



Cornelia Sollfrank

Cornelia Sollfrank estudió pintura en la Academia de Bellas Artes de Munich (Prof. Helmut Sturm/SPUR), y Bellas Artes en la Hochschule für bildende Künste Hamburg (Prof. Bernhard Johannes Blume).

Desde mediados de los 90, Sollfrank –hacker, ciberfeminista, artista conceptual y net. artista– lleva investigando las redes de comunicación a nivel mundial, y transfiriendo estrategias artísticas subversivas de las vanguardias clásicas al medio digital. Se muestra especialmente interesada en experimentar con nuevos modelos de autoría, continuar todo tipo de apropiación artística y deconstruir mitos sobre la genialidad y la originalidad –*Automatically Generated Authorship*, obra de audio (2004)–. En el núcleo de esta línea de trabajo está su concepto de *net.art generator*, programas de ordenador que recombinan y hacen collages con material de Internet. Durante varios años, Sollfrank ha hecho contribuciones artísticas al discurso acerca de los derechos de autor y la propiedad intelectual –*Legal Perspective*, plug.in, Basilea (2004); *I Don't Know, una conversación entre Cornelia Sollfrank y Andy Warhol*, vídeo (2006); *MuseumShop* (2007)–.

Otro aspecto de su trabajo tiene que ver con la colaboración, el trabajo en red y la comunicación como prácticas artísticas. En este contexto, Sollfrank es co-editora de la revista de arte y crítica online *THE THING Hamburg*. Además, muchas de sus obras incluyen –implícita o explícitamente– un enfoque específico de género. En 2006 Sollfrank empezó la serie *revisiting feminist art*, en la que repite las posturas iniciales del arte feminista. Sollfrank es la webmisster de → artwarez.org y → obn.org. Gestiona y modera una serie de listas de correo, entre ellas [*echo*] *Kunst, Kritik und Kulturpolitik*, de Hamburgo, *Surveillance Studies*, y *Oldboys*.

Un blog y su propio servidor son también parte de su infraestructura comunicativa. Sollfrank fue miembro fundadora de los colectivos *frauen-und-technik* e *–Innen*, y puso en marcha la red mundial ciberfeminista *Old Boys Network*. Colaboró asimismo en la organización de tres congresos internacionales sobre ciberfeminismo (1997-2001). En su proyecto *Female Extension* (1997) –el hackeado del primer concurso sobre net.art llevado a cabo por un museo–, Sollfrank inundó un museo con 300 mujeres artistas virtuales de net.art.

[Maidier Zilbeti]

Durante los últimos años tu interés se ha centrado en experimentar con nuevos modelos de autoría. En el feminismo, y más concretamente en el ciberfeminismo, ¿cómo se desarrollan el concepto y la idea de la autoría?

¿Qué tipo de autoría se necesitaría para lograr los objetivos del ciberfeminismo tal como lo entiendes tú?

[Cornelia Sollfrank]

Antes que nada, me gustaría mencionar que la autoría como concepto puede aplicarse a todas las disciplinas creativas; pero como soy artista, para mí lo más lógico es empezar desde la perspectiva de mi propia disciplina.

Si echamos un vistazo al mundo del arte contemporáneo, seguimos enfrentados a una diferencia notable en cuanto a la cantidad de hombres y mujeres artistas (=autores) representados, no sólo en las grandes exposiciones que marcan la historia del arte, sino entre todos los artistas de éxito profesional (y financiero). Esa marginalización tiene razones estructurales, y guarda relación con la tradición de definir el «arte» y el «artista» en sí. La historia del arte feminista ha hecho una valiosa aportación en ese ámbito, investigando los orígenes de su disciplina. En la primera historia del arte, escrita por Giorgio Vasari acerca de «Las vidas de los pintores, escultores y arquitectos más excelentes» a partir de 1550, se incluían unas pocas mujeres, pero con el único propósito de demostrar su posición secundaria. Tal como lo explica Maïke Christadler, las mujeres artistas estaban excluidas por su mera inclusión. La descripción que hacía Vasari de los principios masculinos y femeninos y de su relación «natural» con el acto creativo trajo como resultado que se considerase la creatividad algo masculino, y además la autoría y la obra de arte se constituyen distinguiendo al hombre de la mujer «otra». Si queremos pensar acerca de modelos de autoría feministas o ciberfeministas, primero tenemos que comprender esa historia, y después podremos comenzar a desarrollar estrategias para reflejar, deconstruir y socavar el peliagudo papel de la mujer creadora.

Una de las cuestiones centrales en la teoría feminista de la autoría ha sido siempre si queremos mantener el concepto del autor individual –que ha sido predominantemente un concepto de autoría masculina–, si queremos mantener ese marco y solamente añadir los individuos femeninos que faltan, o si sería mejor pensar un concepto diferente, en general. Desde un punto de vista histórico, las mujeres nunca han tenido la oportunidad de ocupar la posición de autoras y de reclamar la autoridad correspondiente; por otra parte, hay un enfoque feminista que trabaja en la recuperación de mujeres autoras, en su reevaluación y en hacer que formen parte del canon. Y creo que no hay una respuesta inequívoca a esa cuestión, que parece provocar una serie de estrategias contradictorias.

Michel Foucault considera al autor más como un medio mediante el cual se expresa toda la tradición cultural. Escribe que «el autor

Entonces, ¿dónde está la figura de la artista/creadora que habla por sí misma? La posibilidad de socavar la autoría individual –masculina– ¿nos conduce a producir prácticas político-estéticas?

Entonces, ¿esos nuevos modelos de autoría son los que optan por estrategias contradictorias? ¿Podrías mencionar alguna estrategia contradictoria?

no es el propietario de sus textos, y tampoco es responsable de ellos; no es ni productor ni inventor». Para Foucault, el autor no es sino un nudo dentro de la red de influencias interminables, y se encuentra lejos de cualquier «origen». Ese enfoque me ayudó mucho, y en mi práctica artística combino eso con una puesta en escena lúdica y performativa de mí misma, no ya como autora, sino como genio.

Ésa es una pregunta muy importante, porque cuestionar y discutir la autoría (masculina) y su función no significa que simplemente podamos dejar atrás el concepto de autoría. La autoría hunde sus raíces precisamente en las ideas trascendentales de individualidad y subjetividad sobre las que se cimientan nuestras sociedades occidentales (incluido el capitalismo). Todo intento de formular críticas y nuevos modelos tiene que reconocer esa tradición. Y es también la causa de que haya una serie de razones por las que no podemos ignorar sin más el concepto de autoría. El filósofo alemán Eberhard Ortland ha identificado diversas categorías de razones: económicas, políticas, eróticas y semánticas.

Tu pregunta acerca de las prácticas políticas y estéticas resultantes debería responderse mediante la discusión acerca de quién podría estar interesado en mantener ciertas nociones de producción artística, como por ejemplo la genialidad. La genialidad es un concepto auténticamente burgués que crea un modelo de conducta para el artista como individualista, asocial, *outsider* apolítico o idiota. Un modelo de conducta así no tiene como objetivo desafiar la estructura de poder de la sociedad ni apoyar una concepción emancipatoria de las artes. Por consiguiente, todas las prácticas que no sirven a la reproducción de la concepción burguesa de las artes –incluyendo los enfoques colaborativos y distribuidos– son nuevos modelos.

De hecho pueden parecer contradictorias, pero prefiero llamarlas performativas, en el sentido de que dejan al descubierto las estructuras subyacentes, al ocupar diferentes posiciones al mismo tiempo.

Un ejemplo de tal estrategia es mi proyecto *Improved Tele-vision* → <http://artwarez.org/static/improvedTV>

El proyecto se basa en una obra temprana de Arnold Schönberg, *Verklärte Nacht*. A mediados de los 70, Nam June Paik respondió

a aquella pieza reduciendo su velocidad de ejecución en un 25%; grabó el resultado en un disco de vinilo, y su amiga Merce Cunningham creó la coreografía para la nueva pieza musical. El artista Dieter Roth, que era un gran admirador de Schönberg, se enfadó mucho por aquel «insulto a la música», y dos años más tarde llevó el disco de Paik a un estudio de grabación, lo reprodujo multiplicando la velocidad por cuatro, y también grabó el resultado –que mostraba similitudes con el «original», pero no era idéntico– en un disco de vinilo, esta vez bajo su nombre. Cuando me enteré de aquella serie de intervenciones, decidí añadir mi nombre a la genealogía de Schönberg-Paik-Roth haciendo otra intervención, que llamé «definitiva».

Como el parámetro de la intervención era la velocidad de reproducción de la música, decidí someter la decisión acerca de la velocidad al auditorio, al escucha. En una plataforma de internet, la usuaria puede decidir por sí misma a qué velocidad debería reproducirse la música, y en la instalación sonora que hice para una exposición, creé la genealogía de Schönberg-Paik-Roth-Sollfrank por medio de una serie de retratos pictóricos de nosotros cuatro, cada uno de ellos acompañado de un texto que aportaba algo de información adicional, mientras en segundo plano se oía una música que era una mezcla de las diferentes versiones de la pieza.

¿La performatividad necesita una autoría múltiple para funcionar?

Yo diría incluso que la performatividad es la expresión de la autoría múltiple, pero eso no significa necesariamente que deban estar implicadas varias personas. La autoría múltiple puede perfectamente ser un concepto desarrollado por una sola persona.

¿La obra de autoría múltiple supone inevitablemente estrategias contradictorias?

Creo que no. Que la envoltura de contradicción vaya o no a entrar en juego depende del contexto. En un caso, pongamos por ejemplo, en que una serie de personas crean conjuntamente un producto, digamos un programa de ordenador o un juego –esos suelen ser los ejemplos empleados de modelos nuevos de autoría en el ámbito de los medios digitales–, el único objetivo es crear un producto que sea funcional.

Las consecuencias interesantes en este caso no son las de autoría, sino las de economía. Dentro del mundo del arte eso podría ser diferente, debido a que el motivo sigue siendo la referencia principal, puede que no necesariamente para la producción, pero ciertamente para la percepción de la obra.

¿Puede decirse que solamente la autoría múltiple crea una estética política?

¿Hablamos de temas políticos como motivo de una obra de arte? ¿Seguimos la idea de que el arte es político de por sí? Probablemente no, ya que ambos enfoques permiten que las obras sean fácilmente absorbidas por el mercado dominante del arte, neutralizando así todas sus cualidades radicales o de resistencia. El eslogan del *Old Boys Network* –la primera red ciberfeminista internacional que cofundé en 1997 → www.obn.org– era «El modo es el mensaje, el código es lo colectivo». Ese eslogan expresaba nuestra idea de que todo radicalismo tiene su origen en *cómo* haces las cosas, y, junto con ello, la idea de que la resistencia política empieza en *cómo* te organizas, y siempre he considerado nuestra *forma* de organizarnos una especie de estética. Desde aquí podemos construir un vínculo que nos devuelve a tu pregunta.

La estética política probablemente no es algo que un individuo puede crear en una obra de arte, sino un sistema de referencias; un contexto que se resiste a la posibilidad de absorción, por parte de cualquiera, sea cual sea el objetivo.

Hablas del mercado dominante del arte. ¿Ha sido ese mercado dominante del arte el que te ha impulsado a la lucha legal?

El punto de partida de mi compromiso con los temas de derechos de autor fue la vez en que se suspendió una exposición que pensaba presentar en Suiza debido a una supuesta violación de derechos de autor. Aquello fue en 2004. A partir de entonces he investigado en temas de derechos de autor y «propiedad intelectual» y su relación con el arte. Y para mí es importante plantear que hago ese trabajo no como víctima del sistema; al contrario, utilizo la ley, expertos en leyes y toda la lógica del sistema legal como material para mi trabajo artístico.

En realidad, ese campo presenta muchos problemas, y el modo en que está desarrollándose es muy alarmante y en parte absurdo. Lo único que hago es emplear los métodos de mi disciplina (el arte) para iluminar algunos de esos problemas, con la esperanza de que esa estrategia no sólo vaya a crear resultados estéticos, sino que tendrá también un impacto político que sería de lo más deseable.

¿Podrías describirnos alguno de tus proyectos actuales que vaya en esa dirección?

A partir del caso aquel en que suspendieron mi exposición en Suiza, empecé a construir una «monografía» artística. Se vale de lo que ha sido la manzana de la discordia –las famosas flores de Andy Warhol– como precedente para representar todos los aspectos posibles de un artista que usa la obra de otro artista como parte de su nueva obra. Primero hice mi propia

investigación legal, cuyo resultado plasmé en un vídeo. Después consulté con cuatro abogados especializados para que me proporcionaran su asesoramiento profesional (otra instalación de vídeo), y finalmente construí una conversación ficticia con el artista (Warhol) a fin de hablar de la cuestión (una vez más, un vídeo). Además creé más variaciones de las imágenes de las flores en diversos formatos (copias digitales, pintura, animación), a fin de crear más ejemplos de adaptaciones. Una vez más, mi objetivo con ello son los aspectos filosóficos de la autoría y originalidad, que están por supuesto vinculados al derecho de autor. En este momento estoy a punto de terminar la monografía con una petición a la Fundación Warhol de permiso escrito para emplear las flores en una adaptación artística. El resultado será exhibido en una exposición sobre arte y derechos de autor que va a tener lugar este verano en la Asociación de Arte Mediático HMKV de Dortmund, Alemania.

¿Esa exposición es un ejercicio para llevar a la práctica tus conceptos teóricos de autoría múltiple?
¿Cuál va a ser el próximo paso de tu estrategia apolítico-estética?

Nunca trabajo paso a paso, sino que hago cosas diferentes y sigo diversas estrategias en paralelo. La mayor parte de mi trabajo en este momento es investigar para sacarme un doctorado en la Universidad de Dundee, en Escocia. Escribo sobre cuestiones de arte, derechos de autor y economía del conocimiento, y trato de analizar, pero también de sintetizar, las estrategias estéticas y artísticas en ese terreno. Otro proyecto en marcha es la plataforma de Internet → <http://thing-hamburg.de>. Se trata de una plataforma de arte y crítica, destinada principalmente a la comunidad de Hamburgo. Soy co-fundadora de la plataforma y co-editora de la parte de revista. Aunque ya no se habla mucho de ello, el papel a desempeñar por los medios pequeños y táctiles es muy importante, y aún no ha sido muy utilizado, sobre todo en el mundo del arte. Por alguna razón, la gente se queda mirando como hipnotizada a las revistas de arte, no solamente engañosas, sino también totalmente reaccionarias.