habla”, colectividad artística creadora e intérprete de obra performance en escenarios locales, nacionales e internacionales, compuesto por estudiantes de pregrado, egresados y docentes de la Universidad de Antioquia, que arrojó diagnóstico de la forma cómo maneja el grupo focal la normatividad de propiedad intelectual en el montaje de las obras performances de su autoría e interpretación, por lo que se inició el trabajo de campo en dos etapas, así:

En la primera etapa, se escogió la obra performance “Cargamontón” 2014, ciudad de Bogotá, para estudiar el manejo de la propiedad intelectual. Seguidamente, se identificó en la obra performance la forma de creación (autor único o con intérpretes de la *acción performance*, obra colectiva o en colaboración); la comunicación al público (obra originaria, obra con contenido de obras protegidas por el derecho de autor u obras derivadas); y, la documentación (obra efímera o con fijación). Asimismo, se analizó en la obra performance los derechos patrimoniales y la forma de explotación económica de esta (desde la perspectiva del autor y desde la perspectiva de los intérpretes); luego se indagó sobre el montaje legal de la obra performance; finalmente se analizó el registro de autor y la formación de las integrantes del grupo focal en propiedad intelectual, para con todo ello reflejar el diagnóstico que responde a la pregunta ¿Cómo maneja la propiedad intelectual el grupo focal de estudio, en el montaje de las obras performances de su autoría e interpretación?, concluyendo:

- Que la obra performance “Cargamontón 2014, ciudad de Bogotá, es una obra creada e interpretada por el grupo focal, como una obra colectiva, originaria y que derivó en otras obras, también protegidas por el derecho de autor.
- Que el grupo focal al crear, comunicar y fijar la obra performance “Cargamontón” en sus diferentes *creaciones-acciones performances*, no hace un buen manejo de la normatividad en propiedad intelectual.
- Finalmente, que la mayoría de los integrantes del grupo focal no contaban con formación a profundidad en propiedad intelectual; más aún, presentó tensiones en el área, por lo que se hizo pertinente el ABC de capacitación en propiedad intelectual para las integrantes del grupo focal.

En la segunda etapa, con los hallazgos obtenidos en la primera etapa con el grupo focal, se hizo necesario intervenir este, brindándole a sus integrantes un ABC en propiedad intelectual, donde se abordaron los aspectos más generales del derecho de autor y su relación con la obra performance, se expuso el montaje legal propuesto en el capítulo dos del presente trabajo de grado, como una herramienta que le ayudó al grupo focal a manejar adecuadamente la normatividad de la propiedad intelectual en el montaje artístico. Seguidamente, como parte de un ejercicio de aprender-haciendo con el grupo focal, se escogió la obra performance denominada “Reinterpretación, Paro Nacional. Con guerra no brazos”, obra creada e interpretada por “El Cuerpo Habla”, para aplicar en ella, los conocimientos en propiedad intelectual adquiridos por el grupo focal en las charlas y así realizar un montaje legal de la obra performance que permitiera manejar adecuadamente la normatividad de derechos de autor en el montaje artístico.

En consecuencia, se elaboró por las integrantes del grupo focal, acompañada por la investigadora, documentos formales que contienen autorizaciones previas de los autores docentes/estudiantes e intérpretes de la obra performance original “Paro Nacional. Con guerra no brazos” a favor del grupo focal, cesión de derechos por parte de los intérpretes de la obra performance original a favor del grupo focal y aceptación previa y expresa de participación en la obra performance por cada partícipe, para seguir un paso a paso riguroso, en el montaje legal de obra intervenida propuesta y plantear un camino para que el grupo focal maneje adecuadamente la normatividad de propiedad intelectual en el montaje de la creación e interpretación de la obra performativa.

De esta manera, se logra con el ejercicio de aprender-haciendo con el grupo focal, cumplir con el objetivo propuesto de hacer un montaje legal de la obra performance, consiguiendo elaborar las integrantes documentos escritos, serios y claros que reúnen los requisitos para manejar adecuadamente la normatividad en propiedad intelectual de la obra performance “Reinterpretación, Paro Nacional. Con guerra no brazos”, creada y reinterpretada de la obra originaria “Paro Nacional. Con guerra no brazos”, también creada e interpretada por “El Cuerpo Habla”. Se evidenció, de esta manera, que, si se

forma en propiedad intelectual a los autores e intérpretes de obra performance, estos podrán manejar adecuadamente la normatividad de propiedad intelectual, protegerán sus obras literarias y artísticas, respetarán los derechos de autor de terceros, serán más competitivos en el mercado del arte y optimizarán los procesos de gestión cultural de la obra performance.

Por otro lado, se concluye que el registro de derechos de autor de las obras creadas e interpretadas por el grupo focal es un asunto que le atañe de forma exclusiva a la Universidad de Antioquia, por lo que, es su voluntad hacerlo o no, e incluir en las Spin-Off Universitarias las creaciones protegidas por el derecho de autor de titularidad de la institución educativa. Tema que aún es carente en la mayoría de las universidades de la ciudad de Medellín-Colombia.

Finalmente, se deja un grupo focal entusiasmado para conocer a profundidad la temática de la propiedad intelectual, con un primer archivo con contenido de propiedad intelectual que le servirá de base o ejemplo, para continuar con la implementación del montaje legal en la creación e interpretación de la obra performance, advirtiendo que cada obra requiere de un montaje legal, con documentos formales específicos; además, se concluye que debe contar el grupo focal con mayor formación en propiedad intelectual, ya que los integrantes de “El Cuerpo Habla” varían cada semestre, que sí bien es cierto que los integrantes que se formaron servirán de replicadores del conocimiento obtenido en el trabajo de campo con el estudio de caso (aprender-haciendo) es necesario que los próximos integrantes del grupo focal, también se formen en la materia, para un correcto manejo de la normatividad en propiedad intelectual.

Por otra parte, se observó que en Colombia aún no existe una organización de gestión colectiva que se encargue de proteger los derechos de autor para las obras dramáticas, lo que merma la seguridad de las obras creativas y el posicionamiento en el mercado del arte de las obras performances y, en general, todas las obras de arte escénico, por lo que se hace una alerta en este campo de estudio al Estado, para que se creen políticas públicas incluyentes que agrupen al sector escénico de nuestro país.

Del mismo modo, desde la normatividad del derecho de autor, los artistas intérpretes y ejecutantes tampoco cuentan con una Ley específica que ampare los derechos conexos de artistas intérpretes y ejecutantes, desde la forma de explotación de la obra, a recibir estos una remuneración adicional equitativa por los actos de comunicación pública, incluida la puesta a disposición y el alquiler comercial al público, tanto así como son beneficiados los artistas intérpretes y ejecutantes en las obras audiovisuales y cinematográficas en las Leyes “ Fanny Mickey y Pepe Sánchez”, quedando la Ley 1170 de 2007 “Ley Eva” insuficiente para el sector escénico de Colombia, por lo que, también, se hace una alerta al Estado para crear políticas públicas que agrupen y protejan el sector escénico en Colombia.

Cabe resaltar que, Colombia pertenece al Fondo de Ayudas para las artes escénicas Iberoamericanas IBERESCENA, que tiene como objetivo fortalecer el sector, que por primera vez el 3 de agosto de 2023 abrió sus puertas para dar a conocer las bases de las convocatorias de Becas de investigación Magaly Muguercia 2023-2025, para impulsar el sector a nivel internacional; también existe apoyo estatal a través de las salas concertadas de Teatro y espectáculos públicos, entre otros apoyos al sector escénico. Sin embargo, esto no es suficiente, se requiere aún más apoyo estatal al sector de las artes escénicas, por añadidura a los creadores de obra performance, para que estos cuenten con presupuestos fijos para la creación de la actividad artística, se articulen en organizaciones que los representen y mejoren la legislación actual en beneficio del sector escénico.

Es más, se evidencia que la formación en propiedad intelectual para estudiantes de artes ayudará a indagar y discutir en las aulas sobre los anteriores hallazgos, con los futuros profesionales del arte, siendo ellos quienes al lado de la sociedad y el Estado promoverán políticas públicas en beneficio de los autores, intérpretes y ejecutantes de las obras escénicas en Colombia en el futuro.

En suma, el presente trabajo de grado evidencia que la formación en propiedad intelectual para autores e intérpretes de obras performances es importante, puesto que el creador requiere conocer de la temática para proteger su obra y respetar los derechos

de autor de terceros, evitando así futuros conflictos legales en la temática; es *relevante*, ya que la formación en propiedad intelectual es una herramienta académica, multidisciplinaria al arte, que le permite al autor e intérprete de la obra performance ser más competitivos en el mercado del arte y en los procesos de gestión cultural de la obra; y es *pertinente*, debido a que con la formación en la materia, se ayuda a implementar una cultura de respeto por el cumplimiento de la normatividad en propiedad intelectual por los partícipes en la creación e interpretación de obras performances, y esto impactará socialmente de forma positiva en una cultura del respeto por el derecho de autor en el público consumidor de arte, creadores artísticos y relaciones de mercado. Se deduce de esta manera que es *relevante esta* formación desde los pregrados en artes para autores e intérpretes de obra performance y, en general, para los creadores de obras escénicas, como herramienta académica que permite optimizar y cualificar los procesos de gestión cultural de la obra.

No obstante, los hallazgos obtenidos fueron más allá de los objetivos del trabajo de grado, evidenciando que, no solo es importante la formación en propiedad intelectual para autores e intérpretes de las artes performances, sino que, adicionalmente, la formación en propiedad intelectual es requerida para todos los estudiantes de pregrados de artes y de gestión cultural, que deberá ser ofertada desde las universidades, a través de las facultades de Artes, ya que, de conformidad con lo expuesto en el tercer capítulo, el continente aún tiene un bajo porcentaje de enseñanza de propiedad intelectual a los estudiantes de artes, lo que dificulta la implementación global de una cultura por el respeto del derecho de autor.

La reflexión final del presente trabajo de grado me lleva a recomendar la implementación de la formación en propiedad intelectual en los centros de educación superior en donde se instruye en enseñanza de obra performance. Pero no solo allí, dada la importancia de la temática para todas las áreas transversales al conocimiento, es necesario abrir espacios permanentes y exclusivos dentro de las facultades de artes en Latinoamérica, para el estudio permanente, actualización y visibilización del futuro de la

propiedad intelectual, que avanza tan rápido como la tecnología, hoy el mundo del metaverso y sus componentes legales, el Big Data, las redes neuronales que retroalimentan los sistemas en el mundo y que está en discusión si podrían llegar a “crear” originalidad tecnológica, copias, cajas negras de plagios o similitudes a través de modelos de lenguaje (ChatGPT, Open IA, por ejemplo), o lo que es lo mismo, la inteligencia artificial, que preocupa el campo del saber de la creación de la producción intelectual, campo al que se debe proyectar las futuras investigaciones por la importancia y riesgo que genera las nuevas tecnologías, para las obras protegidas por el derecho de autor. La Inteligencia Artificial (I.A.) llegó para quedarse y su regulación aún está en una primera etapa en Europa y en discusión en U. S. A., sin embargo, en dichos sistemas de I. A. hay un riesgo para los derechos de autor latente, el respeto de las creaciones artísticas y literarias que puede verse amenazado en el uso de estas tecnologías, sobre todo en la autorización previa y expresa del autor para usar la obra o la imagen, el derecho humano a la imagen propia, o la imagen como testimonio estético, o el derecho de autor para los personajes interpretados por humanos o mediante inteligencia artificial, entre muchos otros temas, es pues, una tarea prioritaria unir el sector del arte en pro de la defensa del derecho de autor en el mundo contemporáneo, siendo esta investigación una apuesta por la *juntanza* del derecho y el arte o el derecho del arte, como una apuesta multidisciplinar importante que cualifica al sector del arte y acompaña al sector jurídico en debates en la materia con dolientes directos que nutrirán las discusiones, sin lugar a duda, articulando otras investigaciones en múltiples temas artísticos, tecnológicos y en derecho de propiedad intelectual.

Listado de Anexos

Anexo 1. Consentimiento previo

Anexo 2. Contestación al derecho de petición.

Anexo 3. Encuesta digital

Referencias bibliográficas

- Agüero, D. I. (2001). El Traductor y el derecho de autor. *ACIMED*, 9 (2).
http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1024-94352001000200009
- Aguila, V. (2005). El concepto calidad en la educación universitaria: clave para el logro de la competitividad institucional. *Revista Iberoamericana de Educación*, 36 (12).
<https://rieoei.org/RIE/article/view/2886>
- Aguirre, J.F., Restrepo, M.M., Galvis, N.G., Loaiza, E., Orozco, J.F., Paniagua, D.C. (2013). El cuerpo habla, una propuesta artística para la vida. *Artes La revista*, 12 (19). <https://revistas.udea.edu.co/index.php/artesudea/article/view/26300>
- Anguita, C. (2003). La encuesta como técnica de investigación. Elaboración de cuestionarios y tratamiento estadístico de los datos. *Revista Elsevier*, 31(8). pp. 527-538. <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0212656703707288>
- Arenas, R. (2019). *Del Manifiesto a la Internet: relaciones entre texto escrito, literatura y creación performática en Latinoamérica. La Palabra*. (34). doi:
<https://doi.org/10.19053/01218530.n34.2019.9530>
- Ayerbe, N. (2017). Documentando lo efímero: reconsideración de la idea de presencia en los debates sobre la performance. *Revista brasileira de estudos da presença*, 7 (3). pp. 551 - 572. <http://seer.ufrgs.br/presenca>.
<http://dx.doi.org/10.1590/2237-266069648>
- Ayerbe, N. (2021). Hacia una redefinición de la performance a partir de su documentación. Una sospecha sobre su ingreso en el museo. *Revista prácticas editoriales en arte y arquitectura*, 7. pp. 40-47. doi:10.30827/sobre.v7i0.17790
- Barenboim, L. (2014). Gestión Cultural 3.0. *Cuadernos de centro de estudios en diseño y comunicación*. (50). pp. 91 - 101.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5232254>
- Belmonte, V. (2014). Desculturarizar la gestión cultural: La gestión cultural como forma de acción política. *Revista de estudios críticos*.
[//www.ceapedi.com.ar/otroslogos/Revistas/0006/13%20Belmonte%2015.pdf](http://www.ceapedi.com.ar/otroslogos/Revistas/0006/13%20Belmonte%2015.pdf)
- Bicet, O., Ramos, A. A., Blanch, M. N., & Ledo, C. T. (2021). Formación de cultura en propiedad industrial: estudio de caso. *Maestro y sociedad*, 18 (2).
<https://maestroysociedad.uo.edu.cu/index.php/MyS/article/view/5362/4984>
- Canales, M. (2006). *Metodologías de investigación social. Introducción a los oficios*. Santiago-Chile: Editorial LOM. Concha y Toro.
- Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe, CERLALC. Los derechos patrimoniales. CERLALC. <https://cerlalc.org/recomendaciones-para-autores/los-derechos-patrimoniales/>
- Charria, F. (2022). Cursos y derechos de autor en facultades de artes en américa latina. *Revista Electrónica Iberoamericana (REIB)*, 16 (1). pp.186-215. <https://e-revistas.uc3m.es/index.php/REIB/article/view/7019>
- Cicourel, A. (2011). *Método y medida en sociología*. Centro de investigaciones sociológicas.

- El Cuerpo Habla. (2014). Cargamontón.
<https://www.colectivoelcuerpohabla.com/cargamonton>
- El Cuerpo Habla. (s.f.). Colectivo artístico y semillero de investigación El cuerpo Habla.
<https://www.colectivoelcuerpohabla.com/nosotros>.
- Colombia aprende. (s.f.). Generación Digital Segura.
<https://www.colombiaaprende.edu.co/recurso-coleccion/propiedad-intelectual>
- Constitución Política de la República de Colombia [Const]. Artículos 61, 70,71 y 72. 7 de julio de 1991. Colombia.
http://www.secretariassenado.gov.co/senado/basedoc/constitucion_politica_1991.html
- Convención de Roma. Sobre la protección de los artistas intérpretes o ejecutantes, los productores de fonogramas y los organismos de radiodifusión. Artículo 1,3. 18 de noviembre de 1977.
https://en.unesco.org/sites/default/files/reptom_convencion_roma_proteccion_artistas_spaorof.pdf
- Convenio de Berna. Para la protección de obras literarias y artísticas. Artículo 3, 8 y 9. 1886 - 1971. <https://www.wipo.int/treaties/es/ip/berne/index.html>
- Decisión 351. Régimen común sobre derechos de autor y derechos conexos. 17 de diciembre de 1993. <http://www.sice.oas.org/trade/junac/decisiones/dec351s>.
<http://www.sice.oas.org/trade/junac/decisiones/dec351s>.
- Decreto 2041. Por la cual se crea la Dirección Nacional del Derecho de Autor como unidad administrativa especial, se establece su estructura orgánica y se determinan sus funciones. 29 de agosto de 1991.
<https://www.funcionpublica.gov.co/eva/gestornormativo/norma.php?i=64479>
- Díaz, L., Torruco, U., Martínez, M., & Varela, M. (2013). La entrevista, recurso flexible y dinámico. *Investigación educ. médica*, 2 (7).
http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2007-50572013000300009&lng=es&tlng=es.
- Díaz, S. (2020). Hacerse unx cuerpox. La performance decolonial como epistemología corporante To make one self a body. Decolonial performance art as a bodylize epistemology. *Entramados*, 7 (8). pp. 65 - 82.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7771469>
- Dirección Nacional del Derecho de Autor. (2016). Propiedad Intelectual. Competencias de la DNDA. Generalidades .Objeto de Protección. Alcance de las Facultades Exclusivas. No protección de las ideas. La Obra de Arte, Obra Plástica o de Bellas Artes. Obra de Arte Aplicado. Transformación y obra derivada.
http://www.nuevalegislacion.com/files/susc/cdj/doct/dnda_18762_16.pdf
- Dirección Nacional del Derecho de Autor. (s.f.). Preguntas frecuentes.
<http://derechodeautor.gov.co:8080/preguntas-frecuentes>
- Dirección Nacional del Derecho de Autor. (2012). Colombia se sumó a la protección internacional de intérpretes de obras audiovisuales.
<http://derechodeautor.gov.co:8080/colombia-se-sumo-a-la-proteccion-internacional-de-interpretes-de-obras-audiovisuales>

- Dirección Nacional del Derecho de Autor. (s.f.). Convenios internacionales.
<http://derechodeautor.gov.co:8080/convenios-internacionales>
- Dixon, S. (2017). *A history of new media in theater, dance, performance art, and intallation*. The MIT press.
- Esmoris, M. (2009). Cultura: artes, patrimonio y tradiciones. Gestión cultural: una profesión de servicio. *Cuadernos de Claeh*, 32 (98), p. 37-54.
<https://ojs.claeh.edu.uy/publicaciones/index.php/cclaeh/article/view/9/9>
- Fajardo, C., Castiblanco, A., Borja, M. (2014). *Panorama en estudios sociales, literatura, comuicación, arte, mercado y consumo*. Editorial Magisterio.
- Fuentes, E., Romero, C.E. (2003). *La propiedad intelectual frente al mercado global en Latinoamérica*. [tesis de pregrado, Corporación Universitaria y Tecnológica de Bolívar, Facultad de ciencia económicas y administrativas].
<https://repositorio.utb.edu.co/handle/20.500.12585/2192#page=1>
- FUGA. (28 de agosto de 2015). Performance Carga Montón [video]. YouTube,
<https://www.youtube.com/watch?v=1yyPIYF9TBc>
- Fundación Unversitaria Bellas Artes (2022). Penum. <https://bellasartesmed.edu.co/>
- Fundación Sara Modiano. (2011). Misión. The Sara Modiano Foundation of the arts
<https://saramodiano.org/fundacion>
- Fundación Sara Modiano. (2014). El premio Sara Modiano. The Sara Modiano Foundation of the arts. <https://saramodiano.org/premio>
- Fundación Sara Modiano. (2014). Premio 2014. The Sara Modiano Foundation of the arts. <https://saramodiano.org/premio2014>
- Gervais, D. (2001). Los sistemas básicos de derecho de autor y copyright. la noción de obra y la gestión de los derechos de autor. *Revista de derecho privado*, (26).
<https://repositorio.uniandes.edu.co/server/api/core/bitstreams/88508ee4-ccae-45c2-bd81-74bbe3f73d8a/content>
- Gómez, G. (2004). En defensa del arte del performance. *Horizontes Antropológicos*, 11 (24). pp. 199-226.
https://hemi.nyu.edu/artistprofiles/lpnostra/pocha_DefensaArtePerformance_SPA.pdf
- González, M. M. (2012). *Transformación social, performance y comunicación en la Ciudad de México*. [Trabajo de grado para obtener título de licenciado en comunicación y cultura, Universidad Autónoma de México].
<https://repositorioinstitucionaluacm.mx/jspui/handle/123456789/1440>
- Grimson, A. (2011). *Crítica de las teorías de la identidad*. Siglo XXI Editores.
- Gurdián, A. (2007). *Paradigma Cualitativo*. Colección Investigación y Desarrollo Educativo Regional.
- Guzmán, D. (2018). *Derecho del Arte. El derecho de autor en el arte contemporáneo y el mercado del arte*. Universidad Externado de Colombia.
- Hernando, I. (2015). Aproximaciones al derecho de autor al arte performativo. *Revista sobre patrimonio cultural: Regulación, propiedad intelectual e industrial*, (5-6)
<http://www.eumed.net/rev/riipac>
- Iglesias, P., Jambrino, C., Peñafiel, A. (2012). Caracterización de las Spin-Off universitarias como mecanismo de transferencia de tecnología a través de un

- análisis clúster. *Revista Europea de Dirección y Economía de la Empresa*, 21 (3). pp. 240-254.
<https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1019683812000054>
- Institución Universitaria ITM Medellín. (2022). *Reseña Histórica*.
<https://www.itm.edu.co/institucional/historia/>
- Ley 1185 de 2008. Por el cual se modifica y adiciona la Ley 397 de 1997-Ley General de Cultura- y se dictan otras disposiciones. 12 de marzo de 2008.
<https://www.funcionpublica.gov.co/eva/gestornormativo/norma.php?i=29324#:~:text=Modifica%20las%20faltas%20contra%20el,Comit%C3%A9%20de%20Clasificaci%C3%B3n%20del%20PeI%C3%ADculas.>
- Ley 1403 de 2010. Por la cual se adiciona la Ley 23 de 1982, sobre Derechos de Autor, se establece una remuneración por comunicación pública a los artistas, intérpretes o ejecutantes de obras y grabaciones audiovisuales o "Ley Fanny Mikey", 19 de julio de 2010.
http://www.secretariassenado.gov.co/senado/basedoc/ley_1403_2010.html
- Ley 1493 de 2011. Por la cual se toman medidas para formalizar el sector del espectáculo público de las artes escénicas, se otorgan competencias de inspección, vigilancia y control sobre las sociedades de gestión colectiva y se dictan otras disposiciones. 26 de diciembre de 2011.
http://www.secretariassenado.gov.co/senado/basedoc/ley_1493_2011.html
- Ley 1834 de 2017. Por medio de la cual se fomenta la economía creativa Ley Naranja, 23 de mayo de 2017.
http://www.secretariassenado.gov.co/senado/basedoc/ley_1834_2017.html
- Ley 1835 de 2017. Por la cual se modifica el artículo 98 de la Ley 23 de 1982 "Sobre derechos de autor" se establece una remuneración por comunicación pública a los autores de obras cinematográficas o "Ley Pepe sánchez". 9 de junio de 2017. http://www.secretariassenado.gov.co/senado/basedoc/ley_1835_2017.html
- Ley 1915 de 2018. Por la cual se modifica la Ley 23 de 1982 y se establecen otras disposiciones en materia de derecho de autor y derechos conexos, 12 de julio de 2018. http://www.secretariassenado.gov.co/senado/basedoc/ley_1915_2018.html
- Ley 2286 de 2023. Por medio de la cual se dictan disposiciones para el distrito especial de ciencia, tecnología e innovación de Medellín y se dictan otras disposiciones. 12 de enero de 2023.
<https://www.funcionpublica.gov.co/eva/gestornormativo/norma.php?i=200563#:~:text=La%20presente%20ley%20tiene%20por,y%20promover%20su%20desarrollo%20integral.>
- Ley 23 de 1982. Sobre Derechos de Autor. 28 de enero de 1982,
<https://www.funcionpublica.gov.co/eva/gestornormativo/norma.php?i=3431#:~:text=Esta%20Ley%20protege%20exclusivamente%20la,obras%20literarias%2C%20cient%C3%ADficas%20y%20art%C3%ADsticas.>
- Ley 397 de 1997. Por la cual se desarrolla los artículos 70, 71 y 72 y demás artículos concordantes de la Constitución Política y se dictan normas sobre patrimonio cultural, fomentos y estímulos a la cultura, se crea el Ministerio de la Cultura y se

- Martinell, A. (2001, diciembre). Políticas culturales en diálogo [Ponencia]. *Cooperación cultural Euroamérica. II campus euroamericano de cooperación cultural*.
https://oibc.oei.es/uploads/attachments/118/publicacion_II_campus.pdf
- Martínez, F. (2000). *Nueve retos para la educación superior. Funciones, actores y estructuras*. Asociación nacional de Universidades e Instituciones de Educación Superior.
- Martínez, M. (2007). *La investigación cuantitativa etnográfica en educación. Manual Teórico-práctico*. Editorial Trillas.
- Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación. Colombia. (2023). Glosario.
<https://minciencias.gov.co/glosario/derechos-conexos>
- Ministerio de Cultura de Colombia. (2001). Plan Nacional de Cultura 2001-2010.
<https://www.mincultura.gov.co/planes-y-programas/Planes/plan%20nacional%20de%20cultura/Documents/DocNewsNo371DocumentNo504.PDF>
- Ministerio de Cultura. (2006). Plan Nacional para las artes.
http://www.casadeculturapiedadelsol.gov.co/wp-content/uploads/2014/11/PLAN-NACIONAL-PARA-LAS-ARTES-2006-_2010.pdf
- Ministerio de Cultura e Instituto Distrital de Cultura y Turismo y la Secretaría Ejecutiva Andrés Bello. (2007). Políticas para el campo de las Artes. https://issuu.com/sis-scrd/docs/diagnostico_economico_artes_escenic
- Ministerio de educación Nacional Colombia. (2001). Sistema de Créditos Académicos.
<https://www.mineduacion.gov.co/1621/article-87727.html#:~:text=El%20Cr%C3%A9dito%20Acad%C3%A9mico%20equivale%20a,alcanzar%20las%20metas%20de%20aprendizaje>
- Montes, G. (2000). Metodología y técnicas de diseño y realización de encuestas en el área rural. *Temas Sociales*, (21). pp. 39-50.
<http://www.scielo.org.bo/pdf/rts/n21/n21a03.pdf>
- OMPI. (s.f.). La OMPI puede dentro. <https://www.wipo.int/about-wipo/es/>
- ONU. (1948). Declaración Universal de los Derechos Humanos. Naciones Unidas.
<https://www.un.org/es/about-us/universal-declaration-of-human-rights>
- Organización Mundial de la Propiedad Intelectual. (2003). Guía sobre los tratados de Derechos de Autor y Derechos Conexos administrados por la OMPI. [Archivo pdf]. https://www.wipo.int/edocs/pubdocs/es/copyright/891/wipo_pub_891.pdf
- Organización mundial de la propiedad intelectual. (2016). Principios básicos del derecho de autor y los derechos conexos.
https://www.wipo.int/edocs/pubdocs/es/wipo_pub_909_2016.pdf
- Organización Mundial de Propiedad Intelectual OMPI. (2011). *¿Qué es la propiedad intelectual?* OMPI.
- Palacio, M. (2013). Conflicto de leyes al interior del régimen común de derechos de autor y derechos conexos de la Comunidad Andina de Naciones. Universidad Externado de Colombia.
- Piza, N.D., Amaiquema, F.A., Beltrán, G.E. (2019). Métodos y técnicas en la investigación cualitativa. Algunas precisiones necesarias. *Conrado. Revista Pedagógica de la Universidad de Cienfuegos*, 15 (70). pp. 455-459.

- http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S1990-86442019000500455
- Posada, M. (2021). *Clearance Advertising en Colombia y su aplicación a la luz de los regímenes de propiedad intelectual, protección al consumidor y competencia desleal*. [Tesis de grado, Universidad EAFIT].
<https://repository.eafit.edu.co/bitstream/handle/10784/30728/Trabajo%20de%20Grado%20-%20Marcela%20Posada%20Mu%C3%B1oz.pdf?sequence=2&isAllowed=y>
- Quiroga, D. (2011). *Performance y disco: la producción performática de Claudia Paim*.
https://oasisbr.ibict.br/vufind/Record/UFSM_7cad9408c77e325ec5ce81340508f089
- Rengifo, E. (1996). *Propiedad Intelectual, El moderno Derecho de Autor*. Universidad Externado de Colombia.
- Rodríguez, A., Ramírez, L. (2014). Aprender haciendo – Investigar reflexionando: caso de estudio paralelo en Colombia y Chile. *Revista Academia y Virtualidad*, 7. pp. 53-63. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5061041>
- Ruiz, J. (2023). La importancia del clearance en las producciones audiovisuales. P&M.
<https://www.revistapym.com.co/articulos/opinion/289/julian-ruiz/39300/la-importancia-del-clearance-en-las-producciones-audiovisuales>
- Ruiz, N. (2013). *La obra de arte como objeto de intercambio. Procesos y estructuras del mercado del arte*. Ediciones Alternativas del Centro Cultural de España en Guatemala.
https://books.google.es/books?id=t2pYYs5REvEC&printsec=copyright&hl=es&source=gbp_pub_info_r#v=onepage&q&f=false
- Sibilia, P. (2013). El artista como espectáculo: autenticidad y performance en la sociedad mediática. *Revista DIXIT*, (18). pp. 4-19. Dialnet-
[EIArtistaComoEspectaculo-5533804.pdf](http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5533804)
- Terentino, F., Scacchi, D. (2016). *La Importancia de la protección de la Propiedad Intelectual en las instituciones de Educación Superior: el caso de la Universidad nacional del Litoral*. <http://hdl.handle.net/11086/2473>
- Tratado de Beijing. Tratado de Beijing sobre interpretaciones y ejecuciones audiovisuales. Artículo 2, 12. 2012. [Archivo pdf].
http://www.cerlalc.org/derechoenlinea/dar/convenios/convenios_regionales_tratados_libre_comercio/Tratado_Beijing_Interpretacione_Ejecuciones_Audiovisuales.pdf
- Tratado de la OMPI de Derechos de Autor. Organización Mundial del Derecho de Autor OMPI. Artículo 6,7. 1996. [Archivo PDF].
https://www.wipo.int/edocs/pubdocs/es/wipo_pub_226.pdf
- Vallejo, F., Álvarez, D. (2008). Importancia de la propiedad intelectual en la Universidad Católica de Colombia. *Studiositas*, 3 (1). pp. 27. Dialnet-
[ImportanciaDeLaPropiedadIntelectualEnLaUniversidad-3063165.pdf](http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3063165)
- Vich, V. (2013). Desculturalizar la cultura. Retos Actuales de las políticas culturales. *Revista de investigación de América Latina*, (48). pp. 129-139.
[doi:10.1353/lar.2013.0051](https://doi.org/10.1353/lar.2013.0051)

- Warr, T., Jones, A. (2010). *El cuerpo del artista*. Phaidon.
- Yañes, C. (ed.). (2018). *Praxis de la Gestión Cultural*. Universidad Nacional de Colombia.
- Zea, G. (2009). *Derechos de autor y derechos conexos-Ensayos*. Universidad Externado de Colombia.