



REVISTA LEX MERCATORIA  
ISSN 2445-0936



Número Extraordinario, 2024. Artículo 7  
DOI:10.21134/atd46g90

# UN ENSAYO PRELIMINAR SOBRE ARTE CONCEPTUAL Y DERECHO DE AUTOR\*

## *A PRELIMINARY ESSAY ON CONCEPTUAL ART AND COPYRIGHT*

---

**Paz Soler Masota**

Profesora Titular de Derecho Mercantil  
UPF, Barcelona

*Las ideas pueden ser obras de arte, son parte de una cadena de desarrollo que eventualmente pueden encontrar forma. No todas las ideas tienen que ser tangibles.*

**Sol Lewitt**

\*Este ensayo es trasunto de la ponencia impartida bajo el título “Derecho de autor y arte conceptual” realizada en el marco de la XVII Jornada del día Mundial de la Propiedad Intelectual bajo el lema “PI y los ODS: Nuestro futuro común se forja con innovación y creatividad”, celebrada en la Facultad de Derecho de la Universidad de Valencia el 19 de abril de 2024. La jornada se organizó por el Grupo I+D Propiedad Intelectual e Industrial UVEG, en el ámbito del proyecto PID2022-136567NB-I0/MCIN/AEI/10.13039/501100011033/FEDER, UE, Bases para la modernización y mejora del régimen de la propiedad industrial e intelectual ante los desafíos de la agenda digital y las exigencias de sostenibilidad (INOPPI).

## Resumen

El género conocido como arte conceptual abarca un variado elenco de formatos que, en breve, suponen un reto para su tutela jurídica por los sistemas tradicionales de Derecho de autor, toda vez que sus autores asumen un planteamiento artístico que prioriza las ideas sobre su materialización, la cual puede incluso no existir. Y de ahí que, por lo general, estas obras resulten atípicas por extravagantes respecto de las categorías clásicas. El presente ensayo propone un esquema de cuáles serían las principales cuestiones a tratar, a saber: resulta primordial ante todo atender a la naturaleza misma de la obra en concreto a fin de aproximarla en lo posible a los tipos legales para, desde ahí, ofrecerle un óptimo tratamiento. En este ámbito de consideraciones, es frecuente que la complejidad de ciertas obras exija la participación esencial de terceros en su ejecución, lo que ha promovido recientemente la reivindicación de estos como autores a una altura equivalente de la propia de quien las concibió originalmente. Se analizará también la aplicación de la doctrina estadounidense del fair use en supuestos de arte de apropiación para proseguir con un apartado dedicado a la transmisión de obras de arte todavía no ejecutadas. El ensayo abordará, en fin, la exhibición pública de obras una vez que el autor ha fallecido sin dejar instrucciones precisas al efecto.

## Abstract

Conceptual Art encompasses a wide range of formats which, in brief, imply a challenge to its legal protection under the traditional systems of copyright, for its authors assume an artistic approach where ideas are prioritised over its materialization, which might eventually not occur. Hence, these works of art usually are to be deemed as untypical out of their extravagance vis-à-vis the classical legal categories. This essay proposes a scheme of which are the main questions to deal with, that is: it is of vital relevance above all to attend to the very nature of the specific work in order to approach it utmost to the existing categories and, therefrom, to procure it with the optimal legal treatment. In this field of considerations, the complexity in the execution of the works very often requires the essential cooperation of third parties, a circumstance that has recently nurtured their claim of authorship at an equivalent level of whom originally conceived them and called for their participation thereon. The analysis shall proceed with attention to the doctrine of fair use as per the so-called appropriation art. The essay shall follow with a section devoted to the transmission of pieces not yet executed, to conclude with the exhibition of works of art once the author has passed away without leaving a set of precise instructions behind.

## Palabras clave

Arte conceptual. Protección de las ideas. Originalidad. Arte escénico. Performance. Intervención de terceros y autoría de la obra. Arte de apropiación y fair use. Transmisión de obras de arte no ejecutadas. Exposición de obras conceptuales tras el fallecimiento del autor.

## Keywords

Conceptual art. Protection of ideas. Originality. Scenic arts. Performance. Intervention of third parties and authorship of the work of art. Appropriation art and fair use. Transmission of non-executed works of art. Exhibition of conceptual works of art after the death of its author.

## Sumario

I. EL NO SIEMPRE FÁCIL MATRIMONIO ENTRE EL ARTE CONCEPTUAL Y EL DERECHO DE AUTOR: CUANDO SE PRIORIZAN LAS “IDEAS” SOBRE SU “MATERIALIZACIÓN”. II. EL UNIVERSO DEL ARTE CONCEPTUAL Y SUS ESPECIES. III. PRINCIPALES CUESTIONES JURÍDICAS EN TORNO AL ARTE CONCEPTUAL. IV. CONCLUSIONES. V. BIBLIOGRAFÍA.

## I. EL NO SIEMPRE FÁCIL MATRIMONIO ENTRE EL ARTE CONCEPTUAL Y EL DERECHO DE AUTOR: CUANDO SE PRIORIZAN LAS “IDEAS” SOBRE SU “MATERIALIZACIÓN”

Desde que Marcel Duchamp inaugurara en abril de 1917 el tiempo del arte contemporáneo con su provocadora *Fuente* (un rotundo urinario de pared, firmado bajo el seudónimo Mutt), su devenir ha conocido variadas manifestaciones en las que el núcleo de la originalidad pivota sobre la idea o el mensaje que el artista desea transmitir más que sobre la forma a la que se recurre para expresarlos, la cual se considera instrumental y, ocasionalmente, hasta prescindible. Para los autores conceptuales, el proceso de pensamiento es absolutamente prioritario sobre cualquier otra consideración, de modo que la ejecución de la obra se convierte en un puro trámite, pudiendo resultar en un objeto inútil, obsoleto, e incluso estéticamente cuestionable. Fue Lucy Lippard quien acuñó la expresión “desmaterialización” para cualificar este nuevo género que resurgió con inusitado brío en la década de los años sesenta del pasado siglo y que ha conservado y sigue manteniendo su vigor y nervio hasta nuestros días.

A nadie escapa que este planteamiento artístico representa una conmoción esencial de los principios fundamentales sobre los que se asientan los sistemas de Derecho de autor tradicionales, a saber: la originalidad que es exigible a una obra para merecer tutela -por muy elástica o flexible que se sostenga la comprensión sobre este concepto- requiere de la convergencia de un *corpus mysticum* -en el bien entendido de que las ideas por sí mismas no son monopolizables en aras a preservar la libertad de creación- así como, sobre lo anterior, de un *corpus mechanicum*, esto es, de una fijación o exteriorización aprehensible, si quiera sea ésta efímera o precedera.

Contempladas desde el Derecho de autor clásico, estas obras resultan a todas luces extravagantes por atípicas. A ello se añade que, con cierta frecuencia, consisten en propuestas controvertidas que causan estupefacción en el público al que, por lo demás, suele invitarse a abandonar su rol de observador pasivo para integrarse en la puesta en escena final de las mismas, que así se culmina en tantas versiones como espectadores participen en el proceso (en palabras de Marcel Duchamp: *contra toda opinión, no son los pintores sino los espectadores quienes hacen los cuadros*)<sup>1</sup>. Así pues, valga adelantar que la calificación jurídica de estas obras difícilmente puede realizarse de modo unívoco sino que, por lo

---

1 Imposible resistir la referencia a una obra de Antony Gormly titulada “*Aerial*”, fechada en 2023 y que presenta en la galería White Cube de Nueva York hasta finales de junio de 2024: se trata de una estructura consistente en un entramado de ligeros listones de acero blanqueados la cual ocupa todo el espacio volumétrico de una estancia (el cual se utiliza como material mismo de la obra), logrando una zona de energía dispersa que interactúa con la luz. El propio autor, quien califica a dichos listones como “*whiskers*” (batidores), explica que muchas veces se han creado entornos para fomentar que el visitante sea consciente de su tránsito por el mismo y, de este modo, asistir a su experiencia de movimiento y, con ello, a su existencia en el tiempo. Y concluye manifestando, en sus palabras que “(...) *This is the closest to what I’m trying to achieve, which is to make the space conscious of you, and you conscious of the space*” (“esto es lo más próximo a lo que intento conseguir, que es hacer que el espacio sea consciente de tí, y tú consciente del espacio”).

general, habrá de evacuarse *ad casum*. Con todo, las líneas que siguen se orientan a sistematizar, en lo posible, las cuestiones que en la práctica se plantean, todo ello al trazo de algunos de los casos que me parecen más relevantes y, en particular, de aquellos de notoria actualidad.

## II. EL UNIVERSO DEL ARTE CONCEPTUAL Y SUS ESPECIES

Bajo el denominador común apenas pergeñado -la exaltación del concepto sobre su exteriorización- bien puede dibujarse un recorrido por distintas expresiones formales en principio inmiscibles entre sí:

En rigor, cabría comenzar por el Arte Encontrado (*objet-trouvé* o *ready-made*, en expresión de Marcel Duchamp) que tan grandes ejemplos ha encontrado en nuestro país de la mano de, entre otros, un Salvador Dalí con su peculiar teléfono con una langosta cocida como auricular o del siempre ecléctico Joan Brossa. Gran parte de estas obras, de tintes surrealistas, plantean desde divertimentos hasta inquietantes dilemas para el observador.

El arte de la *performance* o *happenings*, que de alguna manera inauguró John Cage con sus soliloquios y actuaciones dejadas al fluir del azar junto a su pareja el coreógrafo Merce Cunningham y el pintor Robert Rauschenberg quien calificó a este género como “arte que renuncia a fijarse” (*art that refuses to settle*), se encumbró como tal en los años noventa gracias a la gran Marina Abramovich y su exhibición *The Artist is Present*, ejecutada en el MOMA de Nueva York ante una infinita fila de asistentes deseosos de sentarse en silencio ante ella. El mayor éxito de taquilla de la historia del referido museo hasta la fecha.

Para seguir con el *Land Art*, movimiento crítico con la especulación crematística de las galerías de arte, consistente en intervenciones en el desierto americano mediante piezas mastodónticas sometidas a las inclemencias del tiempo y el desgaste propio de la erosión por los elementos; obras, pues, imposibles de ser poseídas salvo por la propia tierra que las alberga.

Y demos paso por supuesto a los artistas máticos aglutinados en torno a los manifiestos del *Arte Povera*, entre quienes destacan nombres como el de un extraordinario Piero Manzoni que también jugó a evocar la sonrisa a través de sus famosas latas conteniendo *merde d'artiste* (en realidad, de escayola) o de sus *fiato d'artista* (aliento de artista), globos de colores varios (hoy resecos) que el artista insufló con su propio aliento y que luego adosó a unas maderas en las que clavaba una placa con su autoría; todas ellas expresivas de que todo en la vida de un artista -desde el aire que habita en su interior hasta sus deposiciones- constituye arte.

Y en esta línea singular de búsqueda, los años sesenta fueron, ciertamente, tiempos vibrantes en los que *la exploración del vacío* hacía convivir a rompedores artistas como Lucio Fontana y sus lienzos rasgados con precisión de cirujano con otros más desinhibidos como Yves Klein embadurnando en su singular azul (registrado en su momento, por cierto, bajo la nomenclatura *I.K.B -international blue Klein*) los cuerpos desnudos de modelos féminas a las que se invitaba a deslizarse y arremolinarse gozosamente sobre lienzos en blanco para plasmar lo que se ha denominado como obras antropométricas.

Y en esta curiosa convergencia de creadores seguimos transitando por obras de carácter orgánico como la famosa *Apple* de Yoko Ono ante

la que el observador puede contemplar la transitoria vida de una manzana mientras reflexiona sobre la impermanencia de todo ser excepto en la memoria de quienes le sobrevivieron.

En ocasiones desagradables o repulsivas por excesivamente explícitas, resultan de su parte las puestas en escena de artistas que recurren a narrar la propia experiencia para redimir sus traumas pretéritos, generalmente cargadas con connotaciones de vehemente sexualidad. Hablamos aquí de artistas de la talla de Tracey Emin, Sophie Calle o Louise Bourgeois.

Y culminamos este sintético paseo para mencionar las obras escultóricas de carácter escénico como las de un autor del calibre de Maurizio Cattelan quien se atreve hasta con quebrarle las piernas con un supuesto meteorito a una figura representativa de Juan Pablo II, o a hincar de rodillas a un Hitler bigotudo (reducido a tamaño de un infante) mirando al cielo como implorando perdón.

### III. PRINCIPALES CUESTIONES JURÍDICAS EN TORNO AL ARTE CONCEPTUAL

Como se adelantó, la atipicidad de las obras de arte de carácter conceptual exige, de entrada, aventurarse en cada caso a precisar su naturaleza jurídica, todo ello a los efectos de procurar el mejor de los suelos para su tratamiento (y protección) jurídicos. No es ésta una tarea fácil, si pensamos que puestas en escena que su propio autor califica dentro de un preciso género artístico -y no otro- resultan harto complejas de encuadrar en una de las categorías legales conocidas. Valga abordar este punto con un ejemplo: John Cage y su obra musical en tres movimientos *4'33"*... cuya partitura contiene una sola indicación "*Guar-*

*da Silencio"* (*Tacet*) colocó en 1952 por primera vez en Woodstock a un intérprete al frente de un piano cuya tapa cerraba y, cronómetro en mano, permanecía impertérrito y silente frente al instrumento, hasta hacer mutis por el foro. ¿Pero es ésta realmente una obra musical? Según su autor, (y algunos estudiosos de su trabajo) sí lo es, pues se trata de una obra que obliga al espectador a escuchar los sonidos aledaños. Según un jurista preocupado por su óptima tutela, se trataría de una obra de carácter escénico. El primer paso, pues, antes de proseguir en el análisis, será abordar la calificación de la obra, acudiendo a la figura legal (o combinación de figuras) que resulte más próxima, tarea que, por lo general, revestirá cierta complejidad, visto lo exótico de los planteamientos de estos artistas.

La segunda de las cuestiones, de no menor relieve y plena actualidad es la que pone en tela de juicio la autoría misma de la obra, cuando en su complicada ejecución se requiere la implicación de colaboradores. Buena parte de obras señeras de este género de arte conceptual son concebidas a escala descomunal (como las conocidas intervenciones consistentes en envolver, entre otros lugares, construcciones emblemáticas como el Reichstag berlinés o el parisino Arco del Triunfo por Christo&Jeanne-Claude) o bien tan insólitas (piénsese en Damien Hirst y su *Imposibilidad Física de la Muerte en la Mente de Algo Vivo*, de 1991, consistente en un tiburón tigre de gran dimensión suspendido en un compartimento estanco transparente con solución de aldehído fórmico al 5%) que implican la intervención esencial de terceros en su puesta en escena, quienes se sienten pieza indispensable en el proceso de su creación y, por consiguiente, merecedores de reconocimiento como partícipes necesarios en la obra resultante. El caso *Druet vs. Cattelan* es el exponente más reciente de esta

singular tensión de intereses; recordemos: Daniel Druet, un artesano altamente reconocido en el menester de confeccionar personajes en cera, fue durante años el proveedor de figuras encargadas por los representantes de Maurizio Cattelan que luego éste incluiría en sus creaciones, tales como *La Nona Ora* antes mencionada sobre un Juan Pablo II abatido y tantas otras en las que el precitado, con ayuda de su amplio equipo de asistentes, tomaba una serie de decisiones finales hasta su representación definitiva. Ésta fue, en breve, la circunstancia que marcó el fallo que arrebató a Druet su pretensión, a saber, irrogarse la autoría plena de las obras de Cattelan. Ésta y el hecho de que, durante años, las obras fueron divulgadas como propias de Cattelan. Al margen del planteamiento errático del defensor de Druet, el pronunciamiento del Tribunal de Grande Instance de Paris del 8 de julio de 2022<sup>2</sup> fue preclaro: en el arte conceptual el rasgo definitivo para determinar la autoría sobre la obra reside en la “puesta en escena”, esto es, la instalación en su conjunto, y no tanto en los elementos individuales que la componen, así como en el contenido del eventual mensaje que se desea trasladar con la misma. A este pronunciamiento precedió una agria y turbulenta polémica entre lo que podría llamarse el *establishment* artístico -creadores encumbrados y, en torno a ellos, marchantes, galerías, coleccionistas y museos- y, por supuesto, el frente compuesto de colaboradores cuyas aportaciones se incorporan sin mayor reconocimiento en producciones opulentas y, generalmente, de acaudalado éxito para su reconocido autor. La polémica está servida tanto en el ámbito artístico como en el jurídico.

El siguiente capítulo, también en boga por un reciente fallo del alto tribunal estadounidense en el caso *Lynn Goldsmith c. Fundación Andy Warhol*, nos lleva al denominado como arte de apropiación<sup>3</sup>. La fotógrafa (reconocida sobre todo por sus trabajos sobre músicos tales como los Rolling Stones), recibió en 1981 el encargo de retratar a Prince para que, a su vez, Andy Warhol realizara una serigrafía a partir de la imagen que habría de servir de portada para la revista *Vanity Fair*. Ocurrió que Warhol siguió produciendo en años posteriores una serie de serigrafías sobre el mismo motivo por las que la retratista no obtuvo remuneración alguna, lo que la llevó a reclamar con tesón ante los tribunales que en una primera instancia no le dieron la razón, la cual obtuvo finalmente ante la estupefacción de quienes confiaban, a la luz de otros precedentes análogos, en el acomodo de la controvertida serie *warholiana* en la excepción del *fair use* de la Section 107 Copyright Act estadounidense. Pero no ocurrió así, para el -de suponer- regocijo de aquellos artistas cuyos trabajos son integrados en la obra de otros cuyo mayor reconocimiento y fama les absuelve por lo general de todo pecado, y además sin penitencia. La sentencia de segunda instancia y también la del Supremo incidían en este aspecto con un inusitado tono moralizante que ha dejado abierta una herida difícil de cicatrizar en el entorno de prestigiosas voces e instituciones artísticas americanas, dolidas ante lo que califican como un atropello a la libertad de genuina creación artística y un eventual retraimiento de aquellos artistas que, temerosos de ser tildados de vampiros sin escrúpulos, hagan fluir su trabajo por otros derroteros.

---

2 Sentencia del Tribunal Judiciaire de Paris, 3ème chambre, 2ème section, de 8 de julio de 2022 [caso *Druet c. Perrotin, La Monnaie et al.*], N° RG18/05382, N° Portalis 3525-W-B7C-CM4VO.

3 Sentencia de 18 de mayo de 2023, 598 U.S. *Andy Warhol Foundation for the Visual Arts Inc. vs. Goldsmith et al.*, 2023.

Como es sabido, la institución conocida como uso inocuo (o *fair use*) no tiene parangón en nuestro Derecho de autor (por más que la doctrina e incluso la jurisprudencia recurran ocasionalmente a esta institución americana), el cual parte de una delimitación objetiva, precisa y cerrada de las excepciones que permiten la libre utilización de la obra ajena (a saber, el derecho de cita, la captación de imágenes de obra situada en vía pública y el uso de obra amparado en derechos fundamentales); por el contrario, el Derecho estadounidense establece un sistema subjetivo que opera en torno a la inversión de la carga de la prueba que pesa sobre quien alegue la apropiación desautorizada, la cual solo se considera libre y protegible como obra independiente cuando no perjudique ni la explotación de la originaria como tampoco los intereses legítimos de su autor. Se trata, pues, de una institución que se contempla con recelo por parte de quienes consideran que, de acogerla, ello desdibujaría los seguros contornos del derecho de transformación que retiene el autor primigenio y que le ofrece tutela frente a usos -sin más- no consentidos, pues de ser estos, sobre lo anterior, perniciosos para la integridad de la obra, la reclamación por violación se vería reforzada.

Siempre en mi opinión, un sistema tan abierto como el americano está abocado a la incertidumbre que gravita sobre un juicio de valor que inevitablemente se ha de anclar en la opinión del juzgador a quien se exige, al cabo, pronunciarse sobre el mérito artístico de la obra en lid. Pero también me parece que una concepción excesivamente rígida de los lindes del derecho de transformación bien puede mermar la consideración de obras que, por sí mismas y pese a incorporar otras ajenas, merecerían calificarse como originales. En el caso de referencia, la

comparación de la fotografía y la serigrafía es palmaria: mientras que en aquella es difícilmente reconocible por el público en general que Goldsmith es la autora (fuera de los entornos más especializados de la fotografía por géneros, y posiblemente ni siquiera), ésta nos remite de modo inmediato al artista pop más conocido por todos. O planteado en otros términos... ¿Creen ustedes que el gran Manolo Valdés quebranta la normativa cuando en sus cuadros reproduce fragmentos de obras de Picasso, Matisse o Lichtenstein? Éste es un ámbito abierto -como tantos otros- a discusión, y uno en el que Arte contravendrá nominalmente el Derecho, aunque ocasionalmente para bien (perdón). En todo caso, no es menos cierto que el mercado permanece ajeno a estas diatribas.

La transmisión de obras de arte no ejecutadas es nuestra siguiente parada. Para ser más precisos, de obras de arte conceptuales pendientes de ejecución. Grandes artistas como el precitado Sol LeWitt produjeron obras (es un decir) que nunca encontraron un reflejo real controlado o verificado por su autor. Este tipo de creaciones, en buena lógica, se conciben sobre plano o boceto que eventualmente es transmitido a terceros. La cuestión aquí estriba en hasta qué punto la precisión de los referidos esbozos son lo suficientemente precisos o no como para predeterminar al completo la obra. Casos hay en la historia como el del avisado conde -y abogado- Giuseppe Panza di Biumo quien decidió reproducir por su cuenta varios croquis adquiridos para después venderlos como obras originales tanto a coleccionistas particulares como a museos de prestigio como el MOMA, que con el tiempo tuvo a bien desclasificar tales piezas como originales.

Mucho que ver con lo anterior, la exhibición de obras de arte cuando el artista ha fallecido

y no existe constancia de instrucciones precisas para el montaje de la obra es el último aspecto sobre el que nos detendremos en esta ocasión. Pensemos en algunas de las obras como las de Félix González-Torres concebidas, en particular, al trazo de su pareja fallecida víctima del sida, en las que le representaba metafóricamente a partir de un cúmulo de dulces (de específica procedencia) y de medición precisa (el peso de su amante) y que los visitantes a la exposición eran invitados a tomar y degustar... pero ocurre que Félix le secundó poco después por igual causa y dejó cierta incertidumbre sobre el montaje de algunas de sus obras, para quebradero de cabeza de los comisarios que se las ven y desean para exponer sus obras con el debido respeto a la integridad de las mismas y, todo sea dicho, para reflexionar sobre si su participación a los efectos les convertiría en una suerte de coautores sobre la obra.

#### IV. CONCLUSIONES

El arte conceptual ha representado, desde sus inicios y aún hoy, una agitación del proceso creativo y su comunicación al público. Si bien acuden a formatos diversos, los autores adscritos a este género comparten un mismo lema y preocupación, que consiste en hacer descansar el peso específico de su obra sobre la idea originaria que desean transmitir; así las cosas, el concepto es prioritario sobre su exteriorización, que puede eventual (y conceptualmente, valga la redundancia) ni siquiera existir. Desde luego, muchas de las propuestas provenientes de estos artistas resultan disruptivas en extremo, polémicas e incluso estéticamente inaceptables para algunos. No es menos cierto, con todo, que hablamos de un género que el mercado ha laureado y que posee una cotización más que consolidada. Y de ahí, cuanto menos, la necesaria atención a la realidad que pesa sobre el jurista.

Contemplado desde los postulados tradicionales del Derecho de autor, este planteamiento resulta, en principio, excéntrico, por no decir antinatural, toda vez que supuestamente gravita sobre la protección de las meras ideas y, sobre lo anterior, ideas que bien pueden no llegar a encontrar una materialización efectiva. Sin embargo, un estudio más atento a la obra de estos autores obliga a trazar un camino que fluye, necesariamente y más que nunca, desde el planteamiento artístico al jurídico, en un delicado proceso que solo puede construirse caso por caso. En efecto, la cuestión primordial consiste en delimitar la naturaleza jurídica de cada obra en concreto. Muchos de los planteamientos de estos autores -impecables en lo artístico- resultan atípicos, lo que aboca a determinar ante todo a qué figura legal -o combinación de ellas- sería aproximable, ejercicio que puede resultar ímprobo o bien incompleto, pero que es un primer paso imprescindible para poder adecuar la tutela jurídica que estas obras merecen.

La controversia que rodea al arte conceptual ha llegado, como no podía ser de otro modo, a los tribunales. El objetivo de este preliminar ensayo ha sido trazar las líneas del discurso jurídico en torno a estas obras, el cual se detiene, en un primer momento, en la cuestión de la autoría cuando en la ejecución de la obra participan terceros. En efecto, muchas de estas obras son complejas en cuanto a su escenificación, y requieren de la colaboración de técnicos, artesanos y asesores varios. Ocurre, como se adelantó, que la valoración millonaria que estas obras llegan a alcanzar aviva la creencia de que todos quienes las hacen posible son merecedores de reconocimiento en tanto que autores en pie de igualdad con aquél que las concibió (el titular de la idea originaria) y que recurrió a sus servicios. Cuestión espinosa donde las haya y sobre la que, de momento, los

tribunales han acallado las voces demandantes a favor del artista (de renombre) que las hace suyas en su integridad y presenta como tal al público.

Mas no es éste el único espacio vidrioso a tomar en consideración. El conocido como arte de apropiación no se ha quedado atrás en punto a la polémica. Como su propio nombre sugiere, sus autores no buscan la presentación de un formato novedoso, sino que parten de una selección de obras preexistentes a las cuales otorgan un nuevo enfoque, recreándolas a efectos de dotarlas de un nuevo contenido, sea éste reivindicativo o puramente estético. La doctrina estadounidense del *fair use* o uso inocuo ha venido amparando -no sin altibajos- la bondad de estas obras desde el Derecho de autor en aras a la tutela de la libertad de expresión. El reciente caso *Goldsmith c. Fundación Warhol* ha revertido de momento este planteamiento, en lo que parece presentarse como una polémica infinita en el mundo artístico y, sobre lo anterior, en la convivencia pacífica entre Arte y Derecho. La importación de este límite del *fair use* resulta a su vez controvertida en sistemas jurídicos no anglosajones, y conviene analizarla con prudencia.

No son pocos los autores de esta corriente que han optado por la falta de materialización de sus obras bajo su control. Su transmisión a terceros opera, por lo general, sobre plano. Este modo de comercialización plantea cuestiones varias, como serían el alcance y suerte de los derechos morales del artista sobre la obra ejecutada, la eventual coautoría de quienes participen en su proceso de producción, o la eficacia del proyecto o plano para vehicular la transmisión plena de la obra final.

En fin, y en buena manera ligado con lo anterior, ocurre ocasionalmente que, al fallecimiento

del artista sigue un séquito de plañideras quienes, a falta de un legado de instrucciones precisas en punto a la instalación de la obra para su exposición al público gimen quejumbrosos para no violentar la integridad de la misma al tiempo que, lastimeros pero reivindicativos, emiten una suerte de puesta en escena en forma de coautoría.

## V. BIBLIOGRAFÍA

CAUQUELIN, Anne, “Introducción al Arte Contemporáneo”, Buenos Aires, Argentina, La Marca Editora, 2023.

DUCHAMP, Marcel, “Cartas sobre el Arte 1916-1956. Seguido de el Acto Creativo”, Barcelona, Elba, 4ª reimpresión, 2024.

LEWITT, Sol, “Paragraphs on Conceptual Art”, Artforum vol. 5(10), summer 1997, pp. 80 y ss.

RUDD, Natalie, “Arte Contemporáneo”, Blume, Barcelona, 2023.

SOLER MASOTA, Paz, “Sobre las obras de arte no ejecutadas: a propósito del repudio por Donald Judd al conde Giuseppe Panza di Biumo, coleccionista ávido y abogado (por más señas)”, en Anuario Iberoamericano del Derecho del Arte 2021, Madrid (Fundación Uría/Thomson Reuters), pp. 549 y ss.

SOLER MASOTA, Paz, “It’s all bananas... Y la (Gran) Comedia de Cattelan continúa...”, en Anuario Iberoamericano del Derecho del Arte 2022, Madrid (Fundación Uría/Thomson Reuters), pp. 275 y ss.

SOLER MASOTA, Paz, “Sobre la autoría en obras de arte conceptual”, pe.i., Revista de Pro-

iedad Intelectual, núm. 71, mayo-agosto 2022, pp. 99 y ss.

SOLER MASOTA, Paz, “Sobre la autoría de obras de arte conceptual: a propósito de Druet c. Cattelan”, en Anuario Iberoamericano del Derecho del Arte 2022, Madrid (Fundación Uría/Thomson Reuters), pp. 283 y ss.

SOLER MASOTA, Paz, “Sobre el arte de apropiación y la doctrina del *fair use*”, en Anuario Iberoamericano del Derecho del Arte 2023, Madrid (Fundación Uría/Thomson Reuters), en prensa.