

# **CULTURA I TECNOLOGIA**

**Els reptes de la producció cultural en l'era digital**

A cura de Teresa Iribarren, Olívia Gassol & Eduard Aibar

**PUNCTUM**

## CULTURA I TECNOLOGIA



# CULTURA I TECNOLOGIA

*Els reptes de la producció cultural en l'era digital*

A cura de Teresa Iribarren,  
Olívia Gassol & Eduard Aibar

PUNCTUM

---

Lleida, 2014

Primera edició: juny de 2014

© 2014, dels textos, els seus autors

© 2014, de l'edició, PUNCTUM



*Cultura i tecnologia. Els reptes de la producció cultural en l'era digital*, editat per Teresa IRIBARREN, Olívia GASSOL & Eduard AIBAR, està subjecta a una llicència de Reconeixement-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons: <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.ca>

Dissenyat i compost per QUADRATÍ  
Impress per ARTS GRÀFIQUES BOBALÀ

ISBN: 978-84-941987-4-8

DIPÒSIT LEGAL: L 1034-2014

## Sumari

EDUARD AIBAR, OLÍVIA GASSOL & TERESA IRIBARREN	<i>Introducció</i>	7
TERESA IRIBARREN	<i>Literatura i migració digital</i>	13
BERNAT RUIZ DOMÈNECH	<i>El sector editorial espanyol i la revolució digital</i>	37
SARA MÁRQUEZ	<i>Iniciatives emergents en el paradigma digital: una exploració del sector editorial independent a Espanya</i>	63
SIMONA ŠKRABEC	<i>Els desequilibris de l'espai literari</i>	81
EDUARD AIBAR	<i>Ciència oberta, encerclament digital i producció col·laborativa</i>	99
JULIÀ MINGUILLÓN & CARLES GARRIGUES	<i>Recursos educatius en obert: del concepte a l'acció</i>	121
MAYO FUSTER MORELL	<i>Cultura lliure a Catalunya</i>	137
RAQUEL XALABARDER	<i>Propietat intel·lectual i tecnologia: amics o enemics?</i>	161
PAU ALSINA	<i>De l'art digital al digital en l'art: repensant la cadena de valor</i>	181
ANTONI ROIG TELO	<i>Les dimensions de l'obertura en la producció cultural: participació i innovació en la construcció d'objectes narratius d'arrel audiovisual</i>	203



# INTRODUCCIÓ

EDUARD AIBAR, OLÍVIA GASSOL & TERESA IRIBARREN

Universitat Oberta de Catalunya

Un dels temes recurrents en el pensament occidental des del final del segle XIX és la idea que la tecnologia és la font més important de canvis socials al llarg de la història. Segons aquesta perspectiva es poden establir vincles directes entre certes innovacions tecnològiques i determinades transformacions de l'estructura social algunes de les quals de caràcter radical o, fins i tot, revolucionari. Per posar tres exemples molt coneguts: la revolució industrial s'associa habitualment a la màquina de vapor, l'anomenada societat de la informació a l'aparició dels ordinadors digitals i, fins i tot, la societat feudal ha estat vinculada a l'ús generalitzat d'una invenció xinesa a primer cop d'ull molt modesta: l'estrep —un senzill estri que augmenta enormement l'estabilitat del genet i, per tant, l'eficàcia militar de la cavalleria.

L'àmbit de la creació cultural també ha estat sovint objecte d'aquesta mena d'explicacions causals tecnocèntriques. Sense anar més lluny, el teòric de la comunicació Marshall MacLuhan va fer famosa la tesi segons la qual la invenció de la impremta de tipus mòbils per Gutenberg no només va revolucionar la producció i distribució de llibres —cosa que no deixaria de ser una obvietat— sinó que va produir, a més, profunds canvis cognitius que van transformar la cultura oral en una cultura eminentment visual i, a més llarg termini, va esperar i consolidar alguns trets emergents de la modernitat: l'individualisme, la democràcia, el nacionalisme o el capitalisme.

Aquesta forma particular d'entendre la tecnologia i la seva relació amb les societats s'anomena *determinisme tecnològic*, atès que assigna un paper determinant en l'evolució i el canvi socials a les innovacions tecnològiques. A l'extrem, de fet, la tecnologia es considera el factor singular més important en la història de les societats humanes, per sobre de la política o l'economia. Es tracta d'una idea molt arrelada en la nostra cultura i omnipresent en molts àmbits —acadèmics, polítics i mediàtics especialment—, però que és en essència falsa i ha estat desacreditada per molts estudis sociològics i historiogràfics durant les darreres dècades sobretot. Malgrat això continua sent una perspectiva molt estesa que ha viscut un nou període d'efervescència amb



l'emergència de les tecnologies de la informació i de la comunicació (TIC) de base microelectrònica a mitjan segle xx.

El determinisme tecnològic és en realitat un cúmulo d'idees errònies al voltant de la tecnologia i la seva relació amb el medi social. En primer lloc, porta implícita la idea que la tecnologia es desenvolupa al marge de la societat i que les innovacions tecnològiques segueixen una lògica pròpia que les fa evolucionar cap a artefactes cada cop més eficaços i eficients, de forma que cada giny condueix de manera inexorable al seu successor —com si els telèfons mòbils fossin l'evolució “natural” de la telefonia amb fils o els portàtils la continuació “òbvia” dels macroordinadors de la dècada dels cinquanta. Aquesta visió ha estat anomenada *tesi de la tecnologia autònoma*. Però els artefactes tècnics són sempre producte de persones i organitzacions amb interessos i objectius específics i, com va dir l'historiador Thomas Hughes, de la mateixa manera que no es pot parlar de la millor manera de pintar la verge Maria, tampoc no té sentit parlar de la millor manera de construir una dinamo. El desenvolupament tecnològic, lluny de ser un procés inexorable o necessari, és contingent: el disseny d'un artefacte sempre podria haver estat diferent. O, per dir-ho diferent, si bé és innegable que la tecnologia pot tenir efectes socials, no és menys cert que la tecnologia rep també influències socials. Tota tecnologia és, en certa mesura, un mirall de la societat que l'ha produïda. En segon lloc, el destí d'una nova innovació tecnològica no està inscrit únicament en el seu disseny: els usuaris futurs poden acabar utilitzant-la de maneres insospitades o, fins i tot, contràries a les expectatives inicials dels seus dissenyadors o promotors. La història està plena d'exemples de tecnologies que en un determinat moment han començat a ser utilitzades distintament, fins i tot sorprenentment, o que han estat reconfigurades i adaptades a noves necessitats per certs grups d'usuaris —fenòmens que els especialistes anomenen de *domesticació* o *apropiació* de la tecnologia. Els inventors del cinematògraf, els germans Lumière, van concebre el seu giny amb una finalitat recreativa i mai no el van contemplar com a mitjà d'expressió artística, a diferència de Méliès. Per últim, si bé és cert que la tecnologia pot influir de manera decisiva en la societat, aquesta influència no es produeix de manera mecànica i simple, com suggereix el concepte d'“impacte social”. No existeix, per exemple, un vincle directe i immediat entre la màquina de vapor i la revolució industrial: les mediacions entre una i altra són força complexes i, en tot cas, es van estendre durant com a mínim un segle —el temps durant

el qual les antigues rodes hidràuliques van conviure amb les màquines de vapor. Altrament, els impactes són relatius al seu context social. Una mateixa tecnologia té efectes molt diferents en configuracions socials i culturals diverses. Els efectes de la impremta o de la pólvora a Europa van ser molt diferents als que es van produir a la Xina, per exemple.

Avui, la relació entre les TIC i l'àmbit de la cultura i, encara més, els discursos a l'entorn del llibre digital estan impregnats d'un fort determinisme tecnològic. La tesi que molts comparteixen és que la irrupció de la tecnologia digital està o acabarà ocasionant una transformació radical o revolucionària —un canvi de paradigma— en el món literari. Encara que no existeix gaire acord sobre el sentit d'aquesta revolució —cap on ens abocarà— el to apocalíptic, hiperbòlic i fatalista ha esdevingut lloc comú per a la majoria. Força sovint, sigui per bé o per mal, el canvi tecnològic es considera inexorable i una realitat a la qual ens hem d'adaptar com puguem sense gaire marge de maniobra.

Els treballs recollits en aquest volum intenten desmarcar-se, amb diferents estratègies, del determinisme tecnològic i d'aquesta visió simplista, tecnocentrista i fatalista. En primer lloc, lluny de fer prediccions o pronòstics futuristes sobre la base d'evidències anecdòtiques —un mal endèmic en aquests temes— intenten analitzar fets i fenòmens reals, del present o el passat recent, de manera rigorosa i no catastrofista. Un dels corollaris de la crítica al determinisme tecnològic és, de fet, que el caràcter contingent, multidireccional i socialment relatiu del desenvolupament tecnològic fa gairebé impossible predir-ne el futur. En segon lloc, en comptes de limitar-se a estudiar quina mena d'impactes provoquen en el món de la cultura aquesta família de tecnologies, paren especial atenció al context social i econòmic en el qual han estat dissenyades, promogudes i implementades. Destaquen també sovint les diferents formes d'utilitzar-les —atès que l'ús d'un artefacte tècnic no es dedueix unívocament del seu disseny— i, per tant, mostren el caràcter heterogeni dels canvis que poden propiciar. En comptes de preguntar-se simplement com adaptar la cultura a les noves tecnologies, atorguen prioritat a plantejar-nos abans quina mena de cultura i de societat volem, sense pressuposar que tots els problemes socials han de tenir solucions tecnològiques. Per últim, més enllà de la concepció limitada de la cultura com a àmbit de les arts i de les lletres, el llibre utilitza un concepte ampli del mot, concebut com a conjunt de pràctiques simbòliques que constitueixen l'ex-

periència humana i, per tant, inclou el coneixement científic i l'educació —ambdós àmbits on s'estan produint fenòmens nous i controvertits al voltant de l'edició digital— en el seu ventall temàtic.

Els primers quatre capítols de l'obra tracten directament diversos aspectes del sistema literari. En el primer capítol Teresa Iribarren analitza alguns dels canvis que l'esfera digital està produint en la lectura com a pràctica i en el llibre com a vehicle de coneixement literari i objecte d'entreteniment, atenent al rol dels estudiosos de la literatura en aquest nou context. Seguidament, Bernat Ruiz Domènech fa una anàlisi crítica del sector editorial espanyol i, en especial, del que anomena la bombolla editorial, que es caracteritza per un alt índex de devolucions i una inflació creixent de novetats, que condueixen a marges de beneficis més minsos i a una rendibilitat decreixent. La reconversió digital i un canvi substantiu de la legislació vigent poden ser, segons l'autor, elements positius per sortir d'aquest cercle viciós.

El treball de Sara Màrquez se centra en les noves editorials independents en l'àmbit del llibre digital a Espanya i, en particular, en els nous valors que mouen aquests actors emergents —molt crítics amb la lògica del mercat i amb l'*statu quo*— i en el rol tan particular que aquestes editorials atorguen a les seves comunitats de lectors, els quals deixen de ser entesos com a mers consumidors passius. Simona Škrabec, per la seva part, analitza críticament el procés d'internacionalització actual de la literatura. Sovint es destaca la capacitat del format digital per arribar a públics diferents i geogràficament allunyats, però aquesta autora planteja les dificultats, habitualment obviades, de construir marcs de referència que permetin una comprensió intercultural més profunda de les obres.

Els següents dos capítols s'endinsen en l'àmbit de la ciència i l'educació. Eduard Aibar analitza la disponibilitat actual del coneixement científic en format digital, en un context de creixent privatització i mercantilització de la ciència que ha afavorit els models propietaris d'accés restringit i control centralitzat. L'autor discuteix també algunes iniciatives recents que intenten exportar el model de la producció col·laborativa al terreny de la ciència. Julià Minguillon i Carles Garrigues, per la seva banda, descriuen en primer lloc els antecedents històrics dels anomenats recursos educatius oberts i comenten després alguns dels projectes més importants analitzant les barreres que han impedit satisfer les expectatives inicials. L'estudi finalitza amb una reflexió sobre els cursos oberts en línia massius (més coneguts pel seu acrònim anglès MOOC).

El següent bloc està format per dos capítols que enllacen la producció de continguts digitals amb qüestions socials, polítiques i jurídiques d'especial rellevància. En primer lloc, Mayo Fuster ofereix una aproximació empírica al moviment de la cultura lliure a Catalunya. Partint d'una caracterització detallada del concepte, sovint poc clar, de cultura lliure i d'una exploració de la seva evolució històrica, l'autora analitza 145 iniciatives recents en el context català, no només en funció de les condicions d'ús dels continguts culturals, sinó considerant també la governança i els drets econòmics involucrats. Raquel Xalabarder, al seu torn, desenvolupa una anàlisi crítica dels principals canvis de la legislació sobre propietat intel·lectual en l'àmbit europeu i internacional que són lligats a les tecnologies digitals, i en discuteix els efectes sobre el mercat editorial.

El darrers dos capítols tracten el món de l'art digital i de la producció audiovisual, respectivament. Pau Alsina analitza les innovacions tant formals com de contingut que permeten les tecnologies digitals en l'art experimental actual, especialment en les seves manifestacions visuals. L'estudi discuteix igualment les transformacions més importants que aquesta hibridació està generant en els àmbits de la producció, la creació, l'exhibició, la difusió, la catalogació, la conservació i la documentació. Finalment, Antoni Roig dedica el seu treball al concepte d'obertura en el context de la producció audiovisual. L'autor ofereix un model teòric per entendre aquest concepte, tan utilitzat i a la vegada tan poc precisat, a partir de quatre dimensions —tecnologies, control, processos i experiències— que afavoreixen la flexibilitat, la multiplicitat i la democratització en les interaccions entre els diferents agents del sector.

Una part important dels treballs recollits en aquesta obra<sup>1</sup> són versions més extenses i elaborades de ponències presentades en les dues primeres edicions del Seminari Els reptes de l'edició digital, organitzades els anys 2012 i 2013 per la Universitat Oberta de Catalunya, en el context del Postgrau Llibre i lectura en la societat de la informació UOC–Grup 62. En aquest sentit, volem agrair molt especialment el suport dels Estudis d'Arts i Humanitats de la UOC no només en l'organització dels seminaris sinó també per haver fet possible la publicació d'aquesta obra.

<sup>1</sup> En concret els capítols de Teresa Iribarren, Bernat Ruiz, Simona Škrabec, Eduard Aibar i Julià Minguillon & Carles Garrigues.



# LITERATURA I MIGRACIÓ DIGITAL

TERESA IRIBARREN

Universitat Oberta de Catalunya

*Resum:* La literatura és una forma de coneixement i entreteniment fonamental des dels orígens de la humanitat, indissociable del llibre i la lectura de fa segles. De resultes de la migració de la cultura a l'esfera digital, els sistemes literaris, la lectura, el llibre i les institucions que s'hi vinculen estan experimentant canvis molt significatius. En aquest capítol se'n consignen alguns dels més rellevants i es reflexiona sobre el rol que ha de tenir l'estudiós de la literatura en els nous escenaris digitals. *Paraules clau:* literatura, lectura, Internet, digitalització, llibre digital, estudis literaris

El segle XVIII va imaginar la República de les Lletres com un país sense policia, ni fronteres, ni desigualtats més enllà de les determinades pel talent. Qualsevol s'hi podia incorporar exercint els dos atributs principals de la ciutadania: escriure i llegir.

DARNTON (2010: 8)

Des de temps immemorials, la literatura ha estat una expressió artística i una forma de coneixement situada en l'esfera de l'intangible, com la música i la dansa, i que és feta tota ella a partir de l'artefacte cultural més important que posseïm: la llengua (NADAL 2012: 16). La literatura no només era, i continua sent encara avui, una font de plaer estètic i emocional o un contundent revulsiu, sinó també una experiència profitosa des del punt de vista pràctic i del saber, que proporciona una major comprensió de les persones i del món, un eixamplament de perspectives. En els primerencs estadis de l'oralitat, escoltar narracions èpiques, cançons, mites i llegendes ja era molt més que una modalitat d'entreteniment: constituïa una part significativa del procés d'aprenentatge col·lectiu. En reproduir aquest corpus oral es transmetien valors i coneixements d'una comunitat que es reconfigurava i cohesionava en

NOTA: Agraeixo a Jordi Llobet Domènech i a Nàdia Revenga les seves precisions a la redacció d'aquest text.

les successives apropiacions i modificacions d'allò narrat, dramatitzat o cantat, que feia sentir a enunciadors i a receptors participants d'un col·lectiu.

Amb la invenció de la tecnologia de l'escriptura fa menys de set mil anys, això és, des dels orígens de la història, aquest intangible va trobar un suport físic de conservació i difusió que implicava perquè el receptor en gaudís posar en marxa l'exercici intel·lectual de la lectura. La materialització de la literatura en grafia, si bé va minvar-ne la dimensió eurítmica, va permetre que la comunicació intersubjectiva entre autor i lector transcendís el paràmetre de la concomitància de temps i espai de la comunicació oral. I ja des de molt abans de Gutenberg, la literatura imaginativa ha estat l'expressió artística per excel·lència vinculada a un dels invents més importants de tota la història de la humanitat: el llibre. Des de fa segles, doncs, llibre i literatura han estat indissociables.

La llarga tradició d'estudis sobre la història de l'escriptura i la lectura i sobre la història del llibre (*book studies*), que l'adveniment de la societat de la informació ha fet que avui visqui un moment especialment àlgid gràcies a aportacions d'estudiosos com ara Walter J. Ong, Eric Havelock, Roger Chartier, Armando Petrucci, Alberto Manguel, Anthony Grafton i Robert Darnton, ha explicat a bastament fins a quin punt aquest objecte ha estat el dipositori d'informació per excel·lència i ha permès la plasmació ben articulada del coneixement en el decurs dels darrers segles. També des de múltiples disciplines s'ha consignat com el llibre ha tingut un paper central en institucions de cultura tan importants com les escoles, les biblioteques, els arxius i les universitats —a més de les llibreries. El llibre —i progressivament, l'article científic—<sup>1</sup> ha estat fonamental en la vertebració de les disciplines: no només els ha conferit un ordre, una categorització, sinó que també els ha permès fer evolucionar, difondre i preservar l'àmbit de coneixement que els ocupa per part d'autors doctes. Per aquesta raó al llibre molt sovint se li ha atribuït el valor d'*auctoritas*.

Ningú no dubta de les bondats de la bona literatura. D'aquí que al llarg del nostre procés educatiu se'ns convidi a descobrir des del didactisme de les faules d'Isop o La Fontaine fins al coneixement de la condició humana que es desprèn de les obres de Shakespeare. De naturalesa imaginativa,

<sup>1</sup> Segons Jinha (2010) la progressió creixent d'articles científics és espectacular: mentre que el 1726 se'n van publicar 344, el 2009 la xifra es va enfilars fins a 1.477.383.

la literatura enclou un potencial formatiu i revelador tant de coneixement com d'experiència vital, permet esmolar la intel·ligència emocional gràcies als processos d'identificació amb els personatges o el subjecte poètic, és un magnífic camp d'entrenament per a l'esforç intel·lectual i estimula aptituds tan preuades com són la comprensió empàtica, la imaginació i la memòria. Per aquesta raó, durant segles, en les institucions culturals vinculades al llibre els volums de poesia, narrativa i teatre han acostumat a tenir un estatus privilegiat.

Ha estat tasca sobretot dels estudiosos de la literatura determinar la llista d'obres literàries que calia conservar i posar a l'abast dels lectors, des de les edats primerenques fins a la universitat. Més enllà de prescriure uns autors i uns textos, n'han prioritzat la interpretació: no només han establert un cànon sinó que s'han consagrat a revelar els possibles sentits del text, a fer d'hermeneutes. Obeint a la voluntat d'ajudar el lector a obtenir una comprensió més aprofundida de l'obra i, per tant, un major rendiment des del punt de vista del saber, acadèmics i crítics literaris han vetllat per reconstruir el context històric i biogràfic en què l'autor la va produir, que pot estar molt allunyat de la realitat cultural, lingüística i temporal del lector, a fi de possibilitar un millor enteniment de l'acte comunicatiu que és l'escriptura i la lectura d'una obra literària. Des de fa segles, doncs, crítics, acadèmics i literatura també han estat molt estretament lligats. Ara bé, la materialització del seu poder sancionador de cap manera no hauria estat possible sense comptar amb la tasca desplegada per la resta de prescriptors: editors, bibliotecaris, llibreters i —no convé oblidar-los— traductors. Tots ells han actuat de mediadors entre les obres i els lectors i han tingut un paper molt actiu en els processos de patrimonialització del conjunt de textos que conformen aquest bé comú intangible que és la literatura. Es tracta d'un bé especialment preuat, atès que la literatura no només vehicula coneixement sinó que també té un valor simbòlic per a cada col·lectiu o comunitat lingüística, amb arrels en un territori concret. És per aquest conjunt de motius que des de diferents administracions, institucions i entitats amb vocació culturalista es destinen recursos per implementar polítiques de promoció del llibre i de la lectura, que cada vegada més es desenrotllen a Internet. Avui ningú no dubta que complaure's en la lectura —literària o no— és un dels drets fonamentals de tot ciutadà.



*Utopies i distopies en la societat de la informació i el coneixement*

El segle XXI i la societat de la informació i el coneixement ens han portat molts canvis. Internet i la digitalització han propiciat fenòmens de diversa índole, amb unes conseqüències socials, culturals i econòmiques d'enorme impacte. Entre els beneficis més interessants des de la perspectiva culturalista cal destacar l'èxit global de les noves arquitectures de creació col·laborativa, l'expansió de la cultura de compartició de continguts que estimula la creativitat i la fruïció —individuals o col·lectives— de tota mena d'expressions artístiques i literàries, el micromecenatge i l'esclat de noves formes expressives deutores del desenvolupament tecnològic, des dels blogs fins a l'art digital. Internet ha fet possible la cristallització d'infinitud de projectes que sovint només s'expliquen per la lògica de la pulsio creativa inherent a la condició humana, deslligada de les servituds monetàries. Citem només un exemple a tall il·lustratiu: SoundCloud, un web nascut el 2007 amb la voluntat que artistes i músics compartissin música, ha esdevingut un autèntic catalitzador de creativitat musical. El 2012 ja comptava amb 10 milions d'usuaris (CAMMAERTS *et al.* 2013).

La magnitud d'aquests canvis sovint galopants està fent que, en la retòrica actual, es qualifiqui aquest gir digital de la societat i de la cultura d'autèntica revolució; la Revolució Digital, segons la versió anglesa de Wikipedia. Una revolució que alguns profetes han dibuixat en clau utòpica, com ara Nicholas Negroponte (1995), mentre que d'altres han vist en aquest nou paradigma digital la materialització d'algunes inquietants profecies formulades a distopies com ara *L'any 2440* (1771) de Louis Sébastien Mercier, *Un món feliç* (1932) d'Aldous Huxley, *El cervell mundial* (1937) de H.G. Wells i *1984* (1949) de George Orwell. En efecte, des de múltiples tribunes s'han identificat i denunciat problemes, com ara la polèmica obtenció i gestió massiva de les metadades (*big data*) amb finalitats lucratives o polítiques, la poca equitat en l'accés a Internet i possibilitats d'ús de dispositius, la fractura cultural, social i econòmica que suposa la diferència d'experteses digitals per part dels internautes, així com també la pèrdua de llibertats i drets en l'esfera digital de resultes de la tenalla jurídica (les restriccions determinades pel copyright) que limiten l'ús i la reutilització del bé comú que són les obres (fins i tot quan n'ha finalitzat la vida comercial) i amputen la creació cultural (LESSIG 2004). Una creació que ara, semblantment a com succeïa en els orígens dels temps i encara succeeix en les cultures orals, es basa en les successives apropiacions

i modificacions del patrimoni comú o aliè, amb major o menor grau de sincretisme. La solució per a la cultura digital, de naturalesa essencialment híbrida i antològica, passaria, segons Duhaihi (2011), per adoptar la fórmula que es narra en la novel·la de ciència-ficció *The variable Man* (1956) de Philip K. Dick.

Segons on es focalitzi la mirada, certament, s'estan portant a terme projectes amb voluntat filantròpica que fa uns anys hauríem considerat una ingènua utopia. Quant a la propagació del patrimoni literari, els projectes de digitalització a gran escala —que segons Coyle (2006) caldria diferenciar del projecte de digitalització massiva feta per Google Llibres— sembla que obren uns escenaris magnífics, atès que la tecnologia avui permet fer arribar als internautes un corpus inabastable. Això ha alimentat el mite que, gràcies a Internet i a la tasca ingent de milers de tècnics que han digitalitzat biblioteques senceres, el lector pot accedir a un coneixement global de forma instantània (GOODING *et al.* 2013). Qualsevol ciutadà connectat a la Xarxa té accés a multitud de textos disponibles a fons digitalitzats com ara els de la Biblioteca de Catalunya, la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, la Biblioteca Digital Europea (Europeana) i la Biblioteca Digital Mundial. A banda de Google Llibres, és clar.

Cal, però, preguntar-nos: projectes com la Biblioteca Digital Mundial —impulsada per la Library of Congress amb un inqüestionable ànim filantròpic— estan fent arribar als internautes aquelles virtuts intel·lectuals i afectives intrínseques a la literatura, amb tot el seu poder estimulant de la memòria i la imaginació i de reforç de pertinença a un col·lectiu? Si exploreu el web veureu que, d'entrada, només podeu fer cerques en set idiomes. A més, si accediu als arxius catalogats en l'àrea geogràfica etiquetada "Àfrica" trobareu una colla de documents textuais (també gràfics) en diverses llengües, que són principalment les dels països colonitzadors: anglès, portuguès, alemany, holandès i francès, entre d'altres. Per tant, Internet ens brinda l'accés als documents digitalitzats, però no la seva comprensió. En un món globalitzat, els internautes seguim sense poder prescindir dels mediadors tradicionals del sistema literari: els traductors i els hermeneutes. Més enllà de les barreres lingüístiques, és evident que necessitem mediadors que ens contextualitzin les obres en un marc de referència cultural i literari, sense el qual sovint el text se'ns manifesta de forma molt opaca —com molt bé explica Simona Škrabec al seu capítol. Però hi ha un fet que reclama encara més atenció: un simple cop d'ull a aquesta part del catàleg posa en relleu l'enorme cisma digital que separa el món occidental d'altres realitats, com l'africana. Un parlant zulú no solament

hi trobarà —per ara— un únic text en la seva llengua, *Nursery Tales, Traditions and Histories of the Zulus in their Own Words* (1868), sinó que veurà que la memòria que s’hi salvaguarda i que es posa a l’abast de qualsevol internauta d’arreu del mapamundi és la del colonialisme i la de l’imaginari europeu, amb el qual ell molt difícilment podrà emmirallar-se i establir cap mena de lligam afectiu. Quin valor simbòlic tindrà per a ell? L’ajudarà a reforçar els lligams col·lectius amb la pròpia comunitat i a sentir-se més arrelat al seu territori? I encara una altra qüestió: aquest catàleg no pot resultar inútil, i fins i tot contraproductiu, per a les polítiques de promoció de la lectura en les comunitats de l’Àfrica meridional? Un exemple com aquest fa evident que convé anar molt alerta amb les dinàmiques etnocèntriques d’aquests grans projectes de digitalització global, perquè podrien acabar contravenint la Declaració Universal de la Unesco sobre la Diversitat Cultural (2001): si bé són multilingües, reforcen l’hegemonia de les cultures amb major potencial econòmic i tècnicament més desenvolupades. Ja fa anys que des dels estudis postcoloniais s’ha incitat, d’una banda, a impugnar la preeminència que tenen les llengües hegemòniques en detriment de les minoritàries i les relacions de poder que perpetuen l’asimetria i la desigualtat entre pobles, cultures i sistemes literaris, i, de l’altra, a contemplar la traducció com una acció política, com una pràctica gens exempta de neutralitat (NIRANJANA 1992). En aquest sentit no es pot baixar la guàrdia perquè, de vegades, Internet agreuja les desigualtats ja existents —quants llibres s’han publicat en zulú?— en un grau superlatiu.

Google Llibres, al seu torn, ha suscitat molta controvèrsia i ha estat objecte de demandes judicials per vulneració de drets d’autor. Entre els que han blasmat el titànic projecte destaquen Jean-Noël Jeanneney, exdirector de la Biblioteca Nacional de França, i Robert Darnton, director de la Biblioteca de la Universitat de Harvard. Jeanneney (2005) adverteix sobre l’homogeneïtzació cultural que Google Llibres implica. Darnton (2010), que proposa la instauració d’una República Digital del Saber, tot i lloar les bondats del projecte, alerta sobre el fet que una corporació privada pugui arribar a monopolitzar l’accés a la informació i treure’n lucre. Jeanneney, Darnton i altres experts van fer dures declaracions contra l’empresa d’escaneig en el documental intitulat *Google i el cervell mundial* (2013), dirigit per Ben Lewis.<sup>2</sup> La pel·lícula, que posa

<sup>2</sup> El documental, coproduït per la BBC, ARTE/ZDF, Televisió Espanyola i Televisió de Catalunya, es va emetre per TV3 el 18 de juny de 2013. Podeu visionar-lo a: <http://blogs.tv3.cat/senseficcio>.

èmfasi en la naturalesa no pas altruista sinó més aviat sinistra i a voltes gronxera d'una empresa que vulnera la privacitat dels usuaris, l'equipara amb la profecia del Cervell Mundial que H.G. Wells concebé com una dictadura de tecnòlegs i intellectuals.

L'accés al capital literari disponible en format de llibre digital a través de webs comercials no és tan planer i global com a priori alguns associen a Internet. D'una banda, des de determinats indrets no es poden adquirir llibres d'altres països. A més, és imprescindible tenir una targeta de crèdit (les targetes regal d'App Store i de Google Play també són molt restrictives i de difícil accés per a molts ciutadans); això fa que milions de persones al món que no en tenen ni en tindran mai no puguin adquirir llibres digitals o aplicacions. D'altra banda, les barreres tecnològiques determinades per les estratègies de fidelització de l'usuari en ecosistemes tancats (com Apple i Amazon) que impedeixen la portabilitat d'arxius per part d'un mateix usuari, o bé les barreres dictades per la protecció dels drets d'autor poden esdevenir un entrebanc per a la lectura. Els polèmics DRM (Digital Rights Management) per impedir la pirateria a Internet sovint són un desfavor per al lector: creen problemes de visualització i de gestió dels arxius. A fi d'eliminar aquesta problemàtica per a l'usuari, el març de 2012 el web Pottermore va començar a comercialitzar els llibres de *Harry Potter* sense encriptar. El mes següent l'editorial de ciència-ficció Tor va eliminar també els DRM. Un any més tard, Julie Crisp, directora editorial de Tor, declarava que la pirateria dels seus llibres no havia augmentat (ROBINSON 2013). Evidències com aquestes, tanmateix, no acaben de convèncer la majoria d'editors, que continuen tenint por a desprotegir els seus llibres de DRM.

La reducció dels abismes digitals i la voluntat d'estendre el coneixement i de contrarestar les dificultats de les xarxes de distribució comercial de continguts textuals són principis que també regeixen una altra mena de portals: les xarxes *peer-to-peer*, els llocs d'intercanvi d'arxius sense transacció monetària.<sup>3</sup> El fenomen ha adquirit unes dimensions tan rellevants que ha impulsat el professor de la Universitat de Columbia Dennis Tenen a posar en marxa

---

php?itemid=50669.

<sup>3</sup> En el context espanyol l'explotació no autoritzada d'obres a través de les xarxes *peer-to-peer* no és considerat un delictes contra la propietat intel·lectual: no és delictiu descarregar-se arxius protegits per drets d'autor si és per al gaudi personal, ni tampoc carregar-ne (*upload*). Només constitueix un delictes quan hi ha afany de lucre comercial i genera perjudicis a tercers.

el grup de recerca PiracyLab, que té com a objectiu estudiar l'impacte de la pirateria en la difusió del coneixement. Segons que explica Tenen, el va animar a emprendre el projecte el fet de descobrir que molts col·legues de departaments de literatura comparada dels Estats Units, provinents de l'Índia, Xina, Rússia o de països europeus, confessaven que eren allí gràcies a haver accedit a aquestes *llibreries subterrànies* (Tenen dixit), on es poden trobar PDF de llibres cars i sovint inaccessibles en alguns països per vies legals (LASKOW 2013). No es pot perdre de vista, per exemple, que llengües amb tants milions de parlants com l'àrab estan excloses del catàleg d'Apple iBookstore (WISCHENBART 2013: 9). Aquestes xarxes *peer-to-peer* són una alternativa extraordinària —de vegades l'única— per a aquells lectors que no tenen targeta de crèdit.

És prou sabut que els *lobbies* de la indústria cultural han atribuït en bona mesura a la pirateria la pèrdua dels seus beneficis i la destrucció del teixit productiu, per la qual cosa han forçat els governs a establir un marc legislatiu que la persegueixi. Tanmateix, un estudi realitzat per la London School of Economics and Political Science publicat el setembre de 2013 no només demostra que aquesta acusació és falsa, sinó que les xifres acrediten que justament succeeix tot el contrari: la cultura de la compartició de continguts estimula les vendes —com succeeix en el cas de Traficantes de Sueños, l'única editorial espanyola que posa els seus llibres en PDF en obert.<sup>4</sup> Segons els autors de l'estudi, el fet que s'hagi demostrat que la implementació de polítiques punitives en alguns països contra la pirateria no ha tingut l'impacte positiu que defensaven amb gran zel les indústries creatives, ha fet que fins i tot des del Ministeri de Cultura francès el 2012 es criticqués l'agència HADOPI (Alta Autoritat per a la Difusió de les Obres i la Protecció dels Drets a Internet) pel fet de dedicar 12 milions d'euros a perseguir les pràctiques il·legals dels internautes en lloc d'invertir aquesta suma en el desenvolupament de plataformes legals. L'informe posa de manifest que aquells sectors que han implementat amb més rapidesa la lògica digital, amb fórmules de comercialització com ara l'*streaming* i la subscripció, o el desplegament d'estratègies de creació col·laborativa en obert (la realització de continguts pels usuaris o *prosumidors*), estan experimentant creixements molt significatius. Per això els autors de l'estudi el conclouen amb una recomanació molt clara: cal esta-

4 Els portaveus de l'editorial asseguren que aquesta estratègia els ha fet augmentar clarament les vendes de llibres en paper.

blir un nou marc legislatiu que garanteixi els drets digitals i els drets humans, i que sigui beneficiós tant per als ciutadans com per a les empreses, i no un llast per a la innovació i el creixement (CAMMAERTS *et al.* 2013).

En el context de la societat de la informació, els interessos de la indústria del llibre topen tant amb les llibertats i els drets dels lectors com amb les polítiques de promoció de la lectura promogudes des de diverses instàncies. El xoc d'interessos, és clar, ha fet que s'alcin diverses veus crítiques en defensa dels lectors. Una de les persones que ha advertit sobre el retrocés que implica el llibre digital respecte del llibre en paper ha estat Richard Stallman, que el 2011 va catalogar els «perills del llibre electrònic» en un incisiu libel contra el model de negoci d'Amazon. Stallman va denunciar-ne les restriccions d'ús dels arxius digitals i la reducció de la llibertat del lector que suposa el llibre electrònic. Per tal d'il·lustrar-ho, adduïa un exemple especialment escandalós i que va suscitar molta polèmica: l'eliminació de la novel·la (justament!) *1984* dels Kindles de milers d'usuaris el 2009 (STALLMAN 2011).<sup>5</sup> Però Jean-Baptiste Malet encara ha estat més corrosiu. Segons ell, Amazon encarnaria la vessant més fosca de la revolució digital, consagrada no pas a la comercialització del llibre, sinó a la seva pura mercantilització.<sup>6</sup> El jove periodista francès s'aventura a augurar que la lògica mercantilista i monopolista d'Amazon podria tenir un efecte pervers respecte de la creació literària, que acabaria sotmesa a criteris purament comercials (MALET 2013). El cert és que Amazon ha fet molts clients i molt satisfets, però també força enemics que la difamen. S'ha anat contemplant amb alarma creixent com adquiria les xarxes socials de lectura Shelfari el 2008 i Goodreads el 2013 (FLOOD 2013) i, sobretot, com consolidava el seu poder colonitzador: la tardor de 2013 Amazon ja controla el 50% de vendes de llibre digital a Alemanya, mentre que a Espanya ocupa «entre el 40% i el 45% de la quota de mercat» (NOPCA 2013), segons que informa Bernat Ruiz. Un dels moviments que estan emergint tímidament per

5 Amazon va comercialitzar la novel·la sense haver-ne gestionat prèviament els drets digitals. Els hereus d'Orwell van portar l'empresa als tribunals i van guanyar el judici. En conseqüència, Amazon, a corre-cuita i sense previ avís, va eliminar els arxius de *1984* de tots els Kindles. Això sí, van tornar els diners als lectors que l'havien adquirit.

6 En una crònica negra sobre l'empresa de Jeff Bezos, Malet explica que si l'empresa ha aconseguit ocupar el primer lloc del comerç electrònic mundial és perquè sotmet a dures condicions de treball els seus assalariats, perquè desplega una política agressiva comercial encaminada a destruir el comerç tradicional de les llibreries a fi de construir un monopoli dominat per ella mateixa, i perquè practica una deslleial estratègia d'evasió fiscal.

combatre aquest domini abassegador de les empreses transnacionals és el de la promoció de comerç local (*buy local*).

Per minimitzar alguns dels efectes negatius del mercat del llibre a l'era digital, i per vetllar per la democratització i la qualitat del sistema literari, convé que hi hagi bones aliances entre dos prescriptors fonamentals: editorials i biblioteques.<sup>7</sup> Amb aquesta finalitat, el setembre de 2013 s'ha posat en marxa a Suècia la plataforma de llibres digitals Atingo, que permet editors i bibliotecaris negociar preu, disponibilitat i terminis d'accés a les obres en temps real: un dels avantatges és que els bibliotecaris construeixen les col·leccions digitals d'acord amb el seu criteri (ROCHESTER 2013). Però el cert és que entre la indústria del llibre digital i les biblioteques sovintegen les desavinences. El 2011 Phil Bradley i altres bibliotecaris britànics qualificaven d'estúpida i retrògrada la comercialització de llibres a les biblioteques per part de l'editorial HarperCollins, que limita l'accés —no sembla apropiat parlar de *préstec* en el sistema digital— a les obres a només vint-i-sis usuaris. Però HarperCollins no ha estat l'única a imposar restriccions d'accés digital a les biblioteques: també ho han fet Penguin, Random House, Macmillan i Simon & Schuster (3D ISSUE 2013). Els usuaris reivindiquen els seus drets i desemmascaren polítiques que contravenen la funció essencial de les biblioteques, que és fer accessible el patrimoni literari, entre d'altres propòsits culturalistes. Només cal que llegiu alguns comentaris a la notícia publicada per Bill Chappell (2013) sobre l'obertura de la primera biblioteca completament digital (sense ni un sol llibre en paper) dels Estats Units, a Texas. La biblioteca, tot just inaugurada el 14 de setembre de 2013, dóna accés a les obres només durant catorze dies. Un comentari anònim diu el següent sobre aquesta política:

El límit de temps per a la lectura de llibres que les biblioteques imposen és una idea antiquada. Catorze dies és un període arbitrari i no és suficient per llegir un llibre i poder reflexionar sobre el que s'està llegint. La vida real no ofereix un temps suficient per llegir un llibre en catorze dies i treure'n gaire profit.<sup>8</sup>

7 A Catalunya des del 2012 s'està duent a terme una interessant iniciativa impulsada des del Departament de Cultura: el *Projecte 10 x 10: trobades dels editors amb els bibliotecaris*. Són sessions de converses en què els editors expliquen les seves línies editorials als professionals de les biblioteques.

8 Les traduccions de les citacions textuais són nostres.

Curt: quant a la cultura, els avenços tecnològics han reportat millores inqüestionables als ciutadans del segle XXI. Ara bé, que a l'era digital desaparegui 1984 dels dispositius de lectura, que els usuaris d'una biblioteca digital pionera tinguin només catorze dies per llegir *Anna Karènia* i que existeixi una profunda rassa digital entre diferents àrees geogràfiques, llengües i cultures són fets que posen en relleu que encara som lluny d'assolir la utopia d'un capteniment culturalista global: universalitzar i posar a l'abast de tot ciutadà la literatura. Sens dubte, convindrà millorar el beneficiós potencial de pol·linització de la cultura que enclouen Internet i la digitalització. A més, caldrà explorar noves fórmules per fer sostenible la indústria del llibre digital i preservar el dret d'accés al patrimoni literari, un repte clau de la societat del coneixement que reclama un treball en xarxa entre prescriptors, com el que s'impulsa des de la Fundació Europea.<sup>9</sup>

### *L'adveniment de les noves màquines de lectura*

El llibre no té només una dimensió cultural; també en té una d'industrial, amb segles d'història. És un bé de consum que mou molts diners i és el *modus vivendi* de molts professionals. Els darrers anys, mentre la crisi econòmica mundial colpejava també amb duresa la indústria del llibre en paper, la indústria de ginyes tecnològics ha anat fent el seu curs i l'arribada de la quarta pantalla,<sup>10</sup> que suposa un nou suport de lectura amb gran ímpetu colonitzador, ja és una realitat.

Com és sabut, la digitalització va arribar al món del llibre uns anys després que al de la música, la fotografia i la producció audiovisual. El desenvolupament més tardà del paper i la tinta electrònics respecte d'altres tecnologies va fer que fins a l'entorn de 2008 la comercialització de lectors de llibres electrònics (*ereaders*) no es comencés a generalitzar; el novembre de 2007 tot just Amazon llançava el primer Kindle. La lectura d'*Anna Karènia* ja podia fer-se en una pantalla bicrom (lletres en negre sobre un fons blanc) que, pel fet de

9 Al web de la Fundació Europea s'hi explica que l'ideari que la presideix és el següent: «Creiem que cal posar el patrimoni cultural en obert i digitalment accessible, a fi de promoure l'intercanvi d'idees i d'informació. Això ens ajuda a tots a entendre millor la nostra diversitat cultural i contribueix a fer pròspera l'economia del coneixement».

10 La primera pantalla seria el cinema, la segona la televisió, la tercera l'ordinador i la quarta els dispositius de lectura i, sobretot, les tauletes tàctils i els telèfons intel·ligents (ARTOPOULOS 2011).



no ser retroil·luminada, permet una còmoda lectura immersiva. L'èxit va ser extraordinari: el desembre de 2010 les vendes de llibres digitals a Amazon ja havien superat les de llibres impresos (CORDÓN *et al.* 2011). Per bé que els lectors electrònics presenten avantatges respecte del paper, com ara la possibilitat de fer consultes a diccionaris i a la wikipedia, o augmentar la mida de les lletres a fi d'adaptar-se a les necessitats dels diferents usuaris, la finalitat d'aquests aparells és imitar l'experiència de lectura tradicional.

Tot un altre objectiu persegueix la tauleta tàctil (*tablet*), que va ser comercialitzada poc més tard. La primavera del 2010 Apple va llançar el llaminer iPad, un giny amb un disseny extraordinàriament atractiu concebut no pas per privilegiar l'experiència lectora tradicional (no integra el paper i la tinta electrònics i, per tant, no resulta tan adequat per a la lectura immersiva), sinó que pretén proporcionar una experiència sensorial molt més completa —tàctil i audiovisual— a fi de satisfer aquell usuari interessat a combinar múltiples experiències tant de gaudi lúdic com intel·lectual. La tauleta tàctil, amb pantalla policroma, permet mirar la televisió, piular al Twitter, llegir un diari o una revista, contestar correus electrònics, visionar un vídeo de YouTube, comprar al supermercat, consultar un blog... i, també, llegir *Anna Karènina* o veure'n una de les moltes adaptacions cinematogràfiques que se n'han fet. Segons que consignen estudiosos del grup de recerca E-Lectra, el 2010 «es van vendre en el món 17 milions de dispositius de format tauleta, i gairebé el 90% eren iPads d'Apple» (CORDÓN *et al.* 2011). Per bé que l'iPad és car, el 2012 ja se'n van vendre 87 milions.

L'èxit immediat de les tauletes tàctils, ben aviat distribuïdes també per altres empreses, va animar les editorials de l'àmbit anglòfon a publicar obres literàries en format d'aplicació (*app*). Una de les més innovadores va ser *Strange Rain* (2010), una obra de poètica interactiva concebuda per Erik Loyer, que va saber treure molt bon rèdit del nou univers expressiu que possibilita una tauleta tàctil, fins al punt que cap etiqueta tradicional operativa dels estudis literaris li escau (ni tan sols el calligrama, el gènere avantguardista que fa bandera de la plasticitat). En aplicacions com *Strange Rain* la interacció amb la pantalla fa que l'experiència sensitiva (tàctil, visual i auditiva) s'imbriqui amb l'artefacte cultural que és la llengua.

Tanmateix, les aplicacions literàries no han explorat tant noves formes expressives propiciades per una sofisticada tecnologia, sinó que, justament, en força ocasions han optat per recórrer als clàssics. Aquest és el cas de tres lli-

bres de culte de la literatura anglosaxona concebuts per a tauleta tàctil que van veure la llum el 2011. L'editorial Atomic Antelope va comercialitzar *Alice in Wonderland* de Lewis Carroll, la prestigiosa Penguin Books va fer un llançament estel·lar en l'àmbit digital amb *On the Road*, de Jack Kerouac, i Faber and Touch Press publicà *The Waste Land* del poeta T.S. Eliot per a iPad. És significatiu que aquestes aplicacions integrin elements molt lligats al referent clàssic, en paper: *Alice in Wonderland* reproduïx les il·lustracions de John Tenniel mentre que *The Waste Land* manté la integritat del text i la tipografia originals. Ben mirat, la quarta pantalla ha vingut a fer una cosa no gaire diferent del que va realitzar Georges Méliès quan en els moments fundacionals del cinema mut duia Shakespeare i Verne al *tapis roulant*: buscar tant l'acreditació artística com establir complicitats amb un públic culte a fi de poder donar continuïtat empresarial a una nova forma expressiva engendrada per un avenç tecnològic —per cert, el cineasta va morir arruïnat. Aquestes empreses editorials, com Méliès a principi del segle xx, es nodreixen del patrimoni literari amb voluntat de donar-li una formulació creativa inèdita i una nova vida comercial. Al capdavant són unes baules més que s'afegeixen al *continuum* d'apropriacions i modificacions d'allò narrat, dramatitzat o cantat que han constituït l'essència de la cultura des dels orígens.

És ben lògic que les editorials de l'àmbit anglosaxó hagin estat pioneres en el desenvolupament de les aplicacions. La seva realització reclama una inversió econòmica molt elevada que només pot reportar un retorn de beneficis per a l'empresa si compta amb un públic lector molt ampli, com l'anglès, que estigui molt digitalitzat i que tingui prou capacitat adquisitiva per comprar tauletes tàctils. Les editorials que publiquen per a un públic molt més reduït, en llengües que tenen menys parlants, òbviament tindran més dificultats per desenvolupar i comercialitzar aplicacions —no cal ni tan sols especular si, ara com ara, seria viable i útil fer una aplicació de *Nursery Tales, Traditions and Histories of the Zulus in their Own Words*.

Algunes institucions culturals han vist amb molt bons ulls les bondats educatives d'aquestes aplicacions que enriqueixen el text amb complements multimèdia; bàsicament, material hermenèutic i activitats lúdiques. És el cas de la Biblioteca Nacional de França i la Fundació Voltaire, que s'han associat amb l'empresa Orange a fi de crear l'aplicació per a iPad *Candide, l'édition enrichie* (2012), basada en el cèlebre clàssic *Càndid o l'optimisme* (1759) de Voltaire. L'aplicació es va posar a disposició del públic de manera gratuïta

—només per als usuaris de la botiga Apple francesa; a Espanya val 5 euros— amb la finalitat de difondre un dels grans monuments literaris francòfons, especialment entre els escolars. Però *Candide, l'édition enrichie* aviat va fer emergir la polèmica: si bé molts reconeixen la qualitat de l'aplicació —encara que algú, com Nicolas Morin (2013), hagi alertat que la sofisticació del disseny n'entorpeix la usabilitat—, diverses veus han denunciat que no puguin gaudir-ne, ni de bon tros, tots els alumnes: la gran majoria d'escolars francesos no tenen un iPad. La qüestió que ha emergit és punyent: s'han de destinar diners públics per a confinar una obra del patrimoni literari a ser llegida només per un grup privilegiat d'usuaris i estimular la connivència amb una empresa d'ecosistema tancat i formats privatius com Apple? Controvèrsies com aquesta no són molt diferents d'aquelles formulades contra la República de les Lletres del segle XVIII perquè a «la pràctica, estava dominada per la gent de bona família i els rics» (DARNTON 2010: 9).

### *Escriptors i acadèmics enfront del nou ordre digital*

L'emergent civilització digital (DOUEIHI 2011), segons diversos autors, ens situa en un paradigma inèdit del saber, que es caracteritza per la ubiqüitat del coneixement, pel fet que compartir-lo no té cap cost, i per la reconfiguració, l'afebliment o fins i tot la desaparició de la figura del mediador i la seva funció prescriptora —amb excepcions, com ara la figura de l'agent literari, que segons Thompson serà cada vegada més indispensable (2010). També s'està produint un fenomen d'enorme transcendència, tant cultural com industrial: la dissociació de llibre (entès com a document material) i literatura. Els experts, a més, ens indiquen que els escenaris de futur encara desplaçaran més el llibre de la seva centralitat tradicional al si de la cultura. Wischenbart acaba el seu estudi anual *Global eBook* (2013: 108) observant que si bé al llarg de la història el llibre i el seu contingut eren un bé escàs i una forma de coneixement i entreteniment que calia salvaguardar, en breu, sols serà un element més dins del magma dels continguts digitals.

El fenomen està generant múltiples controvèrsies, estudis i assaigs tant per part de professionals com d'acadèmics. Tal vegada un dels llocs comuns més destacats de la retòrica actual és el que sosté que estem assistint bé a un *desordre*, bé a un *nou ordre* cultural. Així ho afirmen David Weinberger (2007), Adriaan van der Weel (2011) i Analet Pons (2013), entre d'altres.

Diversos autors atribueixen a Internet no només el progressiu eclipsi de la cultura vinculada al llibre tradicional, sinó també la transformació de les experiències lectores, que alguns argumenten amb retòrica distòpica però amb poques o nul·les evidències empíriques. Ja fa anys que Sven Birkets (1994) entonava la seva particular elegia a Gutenberg en presentar un futur ben poc esperançador quant a la lectura en l'era electrònica. Daniel Cassany constata en la frase inaugural d'un dels seus imprescindibles estudis sobre les noves pràctiques lectores que «llegir ja no és el que era» (2006: 9), i el concloïa dient «[s]'ha acabat la lectura [...] monocultural, monolingüe, mono-disciplinària, monoideològica, monoautor (d'un sol autor), monogenèrica (d'un únic gènere discursiu) [...] Visca la multiliteracitat!» (CASSANY 2006: 259–260). Maryanne Wolf (2008) apuntava que la lectura realitzada en pantalla pot fer-ne disminuir el potencial cognitiu. Thompson (2010) sosté que els joves llegeixen cada vegada menys i pitjor. Nicholas Carr (2011) assegura que no només el llibre i la lectura es troben en clar declivi, sinó que les noves formes de llegir, d'accedir i gestionar la informació que ens proporciona Internet estan tenint efectes cognitius en els internautes. François Bon (2011), autor del blog *Le tiers livre*, manté que el web ha rellevat el llibre. Vuitanta-dos autors, artistes, crítics i dissenyadors abanderaren el volum col·lectiu *I Read Where I Am* amb aquesta contundent declaració: «Som lectors de carrer. [...] Som la nova generació de lectors. Siguem honestos: llegir ha esdevingut una experiència diferent. Llegir ha esdevingut mirar i viceversa. La informació ha esdevingut tàtil. [...] Som addictes a la informació» (GERRITZEN *et al.* 2011).

Davant d'aquest *desordre digital*, autors de l'àmbit humanístic, amb major o menor tessitura apocalíptica i tecnòfoba, s'encastellen a defensar les bondats del llibre en paper i es mostren disposats a resistir-se al canvi. El 2008, des dels Estats Units, Ray Bradbury, l'autor de la mítica novel·la *Fahrenheit 451* (en la qual presentava un futur en què els llibres eren destruïts), assegurava que els llibres electrònics, ras i curt, no eren llibres. A Itàlia, el mediàtic novel·lista Alessandro Baricco (2008) es mostrava igualment bel·ligerant en contra de l'adveniment d'una nova cultura del llibre digital. Semblantment han fet Roberto Casati (2013), Olivier Larizza (2012) i Olivier Bessard-Banquy (2012), entre d'altres. Els seus pessimistes escenaris de futur quant a les noves formes de lectura fins i tot arriben a augurar, en algun cas, la mort de la literatura, que ja fa anys consignava Kernan (1990):

Com pot sobreviure la literatura quan el plaer ja no està lligat a la tonificació del «múscul cerebral», a la descoberta sempre més subtil del món, sinó al refús a pensar, a la immersió tranquil·litzadora en les idees simples, en els subproductes anestesiants? (Bessard-Banquy 2012: 18)

Jeremiades com aquestes són una rèplica gairebé exacta dels enverinats atacs que els *hommes de lettres* van llançar contra el cinema durant els primers dècennis del segle XX (IRIBARREN 2012: 8), quan es contraposava la pantalla a la literatura i a la cultura humanística —*nilhil sub sole novum*.

Altres autors, tanmateix, es capturen de forma menys o gens bel·ligerants i es limiten a adoptar una tessitura nostàlgica. N'és un exemple l'abrandada defensa del llibre en paper animada per l'esperit de bibliòfil d'Umberto Eco i Jean-Claude Carrière (2010). O també Romano Montroni (2007: xvi), que fa eco dels mots de Jean Giono: «El plaer que em donen els llibres és sobretot físic». L'enorme prestigi que manté avui el llibre imprès, que roman pràcticament intacte, fa que sovint s'oblidi que l'experiència literària va estar molts més segles instal·lada a l'esfera de l'intangible que no pas a la materialitat del paper.

Però un nombrós contingent d'autors, crítics i acadèmics no formulen cap mena de consideració respecte de la migració digital que està experimentant la cultura del llibre i el sistema literari i continuen en la pràctica disciplinària i retòrica tradicionals. Les raons són múltiples. Hi ha des dels que s'atrinxeren en el conservadorisme disciplinari perquè se senten perplexos i desarmats davant l'allau digital i la consegüent dissolució del concepte d'*auctoritas*, fins als que només fan un ús purament instrumental de les noves tecnologies i es despreocupen d'indagar sobre el seu possible potencial. I, certament, entre els acadèmics l'atenció al canvi de paradigma a l'entorn del llibre hauria de ser preminent.

Segons el grup de professors del University College of London encapçalat per Paul Gooding, convindria començar a estudiar amb mètodes empírics l'efecte que té la digitalització del patrimoni a gran escala. Aquesta investigació ajudaria a comprendre millor l'impacte de les innovacions tecnològiques a l'entorn del llibre, que encara no som capaços de comprendre (GOODING *et al.* 2013). José Manuel Lucía considera que la universitat hauria de deixar de ser aliena a la migració del llibre a l'àmbit digital i anima els investigadors a prendre'n les regnes (2012). Adriaan van der Weel, al seu torn, adverteix que el discurs acadèmic pràcticament ha negligit els canvis que està experimen-

tant la transmissió textual (2011: 3). Aquest silenci ha portat el filòleg Milad Doueihi a lamentar que des de l'àmbit de les humanitats no s'hagi articulat una participació activa en el debat derivat de l'adveniment de la cultura digital, que considera que està monopolitzada per tecnòlegs i juristes (2010: 13). Doueihi només apunta de manera molt tangencial que la convergència entre la tecnologia i les arts i les humanitats ha cristallitzat en la conceptualització i ús del sintagma «humanitats digitals». Ara bé, una ràpida cerca a Google, una exploració de programes universitaris de molts països o un simple cop d'ull a catàlegs d'editorials acadèmiques posa de manifest que les humanitats digitals (entre les qual hi ha la disciplina literària, que inclou l'anomenada filologia digital) no només estan experimentant una enorme fortuna, sinó que han engendrat noves disciplines, com l'anomenada Culturomics.

### *On és l'agenda digital dels estudis literaris?*

Al tombant de mil·lenni Harold Bloom, un dels crítics i professors de literatura més coneguts del món, Premi Internacional Catalunya 2002, encetava el llibre *Com llegir i per què* amb la següent consideració:

No hi ha una sola manera de llegir bé, però sí que hi ha una raó primordial per la qual hauríem de llegir. Tenim al nostre abast una quantitat interminable d'informació, però, ¿on trobem la saviesa? Si som afortunats, trobarem un professor concret que ens ajudarà, però al final estarem sols i hauréem d'avançar sense cap més mediació. Llegir bé és un dels grans plaers que la solitud fa possibles, perquè, almenys segons la meua experiència, és el plaer amb més capacitat per guarir. Ens retorna a les coses foranes, ja siguin nostres, dels amics o d'aquells que es poden convertir en els nostres amics. La literatura imaginativa és forana i com a tal alleuja la solitud. No solament llegim perquè no podem arribar a conèixer prou persones, sinó perquè l'amistat és molt vulnerable i susceptible de deteriorar-se o desaparèixer, vençuda per l'espai, el temps, les avinences imperfectes i totes les penes de la vida familiar i passional. (BLOOM 2002: 15)

Aquestes paraules de Bloom van ser formulades ben pocs anys abans de l'eclosió del fenomen web 2.0, de la proliferació de blogs personals, clubs de lectura virtuals i MOOCs, de les aplicacions de recomanació de llibres a disposició dels usuaris en repositoris i plataformes comercials a Internet, de la

posada en marxa de múltiples biblioteques digitals, així com també de l'èxit de tauletes tàctils i telèfons intel·ligents, que estimulen l'escriptura i la lectura desacomplexades. Avui els internautes compten amb múltiples prescriptors, alguns dels quals amb un poder de lideratge enorme, com per exemple Amazon, que ha començat a publicar l'octubre de 2013 el setmanari literari digital *Day One* amb la voluntat de descobrir nous talents i obres d'arreu, disponible a un sol clic de distància en milions de Kindles.

El que pretenia Bloom era reivindicar el valor de la literatura en el context dels estudis acadèmics —que ha perdut molt pes en els darrers decennis, com han lamentat Ellis (1997) i Resina (2012)— i reforçar la preeminència de l'estudiós de la literatura, que presentava com a *auctoritas* —a semblança seva— accessible només al clos tancat i reduït de l'aula universitària o escolar. Bloom el reivindicava sobretot com a hermeneuta, com a mediador indispensable entre l'obra i el lector comú (*common reader*). Tanmateix, el context universitari i, sobretot, les pràctiques acadèmiques dels estudiants estan canviant amb força celeritat, de manera que el model d'estudiós de la literatura que té Bloom avui resulta caduc.

En un sistema universitari que pateix la crisi econòmica, que està veient disminuir dràsticament els pressupostos destinats a la recerca, especialment en l'àmbit de les humanitats, és difícil desplegar una agenda digital per part dels estudis literaris. Tanmateix, la migració a l'àmbit digital és irreversible. De fet, justament la crisi està propiciant la publicació i la divulgació digitals, atès que l'edició i la distribució en paper és molt més cara. A més, des de les mateixes universitats s'està estimulant la publicació en obert dels resultats de recerca i de manuals i treballs acadèmics, quelcom que reverteix positivament en un major impacte de la tasca dels investigadors, que pot reforçar-se amb una difusió efectiva per mitjà de les xarxes socials (TERRAS 2012).

Una de les línies de recerca és explorar les possibilitats hermenèutiques que proporcionen la digitalització massiva i la gestió computacional —amb mètodes quantitius de matriu científica— del text, un camí obert al final dels anys 40 per Roberto Busa, que Franco Moretti (2005) anomenà lectura a distància (*distant reading*, en oposició al *close reading*), i que té continuïtat en la filologia electrònica (*e-philology*) o digital (PEURSEN *et al.* 2010). En aquest àmbit, que compta amb revistes com ara *Computers and the Humanities* i *Literary and Linguistic Computing*, destaca Stephen Ramsay (2011), l'encunyador del terme de crítica algorítmica. Una altra línia és la que estudia

les noves formes literàries digitals, des de l'hipertext fins a les aplicacions o els videopoemes.

Un creixent nombre d'acadèmics han volgut treure partit de les oportunitats que brinda Internet per difondre no només el patrimoni literari sinó també per donar visibilitat a la seva tasca d'hermeneuta —més enllà de publicar en revistes d'investigació en obert. D'una banda, la Universitat de Vic-tòria, per exemple, ha impulsat el Web Internet Shakespeare Editions, un projecte pioner quant a l'edició electrònica d'obres shakespereanes que destaca per la digitalització dels textos i les visualitzacions múltiples de les variants textuais. Des de França, TraduXio convida la comunitat internacional de traductors a participar en el projecte de traducció literària multilingüe inscrit en el moviment de la cultura oberta i basat en entorns col·laboratius que incorporen tecnologies del mestissatge (LACOUR *et al.* 2010). A Espanya s'estan desenvolupant múltiples webs de difusió de patrimoni literari des de diverses universitats, entre les quals cal destacar el macroprojecte d'investigació TC/I2, en què participen cent cinquanta investigadors d'universitats d'arreu del món dirigits per Joan Oleza, de la Universitat de València. TC/I2 treballa en la investigació i difusió del patrimoni teatral clàssic espanyol; un dels seus objectius és crear una col·lecció de Teatre Clàssic Europeu en edició digital multilingüe, amb traduccions hipervinculades.<sup>11</sup> A Catalunya també existeixen diversos projectes en aquest sentit.<sup>12</sup> D'altra banda, cada vegada més acadèmics usen les xarxes socials a mode de tribuna universitària amb propòsit divulgatiu i per visibilitzar el seu paper prescriptor. Dels múltiples canals emprats destaquen especialment aquesta nova forma de transmissió textual que són els blogs<sup>13</sup> i els vídeos educatius, com els que difon des dels

11 Un altre projecte que contempla l'edició de traduccions hipervinculades és InLéctor, desenvolupat pel Language Processing Group (UOC). InLéctor té com a objectiu posar en obert llibres digitals bilingües (lliures de drets d'autor i de traductor), amb àudio i interactius, amb l'objectiu que mitjançant la lectura de textos clàssics els lectors reforcin l'aprenentatge de llengües. Vegeu el web del projecte a <http://inlector.wordpress.com/> i una explicació dels seus objectius i funcionament a <http://www.youtube.com/watch?v=1ov2oiFoUXY>.

12 Ens limitem a citar només alguns projectes de l'àmbit de la literatura catalana: TRACES (UAB), el Corpus Literari Digital de la Càtedra Màrius Torres (UdL), Centre de Documentació Ramon Llull, Aula Carles Riba, Narpan, BITECA i Mimesi (UB), NISE (UdG), Qiern (UB i UdG), Lletra (UOC), TRIL-CAT (UPF), IVITRA i Biblioteca Dramàtica Valenciana (UA) i Arxiu de Folklore (URV).

13 Amb aquest objectiu s'ha creat, per exemple, el projecte Hypotheses, una plataforma que reuneix blogs de recerca escrits per acadèmics europeus de l'àmbit de les humanitats i les ciències so-



Estats Units la Khan Academy —un model que han seguit moltes universitats, que disposen de lliçons visionables tant a YouTube com a iTunes University.

En fi, sembla que si volem que la literatura recuperi protagonisme en l'àmbit acadèmic convé que els estudiosos siguem agents de canvi: que ens esmercem a disseminar digitalment el patrimoni literari, a enriquir-lo i a prescriure'n els valors amb noves eines i tribunes, atès que en l'actual era digital la prescripció continua sent imprescindible. Només ho podrem fer si tenim molt present que ens adreçam a una nova i heterogènia tipologia de lectors que bé són immigrants digitals bé nadius digitals que s'han avesat a estar més ben informats, a interactuar sense constreyniments jeràrquics a la Xarxa i a ser actius en les noves arquitectures de la creació col·lectiva i de la prescripció. Així doncs, hem de liderar accions productives i reticulars per promoure la lectura literària amb la complicitat de tecnòlegs i d'altres prescriptors —molts dels quals ja estan aplicant les lliçons que dictava el cèlebre *Cluetrain Manifesto* (1999), com dialogar amb l'audiència. Les jeremiades i la nostàlgia no duen enlloc i resulten una pèrdua de temps. I ara ja comença a ser urgent que els acadèmics de les lletres tinguem un paper actiu tant en les controvèrsies emergides al si de les dinàmiques de digitalització com en l'envigoriment d'uns sistemes literaris que, cal subratllar-ho, estan experimentant una transformació sense precedents quant als autors, als lectors, als traductors i a la creació.

### *Observacions finals*

Al llarg del capítol hem defensat la idea que la literatura és una forma de coneixement i de transmissió de valors essencial, tan vàlida en els estadis de l'oralitat com en la societat de la informació, en la qual continua tenint un valor simbòlic i cohesionador bàsic per a la comunitat. En l'actual migració de la cultura a l'esfera digital, la institució literària està vivint canvis profunds, dictats en bona mesura per les noves formes de lectura, l'ús que fem d'Internet i de la quarta pantalla, la transformació de la indústria del llibre i la reconfiguració que estan experimentant biblioteques, escoles i universitats. Com altres formes de comunicació que es basen en la paraula, la literatura

---

cials. El 5 d'octubre de 2013 consten set-cents blogs, dels quals només onze són publicats a Espanya —cap d'ells, per cert, és sobre literatura.

està experimentant unes mutacions que no sabem si acabaran en una veritable metamorfosi: estem assistint a l'aparició de noves formes i arquitectures tant d'escriptura com de lectura i de noves modalitats de prescripció, mentre que paral·lelament veiem com s'extingeixen les cadenes de producció literària tradicionals així com antics privilegis d'agents de l'*establishment*. Davant d'aquesta realitat, també hem justificat la idea que els estudiosos de la literatura hauríem de repensar la nostra funció mediatra, en especial quant a la prescripció, la patrimonialització i l'enriquiment del text en clau digital, i desplegar un paper actiu en els debats i projectes desenrotllats tant al món real com a Internet, sempre amb la voluntat de servir els lectors.

Més enllà del que puguem realitzar els acadèmics, tot sembla indicar que, davant de l'imparable poder colonitzador d'Amazon, Apple i Google, des de diferents instàncies caldrà implementar polítiques de regulació (com ja està fent França) i arbitratges supranacionals que garanteixin la pervivència de la bibliodiversitat, la robustesa i les relacions d'equitat dels sistemes literaris, la defensa de l'accés al patrimoni en institucions bàsiques de la cultura, la salvaguarda de la diversitat cultural, i els drets i les llibertats dels lectors i els creadors. I, per damunt de tot, caldrà garantir el dret de la lectura a tot ciutadà, principi que hauria de presidir la República de les Lletres en l'era digital. Tot plegat convindrà orquestrar-ho en uns escenaris de futur en què l'experiència literària, mal que pesi a molts, sembla que se seguirà desvinculant del llibre imprès. La literatura està fent el camí de retorn a l'esfera de l'intangible.

#### *Referències bibliogràfiques*

- ARTOPOULOS, A., coord. 2011. *La sociedad de las cuatro pantallas. Una mirada latinoamericana*. Barcelona: Ariel.
- BESSARD-BANQUY, O. 2012. *Les mutations de la lecture*. Bordeaux: Presses universitaires de Bordeaux.
- BIRKETS, S. 1994. *The Gutenberg Elegies. The Fate of Reading in an Electronical Age*. New York: Ballentine Books.
- BLOOM, H. 2000. *Com llegir i per què*. Barcelona: Anagrama/Empúries.
- BON, F. 2011. *Après le livre*. Paris: Éditions du Seuil.
- BRADLEY, P. 2011. «HarperCollins hit by several types of stupid stick». [http://philbradley.typepad.com/phil\\_bradleys\\_weblog/2011/02/harpercollins-hit-by-several-types-of-stupid-stick.html](http://philbradley.typepad.com/phil_bradleys_weblog/2011/02/harpercollins-hit-by-several-types-of-stupid-stick.html) (consultat el 5 d'octubre de 2013).

- CAMMAERTS, B., R. MANSELL & B. MENG. 2013. *Media Policy Brief 9. Copyright and Creation. A Case for Promoting Inclusive Online Sharing*. LSE Media Policy Project. <http://www.lse.ac.uk/media@lse/documents/MPP/LSE-MPP-Policy-Brief-9-Copyright-and-Creation.pdf> (consultat el 5 d'octubre de 2013).
- CARR, N. 2011. *¿Qué está haciendo Internet con nuestras mentes? Superficiales*. Madrid: Taurus.
- CASATI, R. 2013. *Contro il colonialismo digitale. Istruzioni per continuare a leggere*. Roma: Laterza.
- CASSANY, D. 2006. *Rere les línies. Sobre la lectura contemporània*. Barcelona: Empúries.
- CORDÓN GARCÍA, J.A., R. GÓMEZ DÍAZ & J. ALONSO ARÉVALO. 2011. «Les plataformes de venda de llibres electrònics: models de negoci i estratègies de mercat». *BiD* 26 (juny). <http://bid.ub.edu/26/cordon1.htm> (consultat el 5 de novembre de 2013).
- COYLE, K. 2006. «Mass digitization of books», *Journal of Academic Librarianship* XXXII (6). <http://www.kcoyle.net/jal-32-6.html> (consultat el 5 de novembre de 2013).
- DOUEIHI, M. 2010. *La gran conversión digital*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- . 2011. *Pour un humanisme numérique*. Paris: Éditions du Seuil.
- DARNTON, R. 2010. *Digitalitzar és democratitzar? El cas dels llibres*. Barcelona: Arcàdia.
- ECO, U. & J.C. CARRIÈRE. 2010. *Nadie acabará con los libros*. Barcelona: Lumen.
- ELLIS, J.M. 1997. *Literature Lost. Social Agendas and the Corruption of the Humanities*. New York: Yale University Press.
- FLOOD, A. 2013. «Amazon purchase of Goodreads stuns book industry». *The Guardian*, 2 abril.
- GERRITZEN, M., G. LOVINK & M. KAMPMAN, eds. 2011. *I Read Where I Am*. Amsterdam: Valiz. <http://www.ireadwhereiam.com/> (consultat el 10 d'octubre 2013).
- GOODING, P., M. TERRAS & C. WARWICK. 2013. «The myth of the new: Mass digitization, distant reading, and the future of the book». *Literary and Linguistic Computing* 28 (4): 629–639.
- IRIBARREN I DONADEU, T. 2012. *Literatura catalana i cinema mut*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- JEANNENEY, J.-N. 2005. *Quand Google défie l'Europe: plaidoyer pur un sursaut*. Paris: Mille et Une Nuits.
- JINHA, A.E. 2010. *Article 50 Million: An Estimate of the Number of Scholarly Articles in Existence*. Ottawa: University of Ottawa. <http://www.stratongina.net/files/50millionArifJinhaFinal.pdf> (consultat el 5 d'octubre de 2013).
- KERNAN, A. 1990. *The Death of Literature*. New York: Yale University Press.
- LACOUR, P., A. BÉNEL, F. EYRAUD & A. FREITAS. 2010. «TIC, collaboration et traduction: vers de nouveaux laboratoires numériques de translocalisation culturelle». *Meta: journal des traducteurs* 55 (4): 674–692.
- LARIZZA, O. 2012. *La querelle des livres. Petit essai sur le livre à l'âge numérique*. Paris: Buchet-Chastel.

- LASKOW, S. 2013. «Book'em». *Columbia Journalism Review*, 2 oct. [http://www.cjr.org/cloud\\_control/piracylab.php?page=all](http://www.cjr.org/cloud_control/piracylab.php?page=all) (consultat el 5 d'octubre de 2013).
- LESSIG, L. 2004. *Free culture. How big media uses technology and the law to lock down culture and control creativity*. New York: The Penguin Press.
- LEVINE, R., C. LOCKE, D. SEARLS, D. WEINBERGER & M. JAKE. 1999. *The Cluetrain Manifesto*. <http://www.cluetrain.com/cluetrain.pdf> (consultat el 5 d'octubre de 2013).
- LUCÍA MEGÍAS, J.M. 2012. *Elogio del texto digital*. Madrid: Fórcola.
- MALET, J.-B. 2013. *En los dominios de Amazon. Relato de un infiltrado*. Madrid: Trama editorial.
- MONTRONI, R. 2007. *Vender el alma. El oficio de librero*. México: Fondo de Cultura Económica.
- MORETTI, F. 2005. *Graphs, Maps, Trees: Abstracts Models for a Literary Theory*. London, New York: Verso.
- MORIN, N. 2013. «What's wrong with Candide». <https://medium.com/digital-publishing/edb6f5c9ad81> (consultat el 5 d'octubre de 2013).
- NADAL I FARRERAS, J.M. 2012. «I si escric llengua, veus? El dolor em trenca l'ànima». *Per què vivim les llengües amb tanta passió?*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.
- NEGROPONTE, N. 1995. *Being Digital*. New York: Alfred A. Knopf.
- NIRANJANA, T. 1992. *Siting Translation: History, Post-Structuralism, and the Colonial Context*. Berkeley: University of California Press.
- NOPCA, J. 2013. «Amazon: oportunitat o amenaça». *Ara*, 12 oct., 40-41.
- PEURSEN, W.V.; E.D. THOUTENHOOFD & A.V.D. WEEL. 2010. *Text Comparison and Digital Creativity. The Production of Presence and Meaning in Digital Text Scholarship*. Leiden: Brill.
- PONS, A. 2013. *El desorden digital. Guía para historiadores y humanistas*. Madrid: Siglo XXI.
- RAMSAY, S. 2011. *Reading Machines. Towards an Algorithmic Criticism*. Urbana, Chicago, Springfield: University of Illinois Press.
- RESINA, J.R. 2012. «Reflexions crítiques sobre literatura i globalització». Dins T. IRIBARREN I DONADEU, & S. ŠKRABEC, ed. *Constel·lacions variables. Literatura en la societat de la informació*. Barcelona: Editorial UOC, 23-43.
- ROBINSON, S. 2013. «Piracy.lab study investigates e-book piracy», 7 oct. <http://www.mhpbooks.com/piracy-lab-study-investigates-e-book-piracy/> (consultat el 10 d'octubre de 2013).
- ROCHESTER TEILEN, S. 2013. «Libraries need to move from collecting to connecting». <http://blog.book-fair.com/2013/10/08/libraries-need-to-move-from-collecting-to-connecting/> (consultat el 10 d'octubre de 2013).
- STALLMAN, R. 2011. *The Danger of Ebooks*. <http://stallman.org/articles/ebooks.pdf> (consultat el 5 d'octubre de 2013).
- SVEN, B. 1999. *Elegía a Gutenberg. El futuro de la lectura en la era electrónica*. Madrid: Alianza.

- TERRAS, M. 2012. «The Impact of Social Media on the Dissemination of Research: Results of an Experiment». *Journal of Digital Humanities* 1 (3): 30–38.
- THOMPSON, J.B. 2010. *Merchants of Culture. The Publishing Business of the Twenty First Century*. Cambridge: Polity.
- WEINBERGER, D. 2007. *Everything is Miscellaneous. The Power of the New Digital Disorder*. New York: Holt Paperback.
- WEEL, A.V.D. 2011. *Changing our textual minds. Towards a digital order of knowledge*. Manchester: Manchester University Press.
- WISCHENBART, R. 2013. *Global eBook. A report on market trends and developments*. [http://www.wischenbart.com/upload/the\\_global\\_ebook\\_report\\_fall2013\\_final04-2edi\\_pdf.pdf](http://www.wischenbart.com/upload/the_global_ebook_report_fall2013_final04-2edi_pdf.pdf) (consultat el 10 de novembre de 2013).
- WOLF, M. 2008. *Proust and the Squid: The Story and Science of the Reading Brain*. Cambridge: Icon Books Ltd.
- 3D ISSUE. 2013. «Publishers Placing Restrictions on e-Book Library Lending». [http://www.3dissue.com/publishers-e-book-library-lending/?goback=%2Egde\\_3091492\\_member\\_277319215#%21](http://www.3dissue.com/publishers-e-book-library-lending/?goback=%2Egde_3091492_member_277319215#%21) (consultat el 5 d'octubre de 2013).

# EL SECTOR EDITORIAL ESPANYOL I LA REVOLUCIÓ DIGITAL

BERNAT RUIZ DOMÈNECH

*Resum:* El sector editorial espanyol pateix una bombolla inflada per la necessitat dels grans grups editorials d'obtenir rendibilitats més altes a les pròpies del sector. Ja fa anys que la demanda no és capaç de mantenir la sobreoferta, la qual cosa ha fet baixar la rendibilitat per exemplar. La crisi del 2008, a més, ha acabat de deteriorar tots els indicadors. Actualment el sector pateix una crisi greu de liquiditat, però la legislació vigent, que posa el control efectiu del sector en mans d'institucions privades interessades que res no canviï, no permet empènyer l'oferta mitjançant l'elasticitat de preus, ni dur a terme tècniques de màrqueting innovadores. La sortida a aquesta situació de crisi sistèmica passa per una reconversió industrial que pot ser impulsada pel sector públic a còpia d'exempcions i estímuls fiscals i de càrrega fiscal, i per adaptar la legislació per fer-la més flexible. El resultat ha de ser una cadena analògica dinàmica que, amb els marges i la rendibilitat restablerts, pugui encarar amb garanties i vigor la reconversió digital.

*Paraules clau:* reconversió industrial, indústria editorial, llibre, llibre digital, bombolla editorial, crisi, nou paradigma editorial

## *Com hem pogut arribar fins aquí?*

El editor de *The Nation* ha promovido en estas columnas un debate a propósito de la salud de una industria cuya importancia nacional no guarda proporción en absoluto con su tamaño: el Comercio de Libros. No creo que nadie pueda mantener que se publican muy pocos libros. En lo que respecta a fecundidad, hay una apariencia de salud total. Pocos son los autores de mérito hoy en día cuya obra no llega a ver la luz. Pero, ¿se compran suficientes libros? ¿Juegan los libros el papel que deberían con respecto a llenar nuestras horas de ocio? ¿Es la recompensa a la autoría (y de forma incidental, a la edición y a la venta) la que debería ser en una comunidad que se precie, que respeta como se merece esta profesión (y los adjuntos y ayudas esenciales a la misma)?

John MAYNARD KEYNES (1883–1946)<sup>1</sup>

<sup>1</sup> *The Nation*, 12 de març de 1927. Traducció al castellà a Keynes, John MAYNARD, «¿Son los libros demasiado caros?», *Trama & Texturas* 20 (maig 2013): 7–12.

Aquest paràgraf semblaria de rabiosa actualitat si no fos perquè ni fa referència a l'edició espanyola ni s'ha escrit fa poc. John Maynard Keynes el va escriure el 1927 en referència al mercat editorial britànic i, per extensió, al de tot l'Imperi. Ell es preguntava si els llibres eren massa cars i després d'un raonat i documentat article argüïa que no. En qualsevol cas, el que es desprèn de la lectura de l'esmentat paràgraf i de la resta de l'article és que l'edició ha viscut problemes semblants als que actualment afecten el llibre espanyol en diferents indrets i èpoques.

L'edició a Espanya està en crisi. A la crisi econòmica nascuda de l'esclat de la bombolla de la construcció del 2008 hem d'afegir-hi una crisi sectorial, latent i silenciosa, que duu lustres sent el llast i el corcó del sector. El llibre espanyol pateix la pròpia bombolla, una bombolla de sobreoferta que ara comença a esclatar i amenaça d'arrambar una part important del teixit industrial del sector. Aquesta bombolla comparteix alguns trets amb la financera i la del totxo. Les editorials i distribuïdors han estat utilitzant el llibreter per construir una piràmide financera. Com va començar tot? En resum, els esdeveniments van anar de la següent manera.

Al final dels anys vuitanta i durant els noranta, grans grups editorials i de comunicació concentraren una part molt important del sector: Planeta o Santillana van créixer molt, en nasqueren d'altres com Grup62 (absorbit més tard per Planeta) i van aparèixer també grups estrangers com Random House i Mondadori, Wolters Kluwer, entre d'altres. Aquests grans grups començaren a exigir als seus segells editorials rendibilitats de dos dígitos quan, històricament, l'edició no rendia més que entre el 3% i el 7% aproximadament (o fins i tot menys). Ara bé, com que el nombre de lectors a Espanya creix a un ritme sostingut però lent —a una mitjana anual de l'1%— molt aviat, possiblement al llarg dels últims cinc anys del segle xx,<sup>2</sup> els grans grups i la miríada de petites i mitjanes editorials a la seva ombra van esgotar-ne la demanda. Així, doncs, un cop esgotats els «jaciments naturals de demanda», els grans grups començaren a treballar empenyent l'oferta. Arribats a aquest punt, cal fer un incís: una especificitat del sector editorial espanyol és que un llibre no

2 L'augment progressiu dels índex de lectura a Espanya es pot seguir a les sèries estadístiques de l'Institut Nacional d'Estadística (<http://www.ine.es>), però recomano consultar l'*Encuesta de hábitos y prácticas culturales en España 2010-2011* (p. 14) per a una interpretació complementària més completa. Se'n pot descarregar la síntesi de resultats a: [http://www.mcu.es/estadisticas/docs/EHC/2010/Sintesis\\_2010-2011.pdf](http://www.mcu.es/estadisticas/docs/EHC/2010/Sintesis_2010-2011.pdf).

es pot millorar mitjançant les clàssiques tècniques de R+D i el màrqueting dels productes de consum,<sup>3</sup> però els directors financers de les editorials pretenen que la seva rendibilitat sigui similar i demanen als seus directors editorials que siguin capaços de preveure les vendes de l'any següent; els editors, però, només disposen de l'experiència i no poden sinó inventar-se el futur. Fou al final de la dècada dels noranta del segle passat quan les editorials començaren a jugar a la loteria. Quants més títols editessin, més possibilitats tindrien que els toqués el premi gros, un *best-seller*, fet que pressionà de manera cada vegada més angoixant els llibreters. Fa anys que la rotació de les novetats s'accelera i que els llibres, per tant, no maduren prou als prestatges, la qual cosa fa cada cop més difícil que el llibre trobi el seu lector, que s'erosioni el fons de les biblioteques i que l'oferta esdevingui més efímera. Com a resultat augmentaren progressivament les devolucions i les editorials independents es trobaren, de mica en mica, amb més dificultats per col·locar les novetats a les llibreries, perquè ni els llibreters podien permetre's de pagar per un volum que no tenia sortida ni els editors podien assumir el cost de les devolucions. Qui estava encantat amb tot plegat era el distribuïdor, que traficava amunt i avall milions de llibres que ningú mai llegiria. Catalina Martínez Muñoz ho resumeix molt bé (2013: 81–84):

la producción editorial se ha incrementado un 41% en los últimos cinco años, a la par que se manifestaba un progresivo descenso de las ventas. ¿Cómo entonces es posible seguir produciendo a mansalva? Pues con un dinero que en realidad no existe o que existe solo en forma de expectativas de venta. El librero paga en el acto por cada ejemplar que entra en la librería, y el editor, que obtiene un 45% del PVP del libro tras su distribución, destina estos ingresos a producir nuevos títulos. Cuando llegue el momento de las temidas devoluciones habrá pasado el tiempo suficiente para colocar otro nuevo cargamento de ejemplares, y así sucesivamente. El modelo no permite otra salida. Viene aquí al caso la sencilla y atinada comparación del capitalismo con una bicicleta: si dejas de pedalear te

3 Però es pot millorar, en canvi, l'eficiència del procés productiu. Pel que fa a les tècniques de màrqueting, les limitacions provenen de la llei aplicable al llibre: Ley 10/2007, de 22 de junio, de la lectura, del libro y de las bibliotecas, cap. IV, art.9. Segons l'esmentada llei, el preu del llibre és fix (excepte el del llibre de text) i, a més, el llibre no pot servir d'article promocional per a la venda d'altres productes, entre d'altres limitacions. Es pot consultar la llei a la pàgina web del BOE: <http://www.boe.es/boe/dias/2007/06/23/pdfs/A27140-27150.pdf>.



la pegas. (Y esto, a diferencia del propio sistema económico, sí es una ley física irrefutable.) Pero si sigues pedaleando al mismo ritmo delirante, en un entorno de agotamiento general de la demanda, el batacazo puede ser morrocotudo. Lo tenemos delante de las narices.

Avui hi ha una gran quantitat de diner fictici que ni editors ni llibreters poden liquidar sense engagar a passeig el compte de resultats o la simple supervivència. El mercat del llibre ja entrà en procés de contracció estructural el 2005, però l'augment de la bombolla ocultà el drama: seguia augmentant l'oferta, les novetats cada vegada rotaven més de pressa a les llibreries, augmentaven les devolucions, però com que el diner flotant ho sostenia tot, l'accés al crèdit barat era molt fàcil i s'encadenaren alguns *best-sellers* sonats, la fallida es mantingué oculta una mica més. Si la bombolla es manté és perquè la pressió interna contraresta les forces en sentit contrari. Un cop trencat l'equilibri es desinfla o esclata. En el cas de l'edició, està esclatant i s'està carregant les llibreries, que són les que sostenen la demanda. Però la demanda fa temps que va dir prou per quatre raons: perquè es va esgotar fa més de cinc anys, perquè patim una crisi econòmica molt dura que afecta el consum i perquè el suport institucional, incloent les seves compres, s'ha reduït molt. La quarta raó és la diversificació de l'oferta cultural a Internet, amb un cabdal gratuït, legal i d'alta qualitat que sembla inesgotable. El final previsible no és encoratjador.

Un altre desenllaç és possible? És clar que sí. Les mateixes dades, tan magres, es poden interpretar de maneres ben diferents. A les seues directives dels grans grups s'empra informació fidel i actualitzada. Però algunes dades duen a determinades conclusions per molt que se les retorci, especialment quan alguns descensos són ja de dos dígitos i quan se sospita que no se'ns està mostrant la magnitud de la tragèdia. També és cert que és molt fàcil fer de vident del passat; no és aquesta, però, la meua intenció. El cert és que les decisions que s'han pres sempre s'han correspost amb una lògica i sempre han estat correctes en el seu context. De l'única cosa que segur que podem culpar el sector —començant pels grans grups— és d'haver fugit endavant quan la rendibilitat es tornà impossible —però l'accés al crèdit era fàcil— i d'entossudir-se a negar la importància de la crisi sectorial primer i de la digitalització després. No és, doncs, poca responsabilitat.

*La (mala) salut de l'edició de llibres de paper<sup>4</sup>*

El juliol de 2012 el Ministerio de Educación, Cultura y Deportes publicava la *Panorámica de la edición española de libros 2011*, un dels principals documents per conèixer les grans magnituds de l'edició professional a Espanya. L'estudi és de gran importància però pateix d'alguns defectes. Malgrat tot, és útil per respondre a les següents qüestions: quantes editorials privades hi ha?, quants llibres s'editen?, quants se n'imprimeixen?, l'edició camina amb crosses públiques?, a quin preu es ven el que s'edita?, en quin estat es troba la creació literària?

*Quantes editorials privades hi ha?*

La *Panorámica* no és prou clara a l'hora de respondre quants editors professionals hi ha a Espanya. Molts editors diuen que fan llibres —se'ls anomena “agents editors”— però són menys els que poden dir que viuen dels llibres. La gràfica de la pàgina 22 de la *Panorámica* divideix els editors en públics (476) i privats (2.998). Els públics són organismes estatals, autonòmics i municipals, mentre que els privats són les editorials pròpiament dites. Dels privats, 49 són autors–editors, 2.446 són petites editorials, 391 són editorials mitjanes i la resta, fins a 112, grans editorials. Les xifres semblen clares, però a partir d'aquí és quan la *Panorámica* es complica. Les dues taules següents (p. 23) barregen públic i privat per donar-nos la xifra global de la producció editorial. Més endavant es donen dades desagregades del sector privat, però és lamentable que, ja d'entrada, manqui claredat. Sembla que hi ha 2.949 editorials privades, un cop descomptats els autors–editors. D'aquestes, restaren inactives 766 editorials de tota mida (p. 21), de manera que el 2011 les editorials actives van ser 2.183. Per comprendre què entén la *Panorámica* quan parla de petits, mitjans i grans, esmentarem el criteri emprat pel que fa als editors privats (p. 17):

4 Aquest capítol es basa en l'estudi titulat *Panorámica de la edición española de libros 2011*, publicat el juliol de 2012. Quan aquest llibre vegi la llum possiblement ja s'haurà publicat la l'informe de 2012, però tot apunta que les seves dades seran encara més eloqüents que les que aquí es mostren. Es pot descarregar la *Panorámica* al següent enllaç: <https://sede.educacion.gob.es/publiventa/detalle.action?cod=14236C>. També es pot consultar un avançament de la producció editorial espanyola a la pàgina web de l'Agencia Española del ISBN: [http://agenciaisbn.es/web/view\\_noticia.php?id=51](http://agenciaisbn.es/web/view_noticia.php?id=51).

Empresas editoriales pequeñas: se consideran tales las que presentan un volumen de producción global inferior a 100 libros.

Empresas editoriales medianas, que son las que ofrecen una producción total global superior a 100 e inferior a 1.000 libros.

Grandes editoriales son las que tienen una producción mayor de 1.000 libros.

### *Quants llibres s'editen?*

El nombre total de llibres editats a Espanya s'obté sumant noves edicions, reedicions i reimpressions.<sup>5</sup> La Taula 1 ens permet saber quants llibres es varen editar el 2011:

#### DADES GLOBALS. ISBN CONCEDITS

<i>Conceptes</i>	2007	2008	2009	2010	2011
Llibres en suport paper	88.679	95.508	96.955	95.959	91.931
Llibres en altres suports	8.091	8.715	13.250	18.500	24.920
Producció total	96.770	104.223	110.205	114.459	116.851
% Interanual	+10,7	+7,7	+5,7	+3,9	+2,1
<i>Conceptes</i>	2007	2008	2009	2010	2011
Primeres edicions	76.948	82.403	85.871	89.824	97.504
% Primeres edicions	79,5	79,1	77,9	78,5	83,4
Reedicions	4.543	4.546	5.897	5.735	3.754
% Reedicions	4,7	4,3	5,4	5,0	3,2
Reimpressions	15.279	17.274	18.437	18.900	15.593
% Reimpressions	15,8	16,6	16,7	16,5	13,3

Taula 1: ISBN concedits a Espanya durant el 2011, segons el tipus de suport i en funció del tipus d'edició. Font: *Panorámica de la edición española de libros 2011*, p. 27.

<sup>5</sup> El criteri de la *Panorámica* per distingir entre primeres edicions, reedicions i reimpressions és el següent (p. 28): «Primera edición: primera publicación de un texto por una editorial concreta en una colección específica y en un determinado formato. Reedición: edición que se distingue de la anterior por algunas modificaciones introducidas en el contenido o en la presentación, y que requiere un nuevo ISBN. Reimpresión: impresión repetida de una publicación sobre el mismo molde o matriz de la primera impresión y que, al no incorporar modificaciones que afecten al contenido o a la presentación, no requiere un nuevo ISBN».

Aquestes dades permeten diagnosticar alguns dels mals de l'edició espanyola, que es poden resumir en tres punts: a) el nombre de títols editats en paper disminueix des de 2009, però en realitat tan sols ho fan les reedicions i les reimpressions; b) les primeres edicions, l'excés de les quals està saturant les escleròtiques artèries del sistema, només varen baixar lleugerament el 2008 i 2009, i van augmentar amb força el 2010–2011; i c) l'edició de la categoria «llibres en altres suports», en els quals s'inclouen els llibres digitals, augmenta des del 2009 però, com que també ho fan les primeres edicions, amb prou feines segueixen el ritme de les novetats.

### *Quants llibres s'imprimeixen?*

Si ja tenim un problema amb allò que Gabriel Zaid anomenà «los demasiados libros», els detalls de les tirades mitjanes són alarmants.<sup>6</sup> La tirada mitjana absoluta (MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTES 2012: 37) ha baixat dels 4.422 exemplars l'any 2005 als 1.345 exemplars el 2011. És a dir, que quan va arribar la crisi econòmica la tirada mitjana ja duia més de dos anys baixant fins als 2.960 exemplars de 2008.

El panorama es fa més ombrívol a mesura que augmenta el detall de l'anàlisi. Si ens fixem en l'*Evolución de la tirada media por materias* (p. 38), la literatura va passar de 4.288 exemplars el 2009 als 1.657 exemplars. Altres matèries no han patit descensos tan significatius: els llibres d'economia domèstica van passar dels 4.119 als 2.602, mentre que els de geografia i viatges van passar dels 3.889 als 3.310. Cap altra matèria ha baixat tant com la literatura, que és la clau de volta de l'edifici, no tant pel seu volum de vendes —que també, encara que inferior al llibre de text— com pel mercat de venda de drets.

### *L'edició camina amb crosses públiques?*

A més dels ajuts legislatius i les subvencions al llibre, la gràfica de «Distribución geográfica de la oferta editorial de acuerdo con la naturaleza jurídica del agente editor» (p. 45) posa de manifest que, en aquelles Comunitats

<sup>6</sup> Gabriel ZAID, *Los demasiados libros* (Barcelona: Editorial Debolsillo, 2010). Recomano que es llegeixi aquest llibre per comprendre detalladament el problema de la sobreproducció editorial i les seves conseqüències.

autònomes amb poca indústria editorial, aquesta s'alimenta de diner públic. Vegem les dades de sol·licituds d'ISBN dels agents editors públics en 7 comunitats autònomes a la Taula 2:

<i>Comunitats autònomes</i>	<i>% ISBN inscrits (2010)</i>	<i>% ISBN inscrits (2011)</i>
Madrid	6,0	4,6
Catalunya	3,9	3,4
Canàries	21,2	25,2
Cantàbria	26,2	11,0
Castella–La Manxa	24,1	18,3
Múrcia	33,6	35,7
La Rioja	43,6	15,3

Taula 2. Percentatge d'edició a càrrec de l'Administració pública a diferents comunitats autònomes. Font: elaboració pròpia a partir de les dades de la pàgina 45 de la *Panoràmica de la edició española de libros 2011*.

Els ens públics de Canàries, Cantàbria, Castella–La Manxa i Múrcia editen o han editat entre un quart i un terç dels llibres de les seves comunitats. A La Rioja es va sobrepasar el 40% el 2010. En tots aquests llibres consta, com a editor, un organisme públic, però l'entitat que dugué a terme i facturà la feina fou una editorial privada, cosa que no indica que a Madrid o a Catalunya l'Administració pública editi menys, sinó que l'impacte és molt menor, atès el volum molt més gran de la indústria privada.

### *A quin preu es ven el que s'edita?*

La primera taula de la pàgina 50 de la *Panoràmica* ens mostra el preu mitjà absolut, el preu mitjà en paper —ambdós d'interès per a l'IPC i poca cosa més— i el preu mitjà en altres suports, una completa fotesa perquè no fa referència al llibre digital sinó a qualsevol llibre que no sigui de paper. Segons l'esmentada xifra, el preu mitjà en altres suports és de 30,38€. La dada és absurda i no serveix per fer-se una idea, per exemple, de quin fou el preu mitjà dels llibres digitals editats.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Per conèixer dades actualitzades del preu mitjà dels llibres digitals recomano llegir David PEMÁN, «Diagnóstico del mercado del ebook en España en 2013», *Actualidad Editorial*, 6 juny 2013, <http://www.>

A la pàgina 51 hi trobem una taula molt més útil, sobre el «Precio estimado del libro según materias», que ens explica que els llibres (de paper) de literatura, per exemple, es van vendre el 2011 a una mitjana de 12,77€ i que la tendència d'anys anteriors és a la baixa. Per acabar aquest apartat, esmentaré el paràgraf amb el qual la *Panorámica* tanca la qüestió del preu mitjà:

las cifras de valoración de la producción editorial [...] sólo deben mostrarse como indicativas de la situación de un año concreto. La comparación interanual puede introducir en sus conclusiones elementos no homogéneos [...]. Un libro es distinto de otro no sólo por su contenido, sino por su composición, por su extensión, por el tipo de papel, por el tipo de letra, por su encuadernación, por su número de páginas, por el tipo de soporte, etc., de ahí que el precio pueda verse alterado por estos motivos, aún tratándose de un libro catalogado en la misma materia.

Certament, els llibres no es fabriquen amb un motlle i la diversitat formal complica una mica la correcta interpretació d'algunes dades, però això no significa que no es puguin fer comparacions. Amb excepcions puntuals, totes les editorials són força regulars en els criteris d'extensió i qualitat que apliquen als mateixos temes i col·leccions. És aquesta regularitat la que permet establir les comparacions que el sector necessita per a una interpretació útil de les dades. Si realment no servissin per a res, per què ens gastem el diner públic en baluernes com la *Panorámica*? L'argument mostra mandra i poca imaginació, com a mínim per dos motius. En primer lloc, perquè les dades de l'ISBN inclouen, entre d'altres, el nombre de pàgines, la mida i l'enquadernació. No s'hi inclou el gramatge del paper ni la qualitat de les cobertes, però si hi hagués una voluntat real d'obtenir dades útils es creuria el nombre de títols amb el nombre de pàgines, el format, l'enquadernació i el preu, i així s'obtidria informació molt interessant. En segon lloc, perquè el llibre digital és molt menys sensible a determinats factors. Malgrat que no és aliè a paràmetres d'extensió, en el seu cas no importen les mides físiques ni l'enquadernació ni, òbviament, el tipus de paper. Tot i que ja fa anys que es comercialitzen llibres digitals en format EPUB, Mobi i AZW, i que per vendre'ls

---

actualidadeditorial.com/diagnostico-del-mercado-del-ebook-en-espana-en-2013/. L'autor es basa en l'últim informe de la consultora GFK sobre l'e-book a Europa.

és necessari sol·licitar l'ISBN i omplir el preceptiu formulari, la *Panorámica* no ofereix cap dada clara i útil sobre el preu.

*En quin estat es troba la creació literària?*

La *Panorámica* divideix la creació literària en matèries (p. 61). D'entre totes elles comentaré la «Narrativa española e hispanoamericana» i la «Poesía española e hispanoamericana», perquè és on rau el pinyol del problema conceptual i comercial de l'edició espanyola. A Espanya s'edita molta narrativa i poesia espanyola i hispanoamericana, i cada any se n'editen més títols. Fins a cert punt és normal. El que no és normal és que en narrativa gairebé s'hagi duplicat el nombre de novetats anuals des de 2007 (de 4.907 a 8.911 títols) i que s'editi tant d'un gènere tan marginal com la poesia (3.422 títols el 2011).

Una editorial és una empresa l'objectiu de la qual és guanyar prou diners, com a mínim, per seguir pagant els sous dels seus treballadors, altrament tampoc podria dur a terme el seu altre objectiu, que és la difusió del coneixement i de la cultura. Per ser rendible ha d'oferir un producte que algú compri. Si el 2007 ja s'editava massa narrativa en espanyol, no sé què hi guanyem editant-ne gairebé el doble quatre anys després. El cas de la poesia és més preocupant perquè interessa a molt pocs lectors i, malgrat tot, cada any apareixen milers de títols, centenars dels quals són novetats. És a dir, que a un mercat saturat se li emboteix encara més producte i un mercat marginal s'inunda amb edicions sense cap futur possible fora de la trituradora. És un bon resum de la mala salut de l'edició de llibres a Espanya.

*La (mala) salut econòmica del llibre de paper*

La precària salut de l'edició espanyola afecta la salut econòmica de tota la cadena de valor del llibre de paper. L'avançament de resultats de l'enquesta del *Comercio interior del libro en España 2012* és la millor eina de la qual disposem —malgrat no ser massa sofisticada— per calibrar la importància de la crisi del llibre i la seva bombolla.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> CONECTA / FGEE. *Comercio interior del libro en España 2012, Avance de resultados* (Madrid: 2012), [http://www.federacioneditores.org/o\\_Resources/Documentos/Comercio\\_Interior2011.pdf](http://www.federacioneditores.org/o_Resources/Documentos/Comercio_Interior2011.pdf). Com en el cas de la *Panorámica* esmentat a la nota 4, quan aquest llibre es publiqui possiblement ja haurà vist la llum l'avançament de resultats de l'informe corresponent a 2012.

*Els llibres de text resisteixen, la literatura s'enfonsa*

Hi ha dos grans protagonistes de la crisi del llibre, encara que ho siguin per motius diferents: els llibres de text i els de literatura. Els llibres de text resisteixen i, fins i tot, repunten. Sembla un símptoma tranquil·litzador, però és tanmateix rellevant per a la viabilitat de la cadena analògica del llibre? Ateses les característiques especials d'aquest tipus de llibres, podem afirmar que no. Els motius poden ser els següents:

- Demanda constant i previsible. Cada any hi ha nous alumnes i els que passen de curs han de renovar els seus llibres. El calendari és (gairebé) sempre el mateix. Públic captiu. S'emparen en les polítiques públiques d'ensenyament que, si per una banda en prescriuen els continguts —un avantatge per als editors del sector—, per l'altra obliguen a comprar llibres de text nous.
- No necessiten el llibreter. Malgrat que els llibres de text encara es distribueixen a les llibreries, la tendència és a prescindir-ne per vendre directament a les escoles o a altres organismes que en concentren les compres.
- Forta tendència a la digitalització. Cada cop més, les editorials especialitzades en llibre de text aposten per digitalitzar la seva oferta, sigui de forma limitada oferint els mateixos títols en PDF, sigui oferint autèntics entorns o “jardins tancats” que aspiren a satisfer totes les necessitats d'una escola.

Per tot plegat, els llibres de text no haurien d'incloure's en les xifres de negoci de la cadena comercial del llibre, la qual mai no ha gaudit d'una demanda constant o previsible, ni compta amb públics captius i depèn (gairebé) del tot del llibreter. La inclusió del llibre de text suavitza la gravetat del moment i maquilla uns resultats que ja van sobrats de cosmètica.

La locomotora de l'edició comercial s'atura: la literatura és molt sensible a la cadena comercial analògica, especialment la novel·la contemporània. Vegem què li està passant a la literatura:

- Ensorrament de la facturació. En tan sols tres anys, la facturació ha baixat un 23%, i ha passat dels 713,27 milions d'euros el 2009 als 550,83 milions el 2011 (p. 11 de l'avançament).
- L'ensulsiada es concentra en la novel·la, que baixa un 20% i passa dels 613,19 milions d'euros el 2009 als 507,13 el 2011.

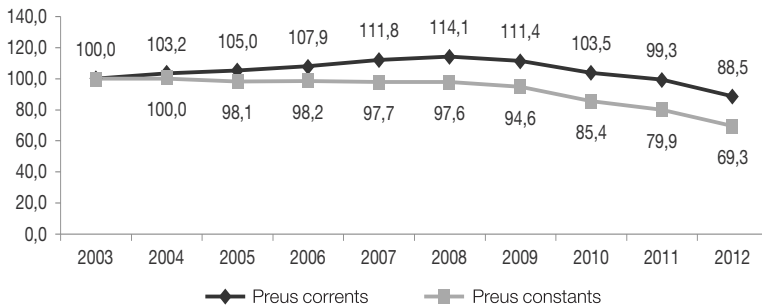


Dins de la novel·la, l'hemorràgia es concentra en la contemporània, que descendeix un 21% i passa dels 463 milions d'euros el 2009 als 366,22 el 2011, malgrat els *best-sellers* que, en ocasions, han ajudat a esmoreir el cop.

*L'erosió de la rendibilitat per exemplar*

El Gràfic 1 ens permet valorar l'evolució de la facturació des del 2002 fins al 2011. La línia de preus constants és horitzontal —cosa que indica que el sector manté el valor de la seva facturació un cop compensat l'IPC— fins al 2006. Llavors s'inicia un lleu descens fins al 2008, quan comença una baixada pronunciada fins avui. Aquestes dades es podrien interpretar en el sentit que la crisi de l'edició és causada per la crisi financera.

XIFRA DE FACTURACIÓ. TAXA DE VARIACIÓ RESPECTE AL 2003

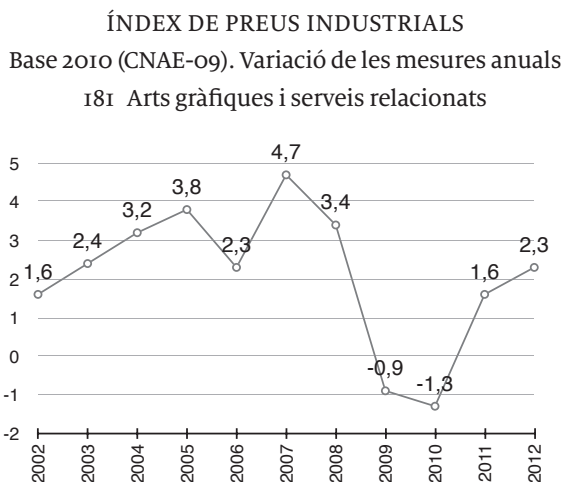


Gràfic 1. A preus corrents de mercat, la facturació ha augmentat des del 2002 un 3,7% (però descendent un 4,1% respecte del 2010). A preus constants, aquesta xifra ha disminuït un 18,1% (6,0% respecte del 2010). Font: *Comercio interior del libro en España 2012*.

Aquesta gràfica, però, sense context és enganyosament tranquil·litzadora —si per estar tranquils entenem estar tan malament com la resta de l'economia—, perquè el que ha passat els últims deu anys no és gens falaguer:

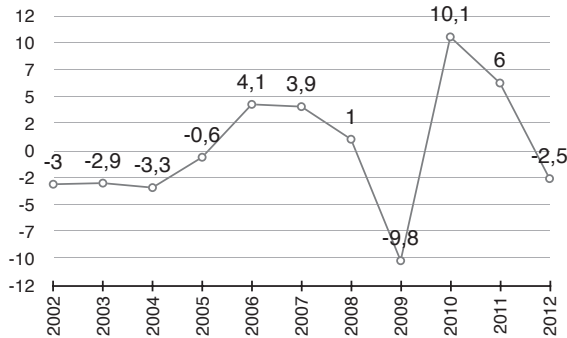
- Els preus dels llibres han pujat menys que l'IPC. S'ha perdut rendibilitat per exemplar, malgrat que per altres conceptes —com la venda de drets a creació literària— s'hagi compensat parcialment la pèrdua.
- Els títols a la venda i els exemplars impresos han augmentat més del que ho han fet els preus corrents —sense compensar l'IPC—, fet que també ha degradat la rendibilitat.

- Les devolucions han augmentat fins a representar el 30% dels llibres impresos i provocar 174 milions de moviments de llibres que no serveixen (gairebé) per a res.
- La digitalització s'ha ajuntat amb tot l'esmentat fins ara i ha afegit un cost —encara que conceptualment sigui una inversió— que ha llstat i erosionat encara més la rendibilitat en un moment de deteriorament de marges i de creixement de pèrdues.
- Els preus industrials de les indústries gràfiques (Grup INE 181) han pujat molt més que el PVP dels llibres, i el de la fabricació de pasta de paper, paper i cartró (Grup INE 171) ha experimentat brusques variacions durant els últims deu anys, la qual cosa no ha estat precisament beneficiosa per a l'estabilitat pressupostària i els balanços de les editorials. Malgrat que un estudi més detallat sens dubte permetria matisar o fins i tot neutralitzar aquestes despeses gràcies a les negociacions de preus de cada editor amb els seus proveïdors, el que ens mostren les dades de preus industrials és que la tendència general ha estat a l'encariment. Més important encara: aquest desequilibri de despeses i preus afecta en especial les editorials més petites, perquè el seu poder de negociació és molt menor que el dels grans grups. Vegem, a continuació, sengles gràfics:



Gràfic 2. L'índex de preus industrials de les Indústries Gràfiques no ha deixat d'augmentar des del 2010, en ocasions molt per sobre de l'IPC, i sempre per damunt de l'augment dels preus dels llibres. Font: Institut Nacional d'Estadística.

ÍNDEX DE PREUS INDUSTRIALS  
 Base 2010 (CNAE-09). Variació de les mesures anuals  
 172 Fabricació d'articles de paper i cartró



Gràfic 3. Malgrat que l'acumulat dels últims deu anys no mostra un augment sostingut com el de les indústries gràfiques, la fabricació de paper ha experimentat grans fluctuacions, amb augments o davallades de fins al 10% anual. Font: Institut Nacional d'Estadística.

Així, doncs, encara que la façana del sector presenti un aspecte relativament saludable, l'estructura es deteriora a un ritme alarmant. Vendre un llibre costa, actualment, més del que costava fa deu anys, mentre que el PVP ha baixat sensiblement.

Si els costos industrials pujaven mentre els PVP s'estancaven i baixaven, un altre factor que ha encaritzat la venda de llibres ha estat l'augment de les devolucions i, per tant, l'augment de les despeses de distribució. El 2011 es varen imprimir més de 286 milions d'exemplars (5,2% menys que l'any anterior) i les vendes assoliren la xifra de 199 milions d'exemplars (-12,5%), la qual cosa indica que es van retornar prop de 87 milions de llibres: el 30,4% de la producció, doncs, no es va vendre. No és un fet aïllat ni nou: la ràtio de llibres retornats no ha deixat de pujar durant l'última dècada, prova manifesta que el sector pateix, a més de la sobreproducció ja esmentada, una eficiència operativa lamentable. Si tenim en compte que aquests 87 milions de llibres varen generar un mínim de dos moviments cadascun (anada i tornada de la llibreria), que és com dir que el 46,6% dels moviments totals només ompliren les arqués dels distribuïdors sense generar cap benefici directe ni al llibreter ni a l'editor, tindrem una idea aproximada de la magnitud de la tragèdia.

Una cadena és tan forta com la més feble de les seves baules. A la cadena del llibre analògic la més feble és la llibreria. En comparació amb les xifres de l'avançament de l'informe *Comercio interior del libro en España 2012*, les dades disponibles de descens de vendes de les llibreries a temps real indiquen un perill de col·lapse: entre el 15% i el 30% de mitjana. Si el ventall de xifres és tan ampli és perquè els organismes que representen el llibreter no destaquen per la seva transparència ni tenen gaire pressa a publicar dades actualitzades.<sup>9</sup> Prenent com a referència esdeveniments com el dia de Sant Jordi i la Fira del Llibre de Madrid, el descens de vendes a llibreria entre el 2010 i el 2012 és del 8% com a mínim.<sup>10</sup>

Un símptoma de l'esgotament creixent de les llibreries, sobretot de l'extensa xarxa d'establiments independents, és que cada vegada és més difícil vendre tirades modestes i cada cop més els llibreters accepten només llibres en dipòsit, i no en ferm. Tal com Catalina Martínez Muñoz comenta (2013):

Una señal, comentada de un tiempo a esta parte, es que empieza a ser difícil colocar más de 300 o 400 ejemplares de un libro con expectativas de venderse. Se extiende en las librerías la práctica de aceptar los ejemplares solo en depósito y se exige un precio para exponerlos en un lugar destacado. Dicho de otro modo, empujados por el notable descenso de las ventas, los libreros están dejando de financiar a los editores, como en buena medida han venido haciendo hasta la fecha, lo que podría provocar, de seguir así las cosas, el colapso de las editoriales sin acceso al crédito bancario.<sup>11</sup>

Podríem dir que s'ha posat en marxa una reacció en cadena o un cicle pervers, que podria resumir-se de la següent manera:

9 Aquestes dades procedeixen de la consulta amb diferents llibreters i editors, així com del que organitzadors de fires i esdeveniments comuniquen, per la qual cosa han de ser preses amb certa precaució. Les dades que proporcionen entitats com CEGAL no estan degudament actualitzades ni són prou fiables.

10 L'any 2011, en el qual es va experimentar una caiguda del 20%, no es considera representatiu perquè Sant Jordi caigué en festiu enmig de Setmana Santa i la Fira del Libro de Madrid fou castigada pel mal temps durant bona part dels dies que estigué oberta.

11 Confirmat, mitjançant comunicació personal, per dos professionals de l'edició com són Joaquín Rodríguez i Manuel Gil durant les Jornadas Nuevas lecturas, nuevas bibliotecas, celebrades a la biblioteca pública municipal Eugenio Trias de Madrid, del 5 al 7 de juny de 2013.

- Els llibreters es neguen a acceptar llibres en ferm, amb la qual cosa desinflen la bombolla editorial basada en les devolucions.
- Els editors no poden fer front al volum en dipòsit que necessiten per mantenir les vendes a nivells de rendibilitat sostenible.
- Si els llibreters tan sols accepten treballar en dipòsit i els editors no cobren res per col·locar els llibres a la llibreria, els distribuïdors ho passaran cada vegada pitjor, atès que part del seu negoci consisteix a fer de financer entre uns i altres.
- Un sistema que funcioni a dipòsit, en comptes de venda en ferm, necessita d'una xarxa de vendes —llibreries, en aquest cas— extensa i de gran capillaritat. El tancament de llibreries posa en perill aquesta xarxa que, amb el temps, s'ha anat concentrant.
- Un sistema a dipòsit basat en l'esmentada xarxa que, a més, pateixi una crisi econòmica com l'actual necessita flexibilitat de preus i de certa sofisticació en tècniques de màrqueting, aspectes molt limitats per la vigent LEY 10/2007, de 22 de junio, de la lectura, del libro y de las bibliotecas de la qual parlarem més endavant.
- Aquesta tempesta perfecta colpejarà durament editors, llibreters i distribuïdors. Com més pateixin uns, més patiran els altres. En qualsevol cas, el col·lapse de cada vegada més llibreries qüestionarà la viabilitat de la resta. Heus aquí, com ja s'ha dit, la clau de volta de la cadena de valor del llibre analògic.

De tot plegat se'n desprèn una conclusió inesperada i tanmateix paradoxal: és molt possible que la decadència del llibre de paper, si més no a Espanya —en altres potències editorials com França, Alemanya o el Regne Unit el context és diferent— vingui més de l'enfonsament de l'actual cadena de valor basada en la bombolla —de la mateixa manera que passà amb la construcció— que no de la digitalització, amb unes xifres de vendes que tan sols poden qualificar-se de discretes, com ho són també la penetració al mercat i la taxa de digitalització de l'oferta.

### *El gran escull legislatiu: la Llei del Llibre*

No es pot comprendre el sector espanyol del llibre sense parlar de la legislació que regeix el mercat editorial, en aquest cas la Ley 10/2007, de 22 de junio,

de la lectura, del llibre i de les biblioteques, més coneguda com a Llei del Llibre o bé com a Llei del Preu Fix, perquè la regulació del preu del llibre és la característica més coneguda i al voltant de la qual s'articula tot el sistema editorial espanyol.<sup>12</sup>

L'actual Llei del Llibre és successora de la Ley del Libro 9/1975, del 12 de març del mateix any, que fou la primera a decretar l'entrada en vigor del sistema del preu fix.<sup>13</sup> Per quina raó es va adoptar aquest sistema? A l'onzè paràgraf del preàmbul de la llei se'ns explica el següent:

La regulación sobre la comercialización del libro y publicaciones afines parte de la convicción de que se ofrece un producto que es más que una mera mercancía: se trata de un soporte físico que contiene la plasmación del pensamiento humano, la ciencia y la creación literaria, posibilitando ese acto trascendental y único para la especie humana, que es la lectura. La difusión de esas creaciones, su valor cultural y su pluralidad requieren una cierta garantía tanto en el control de calidad del texto como en su comercialización para que puedan ser accesibles al mayor número de potenciales lectores. Esos fines son los perseguidos por los sistemas de precio fijo o único de los libros, de este modo, se permite la coexistencia de ediciones de rápida rotación y otras de más larga rotación, ofreciendo las librerías no sólo lo novedoso sino un fondo bibliográfico que facilite el acceso igualitario y diverso a la cultura, tal y como exige el citado artículo 44 de nuestra Constitución.

És a dir, es considera que el llibre és més que una mercaderia. Com s'aplica el preu fix? Als punt 1 i 3 de l'article 9 s'hi llegeix:

Artículo 9. El precio fijo.

1. Toda persona que edita, importa o reimporta libros está obligada a establecer un precio fijo de venta al público o de transacción al consumidor final de los libros que se editen, importen o reimporten, todo ello con independencia del lugar en que se realice la venta o del procedimiento u operador económico a través del cual se efectúa la transacción.

12 Pot consultar-se la llei al BOE: <http://www.boe.es/boe/dias/2007/06/23/pdfs/A27140-27150.pdf>.

13 Pot consultar-se la llei al BOE: <http://www.boe.es/boe/dias/1975/03/14/pdfs/A05278-05284.pdf>.

Con el fin de garantizar una adecuada información el editor o importador quedará asimismo obligado a indicar en los libros por él editados o importados el precio fijo. [...]

3. El precio de venta al público podrá oscilar entre el 95 por 100 y el 100 por 100 del precio fijo.

Això significa que cada actor de la cadena de valor descompta la seva part de marge brut, començant per l'editor i acabant pel llibreter. Usualment el PVP (sense IVA) es divideix en els següents percentatges (EGUARAS 2013): autor, 10%; editor, 30%; distribuïdor, 35%; llibreter, 25%. Del percentatge de l'autor també se'n sostreu, si fa al cas, el percentatge de l'agent literari. En el de l'editor s'hi inclouen totes aquelles tasques de correcció ortogràfica i d'estil, la traducció, maquetació, impressió, comunicació i promoció del llibre, etc. El marge entre distribuïdor i llibreter és el percentatge que més pot variar segons volum de vendes d'aquest últim: a volum més gran, més marge cedeix el distribuïdor al llibreter. Per a grans superfícies el repartiment pot ser del 10% o el 15% per al distribuïdor i del 45% o 50% per al punt de venda, mentre que a la major part de llibreries independents el repartiment s'equipara 30% a 30% o bé es decanta lleugerament en benefici del distribuïdor. Finalment, el llibreter només pot aplicar, per llei, un descompte de fins al 5% sobre el PVP.

El preu fix compta amb exclusions la més destacada de les quals és la relativa als llibres de text. Al tretzè paràgraf del seu preàmbul, la Llei del Llibre raona aquesta exclusió d'aquesta manera:

el régimen de precios de los libros de texto que preveía el Real Decreto-Ley 6/2000, de 23 de junio, liberalizando el descuento para los libros de texto, se establece ahora como una exclusión del sistema de precio fijo. La experiencia adquirida aconseja el cambio de ese singular sistema de descuento libre hacia un sistema de precio libre, que es a la vez favorable para el ciudadano, al propiciar la capacidad de ahorro de las familias que se benefician de la liberalización de precios, y a la vez no perjudica al librero minorista puesto que, en última instancia, posibilita la protección de la red de librerías existente, salvaguardando el mantenimiento de una oferta cultural diversificada.

Aquesta llei també contempla excepcions al preu del llibre, que són molt poques i que habiliten les entitats privades per transgredir-la quan, com i per

qui li vingui de gust, sempre i quan sigui reconegut com a legítim pels seus parells. Esmentarem gairebé completament l'article 11:

Artículo 11. Excepciones al precio fijo

1. Sin perjuicio de lo establecido en el artículo 9 de esta Ley, podrán aplicarse precios inferiores al de venta al público en los siguientes casos:

a) En el Día del Libro y Ferias del Libro, Congresos o Exposiciones del Libro, siempre que así lo determinen sus entidades organizadoras, cuando éstas pertenezcan a los sectores de la edición y comercialización del libro, un descuento de hasta un máximo del 10 por ciento del precio fijo.

b) Cuando el consumidor final sean Bibliotecas, Archivos, Museos, Centros Escolares, Universidades o Instituciones o Centros cuyo fin fundacional sea científico o de investigación, un descuento de hasta el 15 por ciento del precio fijo.

c) Mediante acuerdo entre editores, distribuidores y librerías, podrá establecerse una oferta anual de precios para fondos específicos, periodos concretos y delimitados en el tiempo.

La llei també introdueix limitacions al màrqueting aplicat al llibre o, més pròpiament, a allò perquè pot ser usat un llibre en una campanya de màrqueting, tal com s'exposa a l'últim paràgraf de l'article 9:

8. Sin perjuicio de lo dispuesto en la Ley 7/1996, de 15 de enero, de ordenación del comercio minorista, los establecimientos comerciales que se dediquen a la venta al por menor no podrán utilizar los libros como reclamo comercial para la venta de productos de naturaleza distinta.

Aquests són els aspectes més importants de l'actual Llei del Llibre i aquells que més en condicionen el desenvolupament. S'ha de destacar que, malgrat ser una llei redactada el 2007, gairebé no al·ludeix al llibre digital i es limita a donar una definició de llibre que inclou de manera força nebulosa qualsevol desenvolupament tecnològic posterior, tal com queda patent a l'article 2:

a) Libro: obra científica, artística, literaria o de cualquier otra índole que constituye una publicación unitaria en uno o varios volúmenes y que puede aparecer impresa o en cualquier otro soporte susceptible de lectura.



Se entienden incluidos en la definición de libro, a los efectos de esta Ley, los libros electrónicos y los libros que se publiquen o se difundan por Internet o en otro soporte que pueda aparecer en el futuro, los materiales complementarios de carácter impreso, visual, audiovisual o sonoro que sean editados conjuntamente con el libro y que participen del carácter unitario del mismo, así como cualquier otra manifestación editorial.

Aquesta indefinició és el seu taló d'Aquiles i el motiu pel qual aquesta llei és tan inadequada per gestionar el que Manuel Gil i Javier Jiménez (2008) anomenaren «el nou paradigma del sector del llibre» en general i el llibre digital en particular. Malgrat que la citada definició no esmenti el paper en cap moment i es limiti a parlar de «volums» i a fer servir la paraula «impresa», se sobreentén, atesa la redacció de la resta de l'articulat, que s'està alludint especialment al llibre analògic i només accidentalment al llibre digital.

És obvi que cap llei no pot avançar-se a la realitat que pretén regular, però la rígida faixa analògica és d'aplicació gairebé impossible al llibre digital, ja que es pressuposa, en tot moment, que continent i contingut van units, i que, per tant, es venen per unitats i es gestionen segons la mateixa cadena de valor. La llei també dóna per fet un mercat físic, tancat, controlat, les importacions i exportacions del qual són només en mans de majoristes, i oblida en canvi que, ja des del final del segle xx, és possible comprar llibres de paper a l'estranger mitjançant Internet sense moure's de casa. Òbviament, si oblida el que ja era normal el 2007, no preveu absolutament res per a la venda i presència de llibres digitals, amb la consegüent disbauxa.

### *La necessària reconversió industrial*

Atenent a les dades de la *Panorámica de la edición española de libros 2011* resumits al principi d'aquest capítol, a d'altres que s'han esmentat i a la inadequada legislació vigent, el sector s'enfronta a tres greus problemes de sobreoferta, reconversió i competència, uns problemes que es relacionen entre ells i que llasten tot el sector quan aquest ha d'afrontar la necessària reconversió industrial cap a la digitalització.

Un d'aquests problemes és la sobreoferta. No només s'editen massa llibres, sinó que s'editen els equivocats, perquè si es fiquen tots els ous al mateix cistell estem sacrificant el fons editorial. El sector està trepitjant amb força

l'accelerador en direcció al precipici. Erosionant la “llarga cua” (*long tail*) a la llibreria, estem escurçant la vida del llibre de paper, ja que a mitjà termini les llibreries tan sols serviran d'aparador de novetats i *best-sellers*, i es farà difícil de trobar-hi res més.<sup>14</sup> De fet, comença a ser freqüent el fenomen del *showrooming*, que consisteix a visitar la llibreria tradicional per veure el llibre físicament i, més tard, comprar-lo a millor preu a Internet, sigui en paper o en digital.<sup>15</sup> La sobreoferta no es pot combatre indiscriminadament, sinó en aquells sectors que més erosionin la rendibilitat per unitat i en aquells altres la demanda dels quals no justifiqui una oferta tan elevada. Com hem vist, es tracta de la creació literària. L'objectiu ha de consistir a retornar a rendibilitats unitàries sostenibles i a ajustar el mercat a la demanda. Això és encara més important si pensem que, de moment, ni editors ni llibreters no poden recórrer a la flexibilitat de preus per resoldre la sobreoferta. És a dir, que el sector s'enfronta a un excés d'estoc que no pot liquidar mitjançant les usuals rebaixes o la simple gestió del preu.

En un altre ordre de coses, la FGEE, CEGAL i les administracions públiques no deixen d'animar campanyes per promoure la lectura mentre obliden la reconversió industrial del sector. No és possible esmentar ni una sola acció de la FGEE destinada a la digitalització integral dels processos productius de les editorials, cap acord de col·laboració tecnològica amb cap soci tecnològic, cap proposta de millora de l'eficiència de l'actual cadena de valor del llibre. CEGAL i altres associacions i gremis de llibreters ho estan fent un xic millor, o com a mínim hi estan posant més voluntat, encara que sigui perquè, per a ells, el perill és a tocar. Aquest és el cas del Gremi de Llibreters de Catalunya, que ha posat en marxa el portal Liberdrac de venda de llibres digitals, encara que només hi participin 45 dels seus afiliats. També podem esmentar CEGAL i el seu acord amb la plataforma Casa del Llibre/Tagus, per la qual el seu portal todostuslibros.es es convertirà en una gran botiga de llibres digitals. La reconversió és fonamental per millorar l'eficiència de tota la cadena de valor del llibre, especialment la del llibre en paper, però també del digital, ja que aquest haurà de partir de les condicions de l'anterior. Per aconseguir millores d'eficiència que

14 L'expressió *long tail*, traduïda usualment com a “llarga cua”, té l'origen en un article de Chris Anderson, director de la revista *Wired*. En aquest article Anderson es referia als negocis basats en poques vendes de molts productes diferents que arriben a compensar les vendes molt més altes d'uns pocs *best-sellers*. Se'n pot trobar més informació a: <http://www.longtail.com/about.html>.

15 Per saber en què consisteix el *showrooming*, vegeu ABRAMS (2013).

permetin a la indústria editorial sostenir un procés rendible i vigorós de digitalització és imprescindible racionalitzar la cadena de valor analògica. S'han d'estandarditzar processos, materials, formats, distribució i fins i tot eines, de manera que els excedents generats puguin finançar la reconversió industrial.

Finalment, encara hi ha un tercer problema que caldrà que el sector del llibre es plantegi: la competència, atès que cada any apareixen centenars de noves editorials com hem vist al primer capítol d'aquest assaig. Normalment diminutes i de recorregut dubtós, la majoria insisteixen a proposar nous autors amb nous títols de narrativa i poesia. En el camp de l'edició s'ha donat un fenomen poc habitual en altres indústries de consum: la concentració empresarial en grans grups no ha servit per optimitzar, millorar o reduir l'oferta. Quan un grup editorial compra un segell, n'incorpora el catàleg, però no acostuma a eliminar o vendre les duplicitats o redundàncies. No hi ha una tendència a crear nous productes; tot al contrari, quan es detecta —o simplement s'intueix— que un gènere està en expansió, moltes editorials —especialment els grans grups— l'inunden i deixen un paisatge de terra cremada on domina la mediocritat. Es treballa a la recerca i captura de la novetat, com si editar consistís a jugar a la loteria del *best-seller*, la que ensopega amb llibres suecs de trama molt vista, llança trilogies ombrívoles o promou modes medievals. Tots aquests *best-sellers* no tenen cap problema com a producte; el problema és quan s'asseca el poc sòl comercial que ens queda mentre es cremen més hectàrees verges i s'acaba amb la diversitat del fons editorial. Editar més només duu a adotzenar l'oferta.

### *Propostes a manera de cloenda*

A l'agenda de la molt necessària reconversió industrial de l'edició s'hi hauria d'incloure l'objectiu de combatre l'augment de novetats fomentant la digitalització dels fons. Encara que sembli que el millor és fomentar la competència, hi ha casos en què un excés condueix a la saturació, i això és el que li passa a l'edició. Òbviament no es pot prohibir a ningú que fundi una nova editorial, com tampoc no es pot prohibir l'edició de nous llibres ni obligar a reeditar o digitalitzar el fons, però les administracions públiques poden legislar per promoure o dissuadir comportaments. És necessària una política industrial del llibre que allargui la vida del paper, faciliti la reconversió industrial i fomenti, amb una oferta òptima, rica però equilibrada, l'accés a la lectura.

L'única política actualment visible és cultural i intenta fer créixer la demanda mitjançant campanyes de promoció de la lectura. En el cas dubtós que això serveixi de res, tan sols s'incideix sobre el creixement vegetatiu de lectors, una taxa que, com hem vist, augmenta cada any però a un ritme molt lent, massa per a la crisi sectorial actual. És evident que gestionant la demanda no hi arribarem a temps. El que cal gestionar, en canvi, és l'oferta. Si els ministeris d'Indústria i de Cultura es limitessin a subvencionar la digitalització s'aconseguiria un fons més robust i més modern, però el principal motor del problema seguiria en marxa; tampoc està gens clar que subvencionar el funcionament habitual d'una indústria sigui beneficiós perquè es desenvolupi a llarg termini, ja que pot inhibir la recerca i el desenvolupament. És aquí on Hisenda pot tenir un paper important. S'ha d'incentivar la digitalització i dissuadir el llançament de novetats a còpia d'estímul i càrrega fiscal però també actuant sobre el preu del llibre:

- Estímul fiscal a la reedició. És possible incentivar la reedició/reimpresió del fons mitjançant l'estímul fiscal directe a l'Impost de Societats, entre d'altres. El principi seria senzill: a més manteniment del fons més desgravació fiscal.
- Estímul fiscal a la digitalització del fons. El mateix que el punt anterior, però incentivant la digitalització.
- Menor càrrega fiscal a menys novetats. Es tractaria d'incentivar la moderació en el llançament de novetats disminuint la càrrega fiscal d'aquelles editorials que, d'un any per l'altre, es mostressin més moderades en l'augment de novetats o les disminuïssin.
- Càrrega fiscal sobre el consum de paper. Una mesura indirecta seria gravar aquelles editorials, especialment aquells grups, amb un consum de paper més elevat amb un impost mediambiental progressiu, apujant la fiscalitat a mesura que s'augmentés el consum de paper.
- Exempció del preu fix. Exempció temporal de mantenir el preu fix a aquelles editorials que es mostressin més prudentes amb les seves novetats i més atrevides amb el seu fons. Això els donaria una eina competitiva que premiaria el seu esforç no tan sols fiscalment, sinó comercialment, perquè les faria més atractives per a les llibreries.
- Exempció de les limitacions de màrqueting, que permetria als editors que compleixin amb els paràmetres més estrictes, que els seus llibres

puguin formar part d'obsequis promocionals d'altres productes, cosa que actualment la Llei del Llibre prohibeix.

- Segell de bones pràctiques, que permetés a les editorials visualitzar el seu esforç davant del públic. També es podria emprar perquè als llibreters se'ls concedissin millors condicions fiscals en cas de prioritzar la venda del catàleg de les editorials amb el segell, i per poder aplicar descomptes superiors al 5% permès per la Llei però sense anul·lar el preu fix en aquest cas.

Una condició indispensable per a tot el que s'ha dit és l'equiparació de l'IVA del llibre de paper al tipus normal espanyol (actualment del 21%) que ja s'aplica al digital. L'equiparació de l'IVA és imprescindible si de veritat volem igualar les regles del joc per als llibres de paper i els digitals. A més, tindria com a resultat refredar el mercat, atès que incidiria de forma indirecta sobre el nombre de novetats i empenyeria la indústria a reconvertir-se, atès que la digitalització ben feta permet una eficiència més gran i un augment de la rendibilitat.

Les estratègies encaminades a posar pedaços al que ja existeix, a fi que vagi tirant un temps més, estan condemnades al fracàs. S'ha de transformar la indústria editorial i les administracions públiques; l'Estat i les Comunitats autònomes tenen prou poder per a fer-ho. Aniria bé consensuar-ho amb el sector, però és dubtós que aquest s'avingui a consensuar fàcilment. L'edició és massa important per al nostre PIB per deixar-la en mans de la indústria editorial.

### *Bibliografia*

- ABRAMS, D. 2013. «Bookstores: For Buying or Showrooming?». *Publishing Perspectives*. <http://publishingperspectives.com/2013/07/bookstores-for-buying-or-showrooming/> (consultat el 7 de juliol de 2013).
- EGUARAS, M. 2013. «Los porcentajes en la edición de un libro impreso». *Blog de Mariana Equaras*. <http://www.marianaeguaras.com/2013/01/los-porcentajes-en-la-edicion-de-un.html> (consultat el 24 de gener de 2013).
- GIL, M. & J. JIMÉNEZ. 2008. *El nuevo paradigma del sector del libro*. Madrid: Trama Editorial.
- KEYNES, J.M. «¿Son los libros demasiado caros?». *Trama & Texturas* 20 (maig 2013): 7-12.

- MARTÍNEZ MUÑOZ, C. 2013. «La burbuja editorial». *Trama & Texturas* 20 (maig 2013): 81–84.
- PEMÁN, D. 2013. «Diagnóstico del mercado del *ebook* en España en 2013», *Actualidad Editorial*, 6 juny. <http://www.actualidadeditorial.com/diagnostico-del-mercado-del-ebook-en-espana-en-2013/>.
- ZAID, G. 2010. *Los demasiados libros*. Barcelona: Editorial Debolsillo.

*Estudis, estadístiques i legislació*

- AGENCIA ESPAÑOLA DEL ISBN. «Actividad del ISBN en 2012». [http://agenciaisbn.es/web/view\\_noticia.php?id=51](http://agenciaisbn.es/web/view_noticia.php?id=51).
- CONECTA / FGEE. 2012. *Comercio interior del libro en España 2012. Avance de resultados*. Madrid. [http://www.federacioneditores.org/o\\_Resources/Documentos/Comercio\\_Interior2011.pdf](http://www.federacioneditores.org/o_Resources/Documentos/Comercio_Interior2011.pdf).
- MINISTERIO DE CULTURA. 2011. *Encuesta de hábitos y prácticas culturales en España 2010–2011*. Madrid: División de Estadísticas Culturales. [http://www.mcu.es/estadisticas/docs/EHC/2010/Sintesis\\_2010-2011.pdf](http://www.mcu.es/estadisticas/docs/EHC/2010/Sintesis_2010-2011.pdf).
- Ley del Libro 9/1975. <http://www.boe.es/boe/dias/1975/03/14/pdfs/A05278-05284.pdf>.
- Ley 10/2007, de 22 de junio, de la lectura, del libro y de las bibliotecas. <http://www.boe.es/boe/dias/2007/06/23/pdfs/A27140-27150.pdf>.
- MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTES. 2012. *Panorámica de la edición española de libros 2011*. Madrid: Subdirección General de Documentación y Publicaciones. <https://sede.educacion.gob.es/publiventa/detalle.action?cod=14236C>.



INICIATIVES EMERGENTS EN EL PARADIGMA DIGITAL:  
UNA EXPLORACIÓ DEL SECTOR  
EDITORIAL INDEPENDENT A ESPANYA

SARA MÁRQUEZ  
City University London

*Resum:* El món editorial espanyol està passant per un canvi tecnològic disruptiu en un moment de crisi contextual i conjectural. Alguns dels seus agents qualifiquen aquest canvi d'apocalíptic, atès que hi impera un clima d'aparent impossibilitat de traçar estratègies orientades a afrontar el futur. Tanmateix, en aquest context entren en joc nous editors que representen perfils inusuals d'emprenedors i desafien les formes tradicionals de concebre l'ecosistema productiu. Alguns desenvolupen projectes que mostren posicions contestatàries vers l'*statu quo*, enfocats a micro-nínxols o amb estructures organitzatives atípiques. En conseqüència, introdueixen innovacions dins l'ecosistema productiu. En aquest assaig s'explora de quina manera aquests actors suposen l'emergència de noves racionalitats i pràctiques editorials. Les conclusions apunten que algunes d'aquestes innovacions ocasionen tensions i complementarietats capaces de teixir la base de futures direccions del camp editorial en el context digital.

*Paraules clau:* canvi digital, món editorial, innovació, nous actors

*Introducció*

La indústria editorial està passant pel canvi més disruptiu des que Gutenberg va inventar la impremta l'any 1450. Un nou paradigma està ocasionant l'emersió de noves dinàmiques. D'una banda, gegants d'Internet com ara Google, Amazon i Apple patronegen la reestructuració competitiva del sector; de l'altra, l'explosió de la creació de continguts en xarxa suposa més competència en la lluita per la visibilitat dins de l'economia de l'atenció.

L'impacte de la tecnologia disruptiva arriba quan el sector del llibre està passant per una crisi contextual i estructural. La crisi econòmica posterior al 2008 no només ha contribuït a la davallada de vendes sinó també a la destrucció de teixit productiu. Al mateix temps, la taxa anual de retorns d'exemplars del 40% demostra que l'actual sistema de producció editorial —basat en la sobreproducció de novetats— s'apropa a l'obsolescència. En aquest context



no és sorprenent que agents establerts del món de l'edició s'hi refereixin com una situació apocalíptica. D'aquest panorama és interessant posar en relleu que, durant l'any 2011, 367 noves organitzacions entren a formar part de la indústria editorial a Espanya. Al marge de les editorials oficialment comptabilitzades, actors emergents sense estatut d'empresa estan influïent en les dinàmiques del camp editorial. En ocasions, entren en joc nous perfils que desafien les formes tradicionals de concebre l'ecosistema productiu.

Aquest assaig pren com a punt de partida la hipòtesi que els perfils emergents introdueixen racionalitats capaces d'afectar el futur de l'activitat editorial espanyola. L'objectiu és explorar com aquests actors contribueixen a reemplaçar valors típicament relacionats amb la producció analògica per altres d'associats al context digital. Cal assenyalar, d'entrada, que el rol de les comunitats d'afinitat és especialment rellevant. Així, per mitjà de l'estudi de casos, que usualment se situen fora de l'abast dels radars de la recerca, aquest treball mostra exemples significatius d'innovació emergent. Tot i que les pràctiques resultants contenen un alt component d'incertesa, precisament per les contradiccions que presenten (i no malgrat elles) resulten casos interessants per comprendre l'evolució editorial cap al nou paradigma digital.

### *I. Perspectiva teòrica*

Malgrat la retòrica habitual al voltant de la capacitat reconfiguradora del nou paradigma digital, no és fàcil trobar-ne definicions concretes. Per exemple, es destaca el potencial transformador de les noves pràctiques de negoci (KELLY 1998) però no allò que el nou paradigma digital realment implica. Tal com Pratt (2006) apunta «és com si en l'economia del coneixement s'hagués donat per fet que els processos de producció es poden explicar per l'emergència de l'economia lleugera». Pratt al·ludeix a l'exaltació de les possibilitats de l'espai virtual per reemplaçar altres modes productius basats en estructures físiques. Aquest autor destaca l'ambigüitat de la retòrica a l'entorn del nou paradigma digital i, al mateix temps, reclama més recerca sobre els processos productius en aquest context.

Tanmateix, tot i que no existeix una definició precisa del nou paradigma, el rol de la comunitat ha estat reconegut com un dels seus patrons característics. Per exemple, Raymond (1997) mostra com el desenvolupament del programari lliure és facilitat pel rol actiu d'una comunitat emergent. Raymond utilitza

l'analogia entre les formes de producció característiques del programari de propietat —basat en processos hermètics i verticals— i la construcció d'una catedral. Paral·lelament descriu el procés de producció del programari lliure com un basar persa, perquè entén el treball comunitari a Internet com una tasca horitzontal i amb un cert component caòtic. Altres autors han treballat en direccions similars. Per exemple, Reig (2012) afirma que la hiperconnectivitat propicia una nova “web social”, en la qual es poden recuperar formes perdudes de sociabilitat. Altrament, Benkler (2006) situa el canvi tecnològic dins d'un procés radical que proporciona noves oportunitats de col·laboració. En una postura comparable, Castells (2012) analitza com les xarxes han promogut que emergeixi d'una mena d'intel·ligència col·lectiva. Seguint aquesta línia, Manuel Gil i Joaquín Rodríguez (2011) perfilen possibles característiques del futur sector editorial a l'Estat espanyol, on la comunitat prendria un rol rellevant. L'investigador independent Michel Bauwens, fundador de la P2P Foundation, estudia de quina manera la tecnologia col·laborativa contribueix a desenvolupar formes de producció entre iguals. Un dels exemples més innovadors de l'Estat espanyol en aquest sentit és Medialab Prado de Madrid. Concebut com un laboratori ciutadà de producció, recerca i difusió de projectes culturals, al Medialab Prado s'hi exploren formes d'experimentació i d'aprenentatge col·laboratiu sorgits de les xarxes digitals.

En aquest panorama, la teoria de la lògica institucional (THORNTON *et al.* 2012) ens pot ajudar a comprendre de quina manera els canvis tecnològics esdevenen transformacions culturals quan s'adopten a la base productiva d'un camp. La lògica institucional explora com els símbols culturals i les pràctiques materials atorguen legitimitat a l'activitat d'individus i d'organitzacions que componen un camp de producció. Per “camp” aquest estudi entén l'espai social d'acció i influència on conflueixen una sèrie de pràctiques determinades (BOURDIEU 1977). El camp editorial independent es pot considerar com a tal atès que presenta una certa autonomia i segueix unes regles específiques. És a dir, representa dinàmiques que el diferencien de la resta de la indústria editorial. La teoria de la lògica institucional es basa en la construcció de *tipus ideals* en un sistema anomenat interinstitucional. Aquest sistema es recolza analíticament en les categories de família, religió, estat, corporació, professió i mercat (FRIEDLAND & ALFORD 1991). Cal destacar que el present estudi vol desenvolupar l'anàlisi d'aquest sistema interinstitucional utilitzant la categoria de comunitat com a element capaç de crear subjectivitat. Thornton i el

seu equip (2012) suggereixen que la comunitat ha estat obviada com a categoria institucional i que, a l'era d'Internet, és crucial incloure-la en la lògica del sistema interinstitucional.

A partir de cada categoria del sistema interinstitucional es poden construir els tipus ideals com a representacions de les categories adaptades a un context determinat. Són, al capdavant, aquell conjunt de creences i maneres de fer que configuren allò que popularment es concep com a sentit comú. N'és un exemple il·lustratiu l'aplicació dels DRM (Digital Rights Management), una tecnologia de restricció de l'accés a arxius digitals. Al camp editorial la utilització de DRM és considerada per alguns com una qüestió de sentit comú. Força editors donen per fet que no aplicar DRM esperonaria la pirateria i, en conseqüència, es perdrien tantes compres com obres piratejades. Tanmateix, no existeix cap evidència empírica que relacioni l'absència de DRM amb l'augment de la pirateria. Tampoc no és clar que cada obra piratejada equivalgui a una venda potencial. Per tant, podem dir que la defensa dels DRM conté un component simbòlic que en legitima l'aplicació pràctica. Tal com Zilber (2008) afirma, dins la teoria de la lògica institucional els elements materials i simbòlics es constitueixen els uns als altres. Es tracta d'un factor que ens permet entendre millor l'ordre causal entre discurs i innovacions pràctiques.

Els casos analitzats per entendre aquest procés es categoritzen com a emprenedors culturals: això és, activadors de noves pràctiques i significats simbòlics (DIMAGGIO 1982). Cal recalcar que aquest tipus d'emprenedor es diferencia de les definicions tradicionals d'emprenedoria teoritzades per autors com Schumpeter (1934). Els emprenedors schumpeterians recombinen elements materials i simbòlics amb l'objectiu explícit d'aconseguir innovacions. En canvi, els emprenedors culturals no duen a terme la seva activitat amb l'objectiu exclusiu d'oferir innovacions. Per tant, en aquest assaig ens allunyem de la idea d'emprenedor com a heroi a la recerca de l'èxit a partir d'una motivació individual. Contràriament, focalitzem la nostra atenció cap a l'emergència de models alternatius de governança.

## *2. Procés de recerca*

En la nostra investigació hem utilitzat el sistema interinstitucional com a eina analítica per entendre el context institucional del camp editorial independent. Amb aquest objectiu hem realitzat dotze entrevistes obertes a ac-

tors de diferent naturalesa. Hem tingut en compte des d'organitzacions que compten amb 150 anys d'experiència fins a projectes de nova creació. Així mateix, hem entrevistat agents que no duen a terme tasques editorials però que, no obstant això, hi tenen relació; per exemple, consultors. Igualment, hem explorat les associacions entre el discurs a l'entorn del canvi tecnològic i les seves conseqüències a la pràctica. També hem fet servir fonts secundàries extretes de publicacions rellevants sobre el camp editorial.

Els casos d'estudi de nous actors categoritzats com a emprenedors culturals es basen en vuit exemples. Les dades les hem obtingudes de l'anàlisi de continguts generats en línia pels actors mateixos, així com de fonts secundàries complementàries. Cal destacar que els casos no constitueixen una mostra representativa del sector però sí que creiem que és prou il·lustrativa d'usos intensius de les possibilitats digitals en la producció editorial. Cal aclarir també que no tots els casos considerats corresponen a organitzacions formalitzades legalment i, per tant, no apareixen en les estadístiques oficials. A més, no tots els casos representen exemples de la funció editorial en ella mateixa. De totes maneres, la seva rellevància rau en el fet que desenvolupen una funció professional amb efectes representatius dins el camp de l'edició independent. En concret, hem considerat el cas d'una associació de noves editorials independents i el d'una biblioteca associativa en línia.

### *3. Context institucional*

Les observacions extretes del treball de camp permeten afirmar que els principis i les pràctiques que configuren la lògica del mercat i les professions predominen a l'hora de forjar el sentit comú en el camp, per sobre d'altres lògiques. Per tant, descriure'n els trets fonamentals contribueix a assentar les bases per entendre en quin context institucional arriben els nous actors dels casos que posteriorment analitzarem.

#### *3.1 Lògica de mercat: vendre*

##### *3.1.1 Base d'atenció: producció*

Al principi dels vuitanta, els primers ordinadors que permeten el tractament de textos suposen un estalvi de personal i de temps per a la indústria editorial en general. Durant la dècada dels noranta, el procés de producció editorial s'informatitza, cosa que permet un flux d'informació cada com més ràpid.

Com a conseqüència de l'acceleració considerable del ritme de producció, el cicle de vida de les obres produïdes cada cop es més curt. És a dir, el temps que un llibre ocupa al catàleg d'una llibreria es redueix, ja que les novetats el reemplacen aviat. Aquest fet comporta una escalada de devolucions que al camp s'anomena, en nombroses ocasions, com a "bombolla editorial". Així per exemple, el 2011 es van editar 83.258 llibres a l'Estat espanyol amb un índex de devolució superior al 40%. Aquestes dades l'il·lustren la sobreproducció de llibres en un país amb un dels índexs de lectura més baixos d'Europa i en què el teixit productiu s'està afeblint com a conseqüència de la crisi conjuntural i productiva que pateix el sector (VÁZQUEZ 2013).

### 3.1.2 Base de l'estratègia: gestionar la cadena de valor

En aquest context hipercompetitiu, tot i que el paradigma digital ofereix eines per pensar en noves possibilitats de producció, al camp editorial s'hi pot percebre un comportament conservador enfocat a gestionar la cadena de valor tradicional. Tal com afirma Rodríguez (2012: 12), «tot i que el món editorial ja comença a sentir la presència de l'ombra digital, segueix ancorat al vell lema de 'tinc producte, busco clients'». De la mateixa manera ho reflecteix l'informe del Laboratorio del Libro (2013: 6): «els resultats de les enquestes efectuades demostren que no hi ha una aposta clara per integrar-se a l'escenari digital. Més aviat l'adaptació al nou escenari és progressiva, expectant i reactiva a allò que facin les grans editorials».

Un dels entrevistats, que pertany a una casa editorial amb més de 150 anys d'història, reconeix que «convèncer l'equip dels canvis necessaris per a tenir més presència a les xarxes socials és un repte». En relació amb la reticència a adoptar nous processos, Rodríguez (2012) afirma que «el llibre com a producte físic es manté com una espècie de model secular de referència». Per tant, el llibre com a unitat física representa el centre de l'estratègia editorial.

## 3.2 Lògica de la professió de l'editor: l'editor il·lustrat

### 3.2.1 Base d'atenció: ser una peça clau entre autor i públic

La idea de l'editor com a intermediari del coneixement està molt arrelada en la seva imatge professional. Segons comenten Vallcorba i Wozniakowski (citats per MADRIDMASD) «l'editor ha estat l'intermediari per excel·lència entre l'alta cultura i el públic durant 150 anys. La seva influència va ser essencial durant els segles XIX i XX per al desenvolupament de la cultura. Ara les regles de

joc han canviat i la seva funció d'intermediari és quasi impossible». Prosper (2012: 2) afirma que «un editor s'ha de moure per passió per tal de formar el seu propi capital cultural i resultar creïble». La nostra anàlisi de documents ha trobat diverses referències que vinculen la figura professional de l'editor amb la funció de «peça clau al món intel·lectual». Aquest estatus de posseïdor de capital cultural també afecta altres aspectes de la professió d'editor. Així molts dels editors expressen aversió per certs aspectes relacionats amb la funció empresarial. Un dels entrevistats diu, per exemple, que «nosaltres seguim la lògica d'apagar focs». D'aquesta frase se'n pot inferir que la planificació estratègica a llarg termini no és un objectiu principal.

Malgrat l'arrel històrica d'aquesta imatge social de la professió, la legitimitat de l'editor basada en l'expertesa personal ha entrat en crisi. Amb l'auge de la creació de continguts i la possibilitat de desintermediació, la funció de peça clau entre autor i públic es difumina —quan, posem per cas, l'autor pot autopublicar-se. Tot i així, «l'editor tradicional naufraga per cec i sord als nous llenguatges, per exemple, a la societat wiki, als blogs o al moviment *open source*» (RODRÍGUEZ 2012: 12).

### 3.2.2 El tarannà conservador

La reticència a adoptar nous llenguatges té a veure amb la manca de vincles entre l'editor i la comunitat de lectors i professionals afins. Prosper (2012) opina que els grans editors d'abans han desaparegut però els seus egos segueixen allà, odiant-se els uns als altres i compartint al mateix temps el sentit de pertinença a una elit. Rivalitats i traïcions, tant dins com fora de les editorials, assenyalen que el treball en equip, el sentit de pertinença a un col·lectiu i l'interès general són nocions alienes al camp.

L'estat de desconfiança també es percep en el subdesenvolupament de les innovacions digitals. A l'Estat espanyol les vendes de llibre digital només representen un 3% sobre el total de la indústria. Tots els entrevistats coincideixen a atribuir l'escassetat de publicacions digitals a la incertesa quant a la possible demanda. En altres ocasions es justifica pels perills que suposa la pirateria. En conseqüència, imperen al camp els contractes de distribució i els sistemes d'emmagatzematge físic. Tampoc no s'aprofiten les oportunitats d'internacionalització que podria suposar l'edició digital.

#### 4. *Nous actors*

##### 4.1 Presentació de casos

Tal com hem dit abans, amb l'objectiu d'illustrar pràctiques i símbols emergents significatius per a l'evolució del camp de l'edició independent, s'han seleccionat vuit exemples. *Traficantes de Sueños* (TdS) va iniciar l'activitat l'any 1995 com a llibreria associativa i distribuïdora; l'any 2000 va començar la seva funció editorial. Tanmateix, no es defineixen com a editorial sinó com un projecte de producció i comunicació política. El seu interès rau en la manera de navegar entre el pla material i el digital per oferir estratègies que contribueixen a resignificar el rol del llibre. A TdS el llibre no és un simple producte sinó una eina per animar el debat i l'acció col·lectiva.

El següent exemple és *Ganso y Pulpo*. Nascuda el 2010, reedita en format digital estàndard (EPUB) obres en domini públic. Ho fan sense ànim de lucre i sense monetitzar les obres que editen. També són un exemple il·lustratiu d'innovació en producció de contingut i de les noves possibilitats de producció que ofereix el paradigma digital, en aquest cas, contribuint a treure de l'oblit obres escrites per autors morts fa més de setanta anys.

*Contrabandos*, sorgida el 2012, és una associació de dotze editors independents de llibre polític, nascuda amb l'objectiu de compartir coneixements i recursos entorn de llibres amb afinitat temàtica. Aquesta associació exemplifica dinàmiques cooperatives interorganitzatives relacionades amb els instruments digitals.

*Bookcamping* és una biblioteca virtual nascuda arran del moviment polític del 15M. Aquest cas il·lustra com la interactivitat 2.0 facilita l'emergència de dinàmiques col·laboratives al voltant del llibre. Es podria descriure com una galeria amb prestatges virtuals on els membres del projecte, juntament amb la comunitat, comissarien continguts que han acompanyat en algun moment el seu debat polític. Des de *Bookcamping* no només es genera debat a propòsit dels continguts, sinó discussions sobre noves formes de fer-los visibles. Als prestatges de *Bookcamping* s'hi pot trobar des de "sexe hipster" fins a "processos polítics constituents".

També creada en el marc de dinàmiques col·laboratives trobem *Sigueleyendo*. *Sigueleyendo* comença com a revista cultural en línia el 2011. L'any 2012 inicia la seva funció editorial exclusivament digital. Les seves pràctiques resulten interessants per explorar les direccions de l'edició digital nativa.

Per últim, Raig Verd/Rayo Verde (2010), BlackieBooks (2009) i Caramba Còmics (2011) resulten exemples de nous actors que operen amb models de negoci més aviat tradicionals, bastats en la comercialització de llibres, però que duen a terme pràctiques vinculades a l'espai virtual. BlackieBooks i Raig Verd/Rayo Verde són bons exemples de relació activa amb les pròpies comunitats. Caramba Còmics inicia l'activitat amb l'objectiu explícit d'establir noves relacions amb els seus autors.

#### 4.2 Interacció amb el context institucional de la lògica de mercat

##### 4.2.1 Hostilitat vers la lògica de mercat en l'àmbit social

Els exemples d'aquest estudi, excepte TdS que va sorgir l'any 1995, han nascut en el context de la crisi econòmica iniciada el 2008. En un context marcat per les polítiques d'austeritat, els casos analitzats suggereixen un cert grau d'aversion a les lògiques de mercat i a les normes institucionalitzades que conformen el sentit comú pel que fa a la manera d'executar socialment les lleis del mercat. És una aversió cap a una concepció del mercat com a espai de transaccions anònimes, basat en l'interès individual, on la base de l'estratègia de les organitzacions rau en l'increment de beneficis i que s'inscriu en el sistema econòmic global capitalista (THORNTON *et al.* 2012).

Per exemple, l'editorial Raig Verd diu al programa de ràdio *Haz el favor de leer esto por favor* (2013) que utilitzar paraules com «indústria, mercat o consumidor» per referir-se al camp de l'edició independent és «de molt mal gust». Com a resposta, una de les sòcies fundadores del projecte Sigueleyendo esmenta que intenta esborrar de la seva memòria paraules com «sostenibilitat» o «emprenedor».

Un altre exemple d'aversion a les lògiques institucionalitzades de mercat ve de la mà d'un dels membres entrevistats de l'associació Contrabandos, que mostra reticència a respondre sobre el seu “model de negoci” i també a parlar de “sector”, atès que no li semblen termes adequats en el context de l'activitat d'editorial independent. De fet, els membres de Contrabandos conceben la seva activitat en termes de compromís: la qualitat del llibre l'entenen com a eina de difusió del coneixement i no com a producte per ser intercanviat al mercat.

Un altre exemple de voluntat de desmarcar-se de les lògiques de mercat el trobem a Ganso y Pulpo. Després d'haver editat (a data de juny del 2013) un centenar de contes i una recopilació de poemes, continuen pensant que qual-



sevol manera d'instrumentalitzar el projecte podria corrompre'n la seva naturalesa. Un posicionament similar el trobem a la definició del projecte de TdS: la presentació al seu web explicita que no són una editorial sinó «un projecte que aposta per cartografiar les línies constituents d'altres ordres de vida».

#### 4.2.2 L'esperança del nou paradigma digital

Dins de la retòrica de l'aversion a la lògica de mercat les referències a l'autoorganització són habituals. Per exemple, un dels objectius de Contrabandos és «unir recursos per al llibre polític en temps de la dictadura de mercat». També relacionat amb la idea d'actuació col·lectiva, una de les fundadores del col·lectiu Sigueleyendo afirma que estem en un moment en què «és necessari inventar noves formes de treball perquè el món està essent desmantellat».

En aquest context turbulent, la disponibilitat d'una tecnologia disruptiva es considera sovint com una oportunitat per a l'emancipació respecte de les lògiques de mercat. En efecte, l'estructura lleugera del nou paradigma digital permet sostenir projectes basats en pràctiques que abans no haurien estat possibles. Una de les transformacions més importants del procés productiu en el camp editorial és la possibilitat d'integració vertical. Per exemple, Contrabandos i Bookcamping —tot i ser organitzacions que van més enllà de la unitat editorial— suposen exemples interessants de desintermediació. En el cas de Contrabandos, les dinàmiques associatives entre les editorials que la componen persegueixen dotar-les d'autonomia quant a la seva visibilitat. En conseqüència, poden ser menys dependents dels canals tradicionals de distribució.

Sigueleyendo i Ganso y Pulpo, atès que només ofereixen obres en format digital, resulten exemples il·lustratius d'integració vertical. A més, la desintermediació possibilita la reformulació de les relacions tradicionals en la cadena de valor. Per exemple, Sigueleyendo fixa preus disruptius (entre 1 i 3,99 €) sota el lema «incrementar l'accés a la creativitat». També capgiren els marges de beneficis: ofereixen un 50% sobre el preu de venda a l'autor mentre que en la majoria dels casos el percentatge ronda el 30%. La desintermediació possibilita noves relacions amb els autors i no només en termes de percentatges. Per exemple, en un dels documents analitzats, un dels autors editats per Sigueleyendo emfasitza l'oportunitat d'augmentar la visibilitat de la seva obra.

Pel que fa a la visibilitat, també es produeixen dinàmiques interessants que són possibles gràcies al nou paradigma digital. Tot i que la naturalesa de mi-

croempresa o microprojecte fa que els casos analitzats es limitin a un nínxol de mercat molt específic, alguns d'ells aconseguen rellevància en el seu entorn gràcies a la visibilitat de l'espai virtual. Per exemple, Raig Verd té un públic molt especialitzat i dispers geogràficament que és difícilment accessible només des de la xarxa de llibreries tradicionals. Un cas similar és el de Sigueleyendo, al qual la presència digital ha permès participar en el debat cultural polític i econòmic. El valor generat per una massa crítica d'intel·ligència col·lectiva permet al projecte mantenir activa una revista digital, que serveix per donar visibilitat a la distribució digital dels llibres que publica.

#### 4.3 Interacció amb el context institucional de la lògica de les professions

##### 4.3.1 Passió i legitimitat

El factor “passió” és el denominador comú dels casos analitzats en allò que la professió d'editor representa. Per exemple, per a TdS i Contrabandos la seva passió és la militància política. En el cas de TdS, vuit dels dotze entrevistats els reconeixen com a referència d'editorial amb posicionament polític. Per tant, la seva línia editorial està lligada a la construcció de legitimat. Les pràctiques que TdS desenvolupa també són definitòries de la creació de legitimat professional. Així, l'ús de llicències lliures en les seves obres exemplifica la seva aposta per a la lliure circulació del coneixement. En el cas de Ganso y Pulpo el que els empeny a desenvolupar la seva professió és crear un projecte editorial “amb sentit”. De fet, inicien el projecte sense model de negoci o inversió financera. Tant TdS com Ganso y Pulpo mostren com l'interès genuí per un projecte pot facilitar que s'introdueixin nous significats en un camp. Contràriament al fetixisme que suposa el component estètic irremplaçable del llibre en paper, a Ganso i Pulpo creuen que un codi net i un disseny que no tracta d'imitar el format en paper pot afegir valor a la versió digital del llibre.

Bookcamping neix amb l'objectiu de difondre obres que puguin acompanyar el desenvolupament de diferents debats. El contingut disruptiu de les obres que promouen des de Bookcamping ha aconseguit una certa legitimat en només dos anys d'història. Els seus integrants reconeixen que quan van començar podien identificar qui contribuïa a les seves llistes compartides. Després de la campanya de finançament col·lectiu que van desenvolupar a través de Goteo van haver de reestructurar-se per poder incorporar més gent. La campanya va augmentar-ne la visibilitat i la legitimat en un entorn concret, també entre individus anònims.

En el cas de Sigueleyendo, la producció de crítica cultural, social i política i la difusió de la creativitat són les raons simbòliques que donen vida al projecte. A més, la participació desinteressada de diferents escriptors mostra el seu grau de legitimitat. Per a Raig Verd, la passió per la literatura i el desig d'editar llibres inquisitius impulsa l'empresa. BlackieBooks, al seu torn, emfatitza que l'estètica dels seus llibres destil·la una personalitat similar. Igualment, les edicions de Caramba Còmics exemplifiquen la passió per una línia estètica força peculiar.

#### 4.3.2 Vincles d'afinitat i estratègia editorial

Un dels membres fundadors del col·lectiu Bookcamping sosté que «uns dels aspectes més rellevants pel que fa als nous actors i a la seva relació amb la comunitat és la seva capacitat per crear el desig de formar-ne part» (NANCLARES 2013: 256). La capacitat de generar desig de pertinença indica la gran rellevància que pren la comunitat d'afinitat. De fet, Bookcamping exemplifica de quina manera un projecte pot sorgir arran de les necessitats d'una comunitat. Es defineixen com un «dispositiu inacabat on el públic general pot contribuir a crear un fons obert que ajudi a repensar el món» i un dels seus trets definitoris és la seva «essència comunitària» al voltant de temàtiques que «fan de nexa d'unió amb la seva afinitat».

Un dels més veterans a desenvolupar pràctiques sorgides a partir de relacions d'afinitat és TdS; per exemple, amb Nociones Comunes, una sèrie de cursos de formació política amb l'objectiu de construir col·lectivament noves formes de pensar i d'actuar. Per tal de tenir accés presencial als cursos s'ha d'abonar un preu de preinscripció, tot i que TdS publica a la seva web els continguts. En paraules seves «els allibera». La temàtica està relacionada amb llibres publicats per l'editorial. Cal destacar que per a TdS aquest és un dels diferents exemples d'afiliacions vinculades a les publicacions que ofereixen. Al seu web exposen una relació de projectes o organitzacions amb les quals formen xarxa per afinitat temàtica.

En relació amb això, un dels membres de Contrabandos explica que a l'hora de pensar en una edició no es guien per les lleis de mercat sinó per «les necessitats dels moviments socials». De fet, Contrabandos és un excel·lent exemple de la rellevància emergent de la comunitat: un dels seus membres afirma que «la idea de l'associació és que pugui crear comunitat al seu voltant». Amb dinàmiques comparables, Sigueleyendo exemplifica de quina manera la co-

munitat pot crear una massa crítica i mantenir actiu el debat de la seva revista en xarxa. A Raig Verd reconeixen la necessitat de «formar comunitat» per seguir desenvolupant la seva editorial i pensen que la comunitat «es forma de manera natural». És a dir, suggereixen que normes comunitàries massa rígides poden generar mecanismes d'ostracisme.

Per la seva banda, Ganso y Pulpo representa un exemple interessant de creació de comunitat en línia. Reconeixen que reben sovint dels lectors opinions o mostres d'agraïment pel seu projecte. Un altre exemple de la integració de la tecnologia digital en la gestió de l'audiència és BlackieBooks. BlackieBooks edita en paper però mostra de quina manera la gestió activa de la comunitat en línia pot oferir visibilitat a una microeditorial. L'organització compta amb 11.363 seguidors a Twitter i 18.552 a Facebook (a data de juliol de 2013). En comparació, l'editorial Alfaguara, del grup PRISA, compta amb 378 a Twitter i 19.403 seguidors a Facebook (a data de juliol de 2013). Jan Martí, de BlackieBooks, explica que «tenim un contacte diari amb gent que no coneixem, però que llegeixen els nostres llibres o volen llegir-los [...]. És una gran comunitat que ens ajuda enormement, ens dóna ànims per a seguir i ens indica què estem fent bé i en què estem fallant».

Confiança i reciprocitat són elements que caracteritzen la naturalesa de les relacions en els casos analitzats. Per exemple, el compromís amb els valors i la ideologia de la comunitat pot arribar a suposar fonts de legitimitat amb altres components. En conseqüència, la connexió emocional amb la comunitat pot suposar una font d'identitat professional. Per exemple, en el cas de Ganso y Pulpo el projecte contribueix a la formació de la identitat professional dels integrants, al mateix temps que és una font d'identitat a escala personal. Aquestes dinàmiques generen una sèrie de normes i mecanismes col·lectius. Així, és interessant observar com els casos observats destaquen el caràcter natural de la formació de comunitats. Al mateix temps poden tenir conseqüències rellevants en aspectes relacionats amb la sostenibilitat. A Ganso y Pulpo, per exemple, es dediquen a l'edició de llibres per a altres empreses del sector. També ofereixen cursos de formació. Tot i que ells mateixos sempre han emfasitzat que «no utilitzen el nom de Ganso y Pulpo per la seva activitat remunerada», reconeixen que «el projecte és l'entrada del nostre currículum de la qual estem més satisfets i, segurament, ens ha servit com a aval per aconseguir algun dels nostres projectes remunerats».

Per últim, consultors i acadèmics entrevistats reconeixen que l'estratègia més adequada perquè els petits puguin sobreviure passa per formar associacions que puguin convocar una massa crítica de públic. Fins i tot els membres de Bookcamping relacionen el nombre de seguidors del debat amb el fet que siguin sostenibles com a editorial.

### *5. Discussió i conclusió*

Les noves pràctiques que hem analitzat en aquest capítol destaquen en un context institucional que ha restat inalterable durant dècades. Els actors que en aquest estudi hem categoritzat com a dissidents introdueixen vincles d'afinitat capaços de suavitzar la lògica de mercat, basada en transaccions impersonals orientades a gestionar la cadena de valor. També són capaços de desmitificar l'estatus tradicional de la professió d'editor: comprenen que el coneixement obtingut en processos de cocreació pot generar línies editorials interessants i fructíferes. En definitiva, aquests models de publicació introdueixen noves maneres de fer mitjançant pràctiques arriscades que suposen un repte pel que s'ha establert com a sentit comú del sector editorial independent espanyol. Algunes d'aquestes pràctiques tenen la capacitat d'ajudar a repensar el context institucional. Per exemple, els principis que hi ha al darrere de l'ús dels drets d'autor (que es pot entendre com una institució) es poden repensar per mitjà de llicències alternatives (com ara Creative Commons o copyleft).

A banda d'introduir innovacions amb la capacitat de repensar els axiomes que sostenen el sistema productiu editorial des de la perspectiva de la lògica de mercat o les professions, els casos estudiats demostren que la comunitat pren una gran rellevància. En alguns d'ells, fins i tot, la comunitat pot representar un element clau per a la sostenibilitat de les organitzacions o projectes editorials. Gràcies a la interactivitat que la web 2.0 suposa, els casos presentats mostren noves formes de relacionar-se amb els lectors. D'aquesta manera podem veure com aquests actors creen noves dinàmiques que poden oferir alternatives al sistema editorial tradicional basat en la producció contínua de novetats. Tanmateix, cal destacar que aquestes dinàmiques comunitàries emergeixen en contextos molt particulars. Per exemple, vincles d'afinitat molt característics defineixen els mecanismes de relació al si de les comunitats. Per tant, no podem afirmar que la introducció de lògiques comunitàries per part d'aquests actors constitueixi de manera automàtica un canvi institu-

cional en el camp editorial independent espanyol. Igualment, seria interessant vincular en futures investigacions l'emergència de dinàmiques comunitàries virtuals amb les interaccions sòlides originades en l'espai material.

En definitiva, tot i que podem afirmar que els actors analitzats representen un repte per a l'actual context institucional del camp editorial, un estudi longitudinal oferiria respostes més sòlides quant a la seva capacitat per legitimar les noves pràctiques. Una exploració d'aquest tipus també permetria entendre si les pràctiques introduïdes pels actors categoritzats en aquest estudi com a dissidents són apropiades per a altres actors del camp. En qualsevol cas, el futur del camp editorial independent a l'Estat espanyol dependrà de la manera com les lògiques emergents entrin en conflicte o complementin les existents. Així, la institucionalització de la lògica comunitària es veuria compromesa si lògiques de mercat basades únicament en l'interès privat intentessin explotar l'ecosistema productiu cooperatiu. Alguns actors entenen la rellevància d'activar relacions amb la seva audiència com una possibilitat d'extreure valor simbòlic i no com una forma d'interacció recíproca. Pel contrari, si les lògiques comunitàries complementen les lògiques preexistents, les noves racionalitats introduïdes per aquests nous actors podrien acabar guanyant legitimitat dins del camp. Ubicar el llibre dins d'un ecosistema de creació de valor sembla una aposta consistent per definir estratègies editorials viables en el futur. Les estratègies que, en aquesta línia, es basen en la rellevància de la comunitat podrien conferir noves formes de legitimar la figura de l'editor, en aquest cas com a comissari d'una xarxa de creació de coneixement. Per tant, la lògica emergent de la comunitat complementaria la lògica preexistent de les professions.

#### *Referències bibliogràfiques*

- BENKLER, Y. 2006. *Wealth of Networks: How Social Production Transforms Markets and Freedom*. New Haven: Yale University Press.
- BOURDIEU, P. 1977. *Outline of a theory of practice*. Cambridge, MA: Cambridge University Press.
- CASTELLS, M. 2012. *Redes de indignación y esperanza. Los movimientos sociales en la era de Internet*. Madrid: Alianza.
- DIMAGGIO, P. 1982. «Cultural entrepreneurship in nineteenth-century Bost». *Media, Culture and Society* 4: 33-50.

- FRIEDLAND, R. & R. ALFORD. 1991. «Bringing society back in: symbols, practices, and institutional contradictions». Dins W. POWELL & P. DIMAGGIO, eds. *The new institutionalism in organizational analysis*. Chicago: University of Chicago Press, 232–266.
- KELLY, K. 1998. *New rules for the new economy*. Londres: Fourth Estate.
- LABORATORIO DEL LIBRO. 2013. «Informe: Primera oleada sobre el panorama del sector del libro en España». <http://laboratoriodellibro.com/project/informe-primer-oleada-sobre-el-panorama-del-sector-del-libro-en-espana/> (consultat el 15 de maig de 2013).
- NANCLARES, S. 2013. «Cultura Libre Editorial, ¿modelos sostenibles?». *Teknokultura. Revista de Cultura Digital y Movimientos Sociales* 1 (10): 253–264.
- PRATT, A. 2006. «The new economy, or the emperor's new clothes?». Dins DANIELS, P. et al. *Geographies of the new economy: critical reflections*. Abingdon, UK: Routledge, 71–86.
- PROSPER, M. 2012. *La cara oculta de la edición*. Madrid: Trama Editorial.
- RAYMOND, E. 1997. *The Cathedral and the Bazaar*. Boston: O'Reilly Media.
- REIG HERNANDEZ, D. 2012. *Socionomía: ¿Vas a perderte la revolución social?*. Deusto: Deusto Ediciones.
- GIL, M. & J. RODRÍGUEZ. 2011. *El paradigma digital y sostenible del libro*. Madrid: Trama editorial.
- SCHUMPETER, J. 1934. *The economic development: an inquiry into profits, capital, interest and the business cycle*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- THORNTON, P., W. OCASIO & M. LOUNSBURY. 2012. *The Institutional Logics Perspective: A New Approach to Culture, Structure and Process*. Oxford: Oxford University Press.
- VÁZQUEZ, I. 2013. «Futuro incierto para el ecosistema del libro». *Público* 16 (juny). <http://blogs.publico.es/dominiopublico/7058/futuro-incierto-para-el-ecosistema-del-libro/> (consultat l'1 de juliol de 2013).
- ZILBER, B. 2008. «The work of meanings in institutional processes and thinking». Dins R. GREENWOOD et al. *The SAGE Handbook of Organizational Institutionalism*. Thousand Oaks, CA: Sage, 151–69.

### Webgrafia

Totes les referències han estat consultades el 15 de maig de 2013.

- BlackieBooks. <http://www.blackiebooks.org/>.
- Bookcamping. <http://bookcamping.cc/>.
- Caramba Còmics. <http://carambacomics.com/>.
- Contrabandos. <http://contrabandos.org/>.
- Ganso y Pulpo. <http://gansoypulpo.com/>.
- Madridmasd. <http://www.madrimasd.org/blogs/futurosdelibro/2013/04/11/135747/>.
- Medialab Prado. <http://medialab-prado.es/>.
- P2P Foundation. <http://p2pfoundation.net/>.

«Salimos de cuentos con... Bookcamping», *¿Quieres hacer el favor de leer esto, por favor?* Programa de radio número 124. Podcast. <http://www.quiereshacerelfavor.es/?p=1471>.

Raig Verd / Rayo Verde. <http://www.rayoverdeeditorial.com/>.

Sigueleyendo. <http://www.sigueleyendo.es/>.

Traficantes de Sueños. <http://www.traficantes.net/>.





## ELS DESEQUILIBRIS DE L'ESPAI LITERARI

SIMONA ŠKRABEC

PEN Català

*Resum:* El procés d'internacionalització demana a la literatura la capacitat de construir els marcs de referència dins dels quals una obra concreta pugui ser compresa en profunditat. Més enllà de l'àmbit acadèmic, o dels mitjans impresos com la revista literària, el format digital ofereix noves possibilitats d'arribar a un públic no circumscrit a un territori determinat. La contínua interacció amb el desconegut és un gran repte que demana una anàlisi serena, sense un optimisme massa fàcil.

*Paraules clau:* literatura, traducció, llengua, eurocentrisme, tecnologia

*Els porcs mai veuen les estrelles.*

Proverbi armeni (revista *Transcript*, 2013)

Què significa ser traduït? El «pas lent d'una llengua a l'altra, l'adaptació, l'amplificació, els estrangerismes, la recerca dels models en la nostra tradició» (PARCERISAS 2013: 39) es podria representar amb un dibuix tret d'algun manuscrit antic: la corrua de persones que avancen com una serp per la superfície del paper, passant-se els tresors d'una mà a l'altra, confiant en el poder de la transmissió i procurant que aquesta gerra, urna, capsa, bagul o maleta metafòrica mai no rodoli per terra. Estem acostumats a pensar en la transmissió de coneixements com en una cadena real, feta amb contactes efectius i documentats.

De seguida que posem el peu en l'àmbit digital hem de començar a qüestionar el material de què està fet aquest cofre que viatja d'un país a l'altre. En un dels episodis del seu programa *Mythbusters*, Adam Savage i Jamie Hyneman es van proposar investigar si l'ornamentació dels objectes de terrissa antics —les ranures i els solcs— es podien “llegir” com una mena de discos de música rudimentaris. Aquests objectes antics guardarien, doncs, els sons de milers d'anys i només faltaria trobar la manera de reproduir-los. La idea, esbojarrada com molts dels seus experiments, diu molt sobre la nostra pròpia època i n'expressa un dels temors principals: els nostres ginys acabaran sent restes arqueològiques que les generacions futures no sabran utilitzar. Tot i la cura que ara dipositem en la producció d'artefactes, no hi ha cap ga-

rantia que sigui possible tornar a reproduir els continguts emmagatzemats en un futur remot.<sup>1</sup>

Si hem de parlar honestament sobre què podem traduir, ens adonarem que només podrem tenir en compte una ínfima part de la riquesa lingüística i cultural del planeta. Els condicionants bàsics són una població alfabetitzada —en la llengua en qüestió—, la qual cosa no implica només les escoles i una gramàtica i una ortografia consolidades, sinó també la justícia social i un grau de benestar gens negligible. La literatura d'àmplia divulgació creix només en els entorns que permeten l'accés a l'educació si fa o no fa a tothom.

«Estimada mare», escriu Chenjerai Hove el 2009 a la seva mare a Zimbabwe des de l'exili noruec, «fa temps que no et truco. Em costa més ara que tens les orelles cansades i que gairebé no sents el fil de veu que surt d'aquesta banda del telèfon. Tampoc no estic segur que escriure't aquesta carta sigui gaire pràctic. Al capdavall, tu no saps llegir. La vista també la tens cansada i no vares anar mai a l'escola dels missioners per aprendre els trucs de la paraula escrita» (HOVE 2012: 13). Aquest inici d'una carta, certament només simulada, requereix pocs comentaris i potser l'únic que puc fer és afegir un altre testimoni, la veu de Mahmud Darwix, que des de Palestina comenta per què escrivia en l'àrab clàssic sense cap altra alternativa possible, ja que la llengua que ell parlava dia a dia no havia estat mai escrita ni podia ser-ho perquè no pertanyia a cap identitat unificada: «No conec prou bé l'àrab dialectal. Parlo una llengua mixta. No tinc un llenguatge pur. Per tenir un llenguatge pur cal viure en un lloc concret. La meua llengua oral és una barreja de palestí, d'egipci i de libanès». La primera conseqüència de l'expulsió de casa seva el 1948, quan tenia sis anys, va ser, doncs, la irreparable pèrdua de la seguretat lingüística, la pèrdua d'una veu que podria ser compartida sense més amb tot el seu entorn: «Tot poeta somia en una poesia tan indispensable com el pa. És un somni bonic. Cal somiar. La pèrdua és que, si jo escric per a la meua mare, ella no em comprendrà perquè no sap llegir. És una pèrdua humana» (DARWIX 2012: 110).

Cal adonar-se que en aquests casos no estem parlant només d'una mare analfabeta sinó de la impossibilitat d'aprendre a llegir la llengua en la qual s'expressa l'entorn més immediat. La situació és, doncs, molt més greu que

1 «Can sounds and vibrations be recorded into the grooves of ancient pottery?», *Mythbusters*, Discovery Chanell, octubre 2006.

en el cas de Vicent Andrés Estellés, que també s'esforçava a reproduir una visió precisa del seu petit món per a un pare forner que tampoc no sabia llegir. El català, per molt bandejat i reprimat que fos, no va perdre mai aquell fil de transmissió que permetés pensar en aquesta llengua com un conjunt i sentir-se part d'un llegat compartit —fins i tot per tots aquells que no sabessin llegir. En canvi, Hove i Darwix documenten una angoixa més gran: perquè la poesia pugui arribar a totes les cases no n'hi ha prou d'assegurar les escoles, papers, llapis, connexió telefònica o ordinadors, sinó que cal restituir la dignitat d'una cultura, d'un poble sencer, reconèixer-li la capacitat d'interacció directa amb tots els seus veïns, amb el món. És per això que l'escriptura mai no pot ser un acte neutral, sinó que s'inscriu en un espai molt concret, molt definit —políticament i històricament. Encara més, la poesia té la capacitat de crear els espais compartits, fixar les comunitats a les quals volem pertànyer: «Aquell que imposa el seu relat», diu un poema de Mahmud Darwix, «hereta la terra del relat». I hem d'entendre aquest pensament en la seva dimensió estrictament política: «És cert, els forts escriuen la Història. El qui escriu primer adquireix el lloc de l'escriu o la visió de l'escriu; s'inscriu en la consciència del lector. Té la força no sols de canviar el futur dels altres, sinó també de modificar-ne el passat» (DARWIX 2012: 119). Fins que un país no és un país escrit, narrat, fins que no s'han establert els llaços que permetin pensar-se i somniar com una comunitat definida, difícilment es pot establir cap mena de diàleg amb els altres.

Quan traduïm literatura fem, doncs, de mitjancers entre sistemes culturals complexos que es reconeixen mútuament com a comparables. Sense aquesta condició la traducció *literària* no és possible. Parcerisas en el capítol «Paralelismes de l'horror» compara la presència dels traductors circumstancials en la conquesta d'Hernán Cortés a la península de Yucatán el 1519 i la necessitat de l'administració de George Bush de disposar d'intèrprets fiables en la seva lluita contra el terrorisme a l'Iraq de 2005. Per a Cortés i les seves tropes els escassos intèrprets capaços d'una mínima mediació prenen el nom de «la llengua» i semblaven realment investits d'un «poder pentecostal» (PARCERISAS 2013: 54). Però per què als *conquistadores* la capacitat d'expressar-se en més d'una llengua els semblava literalment sobrenatural? Perquè viure dins d'un imperi i assumir-ne les regles obliga a renegar de les divergències internes, com bé subratlla Parcerisas: «La pluralitat, la diversitat, l'alteritat... esdevenen sospitoses perquè són reconeixements implícits de l'aparició de

l'altre, i l'altre sempre és, segons aquesta ideologia imperial, la manifestació del “fracàs”: algú que desafia la submissió, que encara no ha estat del tot derrotat i que no pot ser considerat com un perfecte assimilat» (2013: 54).

A partir de «la creu i l'espasa de Cortés» ja no era possible pensar amb naturalitat des de la pluralitat i fins i tot la mateixa capacitat de mediació entre mons diferents quedava revestida de sospita. Els traductors van esdevenir persones de les quals calia desconfiar, persones amb poders sospitosos, possibles traïdors, un recurs perillós que s'utilitza només quan és estrictament imprescindible. El 2005, la companyia Titan Corporation amb seu a San Diego —informa Parcerisas— tenia en nòmina quatre mil lingüistes, bàsicament de l'àrab i del kurd. Encara que aquests intèrprets fossin certament ben pagats, es desplaçaven a les zones de conflicte amb un passamuntanyes per amagar el rostre, sempre sospitosos, sempre enemics en potència, tant per als ocupadors com per als ocupats. El context d'una conquesta del nou món o el d'una guerra “contra el terrorisme” tristament actual ens ajuda a comprendre l'extrema dificultat de la mediació entre les cultures. El mediador mai no pot adoptar cap mena d'actitud neutral, restar invisible, no involucrat. Quan les dues parts lluiten per dominar —o per sobreviure— tot matís queda anul·lat, és evident. Però fins i tot en els contextos amables, en els quals no queda ni rastre de cap mena de violència o coacció, ens hem de formular ben bé la mateixa pregunta: les dues cultures que han entrat en contacte es reconeixen mútuament com a iguals? Han establert un diàleg? O bé hi podem detectar les estratègies dissimulades per impulsar una assimilació?

Com en el cas d'una investigació criminal podríem cridar *cherchez la femme!* És a dir, quan els traductors figuren en els llibres amb els seus noms i cognoms; quan les obres que un traductor va traduint signifiquen per a ell la construcció d'una carrera literària pròpia; quan els títols traduïts són fites que el traductor defensa i ha assolit a partir d'unes decisions estètiques conscients, llavors el més probable és que estiguem davant d'un diàleg entre dues cultures que s'escolten i es reconeixen una a l'altra. En canvi, quan el nom del traductor és absent —o bé hi figura com una mera obligació contractual—, quan el mateix traductor considera la seva feina com una tasca mecànica que no té més propòsit que superar les incòmodes barreres lingüístiques, llavors segurament ens movem en l'àmbit de l'assimilació que avui simplement nega la diferència entre l'original i la traducció. El gir inesperat que ha fet l'imperialisme cultural és precisament aquest: ara ja no es tracta de com-

batre les llengües febles fins a fer-les desaparèixer per força, sinó que es tracta de fer-les substituïbles, d'inculcar la idea que tant se val en quina llengua es llegeix una obra perquè totes són en definitiva bescanviables.

A ningú no li passaria pel cap que un filòsof alemany es pogués estudiar seriosament sense saber aquesta llengua. Si acceptem la premissa que tot es pot traduir sense residu, de fet, estem disposats a excloure només les llengües i cultures que veiem de difícil accés. És un procés lent, sovint gairebé impossible d'acotar, però devastador. És a dir, que davant de qualsevol traducció és urgent saber si el text que llegim encara conserva l'accés directe a l'original o no. Davant d'un tractat de Nietzsche traduït a l'espanyol, català, anglès o grec modern mai no dubtarem que hi ha un text primer, un original alemany on hem de buscar les respostes que la traducció ens pugui plantejar. Assumirem d'entrada que hi ha un entorn primer en el qual aquest tractat podia haver estat més fàcil de comprendre i que per endinsar-nos-hi de debò hem de fer l'esforç d'entrar en aquell temps i en aquella comunitat dins dels quals el tractat va ser escrit. Un especialista en Nietzsche, per descomptat, ha de saber alemany. Quants textos, en canvi, ens arriben no només a través de les llengües pont i de les traduccions indirectes i no ens permeten reconstruir cap mena de context primer? No en sabem res de la comunitat a la qual s'adreçava l'autor d'entrada —o bé no en volem saber res—; donem per suposat que el rerefons és d'accés impossible, llunyà, irrellevant, oblidable, prescindible... I amb això anullem aquell primer gest instintiu davant de qualsevol text literari: la necessitat íntima de saber qui l'ha escrit, qui l'ha produït, amb qui estic parlant mentre llegeixo —en definitiva.

La literatura universal consisteix, doncs, en un nombre prou reduït de cultures que han estat en contacte durant un període molt perllongat i s'han anat modelant i esmolant precisament gràcies a aquestes influències compartides. Per això quan traduïm, mai no ens situem en un buit sinó dins d'una xarxa de relacions ja existents. Les tensions de la pressió assimiladora reverberen encara, no han pas desaparegut.

La conquesta del nou món no era només militar o econòmica, sinó que també es tractava d'imposar i consolidar una manera molt determinada de veure el món i d'organitzar d'acord amb aquests principis tot el funcionament de les societats: «La Bíblia [sic] cristiana és disponible en quantitats ingents fins i tot en les llengües més minúscules de l'Àfrica» (1981: 26), escriu Ngugi wa Thiong'o en el seu llibre *Descolonitzar la ment*. La cura per preservar les

influències culturals assentades avui no ha desaparegut, al contrari. Totes les grans cultures d'arrel europea compten amb unes estructures de suport gegantines i han desenvolupat importants mecanismes de divulgació dels seus valors. Les obres literàries d'aquestes tradicions selectes sempre i arreu s'estudien com un conjunt: els autors individuals són part d'una llarga cadena que és percebuda com un cànon coherent i consolidat i no pas com una casual col·lecció de noms aïllats. Aquestes cultures tenen també la capacitat indiscutible de crear especialistes fora del propi domini lingüístic. Existeixen estudis universitaris especialitzats en la seva llengua i literatura arreu del planeta. Però tanmateix no són un grup tancat ni gens homogeni.

Pel·lícules alemanyes o espanyoles arriben als circuits internacionals només esporàdicament. La música russa clàssica és un pilar indiscutible, però no pas els seus cantants de rock. Portugal certament era una potència imperial i l'abast de la llengua portuguesa no és gens negligible, però tanmateix és difícil considerar que marqui el ritme de les tendències en cap dels camps artístics en el moment present a escala mundial. La literatura italiana ha ocupat durant segles sencers el lloc central en la cultura europea, ha dictat normes estètiques i exemples a seguir, però avui sovint topa amb les limitacions de visibilitat que podem atribuir a moltes altres literatures; ja no pertany ben bé al grup més influent. És a dir que fins i tot dins d'aquesta llista de literatures més autosuficients i més sòlides tampoc no es pot donar res per suposat. Només la literatura en llengua anglesa, amb totes les seves ramificacions, seguida a certa distància per la francesa, poden afirmar que sí dominen l'espai global de la cultura i que els seus productes tenen capacitat de fer-se visibles literalment arreu.

Alhora seria imperdonable oblidar que precisament aquestes dues grans cultures van ser els gresols de les idees fonamentals que han construït el món en el qual vivim i ens han dotat d'eines necessàries per a l'emancipació. Quin dubte hi ha que la Il·lustració escocesa o els principis de la Revolució francesa han construït les bases per a un món més còmode, més just, més fàcil? Seria terriblement ingenu desqualificar cap d'aquestes dues gegantes com unes meres construccions ideològiques, només capaces de liderar les conquestes. Sense disminuir gens la necessitat d'examinar l'herència que Europa té integrada a la seva manera de pensar —una illa pròspera que ha de quedar protegida dels intrusos i que és alhora capaç de conquerir i sotmetre territoris aliens a qualsevol preu—, cal tenir present que aquest és alhora el continent

que ha gestat la noció de la llibertat mateixa. Així que els debats que van sacsejar l'esfera pública en els llargs segles d'enfrontaments, les lluites entre els poders —els ateus contra els creients, els burgesos contra la noblesa, les dones en lluita pels seus drets, etc.— han desenvolupat un sistema de pensament i d'obertura. Aquesta conclusió no és un lema políticament correcte i buit, sinó la noció bàsica que hem de tenir present per entendre què fa possible qualsevol intercanvi cultural: hem de creure que és possible d'entrada, hem de ser capaços d'admetre la possibilitat d'altres realitats i d'altres punts de vista. Si no, no serem mai capaços de veure ningú més que nosaltres mateixos.

Podem concloure amb un cert consol que els tresors de la literatura universal confirmen que les obres que s'acaben imposant com a clàssics són sense excepció les que aporten les respostes a les grans preguntes sobre la condició humana. Es tracta de textos literaris alhora precisos en la diagnosi del seu propi temps i capaços d'adreçar-se a audiències llunyanes en temps i en l'espai. Examinant ràpidament la llista de títols imprescindibles i moviments que han marcat l'Europa moderna, però, ens adonarem de seguida que no pas tota innovació es va gestar a París o Londres. Ben al contrari, sovint els tresors universals són obres que arriben des dels marges, però que s'han acabat imposant per la seva valentia. Amb els seus inesperats girs de timó han marcat l'esperit de tota una època i han determinat com entendre les crisis i també com afrontar-les.

El romanticisme va néixer en una Alemanya marginada i provincial; el realisme rus va brotar en una cultura llunyana de tots els centres tradicionals i enmig d'un clima de divisions i ruptures brutals; l'art dramàtic escandinau va sacsejar l'inici del segle xx tot i que semblava sorgit del no-res, i no fa pas gaires dècades el realisme màgic va irrompre des de l'Amèrica llatina per mostrar-nos que les inquietuds d'un món que canvia massa ràpidament i ens ignora també poden trobar la seva expressió literària. Podríem dir, amb les paraules d'una enginyosa conferència que Adam Zagajewski va pronunciar a Barcelona el 2007, que avui «el centre no resisteix». És a dir que, tot al voltant d'aquestes grans potències d'arrel imperial, a Europa hi viuen munions de cultures petites. En aquest continent, de fet, la majoria de les cultures han calcat l'estructura de les grans, però sense poder mai desenvolupar ben bé tot el sistema complet. Què comparteix, doncs, Europa? Per forassenyat que sembli a primera vista, allò que va consolidar la unitat d'aquest continent és



la lenta gestació de l'espai nacional propi per a cada poble: com més fermes eren els lligams nacionals dins d'un país, més europeu esdevenia aquest. El passaport per entrar al selecte club de les nacions civilitzades va ser (i encara ho és) viure en un espai cohesionat que permet la mobilitat interna, que dona seguretat jurídica i administrativa amb un tracte just per a tots els ciutadans, que permet somiar i tenir projectes de futur i amb el qual tots els membres s'hi identifiquen voluntàriament.

Europa és plena de cultures que tenen una llengua codificada des de fa segle i una gran i consolidada tradició literària. Totes aquestes cultures tenen també les seves estructures institucionals i polítiques, i un espai públic autosuficient. Són —i aquesta és una de les seves desgràcies— el receptor nat, el millor consumidor per a la producció de les cultures gegants. En canvi, no tenen força per fer-se valer en un context global. No poden produir gaires especialistes que visquin i treballin fora de les fronteres, perquè no tenen pràcticament parlants que no siguin nadius. La seva presència internacional es resumeix fàcilment amb un grapat de noms que sonen, però que mai no sabem com estan relacionats entre ells, sovint ni tan sols a quina època pertanyen. Els autors clàssics d'aquestes cultures funcionen desvinculats, desarrelats de la pròpia tradició i del món que els va veure néixer. Així, les literatures eslaves encara s'estudien sistemàticament com un sol paquet i no és difícil trobar cursos universitaris que comparin sense més les novel·les de Dostoievski amb les d'Ivo Andrić. Tot aquest esborrament de diferències és possible perquè el “continent eslau” funciona igual com l'Àfrica “negra” o els països “islàmics”. Són espais als quals no reconeixem cap mena d'estructura interna. Qualsevol obra literària que provingui d'aquestes tradicions és, simplement, part d'un món estrany sense estructura ni evolució històrica, països sempre iguals, atrapats en les imatges estereotipades que no canvien.

A part d'aquest nodrit grup de cultures literàries europees, hi ha un altre grup molt interessant, i cada cop més influent: el de les literatures colonials que tenen la capacitat d'utilitzar “amb naturalitat” la llengua colonial. Són espais marcats amb fortes tensions entre l'herència cultural dominant i la necessitat de dignificar les cultures indígenes. El procés d'autoafirmació a Àfrica, Àsia, Índia o Amèrica llatina possiblement és encara més dolorós del que mai ho havia estat a Europa. Avui encara hi trobem obstacles majors, lligats amb prejudicis inculcats i barreres pràcticament insuperables. Un exemple el podríem trobar fins i tot en la literatura catalana, en els contes mexicans

de Pere Calders d'*Aquí descansa Nevares* (1967). Calders construeix uns personatges roïns, inadaptats, incomprensibles des de la nostra òptica, sense cap mena de valors intrínsecs. Són homes que funcionen com un animaló que simplement mira d'omplir-se la panxa, sense capacitat d'esbossar cap mena de futur. Però amb aquestes descripcions distants l'autor és capaç d'expressar una crítica dura de les condicions de vida i de l'exclusió que ha robat la dignitat als seus protagonistes. Siguem, doncs, ben conscients de la "terrible bellesa" que marca els continents que han patit l'experiència colonial:

Cal recordar que el món postcolonial, que ha passat per tantes proves és un món fracturat. Molts mons hi conviuen. [...] Hi ha la convivència paradoxal de la violència i l'amor. Aquest és el gran misteri. La mort i el fet de morir, la vida i l'amor, no juxtaposats, sinó interrelacionats, encara que cadascun realitzi els seus fins. D'alguna manera, els poemes d'amor semblen desafiar l'entorn polític. O no? Sorgeixen i sempre sorprenen quan ho fan. Humanitzen. Recorden al lector que tot i la mort i l'assassinat, l'amor lluita per treure arrels. Ha nascut una terrible bellesa. (KIRE 2010: 82)

Cal entendre bé aquests condicionants abans de sostenir que n'hi hauria prou de posar un ordinador a totes les aules d'Àfrica o Àsia i que ja tindriem tots els nens del món connectats en una única xarxa. Si la comunicació entre les cultures —el màxim exponent de la qual podria ser precisament la traducció literària— no arriba mai als racons obscurs i oblidats del nostre planeta blau és perquè per aconseguir-ho caldria salvar els obstacles majors, caldria superar les injustícies i els prejudicis acumulats. En aquest camp, l'optimisme és fora de lloc i les dimensions de la fractura són gegantines. Podem confiar només en la «terrible bellesa» de la qual parla Easternie Kire Irala, en la capacitat de les persones de poder narrar el seu món i de trobar la manera d'afrontar amb relats i poemes les tensions en què viuen.

El 1981, en el llibre ja esmentat *Descolonitzar la ment*, Ngũgĩ wa Thiong'o va escriure sobre la dificultat de superar els constrenyiments imposats al continent africà. Amb aquesta obra, l'escriptor kenyà va dir adéu a l'anglès per sempre i va començar a escriure en kikuiu (JUNYENT 2004: 64). La seva denúncia no és «un eslògan», diu. A l'Àfrica —com a l'Índia o a l'Amèrica llatina— l'imperialisme «és real, és palpable en contingut i en la forma, en els seus mètodes i els seus efectes» (THIONG'O 1981: 2). L'anglès, o qualsevol altra

llengua *civilitzadora*, és vista en aquests indrets com una llengua que serveix *naturalment* per a la mediació literària, i fins i tot política, entre els pobles. L'anglès o el francès són, doncs, una mena de baluards que protegeixen els africans davant d'ells mateixos, de les seves lluites "tribals" i les diferències insalvables... Preguntem-nos, doncs, si «no és estrany que l'única llengua que tinc per parlar d'aquest crim sigui la llengua del criminal que el va cometre?» (citat per JUNYENT 2004: 62).

L'anàlisi de Thiong'o mostra com l'alienació colonial «separa la ment del cos fins que cadascun acaben d'ocupar una esfera lingüística diferent dins d'una mateixa persona» i la societat es pobla «amb els caps sense cos i els cosos sense cap» (1981: 28). La importància d'aquesta esquizofrènia lingüística, però, no s'atura a Àfrica ni serveix només per comprendre els altres contextos colonials. Cal transposar les conclusions i angoixes també a la vella Europa. El 1974 Passolini parlava davant la càmera, amb els cabells deixats a lloure i un rostre sec, consumit per la vida, sobre l'aculturació, sobre «aquella homologació que el feixisme no va ser capaç d'obtenir de cap manera, però que el poder de la civilització de consum, en canvi, aconsegueix sense dificultats, destruint les diverses realitats particulars». Després de la guerra, es va despertar arreu d'Europa l'interès per la vida menuda i exasperadament marginal com la que l'autor i director italià va mostrar en totes les seves obres. Calia afinar l'oïda per sentir la petita veritat personal, no obligatòria per a ningú més, però sí nua i tan sincera com fos possible. Aquest era el gest de la resistència més implacable contra qualsevol intent de dominar la societat amb projectes totalitaris. Pensar, recordar, reivindicar l'home sol, l'individu particular, les petites realitats plenes de minúcies que no encaixen en cap model. La capacitat de diàleg amb les cultures diferents preserva, de fet, una capacitat encara més essencial, que és la capacitat de percebre la diversitat de la pròpia cultura, entendre que no representa cap mena de conjunt homogeni sinó que està feta només de veus particulars, úniques.

No hem de confondre aquestes literatures que creixen a l'ombra dels imperis amb un altre grup que podríem anomenar els exòtics poderosos: la Xina, el Japó i també tot el món àrab, els quals representen sistemes literaris igualment complexos com ho pot ser la tradició europea amb els seus satèl·lits. Parcerisas confessa a *Sense mans* l'astorament que va sentir en una aula universitària quan un professor convidat va desplegar un mapa mundi en el qual la Xina ocupava el centre del dibuix. El Pacífic connectava les costes cantone-

ses amb Califòrnia; l'oceà atlàntic, en canvi, estava desdibuixat als dos marges del paper. Europa, no cal ni dir-ho, es veia insignificant i minúscula. És cert que «per a tota cultura, el centre del món és a casa seva» (PARCERISAS 2013: 17), però el xinès mandarí no és ben bé aquella llengua viva i democratitzada en els processos emancipadors que ha convertit l'anglès no només en una llengua de dominació, sinó també en la llengua que vehicula la tradició més democràtica. L'àrab clàssic no pot realment albergar tota la diversitat de parlars i escriptures de la gent que l'utilitzen dia a dia perquè ha heretat del seu origen religiós també el menyspreu per tota expressió fràgil o feble. L'àrab escrit és una llengua culta que no penetra als racons de la misèria, que no està pensada per ser llegida per tothom, sinó que demana una disposició "aristocràtica", el desig de participar en un llegat culte, amb convencions consolidades. I alhora, precisament aquest desconegut món islàmic, que circumda Europa per totes les ribes del Mediterrani, des d'Andalusia fins a l'estret del Bòsfor, és un món literàriament parlant extremadament viu. En aquests espais, la literatura brolla des de la necessitat de plantar cara, afrontar les crisis, trobar una veu capaç d'assumir el conflicte permanent i descriure unes societats sacsejades per les lluites del poder, divisions i herències nefastes. L'àrab actual, per molt que integri versos tradicionals i paraules nobles, és tanmateix una escriptura feta a força de rebel·lions i de dolor extrem. Hi trobem veus úniques, insubmises, que busquen inspiració per a les seves lluites que a Europa potser ja hem oblidat.

Però alhora l'onada de protestes poètiques, vives i extremadament influents també han estat silenciades. En aquestes societats inestables, el mercantilisme i el conformisme induïts pel diner fàcil del petroli van de bracet amb polítiques repressives i desinformació sistemàtica: «un cop arribats al poder (i amb independència del mitjà utilitzat per aconseguir-ho), els caps dels estats àrabs s'hi van aferrar i van fer servir les armes poderoses dels mitjans de comunicació moderns per establir el culte a la personalitat amb la intenció de perllongar el seu lideratge» (ALLEN [s.d.]: 8). Però malgrat aquestes condicions difícils per a la paraula en llibertat, arreu dels països àrabs la literatura lluita per fer-se ben present, tant, que «actualment resulta cada cop més difícil, per no dir impossible, estudiar-la com si es tractés d'una sola rúbrica» (ALLEN [s.d.]: 12). Però alhora, la idea d'un únic espai unificat no ha pas desaparegut; fins i tot en la poesia hi ha encara molts autors que expressen un orgull desmesurat de pertànyer a una cultura imperial, a una nació impossible,

unida i somiada, feta de mites i velles llegendes que uneix l'Al-Àndalus medieval amb els confins actuals de l'Àsia islàmica. És a dir que també en aquest context retrobem la tensió característica del vell i conegut eurocentrisme: les forces unificadores aclamen un origen privilegiat, però són constantment contradites per les forces de dispersió i d'anàlisi que neguen o qüestionen la possibilitat d'una única identitat.

Fora d'aquestes categories mig improvisades, però força útils, difícilment sabem res de la resta de cultures literàries. La tradició oral pot arribar als nostres llibres només a través del llegat folklòric o de les cosmogonies,<sup>2</sup> com si tots aquest pobles silenciats no compartissin el mateix planeta amb tots nosaltres, com si no fossin capaços de pensar el seu present de la mateixa manera que ho fem nosaltres. La pel·lícula *Teta asustada* (2009) de Claudia Llosa és un bon exemple de fins a quin punt aquests universos són incompatibles. La mirada de la directora ens diu en cada escena com en som, de sords, davant del patiment i fins i tot dels sentiments dels pobles que no considerem homologables amb els nostres estils de vida. Però en cada escena, i sobretot amb les cançons de bressol que canta la Fausta en quítxua, ens podem adonar de tot un univers que és allà i que ens resulta inaccessible perquè no hi hem construït prou ponts per entendre'l.

La literatura global perpetua el model colonial de crear una visió del món única. Ha perdut, això sí, tota la rigidesa de les velles imposicions: és un concepte adaptable i obert, capaç d'assumir certes particularitats locals, però sense admetre mai que hi pugui haver diferències insuperables. Dins d'aquest corrent, el mercat dels llibres és absolutament permeable. Pensem, però, fins a quin punt han de ser homologables també les societats i els estils

2 En la presentació d'un acte tan important com el Festival Internacional de Poesia de Medellín a Colòmbia de 1991 podem llegir-hi que els organitzadors van decidir incloure «una major diversitat d'expressions poètiques indígenes (cants cerimonials, relats mífics de la creació del món i poemes)» (<http://www.festivaldepoesiademedellin.org>). Crida l'atenció la naturalitat amb la qual s'espera que els autors en llengües natives estiguin desvinculats del món actual i siguin percebuts com una mena de testimonis antropològics. També el projecte de la fundació Next Page de Bulgària per a la consolidació de la literatura escrita entre els gitanos d'Europa Oriental i Central promou bàsicament els títols relacionats amb les cosmogonies, el folklore o els contes de fades, a més de material educatiu (<http://www.npage.org>). En tots aquests casos hi falta incitar la producció de les obres que reflecteixin les circumstàncies actuals en la llengua pròpia i amb la mateixa ambició literària dels pobles veïns. Falta aquella consciència que Thiong'o va observar a l'Àfrica, on els rapsodes tradicionals van començar a cantar les crisis actuals, i així van ampliar l'abast de les llengües natives i van posar-les en diàleg amb l'entorn immediat.

de vida perquè es puguin consumir els mateixos tipus de títols. A qui pots vendre un llibre amb receptes per aprimar-se? I un llibre d'autoajuda? I un de bricolatge? Per ser una persona estressada cal tenir feina; per fer règim cal que et sobrin els nutrients; i per arreglar alguna cosa a casa cal tenir un sostre. No és banal pensar quantes persones exclouen aquests condicionants i com precisament els llibres destinats a un consum fàcil no són capaços de travessar cap frontera.

Ens convé obrir encara un altre front: la ràdio i la televisió primer, i ara les tecnologies digitals, han ofert una alternativa insospitada. La llengua oral, bandejada durant segles de qualsevol possibilitat de superar distàncies importants en l'espai i en el temps, ha esdevingut transportable. La parla es pot enregistrar, emmagatzemar, reproduir a plaer i també pot ser traduïda i "posada en escena" a qualsevol altre indret.<sup>3</sup> Aquest poder abans només l'havia tingut el teatre —però el teatre, ara i sempre, ha de plantar la carpa i convocar públic real per poder fer present el relat. El cinema, la televisió i la ràdio no. Tampoc necessitaran espectadors davant seu, els poetes, que recitaran encara —se suposa— els seus versos curosament guardats en arxius sonors d'aquí cinquanta, cent, dos-cents anys.<sup>4</sup>

La influència de la llengua viva atrapada en dispositius tecnològics sobre la literatura és enorme. No cal reflexionar gaire per adonar-se de fins a quin punt la llengua estàndard cruix, pateix i esbufega davant dels diàlegs en les sèries televisives, l'argot dels professionals i els sucosos insults que reproduïxen els ambients sòrdids dels baixos fons. Afegim a aquests sotrac de medi social les tensions internes de cada llengua estandarditzada, sobretot les fric-

3 El festival Literaturwekstatt de Berlín documenta des de 1999 els seus recitals a la plataforma *Lyrikline* (<http://www.lyrikline.org/>). Amb el temps, aquest web s'ha convertit en un catàleg impressionat de la poesia actual amb traduccions a les llengües més diverses.

4 Un cas realment eloqüent podria ser el festival de Medellín, del qual paga la pena recordar unes paraules sobre la seva fundació el 1991: «eran tiempos aciagos... Inevitable nombrar la guerra, que continúa, en una nueva fase. [...] Crímenes políticos selectivos. Cruce de fuegos. Narcobombas. Sica-riato. Masacres indiscriminadas en lugares públicos». En aquesta atmosfera, la poesia era percebuda com la «preservadora de la dignidad humana». El primer any, el recital va convocar 1.500 persones, l'any següent ja eren 20.000 i en els últims anys el festival supera en cada edició la xifra de 100.000 espectadors. Els poetes participants hi arriben d'arreu del món. I tanmateix, podem llegir en la crònica de l'any 2005: «cabe destacar también de qué manera la prensa colombiana brilló por su ausencia [...] hasta el punto de ignorar incluso la presencia del Nóbel Wole Soyinka, a quien no entrevistaron» (<http://www.festivaldepoesiademedellin.org/pub.php/es/Festival/Historia/FestivalXV/index.htm>). La poesia, per molt que sigui un factor decisiu de la transformació social, continua sent invisible si la seva força resulta molesta per al poder.

cions entre els parlars locals que malden per ser inclosos dins d'aquell codi que es transmet de generació en generació, el codi tancat que s'ensenya quan aprenem a escriure. La llengua estàndard, però, no la posseeix ningú, i sense transformacions incessants quedaria obsoleta de seguida. L'error més gran en el qual s'han mogut tradicionalment els estudis era considerar la llengua com un sistema tancat i uniforme, sense cap relació amb el batec de la vida. «I així com avui dia s'ha de corregir l'error òptic a classe de llengua i es diu que “no hi ha llengua sense situació”», escriu Joan Fontcuberta, «també cal afirmar que no hi ha “traducció sense situació”. Perquè tota operació de traducció, oral o escrita, implica aquests tres termes: dues llengües i la situació. I la situació, com en l'acte de llengua a nivell de comunicació, ve donada per totes les circumstàncies d'espai i de temps». Només un autor o un traductor que són capaços de «rumiar entorn de la llengua» (FONCUBERTA 1998: 288) poden esquivar les inèrcies que el condueixen quasi inevitablement a calcar solucions prefabricades o a fiar-se cegament de les fórmules que proveeixen els diccionaris. Si la llengua és sempre entreteixida en les situacions concretes, llavors mai no podem posseir cap mena de desllorigador que ens permeti comprendre-ho tot sense residu. Com més es multipliquen les possibilitats de comunicació amb els contextos que ens resulten poc familiars, més creix la incertesa. La comunicació a través de la Xarxa ens exposa diàriament a les llengües que només comprenem a mitges, a missatges llegits d'una revolada i als interlocutors que viuen a l'altra punta del planeta, però que exigeixen l'atenció immediata. La conseqüència lògica d'aquesta nova situació de la comunicació multilateral és la humilitat. Estar exposats a missatges que no podem dominar del tot ens cura de l'arrogància, o si més no això és el que hauríem d'esperar:

Que difícil que és comprendre! Entendre textos tan diferents! Descobrir el gat en lloc de la llebre!, desemmascarar els mentiders!, veure-li les plomes a l'autor! Que difícil que és llegir en segones llengües!, en formats diferents!, sobre disciplines especialitzades! És prodigios que llegint puguem comprendre el pensament irreductible de l'altre, tan diferent del nostre. Però ens equivoquem si pensem que l'arribem a capturar plenament; només ens és donat de copsar-ne les formes i els colors. Siguem humils. Que arrogants que fórem de pensar que no se'ns escapa res, que llegir és fàcil, que qui no entén és inepte... (CASSANY 2006: 260)

La vivacitat de les comunicacions, sobretot aquesta possibilitat que els parlars diversos, sense haver passat per cap sedàs, interfereixin en la llengua culta, ens porta fins a la primera conclusió: les llengües grans, les llengües influents i “poderoses”, no són les llengües amb unes estructures rígides i intocables. No: la seva força és sobretot la capacitat d’adaptació. Són llengües útils, són llengües que serveixen en contextos més diversos. Vivim en la tensió permanent que algú altre pugui ocupar els espais que ja havíem conquerit amb la nostra manera de ser, que ja no puguem aguantar el ritme de canvis. Mirant-nos fredament els últims vint o trenta anys: la successió de ginyes tecnològiques és realment vertiginosa. Quanta energia s’havia d’invertir per tenir a punt, per exemple, els videocassetts amb les pel·lícules infantils doblades al català? I ara, totes aquestes cintes les podríem emmagatzemar directament als museus, perquè la tecnologia està absolutament obsoleta. També els enregistrament en CDs estan desapareixent dels prestatges. Han desaparegut les botigues de música i els videoclubs són espais més solitaris que una biblioteca. I tot això ha succeït en menys d’una generació, perquè els nens que s’empassaven els vídeos de *Les tres bessones* tot just acaben d’entrar a la universitat. Però fins i tot les còpies digitals són “convertibles” només fins que un nou programa, un nou sistema operatiu, un nou dispositiu, no relegui tot el que hagi estat guardat en arxius en un munt de codis inutilitzables perquè les màquines que els podrien desxifrar hauran acabat als abocadors de ram-poins. Amb cada nou pas tecnològic, el procés d’integració a l’espai global ha de tornar a començar i cal introduir de nou els nostres tresors a les xarxes de circulació. I no cal dir que les petites —i no tan petites— cultures sempre arriben tard i mai no acaben de completar la seva presència.

Fa cinquanta anys, les cultures literàries europees maldaven per construir el propi cànon i fer-lo visible a través dels grans projectes editorials —com les col·leccions catalanes les *Millors Obres de la Literatura Universal* i les *Millors Obres de la Literatura Catalana* o, dins de l’àmbit de les obres clàssiques, la *Fundació Bernat Metge*— per construir així un tresor que es pogués posseir i mostrar, guardar i transmetre. Metres i metres de llibres amb els llocs del mateix color eren la fita que calia aconseguir per ingressar al club selecte de les nacions culturals, podem dir amb una mica d’ironia. Però en català, com bé sabem i com convé recordar-ho sempre de nou, la situació era de totes maneres ben peculiar. Les traduccions al català van ser oficialment prohibides durant un quart de segle fins que amb «l’embranzida d’Edicions 62 i



altres editorials, en pocs anys omplí el mercat de traduccions de tota mena, començant per premis literaris estrangers o novel·les de lladres i serenos» (MANENT 2011: 292).

Ara aquesta situació ha canviat dràsticament, perquè en un món fungible fins i tot la cultura només existeix mentre es pugui consumir d'immediat. La producció ja no és orientada cap a la conservació de monuments, sinó que tots els esforços miren d'aconseguir el màxim ressò, l'impacte instantani. La necessitat de ser capaç de reaccionar immediatament a qualsevol canvi de rumb s'ha, doncs, aguditzat, com ho testimonien les traduccions d'èxits de vendes que apareixen simultàniament amb l'original.

Una de les conseqüències més curioses que ha tingut aquesta necessitat de viure només ara i aquí, en un medi sempre actualitzat fins al darrer minut, és que anem perdent la capacitat d'adaptació i la paciència per desxifrar els codis una mica enrevessats. L'àmbit de l'art ens ho mostra fins i tot massa clarament: de la literatura n'exigim que els llibres siguin escrits —tant les obres originals com les traduïdes— en aquell llenguatge que parlem ara, que res entrebanqui la comprensió, que les obres no provoquin cap mena d'estranyesa. El públic lector té poca paciència. En lloc de la contemplació d'un quadre que ens deixa desemparats davant el llenç, sembla que preferim una videoinstal·lació que predetermina exactament quanta estona ens hem d'estar davant de la imatge en moviment. Només mentre dura la funció, se'ns demana l'atenció; després som lliures de fer altres coses.

La infinita transformabilitat dels continguts en els mitjans de comunicació, totes aquestes adaptacions i reelaboracions de motius i de temàtiques, els canvis de format o de gènere ens porten a creure —si ens podem permetre de ser una mica filosòfics— que podem oblidar la fragilitat dels productes de la ment. Com si els poguéssim perpetuar infinitament a través dels hologrames i de còpies cada cop més perfeccionades.

### *Referències bibliogràfiques*

- ALLEN, R. [S.d]. «La literatura àrabe al despuntar el siglo XXI». Dins A.V. BEUGEN & G. FERNÁNDEZ PARRILLA, coord. *La memòria del futuro*. [S.l.]: Fondation Européenne de la Culture /Escuela de Traductores de Toledo, 5–12.
- CASSANY, D. 2006. *Rere les línies. Sobre la lectura contemporània*. Barcelona: Empúries.

- DARWIX, M. 2012. *La Palestina com a metàfora*. Palma: Leonard Muntaner.
- FONTCUBERTA, J. 1998. «La traducció i el contacte entre les llengües. Algunes consideracions». Dins M. BACARDÍ, J. FONTCUBERTA & F. PARCERISAS, eds. *Cent anys de traducció al català (1891–1990)*. *Antologia de textos*. Vic: Eumo, 285–192.
- HOVE, C. 2012. *Carta a la mare. El poder de l'escriptura. Identitat*. Traducció de Miquel Berga. Barcelona: PEN Català.
- JUNYENT, M.C. 2004. «La volatilització de la literatura». *Els Marges* 73 (primavera): 61–75.
- KIRE IRALA, E. 2010. «Una terrible bellesa: veus postcoloniales d'Índia i Àfrica». *L'Espill* 34 (primavera): 79–89.
- MANENT, A. 2011. «Durant un quart de segle les traduccions en català foren oficialment prohibides». Dins S. COLL-VINENT, C. EISNER & E. GALLÉN, eds. *La traducció i el món editorial de la postguerra*. Lleida: Punctum/Trilcat, 287–292.
- PARCERISAS, F. 2013. *Sense mans. Metàfores i papers sobre la traducció*. Barcelona: Galàxia Gutenberg/Cercle de lectors.
- THIONG'O, N.W. 1981. *Decolonising the Mind. The Politics of Language in African Literature*. Harare: Zimbabwe Publishing House.
- TRANSCRIPT. *Aberysthwyth: Literature Across Frontiers*, <http://www.transcript-review.org/> (consultat el 26 de setembre de 2013).
- ZAGAJEVSKI, A. 2007. *El centre no resisteix*. Barcelona: PEN Català.



# CIÈNCIA OBERTA, ENCERCLAMENT DIGITAL I PRODUCCIÓ COL·LABORATIVA

EDUARD AIBAR

Universitat Oberta de Catalunya

*Resum:* Malgrat les expectatives inicials, la digitalització de les publicacions científiques no ha suposat un canvi radical cap a l'accés universal al coneixement científic. Com ha passat en altres àmbits de la cultura, l'evolució de la tecnologia ha estat majorment configurada per afavorir models propietaris d'accés restringit i de control centralitzat. Aquesta situació s'ha d'entendre, però, en un context més ampli de privatització i mercantilització creixent de la ciència. En aquest sentit, les iniciatives de producció col·laborativa han demostrat ser una alternativa eficient i poderosa als models propietaris de producció de cultura i coneixement. No resulta estrany que el seu model hagi començat a estendre's a d'altres àmbits de la cultura i, en particular, al de la ciència.

*Paraules clau:* ciència oberta, encerclament digital, publicació científica, patents, producció col·laborativa

## *Introducció*

El mes de gener de 2013 l'escriptor i activista en temes d'Internet Aaron Swartz es va suïcidar a l'edat de 26 anys. Acusat per un fiscal federal dels EUA d'obtenir informació de manera il·legal i de voler fer-la accessible a través de xarxes d'igual a igual,<sup>1</sup> s'enfrontava a una possible sentència de trenta-cinc anys de presó i a una multa de fins a un milió de dòlars. La informació que Swartz havia descarregat il·legalment no consistia en dades bancàries privades, en informes militars secrets o en documents confidencials del govern. Es tractava de quelcom molt diferent: articles científics ja publicats prèviament en revistes acadèmiques. En concret, un conjunt de 4,8 milions d'arti-

NOTA: Aquest capítol ha estat elaborat en el marc del projecte de recerca *L'ús de continguts oberts a Internet en l'ensenyament universitari: un estudi empíric sobre les percepcions, actituds i pràctiques del professorat universitari respecte Wikipedia*, finançat en la convocatòria Recercaixa (ACUP, La Caixa) del 2010. Agraïxo a Raquel Xalabarder i a Roderic Guigó els seus comentaris i suggeriments a un esborrany del text.

<sup>1</sup> En anglès *peer-to-peer*.

cles allotjats al repositori digital JSTOR,<sup>2</sup> que Swartz planejava fer públics de forma oberta i gratuïta.

Swartz havia estat molt implicat recentment en la campanya contra l'aprovació de l'*Stop Online Piracy Act*, coneguda com SOPA, una llei nord-americana que pretenia enfortir el control sobre Internet per tal de detectar violacions de drets d'autor i, subseqüentment, permetre el tancament, per part de l'administració, de pàgines web. Swartz havia participat en diversos moviments socials en defensa de la cultura lliure<sup>3</sup> i, en considerar que la cultura no és només l'àmbit de la creació artística, sinó també el de les ciències i les tècniques, volia denunciar les dificultats creixents d'accés al coneixement científic en format digital.

JSTOR és un dels diferents repositoris digitals d'articles científics que existeixen. Permet accedir a unes 2.000 revistes a les biblioteques i universitats que s'hi hagin subscrit i paguin la quota corresponent. Al seu torn, aquestes institucions poden donar accés al contingut als seus membres: estudiants i professors d'universitat principalment. Un ciutadà que no pertanyi a una d'aquestes institucions només pot accedir de manera gratuïta a un nombre molt limitat d'articles. També pot pagar una subscripció individual o l'accés a un article determinat (38 \$, per exemple, per un article de 12 pàgines). No cal dir que els diners que JSTOR recapta no compensen els autors, sinó les editorials de les revistes.

El dramàtic desenllaç del cas Swartz posa en relleu la situació paradoxal en què es troba l'accés a la ciència en un moment en què, per primer cop a la història, disposem de mecanismes tecnològics àgils i ràpids perquè sigui veritablement universal. Resulta realment desconcertant que resultats de recerques científiques que han estat majorment finançades amb fons públics només siguin accessibles a una minoria o mitjançant un segon pagament de diners —el primer ja el fem amb els nostres impostos.

### *La publicació científica en l'era d'Internet*

Els orígens i la invenció d'Internet estan íntimament lligats a la ciència i no només en el sentit obvi que els seus principals creadors fossin científics

2 <http://www.jstor.org/>.

3 Vegeu el capítol 7 d'aquesta obra.

de diverses institucions de recerca. La motivació principal d'ARPANET, una xarxa d'ordinadors creada el 1969 i considerada el precedent directe d'Internet, era la necessitat de compartir recursos informàtics entre científics —i no, com una llegenda molt estesa afirma, assegurar el funcionament dels equipaments informàtics militars en cas d'atac nuclear (LEINER *et al.* 2003). Igualment, la creació de la World Wide Web al CERN (Laboratori Europeu de Física de Partícules) el 1990 també va estar motivada per la voluntat explícita de compartir documents i informació entre molts investigadors en un entorn de recerca col·lectiva.

Durant la dècada dels noranta es va estendre en el món acadèmic la percepció que les tecnologies digitals i, en especial, l'emergència d'Internet i de la World Wide Web, farien molt aviat possible el somni de convertir la immensa majoria de les publicacions científiques en documents fàcils d'obtenir a través de la xarxa, de la mateixa manera que aquestes tecnologies semblaven obrir la porta a molts recursos i expressions culturals a les quals tothom podria accedir. El cert és que, en pocs anys, la pràctica totalitat de les revistes acadèmiques van estrenar versions digitals (que en molts casos segueixen convivint amb el format clàssic en paper), que algunes han deixat de banda el paper i només es publiquen en digital, i que n'han sorgit moltes de noves en format només electrònic.

Però, malgrat això, el somni de l'accés universal no s'ha complert en absolut. Dels 1,66 milions d'articles científics que es van publicar l'any 2011, només un 17% eren accessibles de manera oberta<sup>4</sup> a través de la xarxa (LAAKSO & BJÖRK 2012). La major part d'articles científics només són accessibles previ pagament de la subscripció o per mitjà de bases de dades molt cares. Una cerca a Google Acadèmic mostra que, com a professor universitari, tinc accés a la major part d'articles científics sobre un tema com el bosó de Higgs perquè la biblioteca de la meua universitat ha pagat les taxes corresponents a una editorial determinada o bé la subscripció institucional a una revista concreta. Això passa si em connecto des del meu ordinador de la universitat —perquè Google identifica la IP del meu ordinador com a membre de la comunitat universitària. Si ho faig des de casa, com podria fer-ho qualsevol persona que no pertanyi a una universitat, la majoria dels articles no em seran acces-

4 De fet, només el 12% són accessibles de forma immediata i el 7% restant durant els 12 mesos següents de publicar-se.

sibles. Un càlcul ràpid m'indica que hauria de pagar uns 300 euros per un grup de 6 articles. L'accés a les publicacions científiques és, doncs, cada cop més difícil per als científics, però encara ho és més per a la resta de ciutadans (BOYLE 2007: 124).

Els exemplars en paper de les revistes científiques que abans consultàvem a les biblioteques asseguraven una certa descentralització i accés ampli. En canvi, amb les versions digitals augmenta el control de les editorials —sovint gràcies a llicències molt restrictives (HESS & OSTROM 2007: 14). La digitalització del coneixement científic, que semblava que conduiria en poc temps a millorar-ne l'accés, s'està utilitzant per restringir-lo i dificultar la lliure circulació de les idees. Aquesta situació desmenteix un cop més l'existència d'una lògica pròpia en la tecnologia. Ni Internet ni les tecnologies digitals condueixen inexorablement a compartir la informació o a afavorir la col·laboració. La tecnologia és susceptible de ser configurada socialment i tant la direcció com la velocitat del seu desenvolupament estan sotmeses a la influència d'altres forces i interessos socials (BIJKER & LAW 1994).

Tota recerca científica requereix l'accés a la recerca anterior feta sobre el mateix tema o àmbit. Aquest és un requisit bàsic per a qualsevol activitat científica. Per construir la teoria de la relativitat, Albert Einstein va necessitar accedir de manera oberta a la física newtoniana o a les equacions de Maxwell. Però, tot i que sovint es pressuposa el caràcter obert i públic dels resultats de la recerca científica —com a mínim des de la revolució científica dels segles XVI i XVII— la publicació immediata dels descobriments científics no va esdevenir majoritària fins al segle XVIII. Durant força temps i per causa de factors com el sistema de finançament, basat sobretot en el mecenatge, la publicació oberta va conviure amb una certa tendència al secretisme que científics com Galileo, Hooke, Huygens, Lavoisier o Newton també van seguir en diferents moments de les seves carreres (DAVID 2008).

En la major part d'àmbits científics els resultats de la recerca es publiquen en revistes acadèmiques. Malgrat que les primeres revistes van néixer durant el segle XVII, el sistema de revisió per parells que les caracteritza actualment no es va estendre a la pràctica totalitat de publicacions científiques fins a mitjan segle XX. Des de llavors, la majoria de revistes funcionen amb una estructura i uns procediments molt similars, amb petites variacions. El consell editorial d'una revista acadèmica està format per acadèmics de prestigi reconegut, que desenvolupen les tasques pertinents de manera voluntària per-

què les universitats o centres de recerca on treballen consideren que forma part de les seves obligacions. Quan un autor envia un article per publicar-lo a la revista, els editors el reenvien a altres especialistes que en fan la revisió, també de manera voluntària i no remunerada. Si l'article és acceptat, l'editor inicia el procés de publicació amb el suport administratiu de l'editorial per a les tasques finals d'edició i distribució. L'autor tampoc cobra per la publicació i, a més, normalment és obligat a cedir tots els drets d'explotació de la seva obra a l'editorial com a condició *sine qua non* perquè sigui publicada. Aquest sistema ha funcionat durant diverses dècades perquè les universitats, per mitjà de les subscripcions de les seves biblioteques, pagaven a les editorials els costos del procés, car i difícil, d'edició i de distribució de les revistes en paper. Les universitats, de fet, assumien indirectament també el cost dels revisors, autors i editors com a membres de les seves plantilles, perquè entenien que la producció i la disseminació del coneixement científic era una part essencial de la seva missió. En aquest context, des dels anys seixanta moltes societats científiques van optar per cedir la gestió de les seves revistes a empreses editorials privades, amb l'esperança d'obtenir més quotes de socis i més ingressos.

La situació actual ha canviat força. En primer lloc, la distribució de bona part de revistes es fa ara electrònicament i, en conseqüència, el cost d'aquest procés ha baixat moltíssim. En segon lloc, la tasca d'edició també s'ha simplificat molt perquè els autors fan servir processadors de textos i han d'enviar els seus treballs amb formats digitals molt detallats. Tanmateix, aquesta reducció substancial del cost real de la publicació no s'ha traduït en una disminució del preu, ans al contrari. En el període 1986–2006 el preu de les revistes científiques ha augmentat un 220%, mentre que el cost de la vida ha pujat un 86%. Les biblioteques universitàries poden arribar a pagar 15.000€ per la subscripció d'una sola revista. Elsevier, el grup editorial més important de l'àmbit acadèmic, va tenir l'any 2010 uns ingressos de 3.200 milions de dòlars, amb un marge de benefici del 37%. Altres gran editorials acadèmiques com Springer o Wiley & Sons tenen marges encara majors. A més, les editorials i empreses que agreguen informació científica obliguen actualment les biblioteques a signar contractes —amb llicències molt restrictives— per accedir al seu material digital. Aquests contractes acostumen a forçar les biblioteques a comprar paquets sencers de revistes (algunes de molt poc interès), permeten centralitzar el control sobre els fluxos de la informació (fet que anul·la algu-



nes de les llibertats bàsiques dels usuaris previstes per les lleis de propietat intel·lectual, com la reproducció o la citació) i, en molts casos, impedeixen a les biblioteques fer préstecs de les obres a usuaris externs o arxivar i preservar els continguts (KRANICH 2007).

El creixement exponencial i desorbitat en els preus de les revistes científiques ha motivat que la major part de biblioteques acadèmiques hagin hagut de reduir molt tant el nombre de subscripcions com el d'adquisicions de llibres. La progressiva transferència del control de la publicació de les societats científiques (entitats sense ànim de lucre) cap a empreses editorials privades ha tingut com a conseqüència, a banda d'aquest augment del preu de la pàgina publicada que alguns estudis calculen en sis vegades, una crisi patent en el sistema de publicació científica i un qüestionament del rol que tenen les universitats en el procés, les quals no només financen la recerca dels seus investigadors i la cedeixen de franc a editorials privades, sinó que després els la tornen a comprar a través de les seves biblioteques a preus astronòmics.

El gener de 2012 un grup de científics va prendre la iniciativa d'organitzar un boicot a Elsevier per denunciar aquesta situació insostenible i promoure l'accés obert a la informació científica. Sota el lema *The Cost of Knowledge*<sup>5</sup> els acadèmics que ho desitgin es poden comprometre a deixar d'actuar com a revisors, autors o editors en les revistes d'aquest grup. El setembre de 2013 més de 13.000 científics s'havien afegit a la iniciativa.

### *La privatització del coneixement: propietat intel·lectual i patents*

Abans de seguir la nostra anàlisi, ens serà útil comentar breument algunes característiques importants del coneixement científic en aquest context. La primera és el seu caràcter de bé comú, en el sentit que les lleis de la termodinàmica o la teoria de l'evolució no són propietat privada de ningú, ni tan sols propietat pública d'un estat. Són, en tot cas, propietat col·lectiva de la humanitat i, per tant, un bé comú —o un *procomú*— que qualsevol persona pot utilitzar com li plagui.

El economistes classifiquen els béns en funció de la seva *rivalitat* i *exclusió*. Els béns comuns tradicionals materials (l'aigua, les terres comunals, les reserves pesqueres, etc.) acostumen a ser *rivals*: si algú els utilitza redueix la possi-

<sup>5</sup> Vegeu <http://thecostofknowledge.com/>.

bilitat que ho faci un altre. El coneixement, en canvi, com a bé immaterial és en general *no-rival*:<sup>6</sup> que algú utilitzi un saber o una idea no impedeix ni disminueix la possibilitat que un altre ho faci.<sup>7</sup> No només això, sinó que es produeix una conseqüència molt remarcable en sentit invers: que un coneixement o idea sigui molt compartit n'augmenta el valor intrínsec (un fenomen que ha estat batejat com a “cornucòpia dels comuns”). Aquesta característica és pròpia de recursos tan diferents com una xarxa telefònica, un programa informàtic o una obra literària, però és particularment important en l'àmbit de la recerca científica, atès que el valor d'una contribució depèn en essència del fet que la comunitat científica l'accepti i l'utilitzi després (HESS & OSTROM 2007).

Una altra característica del coneixement és el seu caràcter difícilment *excloïble*. Un cop una troballa científica es publica és difícil excloure ningú d'usar-la. Un pis o un cotxe, en canvi, són fàcilment exclouïbles: només cal instal·lar-hi un pany amb clau perquè altres no els puguin fer servir. El caràcter difícilment exclouïble dels béns comuns, però, no és una característica intrínseca seva sinó que depèn en gran part de dos factors externs. En primer lloc, de la tecnologia, que pot fer possible l'excloïbilitat de béns comuns que abans eren difícilment objectes de mercadeig (com ha passat, per exemple, amb l'espectre electromagnètic). En el cas del coneixement, i malgrat el que en principi creïem o esperàvem, les tecnologies digitals estan possibilitant la seva exclouïbilitat i impeding-ne l'accés a moltes persones. En segon lloc, depèn del control institucional (legal, polític) a què estan sotmesos. En l'actualitat diverses institucions, des de governs a grans corporacions, estan esperonant l'ús de patents i altres mecanismes legals de propietat intel·lectual per augmentar el caràcter exclouïble del coneixement científic. Davant d'això, i

6 Thomas Jefferson, tercer president dels EUA i principal autor de la cèlebre Declaració d'Independència, ho va expressar de forma clara fa dos segles: «If nature has made any one thing less susceptible than all others of exclusive property, it is the action of the thinking power called an idea, which an individual may exclusively possess as long as he keeps it to himself; but the moment it is divulged, it forces itself into the possession of every one, and the receiver cannot dispossess himself of it. Its peculiar character, too, is that no one possesses the less, because every other possesses the whole of it. He who receives an idea from me, receives instruction himself without lessening mine; as he who lights his taper at mine, receives light without darkening me». Carta a Isaac McPherson, 13 d'agost de 1813; citat a Boyle (2003: 53).

7 És important constatar que aquesta característica del coneixement s'aplica a la seva versió com a intangible. Els seus suports tangibles, com ara un llibre, en canvi, sí que són rivals, en el sentit que si algú utilitza un exemplar impedeix que un altre ho faci. Les versions digitals del llibre, per cert, tornen a ser no-rivals.

com veurem tot seguit, molts científics intenten preservar de l'accés lliure els resultats de les seves recerques. Malauradament, però, les seves institucions, les universitats, actuen de manera inconsistent i un tant erràtica en ambdues direccions: si d'una banda pressionen els seus investigadors perquè patentin els seus resultats —i n'augmentin la vàlua comercial—, de l'altra els demanen que pengin els seus articles en repositoris oberts (PESTRE 2008: 113 i ss).

Les lleis de propietat intel·lectual es van crear al s. XVII com una manera d'assegurar als autors un monopoli temporal sobre l'explotació de les seves obres, per incentivar-ne la creació i disseminació en la societat. La filosofia subjacent era, però, que el domini públic havia de ser la regla i la propietat intel·lectual l'excepció (BOYLE 2003). Tanmateix, durant el segle XX, aquest principi s'està invertint i els drets de propietat intel·lectual s'han estès tant en durada com en abast. En efecte, la guerra actual a l'entorn de la propietat intel·lectual s'ha traduït en l'expansió dels mecanismes institucionals i legals que permeten exercir un control exclusiu sobre continguts culturals en diverses dimensions: des de l'extensió dels terminis fins a l'abast del dret de patents sobre nous objectes (sia programari informàtic sia seqüències de genoma, per exemple). Igualment, també s'ha ampliat el tipus d'infractor que persegueixen les lleis: del pirata comercial que buscava treure beneficis econòmics mitjançant la revenda de còpies il·legals, a l'usuari individual que fa còpies privades sense ànim de lucre o que vol compartir continguts protegits (BENKLER 2006: 442). Sense anar més lluny, el març de 2012 CEDRO, una entitat privada que gestiona drets d'autor en el sector del llibre a l'Estat espanyol, va demandar la Universitat Carlos III de Madrid perquè els seus professors distribueixen entre els estudiants continguts protegits mitjançant el campus virtual (CUEVA 2013). Posteriorment CEDRO ha demandat també la Universitat Autònoma de Barcelona i la Universitat de Barcelona pel mateix motiu.<sup>8</sup> CEDRO pretén recaptar una quota de 5 euros per any i estudiant a cada universitat —gairebé mig milió d'euros només per aquestes tres universitats.

Bona part dels textos que els professors universitaris distribueixen als seus estudiants són articles publicats en revistes científiques i capítols de llibres acadèmics. Els autors d'aquests textos són també professors o investigadors acadèmics; de vegades són els mateixos autors/professors que distribueixen entre els estudiants les pròpies publicacions en format digital. La immensa

<sup>8</sup> De moment CEDRO ha guanyat les tres demandes.

majoria d'aquests autors/professors no percep ni percebrà mai ni un sol cèntim pels treballs que ha escrit. La immensa majoria d'aquests autors tampoc percep ni un sol cèntim per les quantitats, gens modestes, que recapta CEDRO, entre altres raons perquè a Espanya hi ha uns 100.000 autors/professors actius en publicació i CEDRO només compta amb 18.000 associats, dels quals és impossible saber quins són professors, perquè CEDRO en manté en secret els noms. De fet, la immensa majoria d'aquests autors/professors no té cap interès a limitar l'accés a les seves obres. Tot al contrari, el seu desig és que tinguin la màxima distribució possible, que els textos siguin llegits i, si és possible, citats i referenciats com més vegades millor.

Tots aquests canvis s'han produït en la majoria de països desenvolupats, amb independència del color polític dels seus governs, en la mateixa direcció: afavorir els models propietaris de producció de la informació, el coneixement i la cultura, en contra dels models oberts i basats en el procomú. Tot plegat està erosionant considerablement la capacitat que tenen les persones d'accedir i de reutilitzar les obres culturals existents i, per tant, la possibilitat d'esdevenir elles mateixes creadores o autores —un factor particularment important en l'àmbit de la ciència. En el context tecnològic actual, a més, com que les lleis de propietat intel·lectual busquen en general el control de l'accés a les còpies i com que en l'entorn d'Internet llegir és copiar, acaben anant en contra de la lectura.

El cas de les patents mereix una atenció destacada. Al principi dels anys vuitanta es van començar a ampliar de manera espectacular les condicions d'allò que podia ser patentat. D'una banda, es van concedir drets de propietat industrial als resultats de recerques cada cop més fonamentals. De l'altra, es van començar a patentar resultats que provenien de sabers públics i que podien haver estat publicats en revistes científiques. La situació actual és que «les regulacions que restringien les patents tenint en compte la utilitat i l'ús s'han relaxat molt, i el resultat ha estat que ha augmentat considerablement la possibilitat de controlar l'ús comercial dels sabers científics» (PESTRE 2008: 101). Com ja hem apuntat, el ventall d'objectes a patentar s'ha eixamplat enormement:<sup>9</sup> des de programari informàtic de tota mena fins a bancs de dades electròniques, algorismes matemàtics o mètodes de gestió empresarial. És, però, en l'àmbit biomèdic on el procés ha estat més polèmic.

9 Més als EUA que a la Unió Europea.

L'any 1980 es va acceptar la patent d'un bacteri concebut en un laboratori i l'any 1988 la d'un ratolí modificat genèticament. De fet, més del 84% de l'ADN humà està avui afectat per patents que són propietat de diverses institucions tant públiques com privades (ROSENFELD & MASON 2013).

La controvèrsia a l'entorn de les patents en la biologia s'ha reobert fa poc amb dos casos que han arribat al Tribunal Suprem dels EUA (Bowman vs. Monsanto i AMP vs. Myriad). Fins ara el consens més o menys estès sosténia que si una forma de vida ha estat modificada o sintetitzada artificialment, llavors podia ser patentada (és a dir, subjecta a protecció mitjançant el monopoli). El que es planteja ara és si l'acció d'aïllar una certa seqüència, encara que no hagi estat modificada, pot donar lloc a patents (en concret es planteja la possibilitat de patentar mètodes per detectar mutacions de gens que s'associen a la propensió al càncer de mama). Els que defensen aquesta opció consideren implícitament que la recerca privada és l'única manera legítima i eficient de produir coneixement científic. Els que la critiquen argumenten que entendre aquests coneixements com a propietat privada i, per tant, com a secrets comercials, no només impedeix la recerca científica (en altres institucions), sinó que pot tenir conseqüències força negatives per als malats. S'ha demostrat, de fet, que utilitzar patents com a eina de protecció legal dels descobriments científics té efectes negatius sobre l'acumulació de coneixement. La sobreutilització de patents pot provocar que s'alenteixi el procés d'innovació, s'encareixi el cost de la recerca fonamental i es redueixi el nombre de contribuïdors potencials,<sup>10</sup> atès que el cost que els investigadors han de pagar per accedir al coneixement pot arribar a ser major que el valor que poden extreure de les seves contribucions (BENKLER 2006: 40; BERTACCHINI 2012).

### *Ciència neoliberal i encerclament digital*

La situació actual sovint s'explica com a resultat de la progressiva contaminació d'una ciència suposadament "pura" per part d'interessos econòmics o polítics. Tanmateix, la distinció entre *ciència pura* i *ciència aplicada o híbri-*

<sup>10</sup> Si considerem dues disciplines emparentades, com la química computacional i la biologia computacional (genòmica), l'explosió recent de la segona es deu al fet que en la segona la pràctica totalitat de recursos (bases de dades, programes informàtics i, fins i tot, ordinadors) són lliures o d'accés no restringit.

da (perquè es barreja amb interessos industrials o polítics) és espúria, perquè la ciència moderna, com a mínim des dels segles XVI i XVII, sempre ha rebut el suport dels poders polítics, econòmics i militars (LATOURE 1992: 156). La *ciència pura* és un mite creat durant la segona meitat del s. XIX per preservar una certa imatge d'autonomia en el moment que les universitats s'obriren radicalment a les tècniques i a la indústria. Durant el període 1870–1970 la ciència es converteix, d'una banda, en un element central dels dispositius d'innovació i en una eina essencial de la producció massiva. De l'altra, la ciència és assumida pels Estats com a instrument militar i com a mitjà per constituir l'Estat-nació.

Durant aquest període es produeix un repartiment de tasques entre la ciència oberta i pública (produïda a les universitats i a grans institucions científiques nacionals) i la privada (a les empreses), i s'assoleix un cert equilibri entre ambdues, gràcies en part a un sistema de patents relativament moderat (DAVID 2008). A partir dels anys 80 del segle XX, però, la doctrina neoliberal comença a estendre's en molts governs. S'inicia llavors un procés la culminació del qual estem patint actualment, sota el xantatge de la crisi financera: es tracta de desmantellar progressivament l'estat del benestar, abolint al màxim la regulació social per part de l'Estat i retornar-la a la iniciativa privada. Sota aquesta ideologia, privatitzar allò públic és garantia d'una millor eficiència.

La doctrina neoliberal ha envaït també el món del coneixement i de la cultura. D'una banda, les transformacions que hem destacat en l'àmbit dels drets d'autor i del dret de patents van en aquesta direcció; de l'altra, la pressió perquè les universitats s'adaptin al mercat és cada cop més forta. De fet, durant les darreres dècades les universitats —particularment les americanes i les britàniques— s'han convertit en els primers agents del desenvolupament industrial i, en el camí, han abandonat la seva missió de proveïdores de ciència oberta. S'han llançat a promoure patents de tota mena i a signar acords de llicència exclusiva amb agents econòmics privats —especialment als EUA des que des de 1980, gràcies a la Bayh Dole Act, les universitats poden patentar resultats de la recerca feta amb fons públics (PESTRE 2008: 104).

Sobretot als EUA, els grans grups industrials han penetrat amb molta força a les grans universitats: han invertit molts diners en recerca a canvi d'obtenir privilegis en l'adquisició i la comercialització dels resultats. Aquesta creixent col·laboració entre grups de recerca universitaris i empreses privades —esperonada pels governs i les universitats— està fent proliferar models de ne-

goci que s'apropien del valor de la recerca mitjançant acords d'exclusivitat. Les universitat consideren, cada cop més, les idees generades pels seus professors com a béns comercials que cal capitalitzar en el mercat i els seus estudiants com a futur capital humà per a les empreses (SCHWEIK 2007: 300).

Aquest procés de privatització creixent del coneixement científic està tenint conseqüències molt importants en els temes i objectes de la recerca. Es deixen de banda les qüestions a llarg termini (que no poden produir rendibilitat immediata) o els problemes, com les malalties rares, que no afecten un nombre potencialment lucratiu de malalts/clientes (LAVE, MIROWSKI & RANDALLS 2010). En termes globals, estem passant a un nou règim de convivència entre la ciència oberta i la privada que consisteix, sobretot, que la primera esdevé servidora de la segona (PESTRE 2008: 116). Les barreres a l'accés i a l'ús de la informació científica tenen com a únic objectiu afavorir l'apropiació privada del valor de la recerca científica i la seva conversió en un bé de consum més. A més, les polítiques científiques de tall neoliberal estan convertint la ciència en un àmbit on també la competitivitat entre els científics preval sobre la cooperació (QUINTANILLA 2012).

El jurista nord-americà James Boyle ha defensat la tesi que estem vivint, de fet, un segon *moviment d'encerclament*<sup>11</sup> (BOYLE 2003). El primer, i més conegut, va començar a partir del s. XVI a Anglaterra, quan les terres i pastures comunals van ser progressivament convertides en propietat privada de grans terratinents. Al final del s. XVIII el procés havia culminat en una enorme concentració de la propietat de la terra a mans de l'aristocràcia i, paral·lelament, en una gran massa de treballadors desocupats i desposseïts que van farcir amb mà d'obra molt barata les fàbriques de la nova societat industrial —dos ingredients bàsics per al nou règim capitalista. Segons Boyle, avui estem vivint un segon moviment d'encerclament, aquest cop no sobre béns materials sinó sobre béns comuns intel·lectuals i intangibles. En el cas del coneixement científic, tant l'enfortiment i l'expansió de les lleis de propietat intel·lectual com l'ús de les tecnologies digitals són les eines bàsiques d'un procés que abasta, òbviament, tots els àmbits de la cultura. Les raons polítiques i econòmiques d'aquest segon moviment d'encerclament són complexes i múltiples. Hardt i Negri (2009: 139) apunten que l'acumulació capitalista en l'actualitat és cada cop més externa al procés de producció i es basa, en canvi, de ma-

11 En anglès *enclosure*.

nera creixent, en l'expropiació directa de béns comuns. No només dels béns comuns naturals<sup>12</sup> sinó també dels artificials (el coneixement i la cultura en general) que, a més, són a la vegada productes i mitjans de producció.

Tot i que el primer moviment d'encerclament ha fet desaparèixer gairebé tota la terra comunal amb el resultat que la superfície del planeta està en l'actualitat dividida quasi tota entre propietat privada i estatal, en el terreny de la cultura la major part de béns són encara comuns: des del llenguatge fins a la major part del coneixement científic i a la immensa majoria de la cultura heretada. El procés de privatització i mercantilització de la cultura —incloent-hi la privatització de l'ensenyament públic a tots els nivells— és el nou horitzó del neoliberalisme, i la ciència també n'està patint les conseqüències.<sup>13</sup>

### *Producció col·laborativa: el cas de Wikipedia*

Un dels principis de la ideologia neoliberal és no només que la gestió privada és més eficient que la pública o estatal, sinó que la gestió dels béns comuns per part de la mateixa comunitat és insostenible i sempre condueix al fracàs. L'argument bàsic és l'anomenada *tragèdia dels comuns*: l'explotació comunal d'un bé limitat (pastures, boscos, aigua) sempre acaba amb la sobreexploació per part dels individus i, finalment, amb el seu esgotament (HARVIN 1968). Un corollari d'aquesta tesi és que l'única alternativa a la propietat privada d'un bé és la propietat pública, és a dir, la gestionada pels governs o les administracions públiques. En tots dos casos, la gestió requereix d'estructures jeràrquiques més o menys centralitzades.

Darrerament, però, diferents economistes —entre els quals figura la premi Nobel Elinor Ostrom— han demostrat que la gestió col·lectiva de béns naturals no té necessàriament un fi tràgic. Aquests treballs han identificat, mitjançant estudis empírics de molts casos reals, els trets bàsics d'una forma de governança descentralitzada i basada en estructures horitzontals de

12 La privatització de béns comuns tradicionals (naturals) per part de l'Estat (mitjançant la concessió de la seva gestió a entitats privades) continua, però, a marxes forçades. Sense anar més lluny, el govern de la Generalitat de Catalunya acaba de privatitzar, en un procediment ple de punts foscos, la gestió de l'aigua dels rius Ter i Llobregat.

13 També, com en altres sectors productius, per la precarització creixent de les condicions laborals dels acadèmics i científics: «El trabajo precario cognitivo, la configuración presente del intelecto general es la principal fuerza productiva del semiocapitalismo, y el poder financiero se asienta sobre la explotación de la red del trabajo precario cognitivo» (BERARDI 2013: 16).



presa de decisions, que pot gestionar amb èxit recursos naturals comuns, preservar-los del desastre ecològic i sense la intervenció de l'Estat o de la gestió privada (OSTROM 1990). La mateixa Elinor Ostrom i alguns dels seus col·laboradors<sup>14</sup> han començat, en els darrers anys, a analitzar, sota el mateix prisma, un nou tipus de fenòmens sorgits en l'univers digital que han estat agrupats sota el concepte de *producció col·laborativa* o *producció entre iguals*.<sup>15</sup> Les iniciatives de programari lliure o Wikipedia són exemples canònics d'aquesta nova manera de produir i gestionar béns informacionals comuns, que s'esdevenen al marge dels mercats i les corporacions privades o de les administracions estatals.

Prenem el cas de Wikipedia. Wikipedia és la sisena pàgina web més visitada a la WWW —només superada per buscadors com ara Google o xarxes socials com Facebook, propietats d'empreses privades molt poderoses. Això significa que rep al dia més de 470 milions de visites. Existeixen 285 versions lingüístiques de la Wikipedia; la catalana, per cert, Viquipèdia, va ser la segona a ser creada, després de l'anglesa (la més extensa, amb més de 4 milions d'articles). Per a moltes d'aquestes llengües, la Wikipedia és la primera enciclopèdia que han tingut mai. Wikipedia és, en resum, l'obra de referència més consultada de tota la història. I la més completa: és cinquanta vegades més extensa que l'Enciclopèdia Britànica i els estudis mostren una qualitat similar —amb la diferència que a la Wikipedia els errors es poden corregir de manera immediata.

Tot el contingut de la Wikipedia es publica sota una llicència Creative Commons. Això significa que s'hi pot accedir, es pot modificar o distribuir lliurement. És, en sentit estricte, un procomú en l'àmbit de la cultura i, malgrat que existeix una fundació (Wikimedia) que, mitjançant donacions, s'encarrega bàsicament de mantenir els servidors informàtics, és construïda i gestionada per la comunitat oberta dels seus usuaris.

L'aspecte més remarcable de Wikipedia és la manera com se'n genera i edita el contingut: no hi ha ni una editorial al darrere ni un equip de redactors ni un comitè d'experts que supervisi les entrades o validi les modificacions que es fan, ni tan sols correctors. Wikipedia pot ser editada per qualsevol perso-

<sup>14</sup> Vegeu Hess i Ostrom (2007), entre d'altres obres d'aquesta autora.

<sup>15</sup> En anglès *peer production*. El terme original i més específic de Benkler (2006) és *commons-based peer production* (producció entre iguals basada en el procomú).

na amb una connexió a Internet. Qualsevol pot modificar un article, afegint, canviant o eliminant text, i els canvis que faci es publiquen immediatament de manera automàtica. Només cal anar a la pestanya 'Modifica' i escriure o esborrar el que vulguem. Això no vol dir, però, que no hi hagi cap control de qualitat: el control el du a terme la mateixa comunitat; és a dir, tothom que vulgui. En certa mesura és un control molt més estricte i dur que el control habitual en una enciclopèdia clàssica, perquè es tracta d'un escrutini fet per milers de persones. És, en realitat, una aplicació de l'anomenada *Llei de Linus*: «atès un nombre prou elevat d'ulls, tots els errors es converteixen en obvis».<sup>16</sup>

Wikipedia suposa un desafiament per a la manera tradicional de publicar obres de referència, per dos motius bàsics. En primer lloc, perquè tota la seva informació és accessible de manera gratuïta i lliure, cosa que representa una amenaça directa per als models de negoci de les editorials, com ho demostra el fet que l'Enciclopèdia Britànica hagi deixat de publicar-se en paper, com ja havia passat abans amb la catalana. En segon lloc, perquè la seva naturalesa col·laborativa desafia el rol de les editorials i de les institucions acadèmiques com a guardianes o validadores del coneixement legítim (CHEN 2010). Tanmateix, Wikipedia, les iniciatives de programari lliure i la resta d'exemples de producció col·laborativa suposen un desafiament encara més important a la manera habitual de crear, publicar i distribuir béns culturals en general. Molts economistes encara es pregunten com és possible que la col·laboració voluntària i no monetaritzada de milers de persones, autoorganitzades mitjançant mecanismes de col·laboració distribuïts i horitzontals, estigui produint béns culturals de qualitat superior o, com a mínim, comparable als seus anàlegs comercials. De fet, encara no entenem prou bé aquesta nova manera de producció cultural: per alguns es tracta sens dubte d'un nou *mode de producció*, en sentit fort, de la mateixa manera que parlem de mode de producció esclavista, estatalista o capitalista (BAUWENS 2009); per altres, en canvi, no és més que una nova manera d'explotació, basada en el treball no remunerat (TERRANOVA 2000).

En qualsevol cas, la producció col·laborativa presenta trets idiosincràtics que val la pena destacar en el nostre context. En primer lloc, es recolza en una

<sup>16</sup> «Given enough eyeballs, all bugs are shallow». La frase s'atribueix a Linus Torvalds, creador de Linux, nucli del sistema operatiu GNU/Linux.

concepció de la propietat intel·lectual basada no en el dret a l'exclusió —com és habitual en els sistema jurídics convencionals— sinó en el *dret a la distribució* (WEBER 2004: 2). En comptes de *limitar* els drets de l'usuari, es tracta de *garantir-los*. Per això es parla sovint de *copyleft* en comptes de *copyright* —o de *all rights reversed* en comptes de *all rights reserved*. Es considera que la informació i el coneixement han de poder circular lliurement sense cap tipus d'entrebancs. En segon lloc, es qüestiona la separació tradicional entre usuaris i creadors de cultura. Aquest és un punt important, perquè la concepció imperant de la cultura es continua basant en una distinció radical entre els que consumeixen cultura (de manera passiva) i la indústria que la produeix i comercialitza. Per últim, els sistemes de producció col·laborativa són fàcilment *escalables*: això significa que funcionen i permeten la col·laboració efectiva, no només per a grups reduïts, sinó per a comunitats enormes formades per milers de persones.

#### *Producció col·laborativa i ciència*

Existeixen molts paral·lelismes entre la producció col·laborativa i la ciència oberta. No és estrany si tenim en compte que molts dels primers membres de les comunitats de programari lliure eren, en realitat, estudiants universitaris —alguns dels quals van acabar abandonant les seves carreres universitàries per dedicar-se amb més intensitat a la programació— que, per tant, estaven fortament impregnats de la cultura científica i acadèmica (COLEMAN 2012: 64). De les similituds més notòries entre ambdues cultures podem destacar-ne les següents. En primer lloc, el caràcter meritocràtic: l'autoritat o el reconeixement s'atorga als individus segons la qualitat de les seves contribucions. En segon lloc, el caràcter col·lectiu de la creació: tot i que es valoren i reconeixen les contribucions individuals, els resultats són propietat de la comunitat i, per extensió, de la humanitat —les lleis de Newton no són propietat de Newton ni dels seus hereus; de fet, en ciència els noms propis que apareixen en moltes contribucions o descobriments són, més aviat, epònims de l'acció col·lectiva (LATOUR 1992: 106). En tercer lloc, els resultats es comuniquen de manera oberta i sense restriccions a la resta de la comunitat, mitjançant diferents mecanismes de distribució. Finalment, les contribucions són revisades i avaluades per altres membres de la comunitat, els pares, i el seu destí últim depèn de les seves opinions.

Hi ha també diferències importants entre ambdues cultures. D'una banda, la ciència es fonamenta en un sistema de reconeixement certificat sobre la base d'acreditacions oficials (títols, projectes, càrrecs o posicions acadèmiques), mentre que en la producció col·laborativa, en canvi, les acreditacions oficials no tenen valor: l'única cosa realment important per participar-hi és el nivell de competència tècnica. En segon lloc, en la producció col·laborativa no només es fa públic el resultat sinó el procés que s'ha utilitzat per generar-lo (en el cas de Wikipedia, totes les versions i revisions anteriors d'un article). En darrer terme, el sistema de revisió per pares en la producció col·laborativa és obert: no és cec i no es restringeix a un grup reduït de col·legues.

En qualsevol cas, tant al voltant de les diferències com de les similituds, diverses iniciatives recents en l'àmbit de la ciència intenten seguir el model de la producció col·laborativa, no només per preservar la condició de bé comú del coneixement científic, sinó també per enfortir la ciència oberta davant de les amenaces creixents de la privatització, la comercialització i l'encercament. Comentarem breument quatre àmbits en què s'estan duent a terme experiències remarcables en aquest sentit.

### *Recerca oberta*

El moviment per la Recerca Oberta advoca per la publicació en obert, no només dels resultats, sinó també de les dades, procediments i altres eines intermèdies de la recerca (quaderns de notes, quaderns de camp, vídeos d'experiments, dades d'enquestes, etc.) que puguin ser comunicables i potencialment útils per a altres investigadors (DAVID, DEN BESTEN & SCHROEDER 2010). L'àmbit de les dades obertes és, en aquest sentit, particularment important atès que les dades són, en molts àmbits científics, la matèria primera de la recerca. Una experiència remarcable en aquest terreny és GenBank,<sup>17</sup> una base de dades oberta i accessible en línia, en la qual els biòlegs poden depositar i buscar seqüències d'ADN de més de 300.000 espècies diferents. En vint anys de vida GenBank s'ha convertit en la base de dades més important per a la investigació biològica.

<sup>17</sup> Vegeu <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/GenBank/>.

*Publicació oberta*

En l'àmbit de la publicació, el moviment de revistes Open Access (OA) utilitza formats innovadors en el terreny de la propietat intel·lectual, com les llicències Creative Commons,<sup>18</sup> a fi de promoure l'accés obert al coneixement científic. Però les revistes OA són només una minoria (7.747, un 30%) del total de revistes amb revisió per parells (unes 24.000). Moltes revistes de societats científiques ofereixen els seus articles en accés obert, però només al cap d'un cert temps d'haver-se publicat. En total, només una minoria d'articles científics és OA (un 20% del total): un 8,5% a través de revistes i un 11,9 a través d'altres repositoris on els autors pengen versions prèvies (LAAKSO & BJÖRK 2012). Algunes revistes d'editorials privades ofereixen als autors la possibilitat de posar en obert els seus articles a canvi de quantitats que van de 100 a 3000\$ —actualment unes 4.400 revistes segueixen aquesta pràctica.

Existeixen altres iniciatives innovadores en l'àmbit de la publicació. *Arxiv*,<sup>19</sup> per exemple, és un repositori virtual que permet als físics compartir els seus treballs sense el termini de mesos o anys típic de les revistes convencionals. Actualment compta amb més de 700.000 articles publicats i alguns comptadors de citacions han començat a indexar-lo perquè algunes universitats el tenen en compte a l'hora de valorar la producció científica dels candidats a una plaça de professor (NIELSEN 2011: 194). PLOS<sup>20</sup> (Public Library of Science) és un projecte iniciat el 2003 i que actualment publica set revistes científiques en l'àmbit de la biomedicina, totes d'accés obert, amb llicències lliures i amb revisió per pars.

*Col·laboració amb eines 2.0*

Un tercer àmbit d'hibridació entre la producció col·laborativa i la ciència és el que abasta els mecanismes de col·laboració mitjançant eines com ara wikis i blogs. Un cas il·lustratiu és el del prestigiós matemàtic anglès Timothy Gowers, que fa quatre anys va decidir imitar el sistema mitjançant el qual van començar projectes com Linux o Wikipedia. Va penjar un anunci al seu blog

<sup>18</sup> Vegeu <http://creativecommons.org/>.

<sup>19</sup> Vegeu <http://arxiv.org/>.

<sup>20</sup> Vegeu <http://www.plos.org/>.

en què demanava col·laboradors per unir-se a la tasca, col·lectiva i en línia, de buscar una prova d'un teorema matemàtic (el teorema de Hales-Jewett). En pocs dies es va crear un equip de 27 persones que van escriure més de 800 contribucions i, en uns mesos, el teorema es va provar. Posteriorment es va publicar a *Arxiv* sota el pseudònim de Polymath i amb una llista a peu de pàgina de tots els investigadors que hi havien participat.<sup>21</sup>

### *Ciència ciutadana*

Sota el concepte de ciència ciutadana s'engloben iniciatives que permeten la participació activa de ciutadans no experts, siguin aficionats o simplement llecs, en projectes de recerca científica estàndard. Una experiència recent és *Galaxy Zoo*,<sup>22</sup> un projecte d'astronomia en línia que utilitza voluntaris per classificar milions de galàxies segons les imatges preses per l'Sloan Digital Sky Survey. El projecte és fruit de la col·laboració entre la Universitat d'Oxford, la Universitat de Portsmouth, la Universitat Johns Hopkins i la Universitat de Yale. Els voluntaris de *Galaxy Zoo* jutgen, segons les imatges, si les galàxies són el·líptiques o espirals i, si són espirals, quin és el sentit de la seva rotació (hi ha 80.000 voluntaris que han classificat més de 10 milions de galàxies). Davant la sorpresa dels científics implicats, els voluntaris —recordem-ho: astrònoms aficionats o simples llecs— han fet, a més, alguns descobriments importants (un nou tipus de galàxies, per exemple) gràcies al fet que tenen a la seva disposició fòrums i altres espais comunitaris d'interacció que els permeten discutir sobre el seu treball, formular dubtes, suggerir solucions i aventurar hipòtesis.

### *Conclusions*

Malgrat les expectatives inicials, la digitalització de les publicacions científiques no ha suposat un canvi radical cap a l'accés universal al coneixement científic. Com ha passat en altres àmbits de la cultura, l'evolució de la tecnologia ha estat majorment configurada per afavorir models propietaris d'accés restringit i de control centralitzat. En el cas particular de les revistes

<sup>21</sup> L'article en qüestió és Polymath (2009).

<sup>22</sup> Vegeu <http://www.galaxyzoo.org/>.

científiques, el principal vehicle per a la disseminació de la recerca, la crisi del model estàndard es fa evident no només per l'emergència de nous models alternatius —al voltant de les publicacions d'accés obert— sinó per un creixent malestar entre els científics. Un malestar que es fa palès en diverses campanyes de boicot als gran grups editorials i en l'elaboració de manifestos crítics de tota mena.

La situació de la publicació científica en l'entorn digital s'ha d'entendre, però, en un context més ampli de privatització i comodificació creixent de la ciència. Les polítiques neoliberals de les darreres dècades han tingut traduccions particularment agressives en l'àmbit de les polítiques científiques i educatives, i estan trencant l'equilibri tradicional entre ciència pública i ciència privada en favor de la segona. La mercantilització dels sabers científics, mitjançant l'extensió de l'abast de la propietat intel·lectual, així com la subordinació de la recerca pública desenvolupada a les universitats als interessos de les empreses, estan amenaçant el caràcter obert del coneixement científic. En aquest procés, les missions de recerca i docència de les universitats tendeixen a separar-se, es produeix una precarització general del treball cognitiu i la ciència esdevé un entorn competitiu més que no pas de cooperació.

Les iniciatives de producció col·laborativa han demostrat ser una alternativa eficient i poderosa als models propietaris de producció de cultura i de coneixement. En gran part s'han d'entendre com una resposta col·lectiva, sorprenent i imaginativa al procés d'encerclament digital que avui amenaça els béns comuns culturals. No només suposen una manera diferent de construir i distribuir el coneixement, al marge dels mercats i dels Estats, sinó que, en el cas del programari, han generat algunes de les millors eines de l'era digital. No resulta estrany que el seu model hagi començat a estendre's a d'altres àmbits de la cultura i, en particular, al de la ciència. Les iniciatives i projectes que hem presentat en aquest text en són només una petita mostra. És d'esperar que, si la consideració del coneixement científic com un dels béns comuns més preuats de la nostra cultura s'estén socialment encara més, en sorgiran de noves.

## Referències bibliogràfiques

- BAUWENS, M. 2009. «Class and capital in peer production». *Capital & Class* 33 (1): 121–141.
- BENKLER, Y. 2006. *The wealth of networks. How social production transforms markets and freedom*. New Haven: Yale University Press.
- BERARDI, F. 2013. *La sublevación*. Barcelona: Artefakte.
- BERTACCHINI, E. 2012. «Contractually constructed research commons: a critical economic appraisal». Dins M. DULONG DE ROSNAY & J.C. de MARTIN. *The Digital Public Domain: Foundations for an Open Culture*. Cambridge: Open Book Publishers, 95–110.
- BIJKER, W.E. & J. LAW. 1994. *Shaping technology/building society. Studies in sociotechnical change*. Cambridge (MA): MIT Press.
- BOYLE, J. 2003. «The second enclosure movement and the construction of the public domain». *Law and contemporary problems* 66 (1–2): 33–74.
- . 2007. «Mertonianism Unbound? Imagining Free, Decentralized Access to Most Cultural and Scientific Material». Dins C. HESS & E. OSTROM. *Understanding Knowledge as a Commons. From Theory to Practice*. Cambridge (MA): MIT Press, 123–144.
- COLEMAN, G. 2012. *Coding freedom: the ethics and aesthetics of hacking*. Princeton (NY): Princeton University Press.
- CUEVA, J. de la. 2013. «Innovación y conocimiento libre: cuestiones morales y políticas». *Isegoría* 48: 51–74.
- CHEN, S. 2010. «Wikipedia: A Republic of Science Democratized». *Albany Law Journal of Science & Technology* 20 (Issue 2): 247–325.
- DAVID, P.A. 2008. «The Historical Origins of “Open Science”. An Essay on Patronage, Reputation and Common Agency Contracting in the Scientific Revolution». *Capitalism and Society* 3 (2): 1–106.
- DAVID, P., M. den BESTEN & R. SCHROEDER. 2010. «Will e-Science Be Open Science?». Dins W.H. DUTTON & P.W. JEFFREYS, eds. *World Wide Research: Reshaping the Sciences and Humanities*. Cambridge (MA): MIT Press, 299–316.
- HARDT, M. & A. NEGRI. 2009. *Commonwealth*. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- HARVIN, G. 1968. «The Tragedy of the Commons». *Science* 162 (3859): 1.243–1.248.
- HESS, C. & E. OSTROM. 2007. «Introduction: An overview of the knowledge commons». Dins C. Hess & E. OSTROM. *Understanding Knowledge as a Commons. From Theory to Practice*. Cambridge (MA): MIT Press, 3–36.
- . 2007. *Understanding Knowledge as a Commons. From Theory to Practice*. Cambridge (MA): MIT Press.
- KRANICH, N. 2007. «Countering enclosure: reclaiming the knowledge commons». Dins C. Hess & E. Ostrom. *Understanding Knowledge as a Commons. From Theory to Practice*. Cambridge (MA): MIT Press, 85–122.
- LAAKSO, M. & B. BJÖRK. 2012. «Anatomy of open access publishing: a study of longitudinal development and internal structure». *BMC Medicine* 10: 124. <http://www>.



- biomedcentral.com/1741-7015/10/124 (consultat el 23 de setembre de 2013).
- LATOUR, B. 1992. *Ciència en acció. Cómo seguir a los científicos e ingenieros a través de la sociedad*. Barcelona: Labor.
- LAVE, R., P. MIROWSKI & S. RANDALLS. 2010. «Introduction: STS and neoliberal science». *Social Studies of Science* 40 (5): 659–675.
- LEINER, B., V. CERF & D. CLARK *et al.* 2003. «A Brief History of the Internet, version 3.32». *Internet Society* 2 (3). <http://www.internetsociety.org/internet/what-internet/history-internet/brief-history-internet> (consultat el 24 de febrer de 2014).
- NIELSEN, M. 2011. *Reinventing discovery: the new era of networked science*. Princeton (NJ): Princeton University Press.
- OSTROM, E. 1990. *Governing the commons: The evolution of institutions for collective action*. Cambridge: Cambridge University Press.
- PESTRE, D. 2008. *Ciència, diners i política*. Santa Coloma de Queralt: Obrador Edèndum.
- POLYMATH, D.H.J. 2009. «A new proof of the density Hales-Jewett theorem». *arXiv preprint*. <http://arxiv.org/abs/0910.3926> (consultat el 23 de setembre de 2013).
- QUINTANILLA, M.A. 2012. «El pensamiento científico y la ideología de izquierdas» *Página Abierta* 218 (febrer). <http://www.pensamientocritico.org/migquio312.htm> (consultat el 23 de setembre de 2013).
- ROSENFELD, J.A.; C.E. MASON. 2013. «Pervasive sequence patents cover the entire human genome». *Genome Medicine* 5 (3): 27. <http://genomemedicine.com/content/5/3/27> (consultat el 23 de setembre de 2013).
- SCHWEIK, C.M. 2007. «Free/open-source software as a framework for establishing commons in science». Dins C. HESS & E. OSTROM. *Understanding Knowledge as a Commons. From Theory to Practice*. Cambridge (MA): MIT Press, 277–310.
- TERRANOVA, T. 2000. «Free labor: Producing culture for the digital economy». *Social Text* 18 (2): 33–58.
- WEBER, S. 2004. *The success of Open Source*. Cambridge (Mass.): Harvard U.P.

# RECURSOS EDUCATIUS EN OBERT: DEL CONCEPTE A L'ACCIÓ

JULIÀ MINGUILLÓN & CARLES GARRIGUES

Universitat Oberta de Catalunya

*Resum:* Els recursos educatius en obert, tal com es coneixen en l'actualitat, van popularitzar-se després que el 2002 el terme OER (Open Educational Resources) fos utilitzat en el context d'un fòrum de la UNESCO sobre l'impacte dels repositoris de cursos gratuïts, que havien començat a aparèixer l'any anterior com una iniciativa del MIT. Des d'aleshores, el moviment OER ha agafat força i avui ja hi ha disponible una quantitat ingent de recursos que, paradoxalment, són rarament i difícilment reutilitzats per desconeixement, tant del propi moviment OER com de les possibilitats que ofereix la tecnologia en aquestes qüestions. En aquest capítol es descriuen, primer, els antecedents històrics del moviment OER, les iniciatives més importants que l'han impulsat i els diversos intents que hi ha hagut per crear una comunitat de pràctica al seu voltant. Tenint en compte, però, que el grau de reutilització dels recursos educatius en obert és encara limitat i no ha assolit el nivell esperat, el capítol proporciona a continuació una discussió de les barreres a què ha de fer front el moviment dels recursos educatius en obert per acabar d'assolir els seus objectius inicials. El capítol finalitza amb una reflexió sobre el canvi que està representant l'aparició d'un nou concepte de recurs com són els cursos oberts en línia massius i posa l'èmfasi més en l'educació oberta que no pas en els recursos pròpiament dits.

*Paraules clau:* recursos educatius en obert, repositoris digitals, llicències obertes, reutilització, sensibilització

## *Antecedents històrics*

Un any després d'anunciar-ho l'any 2001, el Massachusetts Institute of Technology (MIT) va obrir el primer repositori anomenat OpenCourseWare amb una cinquantena de recursos; bàsicament, els materials docents utilitzats pels professors en les seves assignatures. Aquests recursos s'oferien en obert i, per primer cop, una universitat capdavantera feia visible part del seu capital intel·lectual, normalment restringit a l'espai on és impartit. El mateix any, en un fòrum de la UNESCO on s'analitzava aquest fenomen i el seu impacte en l'educació en països en desenvolupament (UNESCO 2002), es va

utilitzar per primer cop el nom OER (de l'anglès Open Educational Resources), per referir-se a «una font oberta de recursos educatius, facilitada per les tecnologies de la informació i les comunicacions, per a la seva consulta, utilització i adaptació per part d'una comunitat d'usuaris, sense un propòsit comercial». L'any 2007, el repositori del MIT ja comptava amb uns 1.800 cursos publicats, gairebé la totalitat dels oferts per la institució, i la seva iniciativa va ser imitada per moltes altres institucions educatives que també van obrir els seus continguts.

Però, tot i aquesta oferta creixent, el moviment dels recursos educatius en obert no acabava de solucionar els problemes educatius, especialment els dels països en desenvolupament. L'accés a recursos docents de qualitat no estava revolucionant el sector educatiu, com s'havia pogut pensar amb l'anunci de la iniciativa del MIT. Al contrari, s'estava generant una esclatxa digital entre els països (o institucions) productors de recursos educatius en obert i la resta. És per això que els anys 2006 i 2007 la UNESCO va impulsar un estudi (D'ANTONI 2008) que pretenia identificar la realitat de tots els participants en el moviment, independentment del seu context, incloent-hi diferents perfils (creadors de continguts, educadors, administracions, etc.), institucions (ONG, educació, recerca, etc.) i, sobretot, de diferents països.

L'estudi preguntava als participants quins eren els aspectes més importants necessaris per donar l'impuls definitiu al moviment dels recursos educatius en obert. Els resultats van ser molt coherents amb la situació en què es trobava llavors el moviment. Més que no pas aspectes tècnics, de qualitat, de manca de llicències específiques, etc., els participants van considerar que el que realment necessitava el moviment era, en efecte, sensibilitzar tota la comunitat educativa sobre l'existència i possibilitats dels recursos educatius en obert, crear comunitats de pràctica al voltant del tema i, finalment, capacitar la comunitat mitjançant formació en els altres aspectes. És a dir, encara calia explicar què era el moviment dels recursos educatius en obert, què calia fer per participar-hi i quines competències eren necessàries per començar a formar-ne part d'una manera activa.

Gairebé en paral·lel, el projecte OLCOS (GESER 2007) pretenia fotografiar la realitat al voltant del moviment dels recursos educatius en obert i promoure'n l'adopció mitjançant tres accions complementàries. Primer, amb la publicació d'un full de ruta que identificava quins eren els actors rellevants en el moviment, els impulsors i els possibles inhibidors, i feia recomanacions per

cadascun dels col·lectius participants en el moviment dels OER. Segon, amb la creació d'uns tutorials senzills però efectius que exposaven els aspectes més tècnics, metodològics i legals relacionats amb el procés de publicació de recursos educatius en obert. Aquests tutorials es van fer en format wiki per promoure'n l'actualització constant per part de la comunitat, tot i que actualment han estat superats per altres iniciatives com ara Wikieducator o OERwiki. I tercer, amb l'establiment d'aliances entre institucions interessades a participar en el moviment. Així com els dos primers objectius van ser assolits de forma més que satisfactòria, el tercer no va trobar el recolzament necessari a escala institucional, ja que cada institució educativa estava en aquell mateix moment prenent les seves decisions sobre aquesta qüestió, una mica observant què feia la resta. Això va ser útil, però, per comprovar sobre el terreny que les institucions educatives encara es miraven el moviment dels recursos educatius en obert amb certa desconfiança i, sobretot, desconeixement. Un estudi similar va ser impulsat per la William and Flora Hewlett Foundation, que identificava els mateixos elements clau per al desenvolupament del moviment dels recursos educatius en obert (ATKINS *et al.* 2007).

Des d'aleshores, un nombre incommptable d'institucions internacionals estan promocionant els recursos educatius en obert. Entre d'altres, es poden destacar el OpenCourseWare Consortium (una comunitat global de centenars d'institucions d'educació superior, consorcis i associacions), Creative Commons (una organització sense ànim de lucre que se centra a proporcionar suport per a llicències obertes), associacions d'universitats a distància com ara EADTU a Europa, ACDE a Àfrica, AAOU a Àsia i ICDE a escala mundial, així com fundacions finançadores, especialment la William and Flora Hewlett Foundation, la Bill and Melinda Gates Foundation i l'Open Society Foundation, entre d'altres. Finalment, a banda de la ja esmentada UNESCO, també hi ha involucrades organitzacions intergovernamentals, com ara l'OECD i la Unió Europea. La darrera iniciativa més important relacionada amb el moviment dels recursos educatius en obert, impulsada per la UNESCO, és la creació d'un mapa de coneixement que recull totes les experiències i iniciatives de la comunitat que s'estan produint en tot el món. Aquest mapa, encara en fase de creació, serà una primera mesura real de les dimensions del moviment a l'entorn dels recursos educatius en obert en l'actualitat i permetrà identificar quin tipus d'experiències s'estan duent a terme, considerant especialment la dicotomia entre la creació i la reutilització de recursos educatius en obert.

### *Definicions bàsiques*

Abans de començar l'anàlisi de la realitat actual del moviment dels recursos educatius en obert és necessari aclarir certs conceptes que determinen el procés de publicació (i, per tant, de possible reutilització) dels recursos.

#### *Definició de recurs educatiu en obert*

Normalment, en definir recurs educatiu en obert la major part dels esforços van orientats a definir què vol dir "obert", tal com es discutirà en el proper apartat. No obstant això, en un context educatiu, la varietat del terme "recurs educatiu" fa que sigui necessari aclarir certs punts, ja que la seva creació, gestió i reutilització són diferents en funció de les necessitats de l'usuari final (CONWAY 2008).

En la pràctica, gairebé qualsevol cosa pot ser un recurs educatiu quan se situa en el context adequat. Un expert, un anunci de televisió, una demostració matemàtica o una imatge poden esdevenir un recurs educatiu si són utilitzats convenientment. És per això que cal precisar què s'entén per recurs educatiu, restringint-ho a recursos digitals que tenen per objectiu ajudar l'estudiant a assolir un o més objectius d'aprenentatge. En essència, un recurs digital ha de ser una entitat atòmica reutilitzable, és a dir, ha de poder ser copiat, manipulat i utilitzat en un altre context, la qual cosa acabarà definint el seu grau d'obertura. Això descarta recursos com ara un blog, Twitter o escenaris dinàmics en què la interacció és tan o més important que el resultat de la interacció mateixa, tot i que hi ha autors com Downes (2011) que intenten no restringir de cap manera què vol dir recurs educatiu en obert, excepte pel que fa a les llibertats de l'usuari final.

#### *Aspectes a tenir en compte*

David Wiley (2010) va definir el grau d'obertura d'un recurs en funció de la llibertat de l'usuari per poder-hi realitzar accions. Aquestes accions fan referència al que es coneix com les "4 R"; això és, reutilitzar, revisar, remesclar i redistribuir. Tuomi (2013) reproduïx aquest esquema afegint-hi un nivell intermedi que es produeix quan un recurs es pot usar per obtenir una acre-

ditació, un primer pas per deixar de parlar de recurs educatiu en obert i parlar d'educació oberta (*open educational practice*).

Per tant, el mínim que necessita un recurs educatiu per tenir la qualificació d'obert és que realment pugui reutilitzar-se en un altre context. Com veurem més endavant, això va lligat a la llicència que porti associada el recurs, però també a altres aspectes de caire tecnològic. Les accions de revisar i remesclar fan referència a poder fer canvis en el recurs i combinar-lo amb d'altres per a crear-ne un de nou. Això també depèn de la llicència del recurs (si l'autor ho permet o no) però, igualment, d'altres aspectes lligats al seu format. Finalment, el recurs (l'original o el nou recurs generat a partir de la manipulació del primer) ha de poder ser redistribuït amb una llicència per tal de permetre i promoure la repetició d'aquest cicle, és a dir, que es reutilitzi. A Minguillón (2007) es pot trobar una exposició d'aquest ventall d'aspectes que cal tenir en compte per publicar recursos en obert.

Així doncs, un dels aspectes claus per promoure la reutilització és disposar d'una llicència que permeti aquest cicle de vida. Creative Commons és una fundació creada per Lawrence Lessig amb l'objectiu de proporcionar un mecanisme per ampliar la base de continguts en obert disponibles per ser reutilitzats de forma legal i fomentar la creació de nous continguts. Les llicències Creative Commons apareixen com a resposta a la necessitat de donar sortida a activitats que el copyright literalment aniquila (LESSIG 2003) i permeten especificar quines accions sobre un recurs poden executar els seus usuaris, des de la perspectiva de l'autor del recurs. Una llicència CC estableix si es permet fer canvis o no en el recurs i també si se n'autoritzen usos comercials, així com també quin tipus de llicència han de portar les obres derivades (si s'escau). Aquestes llicències tenen una validesa internacional i estan adaptades a la legalitat de cada país (LABASTIDA 2005).

Però especificar una llicència oberta per a un recurs no assegura que aquest sigui realment obert. Cal satisfer també un seguit de requeriments de caire tecnològic, com ara:

- El recurs ha d'estar en un format de fitxer que en permeti la manipulació sense haver de disposar d'un programari propietari. Per tant, els recursos educatius en obert haurien de promoure la utilització de formats no propietaris i estàndards. Això també assegura una major preservació digital del recurs al llarg del temps, pel fet de disposar sempre de programari obert per manipular-lo. Per exemple, en lloc d'usar el

full de càlcul de Microsoft per a compartir dades seria millor utilitzar un format obert com ara OpenOffice.

- El format de fitxer també hauria de permetre que es pugui manipular de forma senzilla. Per exemple, un recurs en format PDF no permet que es modifiqui fàcilment; seria molt millor disposar del mateix recurs en format OpenOffice. Aquest aspecte és clau per permetre una reutilització efectiva del recurs, i adaptar-lo a les necessitats de l'usuari i del context d'ús.

Finalment, per assegurar que aquests recursos són reutilitzats, cal posar-los a disposició del públic en general i fer-los molt visibles per facilitar que siguin localitzats. Això implica el següent:

- Els recursos han d'estar correctament descrits mitjançant metadades, de forma que puguin ser identificats. Així, per exemple, un article hauria d'anar acompanyat de metadades que descriguin els seus autors, el títol, on s'ha publicat i amb quina data. Com més metadades s'utilitzin per descriure un recurs, més fàcil serà localitzar-lo. Malauradament, la majoria de repositoris actuals limiten les metadades a aquelles necessàries per identificar una publicació (concretament, només títol, autors, data de publicació i matèries), mentre que en un context educatiu això no sempre té sentit (com ara la data de publicació) o no és suficient (per exemple, no s'especifica el tipus de recurs educatiu ni l'audiència a la qual va dirigit).
- L'ús de repositoris digitals és un altre aspecte important per facilitar la localització de recursos docents. Tot i que un recurs pot, senzillament, penjar-se en qualsevol pàgina web i ser trobat amb cercadors de propòsit general (com ara Google), és recomanable dipositar-los en un repositori digital, per les raons següents. Primer: tal com s'ha comentat abans, els repositoris digitals utilitzen esquemes de metadades per a descriure els recursos, la qual cosa permet fer-los més visibles. Segon: situar el recurs en col·leccions formades per un gran nombre de recursos fa que sigui més fàcil localitzar-los en un context organitzat com és un repositori. I tercer: dipositar el recurs en un repositori possibilita que participi de les polítiques de preservació digital (SMITH 2005) de la institució que l'hostatja i n'assegura la perdurabilitat.

### *Repositoris digitals*

Els repositoris digitals són determinants per assegurar una correcta preservació i disseminació dels recursos educatius en obert. Aquests arxius són fruit de l'evolució de les biblioteques digitals i tenen uns objectius clars:

- Preservar els resultats de tota l'activitat acadèmica i institucional a fi de promoure l'autoarxiu per part de la comunitat i assegurar-ne la correcta descripció mitjançant metadades, seguint estàndards i especificacions.
- Disseminar aquesta activitat i promoure la localització dels resultats tant en cercadors de propòsit general com en repositoris específics (i metarepositoris), mitjançant les tecnologies interoperables.
- Augmentar la visibilitat tant de la institució com dels seus membres i donar sortida a molta activitat que d'altra manera quedaria amagada (literatura grisa).

Els repositoris poden ser de propòsit general o institucional —això és, contenir recursos de diversa natura— o bé temàtics —centrats a entorn d'una àrea de coneixement. Poden ser pensats per donar suport a un individu, a una comunitat o a una regió geogràfica. I, finalment, poden estar orientats bé a la recerca bé a la docència, o a ambdues (PETERS 2002). En el cas dels recursos educatius en obert, la situació actual es reparteix entre diferents tipologies que provoquen un cert solapament i poden dificultar la localització (i la seva posterior reutilització) dels recursos, com es descriu a continuació.

### *Estat actual dels repositoris*

Les dades del directori OpenDOAR mostren que al principi de 2010 hi havia uns 1.500 repositoris a tot el món; actualment ja n'hi ha uns 2.300. Això implica l'aparició d'uns 800 nous repositoris en els darrers tres anys. En l'àmbit espanyol, en el mateix interval de temps, hem passat de 59 a 99 repositoris. Tot i que aquest creixement és molt significatiu, és important destacar que, del nombre total de repositoris considerats per OpenDOAR, només un 15% (356) tenen continguts educatius. Això és degut al fet que la major part d'aquests dipòsits estan focalitzats a arxivar material de tipus científic, com ara articles de recerca, tesis doctorals i informes. Per altra banda, si conside-



rem les dades de ROAR (Registry of Open Access Repositories), existeixen en l'actualitat uns 3.500 repositoris a tot el món, i el nombre de publicacions en aquests repositoris ha crescut de forma molt significativa des del 2005 (vegeu la Figura 1). Només l'any 2012, el nombre total de noves entrades en aquests repositoris va ser de 8 milions, aproximadament. Si ens centrem en els recursos de tipus educatiu, les dades de ROAR mostren també que el nombre de materials i repositoris és força menor: 49 repositoris a tot el món i unes 40.000 noves entrades el 2012. Aquesta xifra no inclou, però, els repositoris institucionals que tenen parts dedicades a la docència o bé OpenCourseWare, així que el nombre real de repositoris que ofereixen recursos educatius en obert és segurament major (ROYSTER 2011).

Aquestes dades reflecteixen que, en els darrers anys, la quantitat de recursos educatius en obert ha anat creixent de manera constant. Mostra d'aquest creixement és també l'augment de materials dipositats a MERLOT (MALLOY & HANLEY 2001), un dels repositoris més importants de contingut educatiu, i que acull una comunitat de més de 110.000 membres. MERLOT, que va ser creat l'any 1997, disposava a data de 2010 de quasi 25.000 recursos, i actualment n'acull més de 40.000, la qual cosa suposa un increment d'uns 5.000 materials per any en els darrers tres anys.

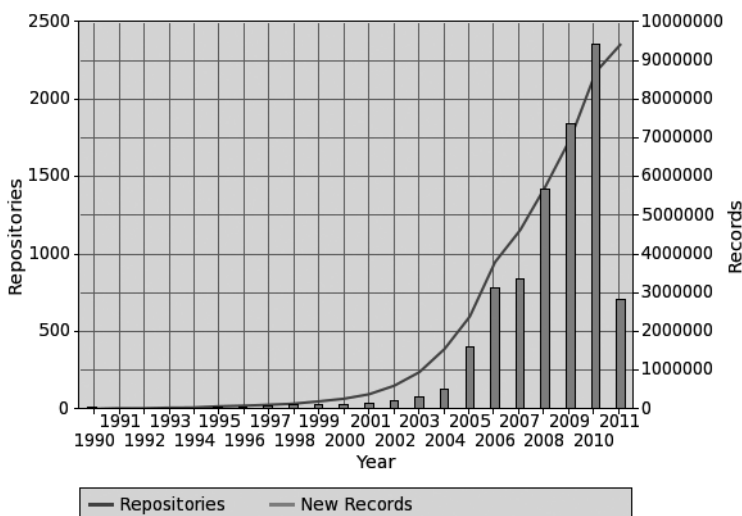


Figura 1. Creixement del nombre de registres dipositats en repositoris digitals.

Com ja s'ha assenyalat anteriorment, hi ha una sèrie de factors que expliquen aquest creixement dels recursos educatius que es publiquen en obert. Tot i això, com veurem més endavant, el problema des de fa temps és que aquests recursos no s'estan reutilitzant, i això s'explica, en part, per les barreres que encara existeixen actualment per a la seva adopció.

A priori, el primer dels aspectes positius dels OER és la seva capacitat d'augmentar l'eficiència quant a l'elaboració de continguts. El fet que aquests recursos es puguin adaptar i reutilitzar lliurement fa que els formadors, d'una banda, puguin estalviar temps en la preparació de material educatiu i que les universitats, d'altra banda, tinguin la possibilitat d'estalviar costos, tot i que la realitat és una altra (CARIS 2004). El segon és que els OER fan possible la democratització de l'accés al coneixement. Projectes com OER Africa (WRIGHT & REJU 2012) demostren que els OER poden ser de gran ajuda en països en vies de desenvolupament en els quals l'accés a determinats recursos educatius seria impossible de qualsevol altra forma, i poden contribuir també a vertebrar-ne tot el sistema educatiu (KAVULYA 2007). Per últim, i no menys important, el creixement dels OER fa que estigui canviant el paper exclusiu que fins ara havien tingut les universitats com a entitats de creació, de transmissió i d'acreditació de coneixement. Pel que fa a la creació, actualment, els continguts poden ser generats pels estudiants mateixos, les entitats socials o la indústria, fet que implica que tothom pot participar en l'elaboració d'allò que s'acabi ensenyant a les aules. Això, unit al cost decreixent de les Tecnologies de la Informació i les Comunicacions, l'ús massiu d'Internet i l'aparició d'eines específiques per a la creació de continguts i repositoris digitals fa que el moviment dels OER hagi proliferat pel que fa a la publicació de continguts, tal com descriu Tuomi (2013), i arribar a la situació actual de proliferació de continguts (WELLER 2011).

### *Barreres per a la reutilització*

Tots aquests avantatges ajuden a explicar l'increment significatiu dels OER a escala mundial disponibles a través de repositoris digitals. No obstant això, com hem avançat anteriorment, el problema en aquests moments és que la major part d'aquests recursos no es reutilitzen i, per tant, no es milloren en un cicle continu. Aquest fet, que s'ha constatat en nombroses ocasions

(DAVIS *et al.* 2010; ARENDT & SHELTON 2009), s'explica per diversos motius. A continuació, en destaquem els principals:

- Manca de coneixement dels repositoris i les eines de cerca d'OER.
- Barreres tècniques a l'hora d'adaptar els continguts.
- Cost de la localització (llengua, factors culturals, context regional, etc.).
- Llicències restrictives.
- Manca de qualitat en els continguts.
- Manca de motivació.

Com es pot veure, la major part de les barreres a l'adopció dels OER són per manca de coneixements, tant de repositoris com d'eines de cerca, com d'instruments per modificar i adaptar els continguts. La formació en aspectes com els repositoris, la propietat intel·lectual, les llicències obertes i les eines per editar i compartir continguts en obert s'han identificat com un punt fonamental per incrementar l'adopció dels OER. Tot i que avui dia la formació pugui semblar innecessària, un estudi recent (UREÑA 2012) realitzat a la Universitat Oberta de Catalunya mostra que dos de cada tres docents no coneixia el repositori institucional de la seva universitat; de la resta, la meitat en feien un ús regular i només un de cada sis es veia capaç de publicar-hi recursos, tot i els esforços de la institució a promocionar-ne l'ús.

A la manca de coneixements s'hi afegeix també el problema de la contextualització. Perquè un recurs sigui útil per a l'aprenentatge ha d'estar el màxim de contextualitzat possible. Això implica que, sempre que es pugui, s'ha d'intentar que el recurs estigui relacionat amb la disciplina específica de la titulació, el context social, la cultura i la llengua del destinatari. Tanmateix, com més contextualitzat és un recurs, més difícil és aleshores d'utilitzar en contextos diferents. Per tant, es produeix la paradoxa que com més útil és un recurs més difícil pot ser utilitzar-lo (WILEY 2001).

Però la manca de coneixements no és el factor més important. Estudis recents mostren que altres factors com ara la percepció del professorat sobre el moviment dels recursos educatius en obert (NGIMWA & WILSON 2012), la manca d'assoliment d'una certa massa crítica de recursos (DAVIS *et al.* 2010) i la manca de polítiques clares per part de les institucions educatives poden ser un fre. Per altra banda, també cal tenir en compte les barreres que els propis autors dels recursos posen en ocasions a la reutilització dels seus continguts. Per molt que un recurs es publiqui en obert, si la llicència no permet

fer-ne obra derivada, difícilment aquell recurs podrà ser reutilitzat en un altre context. L'adaptació dels recursos al context en què s'utilitzen, com acabem d'esmentar, és imprescindible perquè aquell recurs sigui útil per a l'aprenentatge, la qual cosa fa quasi impossible reutilitzar un recurs amb llicència que no permet modificar-lo.

Una altra barrera que dificulta la reutilització dels OER és la qualitat, i possiblement aquest és un dels esculls més complexos d'afrontar. Les enquestes realitzades a usuaris finals confirmen que la dificultat per trobar recursos educatius de qualitat en frena significativament l'ús, l'adaptació i la redistribució (ARENDETT & SHELTON 2009). Hi ha diversos factors que expliquen aquesta dificultat per trobar recursos educatius en obert de qualitat. En primer lloc, qualsevol persona pot publicar els seus recursos en un repositori, independentment de si aquella persona té expertesa suficient o no en la temàtica en qüestió. I, en segon lloc, els repositoris no disposen de mecanismes de control que assegurin que un determinat recurs tingui la mínima qualitat requerida. La multiplicitat de repositoris on es poden trobar els mateixos recursos tampoc ajuda a estar segurs de si s'ha localitzat el recurs més adequat.

Pel que fa a la qualitat dels continguts, la indústria editorial fins ara ha jugat també un paper important. Tradicionalment, una de les funcions de les editorials, a banda de la distribució dels continguts, ha estat la de proporcionar mecanismes per assegurar la qualitat de les publicacions. Actualment, però, les editorials veuen amb molta reticència tot el moviment OER, atès que posa en perill el seu model de negoci tradicional. Fins al moment, la indústria editorial ha intentat adaptar-se als nous canvis tecnològics per mitjà de la digitalització dels continguts, però mantenint l'estratègia comercial clàssica. Això ha fet que s'hagin implantat sistemes digitals de gestió de drets (DRM, Digital Rights Management) per tal d'assegurar que els usuaris no poden copiar i redistribuir els continguts amb drets d'autor. L'ús d'aquests sistemes de DRM, no obstant això, s'ha mostrat ineficient en moltes ocasions, com va passar amb el DVD (PATRIZIO 1999). Per tant, sembla que les editorials hauran d'evolucionar cap a altres models, i en aquest nou escenari probablement ja no podran exigir la cessió dels drets d'explotació de les obres per la prestació dels seus serveis. Aquest canvi de model de generació i distribució de continguts no només està posant en perill la sostenibilitat econòmica de les editorials, sinó que també pot fer minvar una important font d'ingressos per aquells docents universitaris que publiquen els llibres de text a través de les

editorials universitàries. La distinció clàssica entre productor i consumidor de continguts s'està esvaint cada cop més, fet que ha provocat l'aparició del terme *prosumer*, que designa la persona consumidora i productora al mateix temps. Això fa que els recursos educatius es distribueixin cada cop més de manera lliure i gratuïta i, per tant, el rol del professor universitari com a font única de coneixement acadèmic es pot veure també afectat.

L'últim factor a destacar en la complexitat de l'adopció dels OER és la manca de motivació. En aquest sentit, en primer lloc, hi ha una certa por a desprestigi la imatge del docent si reutilitza materials educatius d'altres experts, atès que aquesta pràctica pot generar la falsa impressió d'una manca d'expertesa en la temàtica. Això no és un problema que afecti de manera exclusiva el professorat, sinó també les institucions, que poden negar-se a reconèixer explícitament que s'estan reutilitzant recursos educatius en obert. En segon lloc, es requereixen accions institucionals que fomentin la publicació en obert dels recursos educatius per permetre a altres docents que els reutilitzin, així com accions per incentivar la redistribució d'aquells recursos que han estat adaptats i reutilitzats. Per últim, existeix la por al fet que el material publicat en obert sigui reutilitzat sense el corresponent reconeixement a l'autor original. Tots aquests factors desmotiven els docents tant a l'hora d'obrir-ne el seu contingut com a l'hora de reutilitzar-ne d'altres, la qual cosa posa de manifest que les institucions universitàries han de jugar encara un paper molt important per canviar els costums i la manera de pensar actual del professorat.

### *Conclusions*

Els recursos educatius en obert van generar fortes expectatives des dels inicis. Es va creure que provocarien una revolució en el món educatiu que acabaria modificant la forma de generar continguts i l'accés a aquests de forma oberta des de qualsevol part del món. La realitat, però, és que si bé l'oferta de recursos educatius és molt àmplia, el grau de reutilització és, encara, relativament petit. Han calgut moltes iniciatives de formació i sensibilització de la comunitat educativa per fomentar la participació més generalitzada en aquest moviment. Totes aquestes iniciatives, moltes d'elles d'àmbit internacional, no han aconseguit, però, un dels objectius principals del moviment OER: la reutilització i millora contínua dels recursos educatius a partir del treball col·laboratiu de professors i estudiants. Per això, tot i el creixement

constant dels recursos educatius en obert tant en repositoris institucionals com temàtics, cal encara fer èmfasi en la seva reutilització i dur a terme estudis empírics per esbrinar les causes del seu ús encara poc estès i les necessitats de la comunitat educativa.

L'aparició recent dels cursos oberts en línia massius (MOOC, *Massive Open Online Course*), no obstant això, ha obert de nou la porta a una possible transformació del món educatiu tal com el coneixem actualment. La quantitat de recursos educatius disponibles per a l'autoaprenentatge està creixent de forma exponencial en les plataformes MOOC, i tant entitats privades com universitats públiques estan començant a competir en un mercat que fins ara s'havia reservat a les universitats en línia: l'educació a distància. Això accelerarà molt probablement el canvi a una forma de consum educatiu completament diferent a l'actual: hi haurà programes cada cop més adaptats a les necessitats i als interessos dels individus, amb titulacions que seran atorgades per diferents tipus d'institucions educatives, i amb un alt percentatge d'estudiants que només voldrà pagar per la part del servei que realment necessita. Els recursos educatius en obert són, doncs, elements bàsics per a oferir experiències educatives en obert. Tanmateix, el concepte de reutilització ha de repensar-se atès que aquests cursos (i no recursos) s'ofereixen com un capital lligat a la institució d'origen, més que no pas com un conjunt de recursos que pot ser reutilitzat per una altra institució o individu per generar-ne de nous. Caldrà, doncs, observar atentament l'evolució dels MOOC i veure com afectaran els repositoris tradicionals de recursos educatius —OpenCourseWare, MERLOT i d'altres.

#### *Referències bibliogràfiques*

- ARENDRT, A.M., & B.E. SHELTON. 2009. «Incentives and Disincentives for the Use of OpenCourseWare». *International Review of Research in Open and Distance Learning* 10 (5).
- ATKINS, D.E., J.S. BROWN & A.L. HAMMOND. 2007. «A review of the open educational resources (OER) movement: achievements, challenges and new opportunities». <http://www.hewlett.org/uploads/files/ReviewoftheOERMovement.pdf> (consultat el 8 de juliol de 2013).
- CARIS, M.A. 2004. «Why don't faculty use learning object repositories?». Dins L. CANTONI & C. MCLOUGHLIN, eds. *Proceedings of World Conference on Educational Multimedia, Hypermedia and Telecommunications*. Chesapeake VA (USA), 2.838–2.840.

- CONWAY, P. 2008. «Modeling the digital content landscape in universities». *Library Hi Tech* 26 (3): 342–354.
- D'ANTONI, S. 2008. «Open Educational Resources: the way forward, deliberations of an international community of interest». ICDE. [http://www.icde.org/filestore/Resources/Taskforce\\_on\\_OER/OERWayForward.pdf](http://www.icde.org/filestore/Resources/Taskforce_on_OER/OERWayForward.pdf) (consultat el 27 de juny de 2013).
- DAVIS, H.C., L. CARR, J.M.N. HEY, Y. HOWARD, D. MILLARD, D. MORRIS & S. WHITE, 2010. «Bootstrapping a Culture of Sharing to Facilitate Open Educational Resources». *IEEE Transactions on Learning Technologies* 3 (2): 96–109.
- DOWNES, S. 2011. «Open Educational Resources: a definition». <http://halfanhour.blogspot.com.es/2011/07/open-educational-resources-definition.html> (consultat el 9 de juliol de 2013).
- GESER, G. 2007. «Prácticas y recursos de educación abierta: la hoja de ruta OLCOS 2012». *Revista de Universidad y Sociedad del Conocimiento* 4 (1). <http://www.uoc.edu/rusc/4/1/dt/esp/geser.pdf> (consultat el 27 de juny de 2013).
- KAVULYA, J.M. 2007. «Digital libraries and development in Sub-Saharan Africa: A review of challenges and strategies». *Electronic Library* 25 (3): 299–315.
- LABASTIDA, I. 2005. «Les llicències de Creative Commons a l'estat Espanyol». *BiD: Textos Universitaris de Biblioteconomia i Documentació* 15 (desembre). <http://www.ub.edu/bid/15labast.htm> (consultat el 28 de juny de 2013).
- LESSIG, L. 2003. «The Creative Commons». *Florida Law Review* 55: 763–777.
- MALLOY, T.E. & G.L. HANLEY. 2001. «MERLOT: a faculty-focused web site of educational resources». *Behavior Research Methods, Instruments and Computers* 33 (2): 274–276.
- MINGUILLÓN, J. 2007. «Contenidos educativos en abierto». *Revista de Universidad y Sociedad del Conocimiento* 4 (1).
- NGIMWA, P. & T. WILSON. 2012. «An empirical investigation of the emergent issues around OER adoption in Sub-Saharan Africa». *Learning Media and Technology* 37 (4): 398–413.
- PATRIZIO, A. 1999. «Why the DVD hack was a cinch». *Wired* 7 (11). <http://www.wired.com/science/discoveries/news/1999/11/32263> (consultat l'1 de juliol de 2013).
- PETERS, T.A. 2002. «Digital Repositories: Individual, Discipline-based, Institutional, Consortial or National?». *Journal of Academic Librarianship* 28 (6): 414–417.
- ROYSTER, P. 2011. «Review of the Survey of Institutional Digital Repositories, Primary Research Group», *Faculty Publications, UNL Libraries. Paper 223*. <http://digitalcommons.unl.edu/libraryscience/223/> (consultat el 7 de juliol de 2013).
- SMITH, M. 2005. «Exploring variety in Digital Collections and the Implication for Digital Preservation». *Library Trends* 54 (1): 6–15.
- TUOMI, I. 2013. «Open Educational Resources and the Transformation of Education». *European Journal of Education* 48 (1): 58–78.
- UNESCO. 2002. «Forum on the impact of open courseware for higher education in developing countries: final report». París: UNESCO. <http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001285/128515e.pdf> (consultat 26 juliol 2013).

- UREÑA, C. 2012. «Grau de coneixement i ús del Repositori Institucional O2: una anàlisi dels docents de la Universitat Oberta de Catalunya (UOC) a través del Model d'Acceptació Tecnològica (TAM)». <http://hdl.handle.net/10609/20283> (consultar el 18 de juliol de 2013).
- WELLER, M. 2011. «A Pedagogy of Abundance». *Spanish Journal of Pedagogy* 249: 223–236.
- WILEY, D. 2001. «The reusability paradox». <http://web.archive.org/web/20041019162710/http://rclt.usu.edu/whitepapers/paradox.html> (consultat l'1 de juliol de 2013).
- WILEY, D. 2010. «Openness as Catalyst for an Educational Reformation». *EDUCAUSE Review* 45 (4): 14–20.
- WRIGHT, C.R. & S.A. REJU. 2012. «Developing and Deploying OERs in sub-Saharan Africa: Building on the Present». *International Review of Research in Open and Distance Learning* 13 (2): 181–220.





# CULTURA LLIURE A CATALUNYA

MAYO FUSTER MORELL

Harvard University / Universitat Autònoma de Barcelona

*Resum:* Aquest capítol és una aproximació a la cultura lliure: se'n repassa el context històric, s'analitza amb detall el concepte de cultura lliure i, finalment, es descriu aquest moviment a Catalunya a partir d'indicadors sobre la seva dimensió i d'un mapa dels sectors en què s'ha anant desenvolupant. L'estudi s'ha basat en la triangulació de mètodes, incloent-hi l'anàlisi documental, indicadors web, un e-qüestionari a 145 iniciatives i 24 entrevistes.

*Paraules clau:* cultura lliure, producció col·laborativa, Catalunya

## *Introducció: L'emergència de noves pràctiques i models basats en la cultura lliure*

L'adopció de les tecnologies de la informació i la comunicació (TIC) ha facilitat una major possibilitat d'accés i distribució de recursos immaterials (informació, cultura, coneixement). Al mateix temps s'ha donat també un canvi quantitatiu en el nombre de persones que tenen accés a instruments per a la creació cultural o per a la producció de coneixement: s'ha ampliat enormement la disposició a "crear" i a intervenir creativament. Les generacions digitals desenvolupen identitats interactives o creatives (en contrast amb la identitat passiva de "consumidor" d'espectacles) que creen, adapten continguts i alimenten les pròpies audiències; estan més (i millor) informades i tenen més disposició a construir la seva opinió i qüestionar l'autoritat. Això ha dut a una producció més gran de continguts diversos i a aprofitar l'expectativa i l'hàbit d'intercanviar i "barrejar" continguts lliurement. I, per tant, a reduir la importància dels intermediaris en els processos creatius o de generació de coneixement i d'informació.

En definitiva, s'ha anat constituint un ecosistema d'abundància i una xarxa d'intercanvi i de creació en què els continguts flueixen, es barregen i es comparteixen lliurement entre xarxes de recursos comuns i entre individus. Una sèrie de pràctiques socials lligades a aquest augment de l'intercanvi i a la circulació de continguts (com ara el fet de compartir continguts —*file sharing*— que representa la major part del tràfic d'Internet) ha conduït a la crisi

del model tradicional de la indústria musical i del cinema (i amenaça també el món de la premsa i de l'edició), mentre que la societat creativa reclama la necessitat de nous models de negoci compatibles amb l'abundància informacional i el reconeixement del valor afegit que generen les pràctiques de distribució i remescla. Així, mentre l'SGAE apunta a les pràctiques basades en el fet de compartir com a causants de la crisi d'ingressos en la industrial musical, veus del moviment en defensa de la cultura lliure (MCLL) apunten a la falta de voluntat de canvi i a les resistències a adaptar els models de negoci d'aquestes indústries al nou entorn d'Internet, i destaquen l'emergència de nous models de sostenibilitat per a les noves pràctiques creatives.

A l'emergència de les xarxes d'intercanvi i de distribució lliure de continguts s'hi uneix una altra qüestió: les possibilitats de comunicació que han obert les TIC han fet augmentar les dinàmiques d'agrupació i de col·laboració en funció d'objectius o d'interessos comuns, cosa que s'ha traduït en un nou model productiu i de distribució al voltant de la construcció col·laborativa de recursos. En efecte, el model de producció procomú entre iguals (BENKLER 2006) o les comunitats de creació en línia (FUSTER 2010) es basen en la producció i la compartició de recursos comuns a partir de la col·laboració (en ocasions, a gran escala) entre individus, per mitjà de plataformes en línia en les quals no hi ha una planificació centralitzada del procés. En aquestes plataformes, la participació és oberta, autònoma i voluntària. Aquest nou model productiu ha tingut fins ara un gran impacte en indústries com la de producció de programari, en les quals s'ha convertit en un referent clau i està qüestionant la producció d'altres continguts audiovisuals i de coneixement (per exemple, en el sector educatiu). Compartir i col·laborar lliurement han esdevingut valors insígnia de la societat digital, allò que s'ha anomenat cultura lliure o pràctiques copyleft, basades en l'ús de llicències lliures (LESSIG 2004). En resum, tant les noves pràctiques d'accés i de distribució de recursos culturals com les de creació col·laborativa de continguts estan aconseguint posar en crisi diverses indústries vinculades als recursos immaterials i basades en un règim de propietat, alhora que proposen, a partir de la pràctica, nous models de gestió i de producció de la cultura i el coneixement que s'engloben sota el paraigua de la cultura lliure.

Aquest capítol ofereix una aproximació a la cultura lliure a partir de la contextualització històrica i de l'anàlisi d'aquest concepte. També descriu la cultura lliure a Catalunya a partir d'indicadors sobre la seva dimensió i d'un

mapa dels sectors en què s'ha anat desenvolupant. La metodologia que sosté l'anàlisi s'ha basat en una triangulació. La contextualització històrica s'ha obtingut a partir de l'anàlisi documental. Per obtenir un mapa de la composició per sectors s'ha emprat un e-qüestionari per web a 145 iniciatives del MCLL. Les unitats d'anàlisi han estat iniciatives bé en català bé en el territori català vinculades a la promoció dels valors d'accessibilitat a la informació i a experiències col·laboratives de compartició o creació de recursos. Una sèrie de 24 entrevistes, una extensa anàlisi documental i de material audiovisual, una etnografia virtual i l'observació participant ens han permès contrastar i corroborar els resultats de les anàlisis documental i quantitativa. Les dades es van recollir durant el 2011.

#### *Els orígens del moviment de cultura lliure: contextualització històrica*

El desenvolupament inicial del MCLL i les seves arrels culturals es troben a la dècada dels cinquanta i continuen a partir de l'èxit de les primeres comunitats de creació en línia (CCL) a l'entorn del programari de codi lliure i obert en la dècada dels noranta. El moviment pren força sobretot amb l'augment de les polítiques restrictives de propietat intel·lectual impulsades per l'Organització Mundial del Comerç i altres institucions polítiques en diversos àmbits i per l'expansió del web 2.0 comercial i les noves possibilitats tecnològiques que s'han obert en els darrers anys. La història recent del moviment de cultura lliure va de la mà de la difusió i l'adopció social de les TIC.

#### *A partir de la dècada de 1950: les arrels culturals del MCLL*

El primer precedent històric del MCLL és la cultura *hacker*, que va sorgir en la dècada dels cinquanta al voltant del Laboratori d'Intel·ligència Artificial de l'Institut de Tecnologia de Massachusetts (MIT). Inicialment estava basada en un sentit d'exploració i divertiment creatiu amb la tecnologia i, després, en la seva optimització. L'ètica *hacker* es caracteritza per la passió de crear i compartir coneixement i per considerar la creació col·lectiva com una acció divertida i plaent (HIMANEN 2001).

Durant aquest primer període, els *hackers* del MIT col·laboraven en la codificació de programari. La majoria del programari circulava lliurement entre els desenvolupadors i els *hackers* (CASTELLS 2002). Però a la dècada de 1970

va començar a generalitzar-se un sentit de propietat sobre el programari que comportava restriccions en l'ús i la incorporació d'un objectiu comercial. Richard Stallman, un programador del Laboratori d'Intel·ligència Artificial del MIT, va apuntar els riscos de la privatització del programari i els va equiparar als atacs a la llibertat d'expressió. A fi de preservar el caràcter lliure i obert del programari, Stallman va fundar el 1984 el projecte GNU per desenvolupar un sistema operatiu que havia de ser completament lliure. Stallman també va fundar el 1985, a Boston, la Fundació de Programari Lliure i va crear la Llicència Pública General i la Llicència Pública General Menor, que van permetre la protecció legal del programari lliure.

Altres referències culturals del MCLL són el moviment de contracultura de la dècada dels seixanta i el moviment en defensa de la llibertat d'expressió. En el llibre *From Counterculture to Cyberculture*, Turner presenta en detall les arrels de la cibercultura en la contracultura nord-americana dels seixanta, que va ser un dels sectors socials que va veure una utilitat social en les TIC i Internet (TURNER 2006). En aquest sentit, al 1985 WELL (*Whole Earth 'Electronic Link*, el catàleg d'enllaços al conjunt de la Terra) va ser una comunitat en línia pionera en la definició de la cibercultura. Els seus participants eren principalment membres del moviment *Back to the land* (tornar a la terra), amb seu a la costa californiana.

*Des de la dècada de 1990:  
aparició de les primeres comunitats de creació en línia  
i projectes de programari de codi obert i lliure*

A la dècada dels noranta, amb l'extensió d'Internet, van aparèixer les primeres comunitats de creació en línia (CCL), que es defineixen com un conjunt d'individus que es comuniquen, interactuen i col·laboren en diverses formes i graus de participació, principalment a través d'una plataforma a Internet, amb l'objectiu d'intercanviar i crear conjuntament coneixements (FUSTER 2010). Les primeres CCL que van aparèixer van ser les comunitats de desenvolupament al voltant de la programació informàtica. Al començament de 1990 Internet s'havia convertit en un mitjà de col·laboració entre els programadors. Linus Torvalds, d'Hèlsinki, va demanar col·laboracions a un grup de notícies a Internet, el 1991, per continuar el desenvolupament del nucli de Linux (el nucli és un component clau del programa). Això va portar al sorgi-

ment d'una de les primeres i més grans CCL pel desenvolupament de programari. El projecte preveia que Linux s'unís als treballs anteriors de GNU, cosa que va donar lloc al primer sistema operatiu completament lliure construït per una comunitat de desenvolupament.

Des de la dècada dels noranta, les comunitats de desenvolupament s'han multiplicat. El programari lliure es va fer molt popular i la major part del programari de la infraestructura que sosté Internet és lliure (WEBER 2004). Des del final dels noranta en endavant van començar a utilitzar-se de forma general alguns termes alternatius per al programari lliure, incloent-hi programari de codi obert (FOSS) i programari lliure i de codi obert (FLOSS). La diferència entre programari lliure i obert no té tant a veure amb una qüestió tècnica informàtica com amb dos plantejaments ideològics diferents. Mentre que el programari lliure destaca la llibertat que dóna als usuaris, el de codi obert destaca l'eficiència productiva i els models de negoci basats en la col·laboració oberta (STALLMAN 1996).

#### *L'expansió a altres continguts: del programari lliure a la cultura lliure*

Al començament del mil·lenni, la propagació d'Internet i dels ordinadors personals va reduir les barreres d'accés a la tecnologia, el que va fer augmentar els sectors de la població capaços de comunicar-se, col·laborar en línia i mantenir les habilitats necessàries per participar en activitats de creativitat cultural. A més, a partir dels anys vuitanta i noranta un grup d'acadèmics dels Estats Units, la majoria de l'àmbit del dret, va començar a preocupar-se per l'expansió de la propietat intel·lectual en el marc neoliberal i va emprendre accions per protegir la creativitat i el domini públic. Aquests acadèmics van ajudar a desenvolupar la idea del domini públic intel·lectual i van inventar les llicències Creative Commons l'any 2001. En aquest context, van començar a créixer les CCL basades en continguts diferents del programari. Van sorgir noves expressions de cultura lliure amb l'objectiu de crear contingut cultural col·laborativament i de possibilitar l'accés universal al coneixement. L'exemple més important és la Wikipedia: una enciclopèdia en línia fundada el 2001 que ha crescut enormement des de llavors i és una de les sis webs més visitades al món.

L'estratègia per construir una infraestructura autònoma de la comunicació i coordinació per part del Moviment de Justícia Global (MJG) després dels

esdeveniments de Seattle contra l'OMC del 1999 representa un altre pas important en la formació del MCLL. L'estructura de comunicació del MJG va ser molt innovadora en el seu moment i Indymedia (una pàgina web dels mitjans de comunicació alternatius) es va convertir en un punt de referència per a la publicació oberta i el contingut generat per usuaris.

El 1999, influït per l'impacte d'Indymedia, el periodisme fet per la ciutadania va començar a florir a partir de l'ús de weblogs, sales de xats, fòrums, wikis i la informàtica mòbil. A més, s'han creat centenars de comunitats de notícies virtuals i, a través d'elles, s'han anat propagant els ideals de la cultura lliure. Aquest ecosistema de mitjans ha estat d'importància vital per experimentar diferents règims en matèria de drets i concepcions de la propietat intel·lectual i com a canal de mobilització i difusió d'alarmes quan apareix un nou impediment a la lliure circulació de la cultura.

Un altre component rellevant de la configuració del MCLL són les primeres generacions digitals, les dels que van néixer a les dècades dels vuitanta i noranta. Als països rics, la majoria de les noves generacions van créixer amb accés a l'educació en diferents nivells i amb accés quotidià a Internet. Se les coneix com a *natus digitals* o *generacions natives digitals* (PALFREY & GASSER 2008). La normalitat de l'entorn multiinteractiu en línia per a la generació digital ha resultat en allò que Lessig anomena la «cultura de la barreja», també coneguda com a cultura «de lectura/escriptura» (LESSIG 2008). La cultura de la barreja es caracteritza pel fàcil accés a la informació en text, al coneixement i als materials audiovisuals, per la capacitat d'utilitzar programes i eines per crear i elaborar nous productes culturals, per les actituds proactives o prosumidores (una combinació de l'actitud del consumidor i la del productor, és a dir, una identitat de creadors, no de mers consumidors o espectadors) i per l'hàbit a l'exposició pública i a la vida en públic.

Finalment, la història del MCLL també va tenir un moment important amb el desenvolupament europeu de l'intercanvi d'arxius i de les aplicacions d'arquitectura *peer-to-peer*, que faciliten l'accés i l'intercanvi de productes culturals. L'intercanvi d'arxius és la pràctica de posar arxius a la disposició d'altres, a Internet o a xarxes d'intranet més petites. N'és un bon exemple la Pirate Bay sueca.

Els ideals del MCLL van arribar també al món de la ciència amb la construcció de procomú digital amb contingut científic. Van sorgir diversos mecanismes en línia per a la col·laboració, entre ells els repositoris de dades

empíriques (DAVID 2004). D'altra banda, un episodi important per garantir el caràcter obert del coneixement científic el van representar les lluites per l'accés als medicaments antiretrovirals per tractar la sida a Sud-àfrica durant els noranta. Aquesta campanya va impulsar arreu el desig de recuperar el caràcter públic de la investigació per mitjà de l'accés obert als seus resultats. Un exemple és el projecte Biblioteca Pública de Ciències (Public Library of Science, PloS), destinada a crear un repositori de revistes i altres textos científics d'accés obert, sota una llicència de contingut obert. Finalment, un altre exemple clar de la mobilització per a l'accés al coneixement és l'associació Estudiants per a la Cultura Lliure, formada per una xarxa de més de 35 capítols en moltes universitats nord-americanes.

### *2006: l'explosió de la web 2.0 comercial*

Mentre que aquests antecedents són clau per entendre la gestació del MCLL, un altre fet, que suposa un repte al procomú digital, ha contribuït a donar-li força: el naixement i expansió de grans corporacions de la nova economia que operen sota lògiques restrictives quant a l'accés i l'intercanvi d'informació. Durant la tardor de 2001 la indústria tecnològica dels Estats Units va patir el que es va anomenar "la crisi punt com", que va marcar un punt d'inflexió per al sector.

Les empreses que van sobreviure al col·lapse de les punt com tenien algunes coses en comú. Amb la difusió d'Internet a la dècada dels noranta es va produir un canvi importat pel que fa a l'emmagatzematge de dades en línia i de forma virtual, que van deixar d'hostatjar-se en ordinadors individuals: el *data cloud* ('núvol de dades'). En pocs anys van anar apareixent cada vegada més i més proveïdors comercials especialitzats en aquests serveis. Així, la nova economia d'accés i d'intercanvi d'informació, també coneguda com a web 2.0 o Wikinomics, és una tendència econòmica innovadora basada en la comercialització dels fluxos i els serveis d'informació i coneixement des d'empreses multinacionals de la comunicació (O'REILLY 2005; TAPSCOTT & WILLIAMS 2007). L'exemple més característic d'aquesta nova economia és Google. Altres exemples són YouTube, MySpace o Flickr, totes elles plataformes proporcionades per empreses multinacionals de la comunicació.

El desenvolupament d'una nova economia basada en l'accés i intercanvi d'informació va contribuir substancialment a la popularització de la infra-



estructura multiinteractiva de la web. Tot i això, una de les crítiques que fa el MCLL a aquests serveis és la tendència a “capturar” els usuaris en aquestes plataformes en lloc d’afavorir la connexió en xarxa i la portabilitat de dades. La nova economia, doncs, es va inspirar en algunes de les innovacions presentades anteriorment (és a dir, FLOSS, Wikipedia i Indymedia, entre d’altres) per definir un nou model de negoci basat en el núvol de dades. Amb la diferència que els grans proveïdors d’infraestructures comercials no van assegurar als usuaris dels seus serveis les mateixes condicions d’ús de la infraestructura sota la lògica del procomú i la connexió en xarxa, sinó que van adoptar condicions restrictives o en ocasions abusives (FUSTER 2010).

Els procomuns digitals es defineixen com els recursos d’informació i de coneixement que es creen, es posseeixen i es comparteixen de forma col·lectiva entre els membres d’una comunitat i que tendeixen a ser no exclusius, és a dir, que (generalment, de forma lliure) estan a disposició de tercers. Per tant, s’orienten a afavorir l’ús i la reutilització, en lloc de l’intercanvi d’una mercaderia. A més, la comunitat de persones que els construeix pot intervenir en el govern dels seus processos d’interacció i dels seus recursos compartits (FUSTER 2010). Per tal que es donin aquestes condicions, el programari i la llicència del contingut de la plataforma en línia han de ser lliures. En canvi, la lògica corporativa de “captura” no afavoreix la mobilitat de les dades perquè no fa accessible el programari i utilitza llicències restrictives per al contingut que no afavoreixen l’intercanvi i la reutilització. Així, les visions i reivindicacions d’informació lliure, propietat compartida d’infraestructura i de béns digitals procomuns es contraposen a les nocions d’apropiació i d’ús privat de la informació i del coneixement.

### *Dimensió de protesta, lobby i representació política del MCLL*

L’expansió de proveïdors d’infraestructura en línia corporatius basada en la captació de dades va aguditzar el conflicte amb la lògica procomú de xarxa. Aquest conflicte entre visions de les condicions relacionals a l’entorn digital, juntament amb l’augment de les restriccions sobre la propietat intel·lectual per part de les administracions i amb les iniciatives de criminalització de l’intercanvi de continguts, va donar lloc al desenvolupament de la vessant de protesta i lobby del MCLL, per posar fre al que es va interpretar com una ofensiva d’interessos privats envers la natura de xarxa i el caràcter públic d’Inter-

net. Si fins aleshores el MCLL havia estat caracteritzat sobretot per estratègies d'accés, d'intercanvi i de construcció col·laborativa de recursos en línia, llavors van començar a créixer les iniciatives de sensibilització i de protesta. Les actuacions d'Anonymous, una nova generació de *hackers* que practica l'acció directa a Internet a partir del bloqueig de l'accés a webs, entre d'altres coses, són també una de les darreres formes emergents de defensa de l'ideari de la cultura lliure.

Per últim, cal esmentar el moviment per a la transparència i contra la corrupció política, que reclama més accés a les dades generades en la gestió pública, amb Wikileaks com a capdavanter: una iniciativa que proporciona eines per afavorir l'accés a informació rellevant i superar el cercle de censura dels mitjans de comunicació. Cal destacar també que, en relació amb els canvis en la regulació de la propietat intel·lectual i la pressió de defensa dels interessos de la indústria de la cultura, recentment està guanyant importància una dimensió política més convencional del MCLL; per exemple, amb la presència del Partit Pirata suec al Parlament Europeu.

### *Què és la cultura lliure?*

Després de presentar una contextualització històrica de la cultura lliure, explorarem ara en detall què és i què la defineix. Primer aportarem una aproximació a partir del subjecte vinculat i després analitzarem les condicions que defineixen una obra com a lliure.

#### *En clau de subjecte: el moviment de cultura lliure*

En tant que subjecte o actor de la societat, la cultura lliure es refereix a un moviment social. El moviment de cultura lliure és una xarxa d'individus i d'organitzacions vinculats per relacions més o menys denses, llaços de solidaritat i moments de confluència, que comparteixen una identitat col·lectiva i un conjunt de valors i principis comuns, entre els quals destaquen l'accessibilitat i el flux de la informació i el coneixement, la creativitat, els formats participatius, la configuració en xarxa i la propietat comunal. L'acció conjunta del MCLL té com a objectiu qüestionar les formes d'accessibilitat a la informació i de creació de coneixement mitjançant la participació en la construcció de béns comuns digitals i les mobilitzacions contra els mitjans de comunicació

i indústries culturals, els seus grups de pressió i les institucions polítiques —als àmbits nacional, regional i mundial.

*En clau d'objecte: les obres o expressions culturals de la cultura lliure*

No hi ha una definició unívoca de què és la cultura lliure. Tanmateix, un primer aspecte que cal destacar, i on hi ha un consens general, és que la cultura lliure no és cultura gratuïta. “Lliure”, en cultura lliure, es refereix a llibertat, no que les obres han de ser necessàriament de lliure accés. En les famoses paraules d’Stallman: «Lliure com en ‘llibertat d’expressió’, no necessàriament lliure com en ‘cervesa (o barra) lliure’» (FUNDACIÓ DE PROGRAMARI LLIURE, web). L’equívoc pot haver-se creat perquè en anglès *free* pot significar tant “lliure” com “gratuït”. Hi ha algunes obres de cultura lliure que estan disponibles gratuïtament, o bé estan acompanyades de publicitat o es fan disponibles de franc com a part d’un pla de negoci que compta amb altres elements que assegurin el lucre i la sostenibilitat, però la gratuïtat no és una condició de la cultura lliure.

Quan tractem d’esbrinar què és la cultura lliure, el següent aspecte és que té com a referent el programari lliure. De fet, és l’expansió de la lògica del programari lliure a altres àrees de la cultura. El programari es defineix com a lliure a partir de les quatre llibertats que va establir Stallman: la llibertat de l’usuari d’utilitzar el programari per al que vulgui, la d’estudiar-lo (per la qual cosa el codi del programa ha de ser visible), la de modificar-lo i millorar-lo (perquè es pot “escriure” sobre el codi) i, per últim, que es mantingui la mateixa llibertat inicial sobre el codi (redistribuint-lo sota les mateixes condicions de llibertat). Aquesta definició sobre la base de les quatre llibertats resulta clara per establir una línia de demarcació entre el que és i el que no és el programari lliure.

Tot i que la cultura lliure té com a referent principal el programari lliure, la idea de llibertat, o les condicions que estableixen què és “lliure”, en aquest moviment no estan establertes de forma tan unívoca. D’una banda, no hi ha una definició de referència com en el cas del programari. El llibre cabdal de la cultura lliure, de l’advocat americà Lawrence Lessig, *Cultura lliure. De com els grans mitjans de comunicació utilitzen la tecnologia i les lleis per enclaustrar la cultura i controlar la creativitat*, no en conté una definició. Igualment, les llicències més comunes a la cultura lliure (com ara les llicències Creative Commons) no estableixen com a requisits que es donin les quatre llibertats del

programari lliure. Per a Lessig (2004), i en la filosofia de les llicències Creative Commons, la llibertat és que les persones creadores puguin triar en quines condicions de llibertat, lligades als seus drets d'autor, volen que la seva obra estigui accessible. Així, la llibertat no és que necessàriament l'autor hagi de triar les quatre llibertats. En altres paraules: la cultura lliure es descriu com la llibertat dels autors de triar com es llicencien les seves obres i quins drets es reserven. Creative Commons permet la llibertat de reservar alguns drets en lloc que tots els drets estiguin reservats a l'autor, com s'estableix amb una llicència de copyright habitual.

Posar les obres sota una llicència Creative Commons, per tant, no significa que es perdin els drets d'autor; tot al contrari, és una manera d'exercir-los i de poder oferir alguns drets a terceres persones en determinades condicions. Les condicions les escull l'autor o l'autora triant (o no) quatre aspectes:<sup>1</sup>

1. Reconeixement de l'autoria (*attribution*).
2. Permís d'ús comercial o no comercial (*non commercial*).
3. Permís d'obres derivades o no-autorització d'obres derivades (*no derivative works*): si l'autorització per explotar l'obra n'inclou o no la transformació per crear una obra derivada.
4. Compartició igual (*share alike*) o no: si l'explotació autoritzada inclou la creació d'obres derivades sempre que mantinguin la mateixa llicència en ser divulgades, o si qualsevol llicència estarà permesa.

Amb aquestes quatre condicions combinades es poden generar les sis llicències Creative Commons:

- Reconeixement (*by*): es permet qualsevol explotació de l'obra, incloent una finalitat comercial i la creació d'obres derivades, la distribució de les quals també és permesa sense cap restricció.
- Reconeixement-NoComercial (*by-nc*): es permet la generació d'obres derivades sempre que no se'n faci un ús comercial. Tampoc es pot utilitzar l'obra original amb finalitats comercials.
- Reconeixement-NoComercial-CompartirIgual (*by-nc-sa*): no es permet un ús comercial de l'obra original ni de les possibles obres derivades la distribució de les quals s'ha de fer amb una llicència igual a la que regula l'obra original.

<sup>1</sup> Segons la web de Creative Commons Catalunya.

- Reconeixement-NoComercial-SenseObraDerivada (*by-nc-nd*): no es permet un ús comercial de l'obra original ni la generació d'obres derivades.
- Reconeixement-CompartirIgual (*by-sa*): es permet l'ús comercial de l'obra i de les possibles obres derivades la distribució de les quals s'ha de fer amb una llicència igual a la que regula l'obra original.
- Reconeixement-SenseObraDerivada (*by-nd*): es permet l'ús comercial de l'obra, però no la generació d'obres derivades.

D'aquesta manera, amb les llicències Creative Commons l'autor pot triar les condicions, més o menys restrictives, amb què es gestionaran els drets que té. Tot i així, segueix havent-hi ambigüïtat sobre quines condicions s'han de complir perquè una obra es defineixi com a lliure. Una de les raons és que la cultura lliure té expressions molt variades (des de cançons fins a cartells), la qual cosa dificulta definir què és llibertat en un ventall tan ampli de formats, mentre que en el programari és més fàcil, perquè es tracta fonamentalment d'un únic format (el codi).

Hi ha hagut diversos intents de definir de forma més clara la cultura lliure. Un dels més destacats, que va emergir dels debats que van tenir lloc pels volts de 2007, és la definició d'*obra lliure*, que estableix les següents llibertats essencials:

- La llibertat d'utilitzar l'obra i de gaudir dels beneficis d'ús.
- La llibertat per estudiar l'obra i aplicar el coneixement adquirit.
- La llibertat per fer i redistribuir còpies, totals o parcials, de la informació o expressió.
- La llibertat per fer canvis i millores, i per distribuir les obres derivades.<sup>2</sup>

Per garantir aquestes llibertats essencials segons la definició de cultura lliure, l'obra no només ha de tenir una llicència que les afavoreixi (que, en el cas de Creative Commons, serien només aquelles llicències que no restringeixen l'ús comercial i que permeten l'obra derivada),<sup>3</sup> sinó que també ha d'estar disponible d'una manera que les assegurï, com ara que la font de les dades que ha utilitzat estigui disponible, que es facin servir formats lliures (que permeten la còpia) i que, en resum, no hi hagi restriccions tècniques que li-

<sup>2</sup> <http://freedomdefined.org/Definition/Ca>.

<sup>3</sup> <http://freedomdefined.org/Licenses/CC-BY>.

mitin les quatre llibertats essencials. En altres paraules, ni restriccions legals ni tècniques ni de qualsevol mena han de limitar les quatre llibertats essencials.

Un altre intent més recent de definir cultura lliure —i que està guanyant força adeptes darrerament— ha estat la definició de coneixement lliure de la Fundació pel Coneixement Obert.<sup>4</sup> Segons aquesta, una obra és oberta si la seva forma de distribució satisfà les condicions següents:

- Accés: l'obra ha d'estar disponible en una forma convenient i ha de ser modificable.
- Redistribució: la llicència no ha de restringir a ningú la possibilitat de vendre o distribuir l'obra en ella mateixa o com a part d'un paquet fet d'obres de moltes fonts diferents.
- Reutilització: la llicència ha de permetre fer modificacions i obres derivades, i també que aquestes siguin distribuïdes en les mateixes condicions que l'obra original.
- Absència de restriccions tecnològiques: l'obra s'ha de proporcionar de tal manera que no hi hagi cap obstacle tecnològic per executar les accions esmentades.
- Reconeixement: com a condició per redistribuir i reutilitzar l'obra se n'ha de reconèixer l'autoria de forma apropiada, però sense donar a entendre que el llicenciador fa suport o en patrocina el nou ús.
- Integritat: la llicència pot requerir com a condició que l'obra pugui ser distribuïda amb modificacions, que l'obra resultant porti un nom diferent o un número de versió diferent de l'obra original.
- Cap discriminació de persones o grups.
- Cap discriminació d'àmbits de treball.
- Distribució de la llicència: els drets adjunts a l'obra s'han d'aplicar també a qualsevol persona a qui li sigui distribuïda sense necessitat que aquesta executi una llicència addicional.
- La llicència no ha de ser específica d'un paquet: els drets adjunts a l'obra no poden dependre que formi part d'un paquet particular. Si l'obra s'extreu d'aquell paquet i s'utilitza o es distribueix dins dels termes de la seva llicència, totes aquelles parts a les quals sigui redistri-

4 <http://opendefinition.org/okd/catala/>.

buïda hauran de tenir els mateixos drets que els que es concedeixen conjuntament amb el paquet original.

- La llicència no ha de restringir la distribució d'altres obres que es distribueixen conjuntament amb l'obra subjecta a la llicència.

Aquests dos intents de definició de cultura lliure possiblement siguin una expressió prou representativa del sentir general al MCLL. Tot i així, també hi ha concepcions que posen l'accent en altres aspectes que van més enllà de les condicions legals i tècniques que n'asseguren la llibertat. És el cas de la definició d'infraestructura lliure i oberta feta el 2011, que tracta d'anar més enllà de les condicions d'accés per incloure també les condicions de producció, com la governança del procés de producció o els drets econòmics del valor derivat (FCFORUM 2011).

### *La cultura lliure a Catalunya*

Tal com hem presentat a la part de contextualització històrica, podem trobar als EUA molts dels referents històrics del MCLL (la mateixa invenció d'Internet hi va tenir lloc, de fet). Però també hem de tenir en compte idees i invencions a altres indrets (com ara el desenvolupament de la World Wide Web a Europa), que conforma una amalgama d'idees que s'ha difós i ha arrelat en diversos indrets del planeta i també a Catalunya. A continuació, presentem una descripció empírica del moviment de la cultura lliure a Catalunya, entenent com a tal les expressions de cultura lliure bé en llengua catalana bé amb base territorial a Catalunya. La "glocalització" de la cultura lliure a Catalunya, com possiblement no podia ser d'una altra manera, ha donat alguns trets distintius, que presentarem. Així, en una primera secció, veurem el rol que ha tingut Catalunya en la introducció de la cultura lliure a l'Estat espanyol. Seguidament presentarem, sobre la base d'una anàlisi de 145 casos, un mapa de la distribució per sectors de la cultura lliure a Catalunya.

### *La cultura lliure a Catalunya en el marc de l'Estat espanyol*

Hí ha diversos fets que suggereixen que la cultura lliure a Catalunya ha tingut un paper destacat en la introducció de la cultura lliure a l'Estat espanyol. La Viquipèdia en català fou la segona wikipedia que es va fundar, el març del

2001, després de l'anglesa, que és del gener del mateix any.<sup>5</sup> Actualment és la tretzena wikipedia amb més articles (411.471 articles),<sup>6</sup> la qual cosa significa que es posiciona just al darrere de la xinesa i per damunt d'altres llengües amb un nombre de parlants molt superior.

La voluntat de promoure la cultura catalana ha estat presentada com una de les raons per les quals la Viquipèdia és més gran que altres wikipèdies amb idiomes molt més estesos. La mateixa motivació és present en la promoció del domini .cat, que va ser el primer domini de nivell superior atorgat a una comunitat lingüística.<sup>7</sup> Els criteris perquè una pàgina web tingui el domini .cat són que estigui escrita en català o que estigui relacionada amb la cultura catalana. Fou aprovat el 2005 per la ICANN i és gestionat per la Fundació puntCat.<sup>8</sup> D'altra banda, l'associació Amical Viquipèdia va ser el primer grup promotor de la Wikipedia que es va formar a l'Estat espanyol, el 2007, tres anys abans de la creació d'un grup promotor de la Wikipedia en castellà a l'Estat espanyol.<sup>9</sup>

Barcelona també va ser la porta d'entrada de les llicències Creative Commons a l'Estat espanyol. El projecte CC Catalunya es va iniciar el febrer de l'any 2003, quan la Universitat de Barcelona va decidir buscar un sistema per publicar material docent, seguint l'exemple del MIT. Es va decidir optar pel sistema de llicències Creative Commons i es va establir un acord de treball segons el qual la UB lideraria el projecte d'adaptació de les llicències a l'Estat espanyol en castellà i català, que es van adaptar a la legislació sobre propietat intel·lectual de l'Estat espanyol que van estar disponibles el 2004.<sup>10</sup>

A grans trets, i tenint present que aquestes són dades molt preliminars i que unes conclusions definitives requeririen més investigació, aquests episodis suggereixen que el MCLL a Catalunya està força internacionalitzat i connectat amb idees procedents d'altres països, i que juga un paper important de pont amb l'exterior. Tot i així, té una dimensió més limitada respecte de la resta de l'Estat, més concretament en relació amb allò que representa Madrid.<sup>11</sup>

5 <http://ca.wikipedia.org/wiki/Wikipedia>.

6 <http://ca.wikipedia.org/wiki/Portada>.

7 <http://www.fundacio.cat/>.

8 [http://ca.wikipedia.org/wiki/Domini\\_.cat](http://ca.wikipedia.org/wiki/Domini_.cat).

9 Font: entrevista a l'editora de la Viquipèdia.

10 <http://cat.creativecommons.org/projecte/>.

11 Font: entrevista a Javier de la Cueva, Advocate, 13 de juliol de 2011.



La forma com les institucions polítiques han promocionat la cultura lliure a Madrid (amb la creació, per exemple, del Medialab Prado, que té un paper catalitzador del MCLL i promotor del procomú a Madrid, o l'aposta per la recerca amb un programa dedicat expressament a l'economia digital de l'Escola d'Organització Industrial) ens sembla que podria ser uns dels aspectes que han contribuït que la cultura lliure s'hagi consolidat més en aquesta Comunitat.

Tot i així, cal remarcar que, paradoxalment, la manca de provisió per part del mercat i de recolzament institucional per assegurar l'accés a Internet a zones rurals del Pirineu català han estat les raons que han portat a la creació, per part d'una iniciativa ciutadana, de guifi.net, la xarxa *wireless* lliure més extensa del món (FUSTER 2010).<sup>12</sup>

### *Mapa per sectors del MCLL a Catalunya*

Es poden identificar diverses àrees d'activitat vinculades a la cultura lliure a Catalunya, cada una amb un nivell de desenvolupament i consolidació diferents. Seguidament, presentarem el mapa de sectors del MCLL a Catalunya i el pes que té cada sector en el seu conjunt. Ens basem en l'anàlisi d'una mostra de 145 iniciatives. Les iniciatives han estat considerades com a part del MCLL, d'una banda, perquè promouen l'accés a la informació o al coneixement i, de l'altra, perquè estan basades en una metodologia de participació oberta. Les categories s'han definit a partir de sectors d'activitat diferenciats durant les entrevistes realitzades (seguint una aproximació de *grounded theory*).

La unitat d'anàlisi ha estat definida com aquelles iniciatives: a) en català o/i en el territori català o/i dirigides a la població catalana; b) vinculades a la promoció dels valors d'accessibilitat a la informació i que afavoreixen l'accés a un recurs sota llicències lliures o sense llicència restrictiva i/o es basen en un procés de creació col·laboratiu obert sota llicència lliure o sense llicència restrictiva, i c) que són tecnològicament intensives o estan vinculades a l'ús de la tecnologia, tot i que aquesta no ha estat una condició necessària —així, per exemple, editorials que promouen l'ús de llicències Creative Commons, com ara Virus Editorial, també formen part de la mostra.

<sup>12</sup> Font: entrevista a Roger Baig Viñas, Guifi.net, 20 d'octubre de 2011.

Taula 1: Distribució de les àrees d'activitat de cultura lliure a Catalunya.

Àrea	%
Programari lliure	19
Periodisme	13
Cultura	10
Campanyes	9
<i>Hacker</i>	8
Educació	7
Legal	6
Editorials	6
CCE	6
Emprenedoria econòmica	6
Marc <i>commons</i>	4
<i>File sharing</i>	2
Administració electrònica	2
Exclusió social	1

Font: Elaboració pròpia.

Segons es desprèn de la gràfica i la taula anteriors, doncs, les àrees d'activitat vinculades a la cultura lliure que s'han identificat a Catalunya són les següents:

#### i) Àmbit legal

Es refereix tant a bufets d'advocats que defensen pràctiques vinculades als Creative Commons o que porten endavant denúncies en contra de l'SGAE, com al grup de promoció de les llicències Creative Commons en català. Aquesta àrea representa el 6% de les 145 iniciatives analitzades.

#### ii) *Hackers*

Es poden diferenciar diverses accepcions de *hacker*. *Hacker* pot ser entès en un sentit més tecnològic: són aquells que fan desenvolupament tecnològic i creen infraestructures (com ara guiffi.net) o desenvolupen tecnologia per als moviments socials (com el grup de desenvolupadors vinculats a Indymedia.org). També poden ser aquells que es troben a *hacklabs*, els espais on es comparteixen pràctiques *hacker* (com el *hacklab* del carrer Riereta de Barce-

lona) i es reuneixen als *hackmeetings*, que són reunions anuals de la comunitat *hacker*. Els *hackmeetings* i la cultura *hacker* en un sentit col·lectiu, que són vinculats als moviments socials en general, van arribar a l'Estat espanyol a través de la influència d'aquest moviment a Itàlia. Per últim, hi ha el sentit de *hackers* individuals que busquen els forats de seguretat als webs. Globalment, aquesta àrea agrupa el 8% de les iniciatives estudiades.<sup>13</sup>

### iii) Programari lliure

Es refereix a comunitats de programadors que col·laboren en el desenvolupament de paquets de programari lliure. Va ser el primer sector a desenvolupar-se a Catalunya i és el que està més estès pel territori català i el més institucionalitzat. Hi ha comunitats de desenvolupament amb arrel a Catalunya (sobre programari com Linux, Ubuntu, Debian, Gnome, Mozilla, Firefox o Open office), grups de promoció del programari lliure (com la comunitat en defensa del web de Mozilla) i comunitats de dissenyadors de webs (que entenen la seva tasca de disseny com una forma de recolzament a la inclusió per la millora de la usabilitat). En aquestes comunitats hi és present l'anomenada cultura *geek*. Un *geek* és una persona amb una gran fascinació per la tecnologia i la informàtica com a forma de vida. Sovint també són fans del cinema, dels llibres o de l'estètica de la tecnologia i de la ciència ficció.<sup>14</sup>

Un altre sector vinculat al programari lliure és el que té com a finalitat la traducció de les interfícies dels programes al català, com Softcatalà, que promou l'accessibilitat de programari lliure en català. Com apunta un dels seus eslògans: «A Internet estàs enfonsat si el teu navegador no parla la teva llengua». També hi ha tot un seguit de cooperatives que donen serveis de comunicació en programari lliure, com Pangea o la Fundació puntCat, que gestiona el domini .cat. També s'han creat una càtedra a la Universitat Politècnica de Catalunya, l'Associació Catalana lafarga.cat, una coordinadora per a la promoció del programari lliure a les administracions i una Associació d'Empreses per al Programari Lliure (CatPL). En l'àmbit estatal hi ha l'Observatorio Nacional del Software de Fuentes Abiertas (ONSEA).<sup>15</sup>

<sup>13</sup> Font: entrevista a Jaume Nualart, Hack Lab Riereta, 3 d'abril de 2011. Entrevista a Kenneth Peiruzza, Partit Pirates de Catalunya, i entrevista a un participant de les Jornades sobre programari lliure, 29 d'octubre de 2011.

<sup>14</sup> Font: entrada Geek de la Viquipèdia.

<sup>15</sup> Font: entrevista a Joan Gomà, president de l'Associació Amical Viquipèdia, 4 d'abril de 2011.

Les iniciatives vinculades al programari lliure són les més nombroses i representen el 16% de la mostra. Aquesta dada resulta consistent amb el grau d'institucionalització i extensió territorial.

#### iv) *Periodisme*

Al sector periodístic hi trobem dues modalitats d'activitat. D'una banda, el periodisme vinculat a la cultura lliure perquè, tot i estar fonamentat en la figura del periodista en un sentit tradicional, incorpora les TIC i les llicències lliures a la vessant de difusió, com el diari electrònic VilaWeb. Una altra modalitat de periodisme és el que no només incorpora les TIC i les llicències obertes sinó que, alhora, experimenta amb formats col·laboratius i oberts en la creació de continguts, com el portal Menéame. Les notícies a Menéame es visualitzen en funció de si són *meneadas* ('valorades') pels lectors. Per últim, també hi ha un volum considerable de blogs o *podcasts* sota llicència oberta dedicats a continguts vinculats a la cultura lliure (com la Manzana Mecànica, un lloc creat per una xarxa de persones que difon *podcasts* sobre últimes notícies o periodisme d'investigació relacionat amb els temes de la cultura lliure). Les iniciatives vinculades al periodisme són les segones més freqüents a la mostra (12%). Això es deu sobretot a la proporció de blogosfera dedicada a temes de cultura lliure.

#### v) *Editorials*

Es tracta d'editorials que bé han adoptat les llicències Creative Commons (com ara Virus editorial) bé promouen l'escriptura col·laborativa o la distribució en línia amb impressió només sota demanda (com Amentia Editorial). Són el 6% de la mostra.

#### vi) *Educatiu*

Han aparegut iniciatives en diversos nivells educatius, entre els quals destaquen les universitats. A la Universitat de Barcelona (a banda del grup de promoció de les llicències Creative Commons) hi ha un grup que promou l'adopció de wikis i altres eines col·laboratives al sistema d'ensenyament. També s'han impulsat revistes sota llicència oberta. Una experiència destacada és l'Institut i Acadèmia del Coneixement Lliure, que ofereix formació de grau o de postgrau sobre temes vinculats a la tecnologia i la cultura lliures amb una metodologia col·laborativa, oberta i completament en línia d'elaboració cur-

ricular i dels materials de text. Altres grups, com ara Eclèctica, es dediquen a l'ensenyament informal, i ofereixen cursos de formació sobre l'ús de Linux o altres tecnologies.<sup>16</sup> Els projectes educatius són el 7% de les iniciatives de la mostra.

#### vii) *Redacció/creació col·laborativa en línia*

Les comunitats de creació en línia són comunitats que col·laboren en el desenvolupament d'un contingut que va més enllà del programari lliure. El mètode i la lògica organitzativa són similars, però la base social és més àmplia, atès que en moltes ocasions els continguts no requereixen un alt domini tecnològic. El cas de referència d'aquestes comunitats és la Viquipèdia en català, amb tots els projectes que l'acompanyen, com ara el diccionari wiki. Com la Viquipèdia, que és el node local en llengua catalana de la Wikipedia, hi ha altres comunitats de contingut, com Open Streets Maps, que desenvolupa un sistema de mapes com Google Maps, però basat en programari lliure, amb llicència lliure i un sistema d'autogovern procomú. També hi ha una comunitat, Arduino, al voltant de la construcció col·laborativa de *hardware*, que és una de les últimes tendències al MCLL.<sup>17</sup> Aquestes comunitats són el 6% de la mostra.

#### viii) *Cultura*

En aquest àmbit hi ha tant artistes individuals que difonen les seves obres a través d'una plataforma en línia sota llicència oberta (com ara la parella d'artistes de *net.art* Enlloc.org), com la creació experimental de documentals o una orquestra que fa música amb els sons dels portàtils i la distribueix lliurement (la Laptop orquestra).

Al marge de la vessant de creació cultural, hi ha tot un seguit de portals d'intercanvi (legal o il·legal) de música o vídeo (com LaMundial, Filmni o Spotify) amb una creixent sofisticació en la selecció del contingut i en l'oferta de serveis, i amb una recerca de fórmules de sostenibilitat.<sup>18</sup>

Pel últim, en l'àmbit artístic hi ha x.net (anteriorment, EXGAE), associació que, com el seu eslògan indica, assessora els ciutadans i els creadors contra l'abús de les entitats de gestió dels drets d'autor, com ara l'SGAE. Celebra cada

16 Font: entrevista a Lize De Clercq, Eclèctica, febrer de 2011. Entrevista a un editor de la Viquipèdia.

17 Font: entrevista a Joan Gomà, president de l'Associació Amical, 9 de juny de 2011.

18 Font: entrevista a Emmanuel Rodríguez, Madrilonia, 18 de juny de 2011.

any un festival on dóna premis a obres lliures i és un dels organitzadors del Fòrum Internacional de Cultura Lliure ([www.fcforum.net](http://www.fcforum.net)). Ha impulsat diverses campanyes en aquest àmbit. Les iniciatives de cultura representen el 10% de les iniciatives de la mostra.

*ix) Campanyes i ciberactivisme*

Ens referim a campanyes com «No els votis» (referida als partits polítics que van aprovar la llei Sinde) o a les accions portades a terme per Anonymous, que va bloquejar les webs de contraris a la cultura lliure.<sup>19</sup> Aquestes iniciatives són el 9% de la mostra.

*x) File sharing o compartició d'arxius*

Són portals que afavoreixen l'intercanvi o la capacitat de descarregar-se contingut cultural. Sorpren que aquestes iniciatives només siguin el 2% de la mostra, perquè són les activitats que acaparen més atenció als mitjans de comunicació. Aquest baix percentatge també es pot deure al recent augment de les iniciatives d'emprenedoria que experimenten amb models de sostenibilitat econòmica vinculats a la cultura lliure.

*xi) Política institucional*

Aquesta àrea es refereix a iniciatives que estan adreçades a l'impacte en el sistema de representació (com ara Pirates de Catalunya) o de promoció de l'*open data* a les institucions. Són només el 2% de la mostra. Això posa en relleu el baix nivell de presència de la cultura lliure en els espais polítics i administratius.

*xii) Emprenedoria econòmica*

Són empreses o cooperatives que experimenten amb nous models de sostenibilitat econòmica vinculats a la provisió de serveis sobre activitats de cultura lliure, com ara Fimni que, per una quota, dóna accés a pel·lícules, o iniciatives de *crowdfunding* (com Verkami i Goteo).<sup>20</sup> Són el 6% de la mostra.

19 Font: entrevista a Carlos Almeida, Bufet Almeida, 10 de juny de 2011.

20 Font: entrevista a Daniel Granados, Producciones Doradas, 30 d'octubre de 2011.

*xiii) Promoció del marc commons*

Són iniciatives que utilitzen el paradigma *commons* com a model organitzatiu. És el cas de l'Ateneu Candela de Terrassa que, tot i que no té una forta activitat en línia, desenvolupa activitats de promoció del paradigma organitzatiu vinculat amb la cultura lliure. Són el 4% de la mostra.

*xiv) Exclusió i TIC*

Són les iniciatives que tracten de denunciar o trobar solucions a les noves formes d'exclusió vinculades a les TIC a partir de l'ús de programari lliure o de llicències lliures. És el cas de Donestech, que treballa sobre gènere i TIC.<sup>21</sup> És l'àrea menys coberta per la cultura lliure, amb només l'1% de la mostra.

Segons això, doncs, el nivell de desenvolupament i institucionalització de cada àrea i el seu pes al MCLL són bastant diversos. Les àrees del programari lliure (16%), periodisme ciutadà (12%), cultura (10%) i campanyes de sensibilització (9%) semblen particularment desenvolupades, mentre que altres, com les que cerquen representació institucional (2%) i les que lluiten contra l'exclusió social vinculada a les TIC (1%), tenen una presència molt reduïda.

*Conclusions*

La revisió del concepte i de les pràctiques de cultura lliure mostra clarament que aquesta no es pot equiparar simplement a cultura gratuïta. La cultura lliure s'inspira en la llibertat del programari lliure, però, a diferència d'aquest, no compta amb una definició unívoca. Més aviat hi ha un ventall de posicions: des de les que consideren que cultura lliure fa referència principalment a la llibertat de l'autor de definir amb quines condicions es gestionaran els seus drets d'autor, fins a concepcions que tracten de reproduir les quatre llibertats del programari lliure (utilitzar, estudiar, modificar i redistribuir en les mateixes condicions de llibertat), o les que no només posen l'accent en les condicions d'accés i ús, sinó també en les de producció en termes de governança i de drets econòmics respecte del valor generat.

Alguns dels fets que hem presentat suggereixen que Catalunya ha jugat un paper capdavanter a l'hora d'incorporar la cultura lliure a l'Estat espanyol.

<sup>21</sup> Font: entrevista a Núria Vergés, Hack Lab Riereta i Donestech.

L'anàlisi dels diversos àmbits d'activitats mostra, a més, una àmplia diversitat d'expressions en expansió, però sota uns certs principis comuns.

### Referències bibliogràfiques

- BENKLER, Y. 2006. *The wealth of networks: How social production transforms markets and freedom*. New Haven: Yale University Press.
- CASTELLS, M. 2002. «La dimensió cultural de Internet». *Cultura XXI: nova societat?, nova economia?*. Institut de Cultura de Barcelona. [http://www.uoc.edu/culturaxxi/cat/articulos/castello502/castello502\\_imp.html](http://www.uoc.edu/culturaxxi/cat/articulos/castello502/castello502_imp.html) (consultat el 25 de setembre de 2013).
- DAVID, P.A. 2004. «Understanding the emergence of 'open science' institutions: Functional economics in history context.» *Industrial and Corporate Change* 13: 71–589.
- FCFORUM. 2011. «Principis per a una infraestructura lliure i oberta». [http://fcforum.net/files/sustainable-creativity/Fcf\\_Manual-cat\\_I-O.pdf](http://fcforum.net/files/sustainable-creativity/Fcf_Manual-cat_I-O.pdf) (consultat el 25 de setembre de 2013).
- FUSTER MORELL, M. 2010. *Governance of online creation communities. Provision of platforms for participation for the building of digital commons*. Tesi doctoral no publicada. Florència: Departament de Ciències Socials i Polítiques, European University Institute.
- HIMANEN, P. 2001. *The hacker ethics and the spirit of information age*. New York: Random House.
- LESSIG, L. 2004. *Free culture: How big media uses technology and the law to lock down culture and control creativity*. New York: Penguin Press.
- . 2008. *Remix culture: Making Art and Commerce Thrive in the Hybrid Economy*. Londres: Penguin Press. [Traduïda al castellà com a *Cultura de la remezcla y derechos de autor en el entorno digital*. Barcelona: Icaria. 2012]
- O'REILLY, T. 2005. «What is Web 2.0? Design patterns and business models for the next generation of software». Web de O'Reilly. <http://www.oreillynet.com/pub/a/oreilly/tim/news/2005/09/30/what-is-web-20.html> (consultada el 25 de setembre de 2013).
- PALFREY, J. & U. GASSER. 2008. *Born digital: Understanding the first generation of digital natives*. New York: Basic Books.
- STALLMAN, R.M. 1996. «The free software definition». Web GNU. <http://www.gnu.org/philosophy/free-sw.html> (consultat el 25 de setembre de 2013).
- TAPSCOTT, D. & A. Williams. 2007. *Wikinomics. Portfolio*. New York: Penguin.
- TURNER, F. 2006. *From counterculture to cyberculture: Stewart Brand, the Whole Earth Network, and the rise of digital utopianism*. Chicago: University of Chicago Press.
- WEBER, S. 2004. *The success of open source*. Cambridge: Harvard University Press.



*Webgrafia*

Creative Commons Catalunya. Web. <http://cat.creativecommons.org> (consultat el 25 de setembre de 2013).

Definició d'obra de cultura lliure. Wiki. <http://freedomdefined.org/Definition/Ca> (consultat el 25 de setembre de 2013).

Fundació de Programari Lliure. «Definició de programari lliure». Web. <http://www.gnu.org/philosophy/free-sw.html> (consultat el 25 de setembre de 2013).

Fundació puntCat. Web. <http://www.fundacio.cat/> (consultat el 25 de setembre de 2013).

Open Knowledge Definition. Web. <http://opendefinition.org/okd/catala/> (consultat el 25 de setembre de 2013).

Viquipèdia. Wiki. <http://ca.wikipedia.org> (consultat el 25 de setembre de 2013).

# PROPIETAT INTEL·LECTUAL I TECNOLOGIA: AMICS O ENEMICS?

RAQUEL XALABARDER

Universitat Oberta de Catalunya

*Resum:* La tecnologia sempre ha jugat un rol fonamental en el disseny del règim de propietat intel·lectual (PI). D'ençà del naixement dels primers privilegis d'impresió, arran de la invenció de la impremta de Gutenberg al segle xv, el constant desenvolupament tecnològic ha anat forçant —amb més o menys fortuna— una constant revisió de les lleis de propietat intel·lectual en aspectes fonamentals, com ara els conceptes d'obra protegida, d'originalitat i d'autoria, l'abast dels drets d'exploració i dels límits d'aquests drets exclusius, i el sistema de llicències d'aquests drets —especialment, amb l'aparició de les llicències “públiques” o “obertes” com les Creative Commons. En aquest capítol farem una anàlisi crítica dels principals canvis que la tecnologia digital ha generat en el marc normatiu de la PI, especialment en l'actual context d'harmonització europea i internacional, i n'analitzarem les característiques, tant en contrast amb la manera que van ser tractats altres desenvolupaments tecnològics de la història de la PI, com a la vista dels efectes que tenen en el mercat actual de les obres, especialment l'editorial.

*Paraules clau:* propietat intel·lectual, llicències Creative Commons, autoria, Internet

## *Introducció*

Propietat intel·lectual i tecnologia sempre han evolucionat plegades. El desenvolupament tecnològic ha aportat noves maneres de crear i d'explorar obres (i també, és clar, d'infringir-les), la qual cosa ha obligat a una reforma constant de les lleis de propietat intel·lectual en tots els seus aspectes: s'ha anat actualitzant el llistat d'obres protegides i s'han ajustat els conceptes fonamentals d'obra i d'autoria a la realitat tecnològica canviant; s'ha ampliat l'abast dels drets exclusius que la llei atorga als autors, artistes i productors, amb la incorporació de les noves modalitats tecnològiques d'exploració (inclòs l'ús de mesures tecnològiques de protecció), i s'han ajustat els límits a aquests drets reduint-los o ampliant-los en funció de la disponibilitat tecnològica. D'altra banda, la tecnologia digital ens ha portat el sistema de llicències “públiques” o “obertes” (les Creative Commons en són el referent), que han fet revolucionar no només l'exercici dels drets de propietat intel·lectual

per part d'autors i artistes sinó també l'accés del públic a les obres, la difusió de la cultura i del coneixement i, com no pot ser d'altra manera, la creació. De fet, els primers drets exclusius atorgats en aquest àmbit van ser el resultat d'un desenvolupament tecnològic cabdal a mitjan segle xv: la impremta de Gutenberg.

Per sort, però, la creació intel·lectual no depèn d'un règim de propietat intel·lectual. La creació és consubstancial a l'home i ha existit amb independència que la llei reconegués un dret exclusiu als creadors sobre les seves creacions. Altamira, l'art clàssic i el del Renaixement en són bons exemples. La impremta va obrir un nou mercat per a les creacions literàries i va fer possible de distingir entre la creació intel·lectual i els exemplars tangibles que permeten comercialitzar el producte d'aquella creació a una escala massiva. El privilegi d'impressió (facultat en exclusiva de publicar l'obra) regulava el mercat, evitava l'enriquiment injust (per part d'altres impressors "pirates"), i va ser aprofitat pels estats per aplicar mesures de censura i de taxació per mitjà de l'anomenada llicència d'impressió (Imprimatur).

El règim dels privilegis d'impressió tenia poc a veure amb el règim de propietat intel·lectual (des d'ara siglat PI) que coneixem avui. No va ser fins al segle XVIII, en el context de la Il·lustració, que van aparèixer les primeres lleis modernes de PI, les quals s'articulaven a entorn de l'autor (creador intel·lectual) i atorgaven un dret exclusiu (una propietat)<sup>1</sup> amb l'objectiu d'estimular la creació intel·lectual, en benefici últim de la comunitat. Així ho justificava la Constitució dels Estats Units d'Amèrica de 1787, art.I, sec.8(8): «per promoure el progrés de la ciència i les arts útils». Tot i que les lleis que la protegeixen són (i continuen essent) lleis nacionals aplicables només dins de les fronteres de cada estat, la PI, justament per aquesta intangibilitat, té una vessant clarament internacional, en la mesura que l'obra pot ser fàcilment explotada més enllà de les fronteres de l'estat que l'ha vist néixer. Amb els tractats internacionals els estats membres es comprometen mútuament a protegir l'autor estranger com si fos nacional i a assegurar-li un mínim de drets. Els més importants són el Conveni de Berna de 1886 (autors), el Conveni de Roma

<sup>1</sup> No és fins ben entrat el segle XIX que es comença a parlar de propietat intel·lectual, pròpiament. La teoria política de Locke (segons el qual és just que l'autor i l'inventor es beneficiïn econòmicament del seu treball i la seva habilitat) i el concepte de personalitat de Kant i Hegel (per als quals l'autor és el creador d'una obra original pròpia, i d'ell deriva el concepte d'originalitat) hi van influir clarament.

de 1961 (artistes i productors de fonogrames) i els Tractats d'Internet de 1996 que els actualitzen al món digital.<sup>2</sup>

La PI té un pes important en els mercats internacionals. Prova d'això és que els estats membres de l'Organització Mundial del Comerç (OMC) estan obligats —per mitjà de l'Acord sobre els Aspectes de Drets de Propietat Intel·lectual Relacionats amb el Comerç de 1995 (ADPIC)— a protegir els mínims dels Convenis de Berna i Roma, encara que no els hagin signat. Igualment, per assegurar que l'exercici dels drets nacionals de PI (no ho oblidem, cada estat té la seva llei de PI) no obstaculitzi el bon funcionament del mercat interior a la Unió Europea, s'ha acordat que no es poden discriminar els autors europeus per raó de la seva nacionalitat<sup>3</sup> i que un cop han estat lícitament distribuïts en un estat membre els exemplars han de poder circular (revenda) lliurement per tota la UE.<sup>4</sup> També s'han adoptat diferents directives comunitàries (que els estats membres han de transposar a la llei nacional) per harmonitzar les lleis nacionals en temes puntuals com ara els programes d'ordinador, les bases de dades, les emissions per satèl·lit i cable, el lloguer i préstec d'obres, el termini de protecció, les obres òrfenes i, en general, els drets de PI a la societat de la informació.<sup>5</sup>

En aquest marc, altament influït pels acords i per la normativa internacional, la Llei 22/1987 de propietat intel·lectual va anar implementant les Directives de la UE, i el 1996 va ser substituïda per un Text Refós (Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual, siglat TRLPI), aprovat pel Reial Decret Legislatiu 1/1996, que s'ha modificat en diverses ocasions.

### *L'obra: creació original*

El concepte d'obra protegida ha respost sempre al desenvolupament tecnològic. Les primeres lleis de PI del segle XVIII només es referien a llibres o als escrits originals i gradualment es va anar ampliant a obres literàries i artístiques. El concepte d'obra literària o artística mai no ha estat definit per la llei, però sovint s'hi inclou una llista d'obres protegides a tall d'exemple. L'art.2

2 Tots aquests convenis estan disponibles a <http://www.OMPI.org>.

3 TJCE (20.10.1993), *Phil Collins v. Imtrat HGMbH*, Casos C-92/92 i C-326/92.

4 TJCE (08.06.1971), *Deutsche Grammophon v. Metro SB*, Cas 78/70.

5 Les directives estan disponibles a: [http://europa.eu/legislation\\_summaries/internal\\_market/businesses/intellectual\\_property/index\\_es.htm](http://europa.eu/legislation_summaries/internal_market/businesses/intellectual_property/index_es.htm).

CB<sup>6</sup> ens serveix d'exemple per veure que tant la fotografia com la cinematografia no van quedar formalment reconegudes fins al 1908<sup>7</sup> i al 1948,<sup>8</sup> respectivament. Altres incorporacions més recents són els programes d'ordinador i les bases de dades. La llista, però, no és determinant; ho és que sigui una obra artística o literària. A Espanya i als països de dret civil (*droit d'auteur*) tradicionalment es parla de creació i s'exigeix un mínim de creativitat, que variarà segons el tipus d'obra de què es tracti.<sup>9</sup>

Amb l'arribada dels productes digitals (programes d'ordinador, bases de dades, etc.) ha calgut adoptar un concepte d'obra si no més lax menys personal, i que es basa en l'originalitat (és a dir, que l'obra no sigui copiada). La normativa de la UE ha adoptat formalment aquest criteri d'originalitat —tot sigui dit, típic dels sistemes anglosaxons del copyright— com a “creació pròpia de l'autor” i l'ha harmonitzat per a tres tipus d'obres: les bases de dades, els programes d'ordinador i les fotografies. Tot i que, en principi, per a la resta d'obres els estats poden mantenir els conceptes tradicionals de “creació original”<sup>10</sup> (i també exigir una certa “alçada creativa”), a la pràctica, un cop oberta de bat a bat la porta d'entrada per a algunes obres, és difícil de justificar que s'ajusti l'entrada per a d'altres. La tecnologia digital ha obligat a revisar el concepte d'obra i d'originalitat; com a resultat, estem protegint obres cada cop més fàctiques i funcionals que no pas creatives. Per exemple, la jurisprudència espanyola ha atorgat protecció a “creacions” molt senzilles com ara quaderns d'exercicis escolars, pamflets per a la instal·lació de mampares de bany o, fins i tot, anuncis de treball d'un periòdic, en una sentència del Tribunal Suprem molt qüestionada. En conseqüència, cada cop és més difícil

6 L'art. 2.1 del Conveni de Berna contenia al 1886 aquest llistat: llibres, pamflets i altres escrits, conferències, sermons, obres dramàtiques i dramaticomusicals, coreografies, pantomimes, composicions musicals amb o sense lletra, obres cinematogràfiques, obres de dibuix, pintura, arquitectura, escultura, gravat o litografia, obres fotogràfiques, obres d'arts aplicades, il·lustracions, mapes, plànols, croquis, etc.

7 Amb la revisió del Conveni de Berna a Berlín (1908). Curiosament, la Llei espanyola de 1879 i el Reglament de 1880 van ser capdavanters en el reconeixement formal de l'obra fotogràfica.

8 Amb la revisió del Conveni de Berna a Brussel·les (1948). A Espanya, la Llei 17/1966 de 31 de maig (sobre obres cinematogràfiques) les va reconèixer formalment per primera vegada; fins aleshores quedaven protegides sota la LPI de 1879 com a «obra artística assimilada a l'obra fotogràfica».

9 Per exemple, en una obra artística, la creativitat gairebé es pressuposa. En canvi, com més fàctica sigui l'obra, més creativitat haurà de contenir per poder obtenir protecció.

10 L'art. 10 TRLPI manté un concepte tradicional d'obra/creació: «són objecte de propietat intel·lectual totes les *creacions originals* literàries, artístiques o científiques *expressades* per qualsevol mitjà, tangible o intangible, actualment conegut o que s'inventi en el futur».

negar que les pàgines personals a les xarxes socials, blogs o fins i tot algunes piulades, uns productes abans inexistents, puguin estar protegits —en la mesura que siguin creacions originals.

Dit això, però, hi ha algunes línies vermelles que cal tenir en compte a l'hora de definir què és i què no és obra protegida. D'una banda, no importa la novetat de l'obra ni tampoc el mèrit estètic ni el valor comercial. Tampoc no cal que l'obra sigui objecte de registre o de dipòsit de cap tipus: les obres estan protegides d'ençà que es van crear. Només cal, doncs, que la creació original estigui expressada d'alguna manera (de forma tangible o intangible); l'obra efímera (la improvisació de jazz, l'escultura a la sorra...) també és obra. Tanmateix, la propietat intel·lectual només abasta l'expressió concreta, no les idees, fets o informació continguda en aquesta expressió. Aquesta distinció entre idea (no protegida) i expressió (protegida) és l'axioma que permet assegurar el creixement cultural d'una comunitat (sempre i quan, és clar, l'accés a les obres estigui assegurat) i, al mateix temps, que les idees i la informació quedin lliures i a l'abast de tothom. No cal dir, però, la dificultat que sovint comporta aquesta distinció. Normalment es fa servir el test de la separabilitat: no es protegeix l'expressió d'una idea que no es pot expressar de cap altra manera. L'altre factor determinant —com ja explicàvem— pot ser el nivell de creativitat de l'obra: com més creativa (artística) sigui una obra, major protecció tindrà davant de possibles infraccions.<sup>11</sup>

Els avenços tecnològics posen a prova aquesta separabilitat entre expressió i idea. Vegem-ne alguns exemples.

### *Notícies i Google News*

Avui en dia ningú no posa en dubte que els articles periodístics són obra protegida en la mesura que siguin creacions originals. Ara bé, el que està protegit és l'expressió i no pas la informació, que sovint és el que té valor. Aquesta és justament la qüestió que ara es planteja en els enfrontaments entre els titulars de periòdics i els proveïdors de motors de cerca a Internet (entre els quals, Google): si l'ús —sense la prèvia autorització dels titulars— dels títols

<sup>11</sup> Aquest mateix test ens pot servir per identificar la infracció: si dues obres són idèntiques, es presumeix que hi ha infracció (recordem, però, que la creació ha de ser "original de l'autor", no cal que sigui nova), però si la identitat no és tan evident, el test de la separabilitat (idea/expressió) ens permet veure si la còpia és d'idees o de l'expressió.

(o unes quantes paraules) dels articles per enllaçar a les pàgines web que els contenen suposa una infracció de la PI. Aquest és un bon exemple per qüestionar-nos si aquestes accions “parasitàries” no s’haurien de perseguir per altres vies, com ara la competència deslleial, els actes d’imitació o l’enriquiment injust, en lloc de qualificar-les com a infracció de la PI.

### *El format televisiu*

Per format televisiu s’entén normalment una idea (més o menys detallada) de programa de TV. Com que els mètodes, formats, idees i processos no estan protegits —per més valuosos que siguin— la protecció del format televisiu pel dret d’autor és o bé impossible o bé insuficient atès que només protegiria l’expressió concreta (el resultat: l’obra/gravació audiovisual) però no la idea/format que sovint és el que té valor. Això no vol dir que aquests formats no puguin ser objecte de llicència (i de contractes varis) i, fins i tot, que l’ús no autoritzat sigui un acte de competència deslleial, d’imitació o d’enriquiment injust.

### *L’art conceptual*

També l’obra d’art queda afectada per l’evolució tecnològica i, molt en concret, per la digital. L’art conceptual ens retorna a la distinció entre idea i expressió



L’obra d’Andy Warhol, *Brillo Boxes* (1964)<sup>12</sup>



L’obra de Mike Bidlo, *Not Warhol (Brillo Boxes)*, 1964) (2005)<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Imatge extreta de [http://greg.org/archive/2010/07/05/the\\_international\\_symposium\\_for\\_andy\\_warhols\\_brillo\\_boxes.html](http://greg.org/archive/2010/07/05/the_international_symposium_for_andy_warhols_brillo_boxes.html).

<sup>13</sup> Imatge extreta de [http://tmagazine.blogs.nytimes.com/2010/07/02/asked-answered-mike-bidlo/?\\_r=0](http://tmagazine.blogs.nytimes.com/2010/07/02/asked-answered-mike-bidlo/?_r=0).

per establir l'originalitat d'una obra, però també ens qüestiona si l'originalitat ha d'estar en la creació o també en la recreació (si podem dir-ne així) —per exemple, col·locant en un context específic objectes o imatges comunes o, fins i tot, altres obres protegides, o, encara, l'art conceptual dins de l'art conceptual. Ningú no dubta que són expressions artístiques. El problema és que els conceptes legals actuals fan difícil reconèixer-les i explotar-les.

### *L'art apropiatiu*

Més enllà de la qüestió de l'originalitat, l'apropiació (ús no autoritzat) d'obres preexistents per a la creació d'obres d'art noves derivades pot ser una infracció de la PI. Prenguem, com a exemple, les obres *Googlegrams* de Joan Foncuberta creades amb un programa d'ordinador (Freeware) que identifica i selecciona fotografies (o meres fotografies) disponibles a Internet per mitjà del cercador de Google i les disposa en un mosaic que recrea un objecte o imatge coneguda (i potser, protegida). Aquest ús comporta una reproducció i comunicació pública d'aquestes fotografies. Si aquests actes no han estat autoritzats pels autors o realitzadors d'aquestes fotografies o no hi ha cap límit o excepció legal que els empari (per exemple, fent una interpretació benèvola dels límits de la paròdia o de la citació), ens trobarem davant d'una creació (obra protegida) l'explotació de la qual suposarà una infracció de la PI.



9/11, de Joan Foncuberta  
(*Googlegrams*, 2005)

*Payaso*, de Joan Foncuberta  
(*Googlegrams*, 2005)



És just que el règim de la PI impedeixi *de facto* aquests nous formats d'expressió artística, generats pel desenvolupament tecnològic? Dèiem que el règim de la PI es justifica per incentivar la creació cultural, però alhora veiem com també —a través de l'exclusivitat que confereix— pot limitar l'expressió aliena fins a extrems injustificats o, si més no, ridículs.

\*

Serveixin, aquests exemples, per concloure que l'existència d'una obra no depèn tant de la tecnologia emprada, sinó d'alguna altra cosa: de la creació original, un concepte difícil d'explicar, de predir i clarament arbitrari, que només es podrà valorar i decidir *in casu*. I així, obra per obra, decidim quines noves realitats creatives i noves formes d'expressió cultural volem que quedin protegides per la propietat intel·lectual.

### *L'autor*

L'evolució tecnològica també ha afectat el concepte d'autor. L'autor és «la persona natural que crea l'obra», diu l'art.5 TRLPI. És, doncs, una persona física, no una empresa. Quan en la creació d'una obra hi participen diversos autors, tots ells són coautors (art.7 TRLPI). I quan l'obra és encara més complexa parlem d'obra col·lectiva; això és, quan les aportacions de diferents autors es fonen en una creació única i autònoma, per a la qual s'han fet aquestes contribucions, sota la iniciativa i coordinació d'una persona (física o jurídica). Els drets sobre l'obra col·lectiva recauen —llevat que es pacti altrament— en la persona que coordina, edita i divulga l'obra (art.8 TRLPI).

La tecnologia ha ampliat i complicat les formes de creació en pluriautorria i han fet que aquests formats legals es quedin curts. L'obra col·lectiva (inicialment pensada per a les enciclopèdies o els periòdics) ha anat guanyant importància i es pot aplicar sovint a les obres multimèdia, als programes d'ordinador i a altres creacions digitals resultat de múltiples i variades contribucions, però difícilment pot donar resposta a alguns supòsits de creació gregària en línia (creacions wiki) en les quals els múltiples autors (que contribueixen a la creació de l'obra) ni es coneixen ni col·laboren entre ells ni estan coordinats per ningú. La creació es torna, doncs, més espontània i no liderada. La llei encara no sap, doncs, com resoldre l'atribució de l'autoria i, en conseqüència, l'atribució dels drets. A la pràctica, el problema es minimitza

en tant que sovint aquestes creacions gregàries es fan sota llicències públiques que autoritzen directament (ja des del moment de la contribució, i com a condició *sine qua non* per participar-hi) l'explotació de l'obra resultant a tercers —i a vegades, la subjecció a l'obligació de copyleft. Però això no exclou que, des del punt de vista legal, aquestes creacions no tinguin un tractament adequat. Dit això, cal fer un apunt important: per ser autor o coautor, però, cal fer una aportació creativa; no n'hi ha prou amb una simple contribució mecànica o tècnica, per més experta i valuosa que sigui.

*Els veïns de l'autor: artistes, productors i altres prestacions protegides*

Més enllà de l'obra, l'evolució tecnològica ha generat un règim paral·lel de protecció de persones o empreses que si bé no creen directament contribueixen, en canvi, a la creació o a l'explotació de les obres amb la seva aportació artística o empresarial. Parlem ara de prestacions (que no d'obres) i de titulars de drets (que no d'autors): dels artistes (actors, cantants, músics, etc.), dels productors audiovisuals o musicals, de les entitats de radiodifusió. Però també dels editors de la primera publicació d'una obra inèdita en el domini públic (art.129(1) TRLPI) i de les edicions que puguin ser individualitzades per la composició tipogràfica, presentació o altres característiques editorials (art.129(2) TRLPI). Tots ells tenen reconeguts drets exclusius, semblants als dels autors, però durant terminis més curts (normalment, de 50 anys d'ençà de la interpretació, fixació o enregistrament).<sup>14</sup>

A més a més, en el marc de la UE, s'estableix un doble règim de protecció per a les fotografies i les bases de dades. El primer, exclouent; el segon, acumulatiu. Pel que fa a la fotografia, es distingeix entre obra fotogràfica, com a «creació intel·lectual pròpia de l'autor», i la «mera fotografia» (art.128 TRLPI) —amb un ventall més reduït de drets i durant només 25 anys d'ençà que es va realitzar. Aquesta doble protecció, inicialment pensada per oferir una major protecció (a les fotografies que no arribaven al llinard d'obra) sovint es mal utilitza per denegar protecció com a obra a fotografies que són clarament creacions intel·lectuals. En el cas de les bases de dades, en canvi, queden protegides com a «obra» quan la selecció i la disposició del contingut de la base de

<sup>14</sup> Cal tenir en compte, però, que per als fonogrames comercials la Directiva 2011/77/UE ha ampliat el termini a 70 anys.

dades sigui una «creació intel·lectual pròpia de l'autor» (i només es protegeix aquesta selecció i disposició de continguts, no pas aquests). Però també (i amb independència que siguin o no obres) poden gaudir d'un dret *sui generis* quan s'hagi fet una inversió substancial en l'obtenció, verificació o presentació del contingut de la base de dades. En aquest cas el seu fabricant (ja no parlem d'autor, ni tan sols de productor) podrà impedir i/o autoritzar l'extracció i la reutilització de la totalitat o una part substancial del contingut de la base de dades durant un termini de 15 anys d'ençà de la producció. Podríem dir que la protecció d'aquest dret *sui generis* obre una esquerda en el principi de la no-protecció de les idees, fets i dades.

### *Els drets exclusius i els models d'explotació*

El desenvolupament tecnològic ha obert noves modalitats d'explotació de les obres i les lleis de PI les han anat incloent dins de l'àmbit d'exclusivitat reservat als autors. La llei espanyola les agrupa en quatre grans drets exclusius que permeten a l'autor autoritzar i/o prohibir (en això consisteix l'exclusivitat) la reproducció (art.18 TRLPI), la distribució —en suports tangibles— (art.19 TRLPI), la comunicació pública (art.20 TRLPI) i la transformació (art.21 TRLPI). Vegem-ne algun amb més detall.

### *Reproducció*

L'abast del dret de reproducció (fer-ne còpies) s'ha anat ampliant històricament de la mà de la tecnologia: impremta, gravats, litografia, fotografia, enregistraments analògics (cassets o vídeos) i ara també en suports i mitjans digitals (CD, DVD, etc.). L'estabilitat i tangibilitat de les còpies ja és història; les còpies intangibles i provisionals (temporals) de les obres que cal fer per al funcionament de les xarxes digitals també són actes de reproducció i cauen dins de l'àmbit d'exclusivitat de l'autor (art.18 TRLPI). Per compensar l'àmplia (màxima) definició d'aquest dret, ha calgut un límit legal que directament n'exclou les còpies provisionals que siguin part integrant i essencial d'una transmissió en línia o d'un ús lícit (autoritzat per l'autor o per la llei).<sup>15</sup> No cal

<sup>15</sup> Vegeu art.31.1 TRLPI. Ara bé, cal que la reproducció provisional sigui transitòria o accessòria i no tingui una significació econòmica independent (de la transmissió o ús lícit del qual forma part).

dir la importància que té aquest límit (i la interpretació que se'n faci) per assegurar el funcionament d'Internet i les transmissions digitals.

### *Comunicació pública*

L'abast del dret de comunicació pública (que l'obra arribi al públic sense la prèvia distribució d'exemplars o suports tangibles)<sup>16</sup> ha anat creixent també de la mà de la tecnologia. Històricament, la comunicació pública es limitava a la representació o execució de l'obra davant del conjunt de persones congregades en un lloc i moment concrets (l'exposició en un museu, la interpretació o representació en un teatre, òpera o sala de concerts). L'avenç tecnològic va trencar aquesta univocitat. Així, amb la radiodifusió es va superar l'espai (emissió i recepció en llocs diferents) mantenint però el mateix moment temporal; les tecnologies d'enregistrament sonor i audiovisual van permetre explotar obres musicals i audiovisuals en qualsevol lloc i moment. Més recentment, la tecnologia digital en línia permet que la recepció de les obres es faci en el lloc i moment que l'usuari escull: és el que s'anomena "posada a disposició". En el context digital, el dret de comunicació pública és el principal dret d'explotació —de la mateixa manera que el de reproducció ho va ser ara fa 500 anys.

El concepte "públic" és, doncs, fonamental per dibuixar-ne l'abast. Exclosa la comunicació que té lloc en un àmbit privat, domèstic, familiar o d'amics (que no es considera pública, per exemple art.20.1 TRLPI), la definició de "públic" és problemàtica i socialment qüestionada, tant en el món físic (la que es fa en discoteques, bars musicals, espais públics, però també en bars no musicals, en habitacions d'hotel o d'hospital, en consultes de metges, en taxis, etc.) com en el món digital on l'espai públic queda desdibuixat a través de comunicacions i transmissions més o menys privades (entre individus o entre *peers*).

Un dels debats actuals gira a l'entorn dels enllaços que es fan a Internet: l'enllaç a una pàgina web és un acte de reproducció i/o de comunicació pública de l'obra enllaçada (suposant que estigui protegida)? I, en el cas que ho

Aquest límit està pensat especialment per permetre els actes de *browsing* i de *caching*, les còpies que es fan en la memòria RAM de l'ordinador cada cop que es visualitza una obra a la pantalla, etc.

<sup>16</sup> L'explotació de l'obra per mitjà de la venda, lloguer o préstec de suports tangibles és el dret de distribució (art.19 TRLPI). Per això no podem parlar, pròpiament, de distribució en línia.

sigui, té suficient entitat per constituir una infracció quan no s'hagi autoritzat expressament que es facin els enllaços? Hi ha sentències nacionals que responen en sentit negatiu: els enllaços a obres ja disponibles en línia no suposen un acte de comunicació pública o, si més no, s'entén que han estat implícitament autoritzats (perquè no utilitzen robots d'exclusió que impedeixin que els motors de cerca n'indexin els continguts).<sup>17</sup> La sentència del Tribunal Suprem en el cas Megakini<sup>18</sup> també conclou que els enllaços (no autoritzats) que fa el cercador de Google a la pàgina web del demandant no infringeix la propietat intel·lectual. En sentit contrari, el cas més rellevant és el belga Copiepresse v. Google,<sup>19</sup> arran del qual Google va ser condemnat per infracció de la propietat intel·lectual per indexar i enllaçar a través del motor de cerca de Google News continguts dels demandants. Actualment, el Tribunal de Justícia de la UE (TJUE) té per resoldre tres qüestions prejudicials sobre aquest tema (cas Svensson C-466/12, cas More Entertainment C-279/13 i cas BestWater International C-348/13) i, mentrestant, la doctrina s'està posicionant.<sup>20</sup> El tema, fonamental per al bon funcionament d'Internet, resta obert.

### *Els límits als drets d'explotació*

El sistema de límits és una peça clau per mantenir l'equilibri necessari entre incentivar la creació (i la inversió en la creació) a través de la protecció dels

17 En aquest sentit, per exemple, el conegut cas alemany Paperboy (Verlagsgruppe Handelsblatt c/ Paperboy, (BGH) 17 juliol 2003, I ZR 259/00) que tractava d'enllaços profunds (*deep linking*) d'un motor de cerca de notícies, i, més recentment, tres casos relatius al motor de cerca de Google i les imatges (*thumbnails*) utilitzades per enllaçar a les pàgines que les contenen: el cas nord-americà Perfect 10 v. Amazon, 508 F.3d 1146 (9th Cir. 2007), el cas francès SAIF v. Google, TGIP, 20 Maig 2008; confirmat per CAP, 26 gener 2011, i el cas alemany Vorschaubilder, BGH I ZR 69/08, 29 abril 2010.

18 Vegeu *Pedragosa v. Google Espanya*, STS (sala civil) n.172/2012, de 3 abril 2012. El Tribunal Suprem va concloure que la pretensió del demandant —de tancar el servei de cercador de Google— era manifestament abusiva i que la PI, com qualsevol altra propietat, queda subjecta a la finalitat social (art.33 CE) i als principis generals del dret (art.7 CCivil), com ara la bona fe i la prohibició de l'abús i l'exercici antisocial del dret.

19 Vegeu *Copiepresse SCRL v. Google Inc.*, TPI Bruxelles, 13 febrer 2007; confirmat per CA Bruxelles (9 Ch.), 5 maig 2011.

20 Un informe de l'European Copyright Society considera que els enllaços no són actes de comunicació pública (vegeu [http://www.ivir.nl/news/European\\_Copyright\\_Society\\_Opinion\\_on\\_Svensson.pdf](http://www.ivir.nl/news/European_Copyright_Society_Opinion_on_Svensson.pdf)); en canvi l'ALAI (Association Littéraire et Artistique International) es posiciona a favor dels enllaços —al menys, els profunds— com a actes de comunicació pública (vegeu <http://www.alai.org/en/assets/files/resolutions/making-available-right-report-opinion.pdf>).

drets exclusius, d'una banda, i assegurar els drets i llibertats públiques tant dels ciutadans (usuaris) com també d'altres autors (creadors), de l'altra.

El primer límit és, òbviament, el termini de protecció: un cop exhaurit el termini, les obres tornen a l'espai comú d'on van sortir. Aquest termini és fonamental per al creixement cultural d'una comunitat ja que, al cap i a la fi, la creació futura necessita de la creació prèvia. A la Unió Europea, transcorreguts 70 anys d'ençà de la mort de l'autor,<sup>21</sup> l'obra entra en el domini públic i podrà ser utilitzada i explotada per qualsevol persona (sempre, això sí, salvaguardant els drets morals d'atribució i d'integritat). El termini de protecció ha anat variant al llarg del temps<sup>22</sup> i no s'explica necessàriament pel canvi tecnològic, sinó més aviat per la creixent sensibilitat de la societat envers la protecció de la propietat intel·lectual.

A través del sistema de límits o excepcions, s'autoritza (directament, per llei) l'ús de les obres en certs supòsits i si es compleixen certes condicions. Alguns d'aquests límits són ben poc excepcionals, ans al contrari: serveixen per assegurar l'exercici de drets i llibertats fonamentals a la nostra societat com ara la llibertat d'expressió (la paròdia o el dret de citació), la llibertat d'informació (els límits a favor de mitjans de comunicació i per finalitats d'informació), l'accés a la cultura (límits per finalitats de docència i de recerca, a favor de biblioteques, museus, entre altres), etc. Alguns límits són gratuïts (l'autor no rep res a canvi de l'autorització que fa la llei), d'altres queden subjectes a una compensació o remuneració equitativa (el beneficiari del límit en fa ús a canvi d'un pagament) que sovint és gestionada per les entitats de gestió col·lectiva.

La UE ha reduït els límits possibles a una llista tancada (exhaustiva) i els ha sotmès a un criteri d'interpretació restrictiva: que l'aplicació del límit no vagi en detriment de l'explotació normal de l'obra i que no es causi un perjudici injustificat als interessos legítims de l'autor. En un món canviant i en constant evolució tecnològica, aquestes restriccions coarten clarament la

21 A Espanya cal tenir en compte que les obres d'autors que van morir abans del 7 de desembre de 1987 (entrada en vigor de la LPI) estan protegits durant 80 anys PMA, tal com preveia la Llei de 1879.

22 Per exemple, els privilegis d'impressió que es concedien normalment per 10 anys. El Reglament d'impremta aprovat pel Reial Decret de 4 gener 1834 va substituir els privilegis pel reconeixement d'un dret d'autor sobre les "obres literàries" pròpiament per tota la vida de l'autor i 10 anys després de la seva mort, *post mortem auctoris* (PMA). La Llei de "propietat literària" de 10 juny 1847 el va estendre a 50 anys PMA i la Llei de 1879 el va ampliar a 80 anys PMA.

capacitat d'adaptació de les lleis de PI a les necessitats de la tecnologia i a la realitat cultural i econòmica de cada país, i a la llarga posen en perill l'acceptació social i la justificació de les lleis de PI. Gairebé tots els límits es veuen en major o menor mesura afectats pel canvi tecnològic. Vegem-ne alguns.

### *Ús privat: la còpia privada*

Fins fa ben poc, a causa de l'impacte mínim que tenia la còpia privada en l'explotació de les obres, no es qüestionava pas aquest límit. Amb l'arribada de les tecnologies d'enregistrament analògic (cassets, vídeos, fotocòpies) i, especialment, amb les digitals, el límit de còpia privada (o per ús privat) ha entrat en crisi. Per a la tecnologia analògica, i veient que *de facto* era impossible impedir-la, el debat es va tancar a favor de la còpia privada però assegurant a canvi una compensació als autors i titulars.

La tecnologia digital ha tornat a qüestionar la necessitat del límit: cal que la llei permeti la còpia privada quan la tecnologia digital (a través de les mesures tecnològiques de protecció —*vid. infra*) permetria autoritzar i/o prohibir en funció del que pagui cada usuari (l'anomenat *pay per use*). El legislador espanyol (com la resta d'uropeus) ha optat per una solució salomònica:<sup>23</sup> mantenir el límit de còpia privada també en modalitats digitals (podem fer còpies privades digitals!) i subjecte a una compensació, però, a canvi, permetent que els titulars de drets utilitzin mesures tecnològiques de protecció que prohibeixin o limitin aquesta còpia privada.

### *Ús per biblioteques*

L'esforç de digitalització massiva dels fons culturals i la construcció de la biblioteca digital Europea<sup>24</sup> (per contrarestar, diguem-ho clar, l'esforç empresarial de Google amb el projecte Google Books),<sup>25</sup> ha qüestionat la bondat dels límits previstos a favor de biblioteques, museus, arxius i institucions culturals. Cap dels límits legalment previstos els permet escanejar les obres

<sup>23</sup> Desoïnt així parcialment les pretensions de la indústria de continguts que, com es va fer amb els programes d'ordinador i les bases de dades digitals, en volia la supressió.

<sup>24</sup> Vegeu <http://www.europeana.eu/>.

<sup>25</sup> Vegeu <http://www.google.es/googlebooks/library/>.

en els seus fons (llevat per fins de conservació) i posar-les a disposició del públic a Internet —excepte, és clar, que es tracti d'obres en el domini públic. Per fer-ho, cal obtenir la corresponent autorització dels titulars dels drets. Quan no es coneix o no es pot localitzar l'autor o titular de l'obra (les anomenades obres òrfenes) complir a la llei de PI es converteix en un obstacle per accedir a la cultura; especialment tenint en compte que moltes d'aquestes obres tenen un gran valor cultural i educatiu (fotografies i documentals del final del segle XIX i la primera meitat del segle XX). A fi de superar-ho, la Directiva 2012/28/UE, del 25 d'octubre de 2012, sobre certs usos autoritzats d'obres òrfenes ha introduït un nou límit (que s'afegeix a la llista tancada de límits, i la ridiculitza) per permetre que aquestes institucions puguin escanejar les obres òrfenes que tinguin en els seus fons i posar-les a disposició del públic. Aquesta autorització legal, però, s'acaba aquí: no es permet autoritzar usos (comercials o no comercials) per part de tercers que sovint podrien beneficiar també els respectius autors i afavorir encara més l'accés cultural. Se soluciona, doncs, el problema imminent (incloure obres òrfenes a la construcció d'Europeana) però amb poca visió de futur i sense alleugerir l'elevat cost (econòmic i social) que suposa obtenir de l'autorització dels titulars de les obres que no són òrfenes. La Directiva encara no ha estat transposada a Espanya.

### *Les mesures tecnològiques de protecció i les llicències d'ús*

En fer-se imminent el desplegament d'Internet i les xarxes digitals, la indústria (productors musicals, audiovisuals i editors) confiava a trobar ràpidament nous models d'explotació de les obres per mitjà de mesures tecnològiques de control d'accés i de còpia, i van aconseguir que els Tractats de l'OMPI de 1996 obliguessin els Estats membres a protegir l'elusió d'aquestes mesures tecnològiques com a infracció de la PI. Quan el titular decideix implementar mesures tecnològiques en la comercialització de les obres, el sistema de límits legals queda *de facto* desactivat: a la pràctica, qualsevol elusió d'aquestes mesures és una infracció, i ni tan sols està permesa per fer actes lícitament emparats per algun dels límits legalment reconeguts com ara la paròdia, la citació o la còpia privada.

La combinació de mesures tecnològiques amb la nova modalitat de llicències d'ús (EULA, *end-user-license-agreements*), que l'usuari ha d'acceptar per accedir a l'obra o prestació, ha conduït a l'aparició dels "usuaris legítims", un



concepte desconegut abans de l'arribada de la tecnologia digital i cada cop més important en l'explotació de la PI perquè s'aplica no només a les obres inherentment tecnològiques —com ara els programes d'ordinador i les bases de dades— per a les quals es va dissenyar, sinó també per a l'explotació de la resta d'obres tradicionals —música, pel·lícules, llibres, etc. (pensem, per exemple, en *iTunes* o els llibres digitals).

Quan els contractes (en aquest cas, les llicències d'ús) prevalen sobre els límits legals, l'interès públic (que els límits salvaguarden) perd força. La protecció de les mesures tecnològiques i el concepte d'usuari legítim és el senyal més visible del reforçament del règim de " propietat", possiblement fins al punt d'alterar el fràgil equilibri d'interessos que la llei de PI ha d'assegurar.

### *Les llicències públiques: Creative Commons*

Les llicències Creative Commons (CC), com qualsevol altra llicència pública, consisteixen en una autorització/cessió de drets d'explotació de la propietat intel·lectual que l'autor (o titular) fa envers el públic en general —d'aquí el nom. Per tant, aquestes llicències només tenen sentit quan s'atorguen en relació amb obres o prestacions protegides, i per més que siguin públiques i/o que incloguin la clàusula del copyleft no deixen de ser llicències de propietat intel·lectual.

Arran de la llicència, qualsevol persona física o jurídica estarà legitimada (autoritzada) per dur a terme els actes d'explotació compresos a la llicència —segons el model que s'hagi triat. La major part del contingut de la llicència és estàndard (innegociable): totes les llicències CC autoritzen la reproducció (fer còpies), distribució (exemplars tangibles) i comunicació pública (inclosa la posada a disposició per Internet) de les obres, amb caràcter gratuït, en totes les modalitats d'explotació existents, per sempre (tot el termini de protecció de l'obra) i per tot el món. A partir d'aquest mínim, l'autor pot triar, segons la tipologia d'obra i de l'explotació concreta que en vulgui fer: *a*) si autoritza la transformació de l'obra (per exemple, traduccions, adaptacions, etc.), i en cas que l'autoritzi, pot obligar que l'obra derivada quedi subjecta a la mateixa llicència que ell va triar (és el que s'anomena clàusula del copyleft, que permet assegurar que les obres derivades continuaran disponibles en el mercat i podran ser transformades en les mateixes condicions —és a dir, assegura que la "comunitat creativa" continuarà essent oberta al públic); *b*) si

els actes d'exploració autoritzats es fan només per finalitats no comercials o també per finalitats comercials (en aquest cas, qualsevol persona pot fer una explotació comercial de l'obra i obtenir-ne beneficis, però l'autor no participarà d'aquests beneficis, llevat, és clar, que es facin altres pactes). Segons les opcions que es triïn, en resulten diferents llicències l'abast de les quals s'identifica fàcilment amb icones.<sup>26</sup> Com que no són llicències en exclusiva, l'autor sempre pot arribar a altres pactes amb llicenciataris individualitzats.

Aquest tipus de llicències han revolucionat i flexibilitzat el sistema d'exploració de les obres i també els processos de creació gregària en línia. Però molt especialment, han aconseguit un objectiu fonamental de gran interès públic: nodrir un *commons* de continguts creatius (obres i prestacions) que estiguin a l'abast de tothom (del públic, en general) per gaudir i reexplorar. Alhora, però, és fàcil d'intuir la fragilitat del sistema (que queda en mans de la correcta aplicació per part d'autors i usuaris/licenciataris) i de preveure que en el futur la interoperabilitat de les diferents llicències i alguns errors d'aplicació poden derivar en problemes difícils de resoldre.

### *El rol dels intermediaris d'Internet*

El desplegament de les xarxes digitals passa necessàriament per l'exploració d'obres i prestacions. El risc que aquesta es faci de forma il·lícita (sense la corresponent autorització del titular o de la llei) és molt elevat. Tot i que no directament, els proveïdors de serveis d'Internet (ISP) contribueixen indirectament a les infraccions i actes il·lícits que els usuaris cometen en línia en la mesura que els seus serveis les fan possibles. Per això, van reclamar una certa salvaguarda per la responsabilitat indirecta (subsidiària) que se'n pogués derivar. Ja el 1996, l'OMPI va deixar clar que «el simple subministrament d'instal·lacions físiques per facilitar o realitzar una comunicació no representa, per ell mateix, una comunicació (pública)»;<sup>27</sup> i al 2000 la Directiva 2000/31/CE sobre serveis de la societat de la informació i del comerç electrònic va establir tres «ports segurs» per eximir els ISP —sempre i quan complissin unes mínimes condicions— de qualsevol responsabilitat que es pugui derivar de les infraccions que cometin els seus clients. Els ports segurs pels serveis

<sup>26</sup> Es poden veure explicades a <http://creativecommons.org/licenses/?lang=ca>.

<sup>27</sup> Vegeu Declaració Concertada a l'art.8 Tractat de l'OMPI sobre Drets d'Autor.

de provisió d'accés (*mere conduit*), de *system caching* (còpia temporal per facilitar i agilitzar el servei) i de *hosting* (allotjament de continguts) van ser transposats als arts. 14–16 de la Llei 34/2002, d'11 de juliol, de serveis de la societat de la informació i de comerç electrònic (LSSICE), i se'n va afegir un quart per als motors de cerca i els enllaços (art.17 LSSICE).

D'això, però, ja en fa 12 anys i d'ençà d'aleshores han aparegut nous serveis a Internet que també reclamen la protecció d'aquests ports segurs, per exemple, els serveis d'hostatge de "continguts generats pels usuaris" a YouTube o Flickr, les pàgines web que ofereixen la descàrrega de programes P2P (que permeten compartir fitxers que sovint contenen obres protegides), pàgines web que faciliten la identificació i l'enllaç directe a continguts infractors, els blogs oberts al públic en pàgines web personals o institucionals, etc. Els podem considerar serveis d'intermediació o són més aviat serveis d'Internet? I si són simples intermediaris, com ajustem les condicions dels ports segurs previstos clarament per serveis d'intermediació més tradicionals? A la UE hi ha força jurisprudència a favor de permetre que aquests nous serveis es puguin emparar també en els ports segurs i evitar ser declarats responsables indirectes de les infraccions que cometen els usuaris, però la tecnologia digital i els serveis que es presten a Internet evolucionen ràpidament per la qual cosa cada cop és més difícil qualsevol predicció general respecte de nous models de negoci que es vulguin endegar.

### *Algunes reflexions finals*

Durant els darrers segles, la propietat intel·lectual ha demostrat ser un mecanisme útil per fomentar la creació i per regular el mercat d'explotació d'obres i prestacions, un mercat que necessita una certa seguretat jurídica per atraure la inversió en nous models de negoci (no oblidem que algunes creacions requereixen molta inversió) i evitar conductes de comportament deslleial (enriquiment injust) entre els agents del mercat.

La constant evolució tecnològica ha qüestionat i obligat a redibuixar alguns dels conceptes bàsics del règim. Potser alguns dels canvis normatius que s'han fet corren el risc de trasbalsar el fràgil equilibri entre interessos privats i socials que la llei de PI ha de mantenir i que s'han de revisar; però això no vol dir que el règim ja no sigui necessari o, fins i tot, que no quedi justificat. La supervivència del règim de PI en el món digital dependrà de la bondat

de les solucions que trobem entre tots, perquè la protecció de la PI —com a instrument per incentivar la creació i la inversió en la creació— és en benefici de tota la comunitat.

### Bibliografia

- AA.VV. 2008. *Copyright and Freedom of expression, proceedings of the ALAI Study Days of June*. Barcelona: Ed. Huygens-ALAI-ALADDA.
- BENTLY, L. & B. SHERMAN. 2001. *Intellectual Property Law*. Oxford: Oxford University Press.
- BERCOVITZ RODRÍGUEZ-CANO, R., ed. 2007. *Comentarios a la Ley de Propiedad Intelectual*. 3a ed. Madrid: Tecnos.
- , ed. 2006. *Manual de propiedad intelectual*. 3a ed. València: Tirant lo Blanch.
- , et al. 2006. *Las reformas de la Ley de Propiedad Intelectual*. València: Tirant lo Blanch.
- DREIER, T. & P.B. HUGENHOLTZ. 2006. *Concise European Copyright Law*. The Hague: Kluwer Law International.
- FICSOR, M. 2002. *The Law of Copyright and The Internet, The 1996 WIPO Treaties, their Interpretation and Implementation*. Oxford: Oxford University Press.
- GARROTE FERNÁNDEZ-DÍEZ, I. 2007. *El derecho de autor en Internet*. 3a ed. Granada: Comares.
- HUGENGOLTZ, P.B., ed. 1996. *The Future of Copyright in the Digital Environment*. The Hague: Kluwer.
- IVIR. 2007. *Study on the Implementation and Effect in Member States' Laws of Directive 2001/29/EC on the Harmonisation of Certain Aspects of Copyright and Related Rights in the Information Society*. Amsterdam: Institute for Information Law – University of Amsterdam. <http://www.ivir.nl>.
- LUCAS, H. & H.J. LUCAS. 2006. *Traité de la Propriété Littéraire et Artistique*. 3a ed. París: Litec.
- REINBOTHE, J. & S. VON LEWINSKI. 2002. *The WIPO Treaties of 1996*. Londres: Butterworths.
- RICKETSON, S. & J.C. GINSBURG. 2006. *International Copyright and Neighbouring Rights. The Berne Convention and Beyond*. Oxford: Oxford University Press.
- RODRÍGUEZ TAPIA, J.M. 2007. *La Ley de Propiedad Intelectual tras las reformas efectuadas por la Ley 19/2006 y la Ley 23/2006*. Madrid: Civitas.
- , ed. 2007. *Comentarios a la Ley de Propiedad Intelectual*. 2a ed. Madrid: Civitas.
- STROWEL, A. & J.P. TRIAILLE. 2008. *Google et les Nouveaux Services en Ligne*, Bruxelles: Ed. Larcier.



## DE L'ART DIGITAL AL DIGITAL EN L'ART: REPENSANT LA CADENA DE VALOR

PAU ALSINA

Universitat Oberta de Catalunya

*Resum:* En aquest capítol exposem algunes de les idees clau que estructuraven les transformacions de l'art actual com un espai privilegiat d'experimentació amb les possibilitats expressives de les tecnologies digitals, que desenvolupa estratègies innovadores tant en la forma com en el contingut de les seves pràctiques, així com també en els continents que vehiculen els sistemes artísticoculturals que les acull. La consciència clara de la interdependència dels diferents sectors culturals en relació amb els canvis estructurals que aporten els nous mitjans i les tecnologies digitals a la cadena de valor de la cultura ens portarà inevitablement a establir connexions amb altres àmbits, però sempre ens centrarem en les arts visuals més experimentals. Analitzarem les transformacions en l'àmbit de la producció, la creació, l'exhibició, la difusió, l'arxiu, la conservació i la documentació, alhora que aportarem tant el marc teòric que permet comprendre i analitzar els processos en curs, com les pràctiques que n'exemplifiquen la transformació a fi d'abstreu- re dinàmiques i processos que puguin ser compartits per aquest i altres àmbits.

*Paraules clau:* art digital, tecnologia, producció cultural

L'ús de les tecnologies de la informació i la comunicació com a eines (i sovint també com a tema) per a les arts no solament està generant formes específiques que no podrien existir sense aquestes tecnologies, sinó que, a més, està transformant les formes, les estructures i els processos artístics més tradicionals, tant els que pertanyen ja a la història com els que s'inscriuen en la més candent actualitat. Avui, crear, produir, investigar, formar, exhibir, consumir, experimentar, comprar, comentar, arxivar o conservar art està en ple procés de transformació i ja no es pot experimentar de la mateixa manera en què havia estat possible anys enrere. Què ha passat? Què està passant? Què pot passar en el futur? Són algunes de les preguntes que no parem de fer-nos des de fa unes dècades. Són preguntes amb respostes que s'esmunyen mentre avança la transformació. Òbviament, aquest fenomen no és exclusiu de les arts, sinó que també afecta la cultura, la societat i l'economia en general, i s'inscriu dins del que s'ha denominat com la transició cap a la societat xarxa, en la qual els processos de digitalització de la informació i la connectivitat

global i local —per esmentar-ne dos de centrals— provoquen (i responen a) profunds canvis i transformacions de llarg recorregut. El repte és esdevenir conscients d'aquests canvis per poder intervenir-hi, críticament i/o proactivament. Per fer-ho possible cal estar a l'aguait dels moviments i desplaçaments que s'hi produeixen així com de les propostes noves que emergeixen, sovint des dels marges, però que poden ser d'allò més reveladores.

El propòsit d'aquest capítol és, doncs, analitzar aquests canvis mitjançant una selecció d'exemples rellevants que, a mode d'estudi de cas, contribueixin a comprendre els processos implicats i també facilitin la presa de decisions respecte a les accions (o potser direccions) a emprendre (o no) en un futur imminent. Alguns casos provenen d'aquelles creacions més experimentals, amb un alt component de risc i innovació en els marges del sistema artístic, que posen al límit les convencions establertes en algun o diversos àmbits. Altres casos provenen d'experiències ben quotidianes i tradicionals que s'han vist transformades per noves modalitats de funcionament que han provocat desplaçaments força interessants que preconitzen un futur encara per veure i viure.

### *El que és nou en l'art dels nous mitjans*

La història de l'art vinculat a les tecnologies digitals ens mostra que, efectivament, es tracta d'una història híbrida, en què conflueixen moltes tradicions (les arts, els mitjans de comunicació, la indústria, la tecnologia, la ciència) que es troben barrejades unes i altres treballant en múltiples direccions de recerca i experimentació que aviat van donar resultats significatius (WILSON 2001). La informàtica moderna representa la culminació d'una fusió dels processos de visualització d'informació (que va aportar en un inici el daguerreotip) amb altres invents i lògiques clau que van permetre el càlcul de la informació (present a la màquina analítica de Babbage), o prèviament la introducció de les dades (present al teler mecànic de Jacquard) (WARDRIPFUIN 2003). Tres invents, tres lògiques diferents que evolucionen i s'hibriden per trobar-se en una màquina que permet introduir, calcular i visualitzar informació d'una manera inaudita que canviarà fulgurantment la nostra cultura i societat: la màquina de computació o, altrament dit, l'ordinador. A partir d'aquí podríem traçar una llarga i intensa història sociocultural de la progressiva implantació de les tecnologies d'informació i comunicació que

ens portaria a observar dos moments clau en la seva popularització massiva: l'àmplia acceptació dels ordinadors personals per al consum massiu (amb l'Apple Macintosh, creat al 1984, que introduiria conceptes bàsics de la informàtica domèstica) i la distribució i accés generalitzat d'Internet, que cap al 1994 va experimentar un creixement exponencial considerable (MANOVICH 2001).

La digitalització dels nous mitjans implica prendre consciència que l'ordinador canvia la manera d'accedir i de construir tant el coneixement com les imatges, atès que incorporen nous principis perquè són digitals. Segons Manovich aquests nous principis dels mitjans es poden resumir en quatre. El primer principi és el de la representació numèrica: tots els objectes dels nous mitjans estan compostos de codi digital (representacions numèriques) i, per tant, poden ser descrits formalment i estan subjectes a manipulació algorísmica (per exemple, l'aplicació d'algorismes per esborrar el soroll d'una fotografia). Aquesta transformació de la informació analògica en digital (i, per tant, de la transcripció d'informació contínua en discreta) fa que aquests nous mitjans puguin esdevenir programables. El segon principi té a veure amb la modularitat, que significaria la incorporació d'una estructura fractal dins dels nous mitjans: és la capacitat de reproduir-ne l'estructura a escales diferents, una possibilitat originada pel fet que els seus elements han estat emmagatzemats de manera independent i, per tant, intercanviable. Per això el tractament, substitució o supressió dels elements són relativament fàcils de dur a terme. El tercer principi, lligat a la seva codificació numèrica i estructura modular, fa referència a l'automatització inherent als objectes dels nous mitjans, resultat de moltes operacions d'algorismes calculables. I el quart principi que formula Manovich és el de la variabilitat: l'objecte dels nous mitjans no és quelcom fixat d'una vegada per totes, sinó que potencialment poden existir diverses o infinites versions (de resultes dels altres principis).

Es va començar a parlar del fet digital en l'art, és a dir, del *computer art*, com una forma de creació artística peculiar entre els anys 1950 i 1970, quan es van generar les primeres obres amb l'ordinador. Cap a l'any 1952 Ben Laposky crea *Oscillons*. El 1960 Peter Scheffler va començar a usar l'ordinador per a les seves creacions, i també ho va fer John Withney a la pel·lícula *Catalog*, produïda entre els anys 1961 i 1962. Tot això va significar l'entrada en escena dels ordinadors, que ràpidament van donar nom a una nova categoria artística ano-



menada *art computeritzat*, que podríem considerar com els orígens del que avui anomenem art digital. El fenomen va generar diferents grups localitzats principalment a Stuttgart (Nake, Nees, Franke, Garnich), a París (Frances, Philippot, Moles) i a Madrid (Cambrer, Barbadillo, Yturralde, Greenham). Les exposicions que aleshores es van fer a diferents llocs del món inauguraven una nova era en la qual la imatge no només esdevenia analitzable prenent com a base la seva qualitat estàtica, en moviment o transformable (segons paràmetres electrònics) sinó que alhora, pel fet de ser digital, esdevenia calculable i, per tant, incorporava propietats estètiques inèdites (GIANNETTI 2002).

Explicava el teòric Abraham A. Moles (1990) que l'art per ordinador va néixer als laboratoris de creació d'imatges amb finalitats tecnològiques i científiques, realitzat bé per enginyers que esdevenien majoritàriament artistes bé per artistes —força menys— que s'aproximaven al món de l'enginyeria. En els inicis de la informàtica empreses com l'aeronàutica Boeing utilitzaven els ordinadors per dissenyar els seients dels seus pilots. Així mateix, en els laboratoris Bell es duia a terme recerca en matèria visual i sonora a fi de millorar, per exemple, els microscopis electrònics. A partir d'aquest procés d'investigació incessant van anar sorgint tot un ventall de noves possibilitats creatives, mentre els enginyers desenvolupaven eines, tècniques o fórmules per al processament de textos, imatges i so digital. Aviat aquestes noves possibilitats creatives van interessar els qui buscaven anar més enllà per dotar-les d'intencionalitats pròpiament artístiques.

La importància que va adquirir la cibernètica i el desenvolupament dels ordinadors, així com el desenvolupament dels primers passos en la investigació en intel·ligència artificial, van generar un corrent d'estudis estètics que concebia la informació com un element clau per a la comprensió dels processos artístics. Mitjançant una formalització suposadament objectiva de l'Estètica es cercava d'aquesta manera una contraposició a les tendències més subjectivistes de les estètiques d'arrel kantiana i hegeliana. El pioner Birkhof ja plantejava en el seu llibre *Aesthetic Measure* de 1933 la creació de fórmules i normes de procediment i valoració de l'estètica centrades en el concepte de missatge. El matemàtic adaptava la Teoria de la Informació a l'Estètica a fi d'aconseguir formalitzar el llenguatge i els paràmetres estètics que regien la pràctica artística. D'aquesta manera introduïa l'estadística en la quantificació de l'anàlisi de l'obra, tot separant-ne contingut i continent per centrar-se en aquest darrer. És en el continent que es pot mesurar la informació i valorar

el missatge: segons Birkhof, això possibilitaria una ciència estètica amb uns criteris objectius de valoració de les obres. Aquesta línia de treball va ser ampliada per Max Bense: la seva Estètica Informacional postulava l'estudi dels processos semiòtics, mètrics, estadístics o topològics de les obres. Bense aspirava a valorar objectivament l'estètica i a oferir una «programació per a la bellesa» tot sistematitzant els preceptes estètics.

Per a l'artista Frieder Nake, deixeble de Bense, allò que pot considerar-se com a essencialment nou de l'estètica informacional és el paper que compleix l'algorisme com a constitutiu de les obres d'art digital (GIANNETTI 2002). Per entendre'ns: un algorisme és una llista finita d'instruccions molt ben definides en el qual, per a cada problema d'una tipologia determinada, l'algorisme troba una solució mitjançant diversos passos finits que executen les instruccions una darrere l'altra. L'ordinador com a màquina generadora de processos creatius es basa en l'explotació d'aquests algorismes en les informacions textuals, sonores o visuals.

En aquest sentit s'ha dit que l'art digital és un «art computable que es crea, emmagatzema i distribueix mitjançant tecnologies digitals i utilitza els trets d'aquestes tecnologies com a suport. L'art digital és processal, temporal, dinàmic, i en temps real; participatiu, basat en la col·laboració i performatiu, modular, variable, generatiu i adaptable» (PAUL 2011). Però no sempre l'art digital té totes aquestes característiques, ni tampoc totes elles són exclusives de l'art digital, sinó que també es poden trobar a d'altres manifestacions artístiques. Amb això volem dir que el que cal contemplar són aquells processos que el fet digital accelera per la seva peculiaritat constitutiva.

Allò que avui entenem per art digital —en clara sinergia amb els desenvolupaments del disseny, l'animació digital o la informàtica gràfica— contempla les primeres obres de l'art computeritzat, les pràctiques artístiques basades en les potencialitats d'Internet, les instal·lacions interactives, l'ús de tècniques de vida o intel·ligència artificials, la creació de programari específic per a les arts, l'experimentació amb mòbils i els anomenats mitjans locatius en l'art, i fins i tot els videojocs, que poden tenir finalitats artístiques així com tants altres desenvolupaments creatius a partir de les tecnologies d'informació i comunicació emergents que van instal·lant-se en la nostra cultura (ALSINA 2007). Les tecnologies digitals, val a dir-ho, han anat creant noves formes específiques alhora que també han anat transformant progressivament les ja existents.

*Espais i llocs per a la producció, la creació i l'experimentació*

L'experimentació creativa amb nous materials i tecnologies no és nova en la nostra cultura. Només cal mirar la història per poder-ne trobar exemples, alguns d'ells tan emblemàtics com la Bauhaus de Weimar el 1918, que va vincular el disseny, l'arquitectura, l'escultura, les arts escèniques o les arts plàstiques amb els nous materials i idees del moment, en connexió amb la indústria i la recerca més capdavanteres. Més endavant, altres espais van donar continuïtat a aquesta tradició, com ara la Bauhaus de Chicago el 1945, les col·laboracions amb artistes en el context dels laboratoris Philips, els Bell cap al 1960 o els influents Experiments in Art and Technology a partir del 1967 i durant uns quants anys. Hi va haver tant experiències reeixides com fallides; en tot cas, però, van anar generant un camí d'experimentació (NAIMARK 2003).

D'aquests laboratoris històrics potser un dels més destacats, i que encara avui és vigent, amb les lògiques transformacions ocasionades pels temps, és el Medialab del MIT<sup>1</sup> (Massachussets Institute of Technology). Fundat a Boston el 1985, s'inspirà en el CAVS (Center for Advanced Visual Studies), del 1968. El Medialab va néixer amb l'objectiu d'explorar la intersecció entre les ciències informàtiques i les arts mitjançant recerca bàsica i aplicada. Avui depèn econòmicament de la indústria i de les corporacions associades; els artistes que hi treballen estan al servei dels objectius industrials del Lab, i no a l'inrevés. Això no obstant, progressivament es va establint una major presència de motivacions merament artístiques atès l'interès que presenten, però sobretot perquè propicien processos de creació i innovació que indirectament acaben tenint repercussions tangibles en el món de la indústria. El laboratori no vol ser un espai de producció artística sinó un espai de recerca en computació motivat per qüestions estètiques que permet la innovació cultural i l'aposta per la qualitat. De retruc, algunes de les produccions dels seus artistes-enginyers han esdevingut molt rellevants en els cercles artístics i han guanyat importants premis internacionals, com el Prix Ars Electronica, un dels més prestigiosos.

Justament aquest premi va ser creat pel reconegut Ars Electrònica Festival, que té lloc a la ciutat austríaca de Linz. Des de l'any 1979 el festival reuneix, exposa i premia les millors creacions d'art digital del planeta. El seu laborato-

1 <http://www.media.mit.edu/>.

ri Futurelab<sup>2</sup> va ser creat l'any 1996 per desenvolupar les peces encarregades pel festival i pel museu ubicat a l'Ars Electronica Centre. Finançat pel govern regional i local, el Futurelab progressivament ha anat desenvolupant cada cop més projectes vinculats a la indústria, en què barreja desenvolupaments purament artístics amb d'altres industrials, en la línia del tarannà de centres com el Medialab, que desdibuixa la divisió entre art i disseny.

Però la iniciativa més directament centrada en aquest model de laboratori i d'espai holístic, pel tractament integral de tots els processos vinculats a les transformacions de les arts dels nous mitjans, és el ZKM (Zentrum für Kunst und Medientechnologie),<sup>3</sup> a Karlsruhe, Alemanya. El Centre d'Art i Media va ser creat l'any 1997 amb l'objectiu de donar un tomb cap a la creació, els *media* i les TIC en una zona d'Alemanya altament industrialitzada. Indiscutiblement avui és l'espai de referència internacional. Consta de cinc instituts dedicats a recerca bàsica i aplicada, a mitjans visuals i sonors, i a les xarxes, entre d'altres àmbits. Alhora, consta d'un Museu d'Art Contemporani on mantenen la seva col·lecció i arxiu, i ubiquen les seves exposicions referents del sector a escala internacional (Net Condition, Ctrl Space, Future Cinema, Iconoclash, Making Things Public...). El seu model és únic en el món, ja que integra tots els estadis de la cadena de valor del sistema d'art, ciència, tecnologia i societat; és a dir: formació, investigació, desenvolupament, producció, col·lecció, arxiu i presentació. Aquest model de centre integral avui és excepcional, ja que parteix d'un finançament també excepcional que ha intentat ser emulat arreu, però que amb un pressupost total de trenta-un milions d'euros el fan perillosament insostenible.

Altres laboratoris ben coneguts són el Banff New Media Institute (BNMI)<sup>4</sup> a Alberta, Canadà. Creat al 1988, està ubicat en un entorn rural i es basa en residències d'investigadors per al desenvolupament de la seva recerca. O la V2 Organization (The Institute for the Unstable Media)<sup>5</sup> a Rotterdam, Holanda, que va néixer al 1981 i té un model molt dinàmic i àgil que s'ha focalitzat en la relació entre *media art* i activisme polític. També caldria tenir en compte CITU,<sup>6</sup> la federació de centres de producció de les Universitats París 1 i París 8,

<sup>2</sup> <http://www.aec.at/de/futurelab/index.asp>.

<sup>3</sup> <http://www.zkm.de/>.

<sup>4</sup> <http://www.banffcentre.ca/>.

<sup>5</sup> <http://www.v2.nl/>.

<sup>6</sup> <http://www.citunet.org/index.php>.

que es van associar per compartir recursos i promoure la transdisciplinarietat. Es tracta d'una aposta sostenible per a la recerca artística vinculada a l'acadèmia. Altres centres destacats són l'Institut für Neue Medien<sup>7</sup> a Frankfurt i el C3 Center for Culture and Communication<sup>8</sup> a Budapest, fundat al 1996 i finançat per la Soros Foundation, que ha permès que es generés un teixit fèrtil d'interaccions a l'Europa de l'Est, amb models de *labs* i activitats molt àgils.

A Espanya potser la iniciativa amb més èxit ha estat el madrileny Medialab Prado,<sup>9</sup> que va néixer el 2002 amb finançament de l'Ajuntament de Madrid i que recentment ha inaugurat una nova seu, força més gran. Des de l'inici s'ha centrat en un plantejament força obert al voltant de la relació entre art, ciència, tecnologia i societat, una perspectiva que ha estat clau en el seu desenvolupament. Es dedica tant a la formació com a la recerca, la producció i la difusió dins de l'espai transversal que ha anat dibuixant al llarg dels anys. Des de la seva fundació el centre ha organitzat les conferències, seminaris, festivals i exposicions vinculades a l'art i la cultura digitals més rellevants de l'Estat. Tot i partir d'una situació sense gaires recursos inicials, ha anat teixint una xarxa de col·laboradors, col·lectius i institucions associades amb una gran capacitat d'articulació dinàmica. En un context en el qual en principi no hi havia gaire teixit ha estat capaç d'articular-ne un establint aliances amb indústries, universitats, administracions i institucions museístiques nacionals i internacionals com ara el ZKM i l'Ars Electronica. Avui és una referència internacional que se situa entre els actors més capdavanters amb programes específics com Visualizar, Interactivos o Inclusiva. A Barcelona es va endegar el 1997 un projecte semblant, Hangar,<sup>10</sup> tot i que el punt de partida és força diferent del Medialab Prado. Hangar és un centre de producció promogut per l'Associació d'Artistes Visuals de Catalunya, que ha de donar molts serveis a la comunitat en general, però que s'ha centrat en la producció vinculada a l'art contemporani en general, per bé que incorpora puntualment tecnologies electròniques com el vídeo i, progressivament, la vessant de producció amb tecnologies digitals.

Tots aquests centres i espais, que en molts casos poden ser anomenats *medialabs*, parteixen d'una dinàmica pròpia del laboratori més experimental on

<sup>7</sup> <http://www.inm.de/>.

<sup>8</sup> <http://www.c3.hu/index.html>.

<sup>9</sup> <http://www.medialabmadrid.org/medialab/>.

<sup>10</sup> <http://www.hangar.org>.

el coneixement i l'experiència flueixen; d'aquesta manera, es produeixen invents i descobriments de tots tipus que cerquen tenir incidència social i cultural. Tots aquests centres, juntament amb els creadors associats, són motors de transformació de les arts d'avui que no solament generen formes específiques sinó que també transformen les existents, com hem assenyalat abans. Sovint s'estableixen múltiples connexions entre diferents arts, entre sector públic i privat, entre àmbits universitaris i industrials, entre els diferents processos de la cadena de valor de la cultura, i també entre àmbits locals i globals, amb l'ús intensiu de les tecnologies de la informació i la comunicació com a catalitzadores del canvi (AADD 2003). Aquests centres, espais i persones s'articulen també gràcies a altres espais i programes que permeten connectar diferents mons: tot plegat fa possible que emergeixi la innovació. A escala internacional festivals com l'Ars Electronica, la Transmediale o l'International Symposium of Electronic Arts són potser els més rellevants. A Catalunya trobem força agents amb un posicionament internacional prou destacable, com els Festivals Art Futura, OFFF, Sònar, VAD o les activitats promogudes o hostatjades per l'Arts Santa Mònica, així com artistes reconeguts internacionalment com Antoni Abad,<sup>11</sup> Marcel·lí Antúnez<sup>12</sup> o Platoniq,<sup>13</sup> revistes com *Artnodes*<sup>14</sup> i una llarga llista d'investigadors reconeguts des de diferents universitats i centres d'estudi.<sup>15</sup>

Entre els programes destinats al treball interdisciplinari trobem Artists in Labs<sup>16</sup> a Zuric, Suïssa. És un programa innovador amb un model de funcionament distribuït que es va crear el 2003 sota la direcció de l'artista Jill Scott i el finançament de la KTI/CTI (el Ministeri Suís d'Innovació i Tecnologia) per promoure la recerca interdisciplinària. El seu objectiu és la producció artística i la innovació tecnocientífica. Basat en la incorporació d'artistes en laboratoris suïssos especialitzats en recerca científica i tecnològica, aspira a generar nous nivells de creativitat, d'innovació i de comunicació que resultin profitosos tant per als artistes com per als científics que cerquen noves

11 <http://www.zexe.net/>.

12 <http://www.marceliantunez.com>.

13 <http://www.platoniq.net/>.

14 <http://www.uoc.edu/artnodes/>.

15 Per a una panoràmica estatal i comparativa amb l'escena internacional vegeu AADD, *Libro blanco de la interrelación entre Arte, Ciencia y Tecnología* (Madrid: FECYT, 2007).

16 <http://www.artistsinlabs.ch/index-e.php?sprache=english>.

formes de treball. És un projecte que està suscitant molt interès dins la comunitat internacional per la seva solidesa conceptual, centrada en els processos de treball entre artistes, científics i tecnòlegs.

Un altre projecte que està donant resultats molt interessants és el Symbiotica Lab,<sup>17</sup> a Perth, Austràlia. És un projecte pioner que des de l'any 2002 està centrat en l'exploració artística de l'encreuament entre biologia i les TIC, que també reuneix artistes en laboratoris científics. Pertany a The School of Anatomy & Human Biology, de la University of Western Australia, i està obert tant a artistes com a acadèmics de totes les branques del saber disposats a desenvolupar recerques interdisciplinàries. A escala internacional darrerament s'ha incrementat de manera notable el nombre de projectes artístics vinculats a la biologia —més concretament a la biotecnologia. És una tendència, doncs, a tenir en compte. En aquesta línia també cal prestar atenció a artsactive.net, una xarxa internacional de programes de col·laboració entre artistes i unitats d'investigació en ciència i indústria, creada el 2005, que compta amb organitzadors de programes i col·laboradors que estudien o recolzen aquest tipus de projectes. Actualment en són membres ANAT (Austràlia), ArtistsinLabs (Zurich), ArtsCatalyst (Londres), The Arts and Genomic Center (Amsterdam), Arts Council England, Disonancias, ITEM (Liverpool), Montalvo Arts Center (Saratoga, Califòrnia) + CADRE Laboratory for New Media (San José, Califòrnia) i Symbiotica (Austràlia).

Del panorama estatal convé destacar-ne l'interessant projecte Divergentes.<sup>18</sup> Creat el 2005 al País Basc, cerca posar en relació la creativitat artística i la innovació tecnològica a fi de desenvolupar un diàleg entre empreses tecnològiques, creativitat artística i societat. És finançat principalment per la Diputació Foral de Guipúscoa i n'ha estat promotor inicial el Grup Xabide de gestió de projectes culturals. S'articula mitjançant la incorporació d'artistes en residència dins de centres de recerca tecnològica i d'empreses innovadores del País Basc per produir obres artístiques amb els conceptes, processos i tecnologies associades. És una iniciativa inèdita a l'Estat atesa la vinculació d'empreses, administracions i institucions artístiques, i alhora força interessant quant a la solidesa conceptual de la proposta. Divergentes ha evolucio-

17 <http://www.symbiotica.uwa.edu.au/info/info.html>.

18 <http://www.artesdivergentes.com/>.

nat i els seus fundadors han anat generant projectes semblants com Dissonancias a Catalunya o Conexiones Improbables al País Basc.

Finalment cal esmentar els Premis Vida,<sup>19</sup> de Madrid, que van ser creats el 1998 per la Fundación Telefónica, i que gràcies a l'acció del seu primer director artístic, l'artista mexicà-canadenc Rafael Lozano-Hemmer, s'han convertit en tot un referent internacional. Els premis són per a obra produïda i per a produccions que es basen en l'encreuament de les TIC i les arts, centrades en la vessant generativa del fet digital (d'aquí el nom Vida). Encara que gairebé sempre els premis han anat a parar a produccions estrangeres, darrerament ja comencen a aparèixer produccions espanyoles de molt alt nivell.

### *Exposicions, comissaris i espectadors*

Quant a la vessant expositiva i de difusió, hi ha hagut mostres històriques altament rellevants que van tenir una gran influència en desenvolupaments posteriors, tant pel que fa al contingut com a les formes. Cal tenir en compte que la mostra de pràctiques artístiques vinculades a les TIC és tot un repte que acaba transformant les concepcions expositives no únicament en relació amb l'art digital, sinó amb l'art en general, ateses les possibilitats que aquestes transformacions introdueixen.

Les primeres mostres vinculades a l'art digital van ser dels pioners de l'art electrònic (encara no digital però molt semblant pel que fa als processos implicats) com és el cas de Nam June Paik. La seva Exposition of Music-Electronic Television de 1963 a la residència de l'arquitecte Rolf Jährling, a Wuppertal, Alemanya, incloïa moltes de les seves obres fetes amb material electrònic, i s'hi va mostrar la seva transició de la música a la imatge electrònica. Paik assenyalava ja aleshores el caràcter essencialment mutable, la naturalesa canviant i temporal del seu art experimental. Aquest tret és, cal subratllar-ho, una de les bases fundacionals de l'art dels nous mitjans d'avui (WÆLDER 2011).

Anys després trobem l'encontre d'art i tecnologia electrònica en una altra influent sèrie de *performances* organitzades per l'artista Robert Rauschenberg i l'investigador del Bell Labs, Billy Klüver, anomenada 9 Evenings: Theatre and Engineering, que es va fer a Nova York el 1966. Aquesta trobada reuní artistes i enginyers dels laboratoris Bell que van experimentar amb tecnologies com

<sup>19</sup> <http://www.fundacion.telefonica.com/at/vida/>.



la projecció de vídeo, el sònar, la transmissió inalàmbrica o un circuit tancat de televisió. Aquest esdeveniment donarà lloc l'any següent a l'organització Experiments in Art and Technology (EAT), que promourà justament la col·laboració entre artistes i enginyers, i que va obtenir força èxit amb el disseny del pavelló Pepsi a l'exposició universal de 1970 a Osaka, al Japó, on es van poder veure les primeres instal·lacions interactives que reclamaven la participació física de l'espectador en la constitució de l'obra mateixa (SHANKEN 2009).

Aquesta presa de consciència de la creixent importància de les tecnologies de la informació i la comunicació en la societat i la cultura del moment va anar generant un interès progressiu per les obres que se'n feien ressò a través de la utilització d'aquells materials i tecnologies o mitjançant la tematització dels canvis en curs. L'exposició *The Machine As Seen At The End Of The Mechanical Age*, comissariada per Pontus Hulten l'any 1968 al MoMA de Nova York, plantejava aquesta visió panoràmica dels processos en curs partint de l'art cinètic per endinsar-se en l'univers creatiu de la màquina (OBRIST 2008: 41).

Aquell mateix any hi hagué una altra mostra molt influent en la relació entre la història del comissariat d'exposicions i les tecnologies digitals: *Cybernetic Serendipity: The Computer and the Arts*. Organitzada per l'Institute for Contemporary Art (ICA) a Londres, en va ser comissària Jasia Reichardt. L'exhibició pretenia mostrar les diferents formes en què els artistes treballaven amb les tecnologies emergents llavors i mostrar els processos de treball en termes de possibilitats obertes més que no pas com a resultats finals (REICHARDT 1968: 5). Això introduiria algunes confusions encara avui vigents en aquest tipus d'exposicions, en què l'estatut de l'obra no queda clar si pertany al terreny del treball artístic, si és un prototip d'enginyeria o un experiment fallit de col·laboració interdisciplinària.

Del 1970 hi ha dues exposicions igualment rellevants. La primera, *Software: Information Technology: Its New Meaning for Art*, que fou comissariada per Jack Burnham per al Jewish Museum de Nova York, exhibí obres de Joseph Kosuth, Hans Haacke o Nicholas Negroponte. La barreja d'obres artístiques i d'enginyers generà no poques controvèrsies, recurrents en aquest tipus d'exposicions des d'aleshores. La segona, *Information*, comissariada per Kynaston McShine per al MoMA, va adoptar una perspectiva més propera a l'art conceptual (GERE 2002: 108), que esdevingué la vessant predominant en els següents anys. La dificultat de controlar els recursos tecnològics a fi de generar obres de qualitat, crear formats adequats per exposar-los en públic o per

conservar-los i mantenir-los, van desencisar la difusió pública d'aquest art emergent aleshores (GERE 2008: 19), fins que l'anomenada revolució digital de la dècada de 1990 va revifar les relacions entre art i tecnologia.

No obstant això, cap a l'any 1979 dos esdeveniments van merèixer suport institucional. D'una banda, l'Ars Electronica Festival de la ciutat de Linz, a Àustria, i, de l'altra, l'exposició comissariada pel filòsof Jean François Lyotard, titulada *Les Immatériaux*, que aporta importants innovacions quant a forma i contingut, amb una diversitat de peces interactives i artefactes, la informació de les quals s'activava mitjançant un sistema d'audioguies. Aquesta exposició es presentava com a esdeveniment multiplataforma amb gran diversitat d'obres, d'artistes, de materials de consulta i de vies d'accés al contingut —fins i tot era possible seguir les converses d'artistes o teòrics enregistrades al voltant de l'exposició, les obres i els conceptes implicats (GRAHAM 2010: 21). Aquest nou enfocament comunicatiu de l'exposició aviat va ser explorat pels pioners de l'anomenat *net.art*, o art fet i distribuït per Internet. Així es van crear les primeres exposicions per Internet, com ara el manifest —a manera de llista— titulat *Introduction to net.art* (1994–1999), on els *net.art*istes Natalie Bookchin i Alexei Shulgin expressaven la intenció d'assolir la independència de les institucions del món de l'art i transformar-ne les estructures, equiparar individus i institucions o eliminar distincions entre artistes, comissaris, galeries, teòrics, col·leccionista o museu. Evidentment, això no va poder ser així del tot, però sí que algunes de les idees presents en aquell manifest continuen vigents i actuant en el procés de transformació en curs.

La popularització massiva d'Internet va fer possible la ràpida consolidació del *net.art*, que de seguida va esdevenir la forma hegemònica de l'art digital: l'accessibilitat a l'obra mateixa, així com a la informació sobre l'obra, va fer ressorgir amb molta força la relació entre art i tecnologies digitals, que tants fruits havia donat des dels anys 1960. Així, el 2001, el San Francisco Museum of Modern Art (SFMOMA) presenta a Internet, i amb la col·laboració de l'empresa Intel, la seva exposició 010101: *Art in Technological Times*, una panoràmica de l'estat de l'art d'aleshores amb la voluntat d'inaugurar una nova era. Tanmateix, altres museus, com el Whitney Museum of American Art, van acollir des del 2000 fins al 2006 diverses exposicions i encàrrecs a artistes exclusivament a través del seu portal a Internet anomenat ARTPORT. Entre aquelles exposicions destaquem CODEDOC, comissariada el 2002 per Christiane Paul. Paul va encarregar a dotze artistes unir tres punts en l'espai

mitjançant diferents llenguatges de programació, i convertir així el codi en part integral visible de l'obra o, més ben dit, mostrar que el codi és la mateixa obra que pot ser replicada, transformada, versionada, ampliada i distribuïda infinitament (PAUL 2003).

Hi ha moltes exposicions dignes de ser ressenyades tant pel seu contingut com per la seva forma. Pel que fa a l'Estat espanyol n'hauríem de destacar algunes de les que han tingut especial incidència per la seva magnitud i significació. La primera a tenir en compte és Digital Transit, de l'any 2006, que es va plantejar com a col·laboració entre el Medialab Madrid i l'Ars Electronica, i va ser comissariada per Manuela Pfaffenberger, Gerfried Stocker (d'Ars Electronica), Karin Ohlenschläger i Luis Rico (de MediaLabMadrid). L'exposició cercava fer visible que allò digital ha acabat predominant en totes les esferes i aspectes de la vida, i que l'art digital és l'art del demà.

Un any després, el 2007, s'inaugura la LABORal, Centro de Arte y Creación Industrial de Gijón, amb una exposició retrospectiva especialment rellevant anomenada FEEDBACK, que ubicava l'art digital, i de manera més extensa el *media art*, dins del context de la història de l'art, i en cercava les connexions i convergències més que no pas les divergències i exclusions. L'any següent tingueren lloc dues grans exposicions de magnitud semblant, tot i que dirigides a públics diferents, com és el cas de l'anomenada Máquinas y Almas: arte digital y nuevos medios, comissariada per Montxo Algora i José Luis de Vicente per al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, la qual va tenir un ressò molt ampli als mitjans i va ser molt visitada en bona mesura perquè era pensada per a un públic no especialitzat.

Una altra exposició remarcable va ser Banquete\_nodos y redes. Presentada durant el 2008 a Laboral Centro de Arte y Creación Industrial i durant el 2009 al ZKM, va ser concebuda per Karin Ohlenschlaeger i Luis Rico com una investigació sobre les relacions entre els sistemes biològics, socials, culturals i tecnològics. Majoritàriament va estar formada per obres d'artistes espanyols. De la mateixa manera, el Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (MEIAC) i el ZKM va acollir el 2008 l'exposició El discreto encanto de la tecnología. Artes en España, comissariada per Claudia Giannetti, Antonio Franco i Peter Weibel, que va estar vinculada a l'àmbit espanyol amb una selecció de 119 obres d'entre els segles XIII i XXI.

Si bé és cert que no existeix un sol tipus d'exposició, tampoc existeix un sol tipus d'institució on exposar i, en tot cas, cal adaptar el format expositiu als

diferents contextos i institucions en què s'exhibeix una mostra. En aquest sentit, és clar que la tipologia d'obres que cal exposar afecta i determina la forma expositiva final, atès que hi ha una sèrie de característiques que cal tenir en compte. En el cas de l'art digital, el comissari Steve Dietz assenyala la interactivitat, la connectivitat i la computabilitat com a característiques bàsiques a tenir en compte que acaben redefinint les formes expositives tradicionals (DIETZ 2010).

Aquí és on l'art digital topa amb allò digital en l'art: la generació de noves formes expositives ocasionades per les característiques d'una tipologia de pràctiques artístiques vinculades a les TIC acaba transformant els espais expositius d'una manera o altra. En aquest sentit, la interactivitat de les obres obliga a dissenyar l'espai expositiu que ha d'acollir els moviments dels participants en l'espai, obrint i tancant un cercle d'accés al voltant de l'obra que va canviant en funció de l'interactor. O, per exemple, la connectivitat de les obres remet a una relació entre un "a dins" de l'espai expositiu i un "a fora" de l'obra mateixa, amb la qual s'està físicament vinculat, sigui Internet o l'espai urbà, que connecta espais remots o fa visible aquests "dins" de l'exposició. Una altra de les característiques inherents al fet digital, la seva computabilitat, ens remet a un estat permanent de flux, variabilitat i canvi de l'obra mateixa que esdevé inèdita a cada moment.

Precisament l'artista Anne-Marie Schleiner, en la seva reflexió sobre el paper actiu que despleguen usuaris, artistes, consumidors, lectors, escriptors o col·leccionistes, proposa substituir el rol de comissari pel d'una figura de creador de filtres (*filter feeder*). Aquesta figura s'oposa a la del comissari tradicional que, com és sabut, se centra més en el món del museu i les galeries, sol tenir una formació d'historiador de l'art, se situa en grans metròpolis, està avesat a tractar amb grans institucions i burocràcies, i s'inscriu en el mercat de l'art i la comunitat artística. Per contra, el *filter feeder* se situa més aviat en l'espai perifèric, té una formació en història de la tecnologia i en estudis crítics de la cultura popular, treballa amb localitzacions disperses i evita les institucions, i es vincula a un art efímer; això és, un art amb dificultat per ser col·leccionat i conservat per la seva condició complexa (SCHLEINER 2003). D'aquesta manera, la figura del comissari elitista, curador d'objectes de la col·lecció i allunyat de la pràctica artística, és rellevada per la d'un productor dinàmic que respon als estímuls del seu entorn i els interpreta mitjançant la creació de filtres que hi intervenen críticament.

El canvi de concepció de la figura del comissari tradicional és paral·lel a les transformacions de les formes d'exposició emergents. Sarah Cook (2008: 33–38) les teoritza i sistematitza en tipologies com ara: l'exposició com a flux de dades que es configuren constantment; l'exposició com a fira de curta durada que aplega artistes, obres i visitants per facilitar la instal·lació i el manteniment; o l'exposició com a emissió transmesa en directe a través d'Internet, que obre tot el procés generat de forma col·laborativa, com per exemple va succeir al projecte TV Swansong, dirigit per Nina Pope i Karen Guthrie el 2002.

Aquests models representen una alternativa al comissariat més clàssic, que parteix d'un espai predefinit a les sales d'un museu o galeria, amb un component molt estàtic i lineal, i amb una autoria única que selecciona amb un sol criteri les peces a exposar. Enfront d'això, Cook proposa tres models diferents de comissariat que, per exemple, poden partir d'un procés iteratiu en el qual un grup d'artistes investiguen conjuntament sobre una temàtica. L'equip es pot nodrir de noves incorporacions, de manera que entre ells s'influeixen de manera progressiva.<sup>20</sup> L'altre és el model modular d'exposició que permet adaptar-se a diverses institucions, que generen un projecte global interconnectat. I el darrer seria el model distributiu, que segueix la tàctica de guerrilles amb intervencions més reduïdes però estratègiques i treballa amb institucions petites en xarxa. Aquests són només alguns dels models innovadors que sorgeixen de les noves pràctiques, que estan en constant moviment i transformació.

### *Arxius, col·lecció i conservació*

En el sector del patrimoni cultural i dels museus, l'impacte de les TIC ha estat en un primer moment centrada al voltant de l'arxiu i de la digitalització de materials a fi de facilitar-ne l'emmagatzematge, així com també la distribució d'informació. Les possibilitats introduïdes per les eines digitals són molt importants, fins al punt que avui la idea de l'arxiu en transformació acaba replantejant el seu paper dins de les institucions: hom es pregunta quin objectiu ha de tenir, què ha de representar i com s'ha d'estructurar. És evident que la forma com estructurarem, organitzem i processem la informació en els arxius determina la forma com entenem el passat, el present i el futur. El fet

20 Un exemple el trobem a l'exposició *Cities on the move* de Hans Ulrich Obrist.

que avui tot es pugui arxivar i tothom pugui participar del procés de creació de l'arxiu fa possibles múltiples narratives sobre aquests. Doncs bé; aquest fenomen es produeix just en un moment de crisi de les metanarratives que sostenien el paper dels museus en la nostra societat, tal com manifesta Jesús Carillo, director d'activitats del Museu Reina Sofía de Madrid.

Aquest desenvolupament de les TIC ha donat centralitat i extensió quotidiana a les tasques de l'arxiu, que s'ha fusionat amb les nostres vides fins al punt d'anul·lar la separació amb l'àmbit de la vida que tenia abans. Avui els espais domèstics es converteixen cada cop més en grans arxius de la nostra vida: conservem imatges, cançons, pel·lícules, llibres i tot tipus d'arxius que gestionem a diari. De fet, Internet encarna l'arxiu contemporani al núvol que emmagatzema les nostres vides: és de naturalesa col·lectiva, permeable i en constant configuració i canvi a les xarxes socials. Perquè avui, al contrari que als temps en què museu i arxiu convivia en harmonia, el que precisament resulta paradoxal és la coexistència entre la lògica actual del museu i la de la base de dades relacional (CARILLO 2010). L'artista Vuk Cosik fins i tot va més enllà i afirma que els museus haurien de desaparèixer, atès que han fracassat en el seu intent de convertir-se en l'arxiu de la cultura del nostre temps, una funció que sembla que sí que compleix avui Internet.

El fet és que gairebé totes les institucions artístiques estan digitalitzant els seus arxius: s'adapten als nous temps i aprenen les possibilitats que les TIC introdueixen, des de les més bàsiques fins a les més trencadores. Així, conviden l'usuari a participar en el procés de conformació cultural, una participació que porta a generar dinàmiques inclusives, fomentar processos col·laboratius com l'obertura de les fonts o establir procediments de diàleg amb institucions de finalitats similars a fi de promoure sinergies impensables en temps predigitals. En aquest sentit, és destacable la col·laboració entre institucions per a la construcció de bases de dades d'accés global. Però aquest creixement exponencial d'arxius també ens situa en un permanent risc de col·lapse ROM. La capacitat de desar que sembla oferir la digitalització de continguts, així com la possibilitat creixent de copiar, reformular, comunicar i distribuir, són també un risc a l'hora d'emmagatzemar i recuperar les dades desades.

D'aquesta manera, les TIC s'han anat incorporant progressivament als museus, sobretot les més senzilles, com les bases de dades relacionals, però també d'altres més complexes, com la simulació de patrimoni mitjançant

tecnologies de realitat virtual, realitat augmentada<sup>21</sup> o la generació de continguts multimèdia amb àmplies possibilitats d'interacció, que són excel·lents recursos didàctics. Si a les possibilitats proveïdes per la informàtica hi afegim les xarxes de comunicació d'Internet o dels mòbils, aleshores s'obren altres possibilitats que també estan sent aprofitades pels museus. Per exemple, la creació de xarxes de museus que comparteixen recursos i informació, o els anomenats mitjans localitzats,<sup>22</sup> que poden utilitzar-se com a autèntiques guies culturals multimèdia en connexió directa i immediata amb el territori. Els telèfons mòbils, les xarxes sense fils o les tecnologies GPS han fet possible connectar instantàniament informació relativa als llocs i el seu context amb el seu espai físic. D'aquesta manera s'exploren noves formes de creació, producció i consum social i cultural associat a aquestes pràctiques espacials innovadores.

Però aquest potencial de major contacte amb el públic en molts casos no ha representat canvis significatius en el model de gestió dels museus i del patrimoni cultural. Fins fa ben poc, a l'Estat espanyol només un 23% de les webs dels museus oferien canals de comunicació col·laborativa com blogs o fòrums; només un 51% tenien sala de premsa virtual; un 9% possibilitaven la descàrrega de documents multimèdia, i sols un 11% publicava ressenyes dels mitjans de comunicació.<sup>23</sup> Avui aquestes dades amb prou feines han millorat. D'una banda, la informació cultural difosa per Internet esdevé progressivament un element primordial per planificar visites a museus o exposicions i, per tant, hauria de rebre més atenció. De l'altra, les exposicions virtuals també han anat despertant interès, sobretot com a complement d'exposicions presencials o per a aquelles obres que són específicament digitals i basades en la xarxa mateixa (és a dir, les exposicions virtuals que presenten les obres de *net.art*).<sup>24</sup>

21 El Museum of Future al centre Ars Electronica de Linz (Àustria) és un dels que ha fet servir aquestes tecnologies. La realitat augmentada sobreimprimeix les dades informàtiques virtuals al món real físic, a diferència de la realitat virtual que només es produeix en entorns virtuals.

22 Els denominats Locative Media (o mitjans de comunicació localitzats) fan possible tot tipus d'experiències de connexió del local amb el global, o la fusió de l'espai físic real amb l'espai virtual.

23 Segons l'estudi «Las nuevas tecnologías Web 2.0 en la promoción de museos y centros de arte», publicat per Dosdoce.com i NV Asesores l'any 2006.

24 Per exemple, l'artista russa Olia Lialina va ser una de les pioneres del *net.art*, amb la seva obra *My boyfriend came back from the war* (1996), on construeix una narració amb tot un interessant joc de marcs, imatges i text, adaptant de manera curiosa les teories sobre muntatge cinematogràfic del cineasta rus Sergej Eisenstein: <http://myboyfriendcamebackfromth.ewar.ru/>.

El mercat de l'art també ha incorporat l'ús de les TIC. La compra i venda d'art a través d'Internet, mitjançant webs o espais de subhasta, continua creixent i consolidant-se com a gran mercat a l'alça. El mercat virtual resulta especialment rendible per als autors menys coneguts, que troben en Internet un espai per donar-se a conèixer o distribuir les seves obres. Però és clar que l'entrada en escena de l'art digital, amb les seves peculiaritats de difícil accés al món tradicional del mercat de l'art, està provocant l'arribada de nous models de negoci i de mercat. En aquest sentit, la compra d'accés restringit a les obres o les formes de micropagament a través d'*apps*, entre d'altres modalitats d'adquisició d'art, representen cada cop més una alternativa sòlida i factible. També trobem alguns espais especialitzats en la venda d'obres d'art digital, com ara la pionera galeria Bitforms de Steve Sacks, que crea petits ordinadors que són marcs des dels quals es poden consultar les obres. Però la dificultat de manteniment i d'objectualització d'aquest tipus d'obres, entre d'altres problemes, sovint en dificulta la comercialització en el mercat de l'art contemporani. En aquest sentit, s'han fet algunes aproximacions en fires d'art, biennals o col·leccions de museus. La compra d'aquestes obres els fa plantejar les dificultats del seu manteniment, atesa l'obsolescència dels materials tecnològics emprats.

Per això, un dels problemes a resoldre, que no és exclusiu de l'art digital sinó força estès en el marc de l'art contemporani, és el de la conservació i manteniment d'unes obres sovint construïdes sobre materials efimers, inestables o ràpidament obsolets. El comissari Jon Ippolito (2003: 47), vinculat al Solomon R. Guggenheim Museum de Nova York, fa anys que hi treballa. Ippolito és l'impulsor d'una iniciativa anomenada Variable Media Network, fundada entre el Museu Guggenheim i la Fundació Daniel Langlois, que fa recerca, executa projectes i assessora les institucions sobre com conservar les seves peces d'art més difícils de salvaguardar i mantenir actives. La fundació dissenya estratègies adequades per a cada cas i genera models de documentació necessària.

Algunes de les estratègies que desplega Ippolito per conservar els materials i les tecnologies són l'emmagatzematge en un dispositiu per allargar-ne la vida útil, l'emulació de l'obra amb sistemes com els que es fan servir als videojocs, la migració a materials i tecnologies més actuals, i la reinterpretació de l'obra amb materials i tecnologies que no siguin obsolescents i que puguin perdurar en el temps. Evidentment, cada estratègia té uns pros i uns



contres que cal estudiar per a cada peça, així com analitzar la possibilitat real de dur-se a terme en el context en què aquesta es troba, atès que en alguns casos reclama inversions econòmiques força considerables. Totes aquestes operacions presenten grans dilemes i paradoxes perquè, talment com diu Ippolito, els conservadors s'han especialitzat a mantenir les obres el més estàtiques possible, però per contra, les noves tecnologies sobreviuen precisament gràcies a la seva alta mutabilitat. És clar que la possibilitat d'una correcta conservació de les peces afecta decisivament el seu valor en el mercat. Aquesta conservació, lògicament, pot afectar el seu valor dins d'una col·lecció representativa d'un període determinat de la nostra història. D'aquí, doncs, que tothom estigui posant fil a l'agulla en aquest sentit.

### *Conclusions*

La nostra intenció al llarg d'aquest capítol ha estat mostrar la importància que tenen els aspectes tecnològics en l'art i tot el que l'acompanya —atorgant-hi la seva pertinent rellevància— i alhora mostrar que aquesta rellevància no és pas nova d'ara, tot i que efectivament s'ha vist accentuada arran de la importància destacada de les ciències i les tecnologies en l'actualitat —especialment les TIC—, sinó que té una llarga —i oculta— història pendent de revisar amb nous ulls i eines.

És en aquest sentit que l'estudi d'un conjunt de pràctiques artístiques vinculades a les TIC acaba derivant cap a qüestions que atenyen el conjunt de l'art, en tots els processos que l'acompanyen i fins i tot en les bases ontològiques que li són inherents. És per això que podem dir que els desenvolupaments actuals vinculats al que s'ha denominat les Humanitats Digitals (TERRAS *et al.* 2013), i més específicament, la Història digital de l'Art (BENTKOWSKA-KAFEL 2005), representen la lenta absorció de les potencialitats de les TIC, i transformen alhora la imatge del que avui en dia significa produir i transmetre coneixement. Parlem, doncs, del procés que porta de la Història de l'art digital a la Història digital de l'Art o, el que és el mateix, de la cultura digital a la digitalització de la cultura fins a esborrar el rastre del digital per esdevenir senzillament, i un cop més, cultura.

## Referències bibliogràfiques

- AADD. 2003. *Beyond productivity: Information Technology, Innovation and Creativity, Informe del National Research Council of the National Academies de EUA*. Washington: National Academies Press.
- ALSINA, P. 2007. *Arte, Ciencia y Tecnología*. Barcelona: Editorial UOC.
- GRAHAM, B. & S. COOK. 2010. *Rethinking Curating. Art After New Media*. Cambridge: The MIT Press.
- BENTKOWSKA-KAFEL, A. et al. 2005. *Digital Art History. A Subject in Transition*. Bristol: Intellect Books.
- BIRKHOFF, G.D. 1993. *Aesthetic Measure*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- BREA, J.L. 2010. *Las tres eras de la imagen*. Madrid: Ediciones Akal.
- CARILLO, J. 2010. «El museo como archivo». *Artnodes* 10. <http://www.uoc.edu/ojs/index.php/artnodes/article/view/n10-carrillo/n10-carrillo-esp>.
- COOK, S. 2008. «Immateriality and Its Discontents: An Overview of Main Models and Issues for Curating New Media». Dins C. PAUL, ed. *New Media in the White Cube and Beyond. Curatorial Models for Digital Art*. Berkeley/Los Angeles/Londres: University of California Press, 33–38.
- DIETZ, S. 2000. «Curating New Media». *YProductions*. [http://www.yproductions.com/writing/archives/curating\\_new\\_media.html](http://www.yproductions.com/writing/archives/curating_new_media.html) (consultat el 20 de juliol de 2013).
- GERE, C. 2002. *Digital Culture*. Londres: Reaktion Books.
- . 2008. «New Media Art and the Gallery in the Digital Age». Dins C. PAUL, ed. *New Media in the White Cube and Beyond. Curatorial Models for Digital Art*. Berkeley/Los Angeles/Londres: University of California Press, 13–25.
- GIANNETTI, C. 2002. *Estética Digital*. Barcelona: L'Angelot.
- IPPOLITO, J. 2003. «Accommodating the Unpredictable. The Variable Media Questionnaire». Dins A. DEPOCAS, J. HIPÓLITO & C. JONES, eds. *The Variable Media Approach. Permanence Through Change*. Nova York/Montreal: The Solomon R. Guggenheim Foundation/The Daniel Langlois Foundation for Art, Science and Technology, 47–53.
- LILLEMOSE, J. 2006. «Conceptual transformation of art: from dematerialisation of the object to immateriality in networks». Dins J. KRYSAM ed. *Curating Immateriality*, 117–139. <http://www.data-browser.net/o3/DBO3/Lillemose.pdf> (consultat el 20 de juliol de 2013).
- LIPPARD, L.R. 2004. *Seis años. La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid: Akal.
- MANOVICH, L. 2001. *The Language of New Media*. Cambridge, Mass: MIT Press.
- MOLES, A.A. 1990. *Art et Ordinateur*. París: Blusson Editeur.
- NAIMARK, M. 2003. *Truth, Beauty, Freedom, and Money: Technology-Based Art and the Dynamics of Sustainability*. EUA: Leonardo/ISAST. [www.artslab.net](http://www.artslab.net).
- OBRIST, H.U. 2008. *A Brief History of Curating*. Zurich/Dijon: JRP/Ringier & Les Presses du Réel.

- PAUL, C. 2003. *Digital Art*. New York: Thames & Hudson.
- REICHARDT, J. 1968. *Cybernetic Serendipity*. Londres: Studio Internacional.
- SCHLEINER, A.-M. 2003. «Fluidities and Oppositions among Curators, Filter Feeders, and Future Artists». *Intelligent Agent* 3 (1): 1–5.
- SHANKEN, E.A. 2009. *Art and Electronic Media*. New York: Phaidon.
- TERRAS, M., J. NYHAN & E. VANHOUTTE, ed. 2013. *Defining Digital Humanities*. Surrey: Ashgate.
- WAELDER, P. 2011. *Comisariado y conservación de arte digital*. Barcelona: FUOC.
- WARDRIP-FRUIIN, N. & N. MONTFORT, eds. 2003. *The New Media Reader*. Cambridge: MIT Press.
- WILSON, S. 2001. *Information Arts: Intersections of Art, Science, and Technology*. Cambridge: MIT Press.

LES DIMENSIONS DE L'OBERTURA  
EN LA PRODUCCIÓ CULTURAL:  
PARTICIPACIÓ I INNOVACIÓ EN LA  
CONSTRUCCIÓ D'OBJECTES NARRATIUS  
D'ARREL AUDIOVISUAL

ANTONI ROIG TELO

Universitat Oberta de Catalunya

*Resum:* Una part fonamental de les transformacions de la producció cultural tenen un denominador comú: l'obertura d'una sèrie d'elements clau en la concepció, el desenvolupament, la difusió, el consum i la recepció dels objectes culturals. En aquest capítol descriuré un model que considero útil per presentar de forma gràfica les característiques i interaccions que tenen lloc entre les diverses formes d'obertura de la producció cultural. Aquesta proposta es materialitza en quatre dimensions —tecnologies, control, processos i experiències— que comparteixen atributs de flexibilitat, multiplicitat i democratització en la relació entre els diferents agents culturals, si bé no sempre hi ha una coincidència entre els discursos i la realitat tangible. Com indicaré, cap dimensió pressuposa un canvi per ella mateixa: l'interès radica fonamentalment en la capacitat d'interacció, la qual cosa ens permet observar l'emergència de noves pràctiques creatives.

*Paraules clau:* obertura, producció cultural, participació, pràctiques creatives

*Introducció*

La noció d'obertura m'ha resultat tremendament útil en nombroses ocasions com a referència per comprendre els nombrosos processos de transformació del que entenem com a producció cultural en l'actualitat; concretament, en el meu cas, el cinema i, en general, l'audiovisual. Encara que citaré exemples concrets més endavant, em refereixo tant a la proliferació d'autoproduccions realitzades fora dels cercles industrials, com a formats emergents de creació visual i sonora socials més propers a la tradició oral —encara que sigui a través d'Internet— que a l'estratègia de finestres d'explotació lineal pròpia de les

*Nota:* El contingut d'aquest capítol està vinculat al projecte *CREATIVE, Prácticas creativas y participación en los nuevos medios* (HAR2010-18982), finançat pel Ministerio de Ciencia e Innovación.

indústries culturals, i també a fórmules híbrides en les quals es desdibuixen els límits entre els rols assignats als agents tradicionals implicats (com productors i consumidors). Aquesta obertura pot adquirir múltiples formes i tenir un abast i un valor molt diversos. De fet, és difícil afirmar, en contra de molts discursos triomfalistes sobre la cultura participativa o la web 2.0, que configuren necessàriament models de producció (i si ho són, no són necessàriament nous). Però, com a mínim, s'ha de destacar la importància d'allò que tenen en comú les diferents manifestacions de l'obertura, no tant quant al *què* sinó quant al *qui*. Ens trobem davant la consolidació d'una tendència cap a la descentralització i del reconeixement de la capacitat productiva dels públics, de manera que s'obren espais creatius tradicionalment reservats a entorns professionalitzats, alhora que sorgeixen i es popularitzen noves opcions de creació, intercanvi i consum culturals.

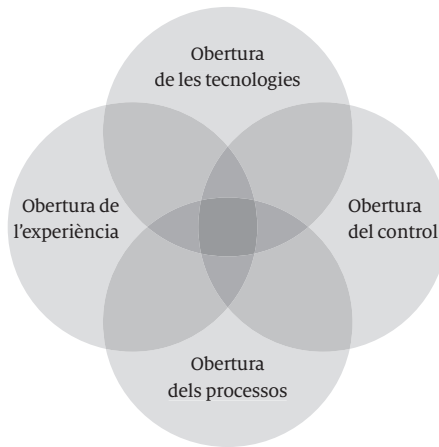
Traçar la genealogia i les motivacions d'aquest gir notable no és tasca senzilla, ja que no es tracta d'un fenomen nou, però és evident que el seu impacte popular i el seu dinamisme creatiu tenen molt a veure amb les noves pràctiques de comunicació multidireccional afavorides al voltant d'Internet i dels dispositius mòbils. Sabem també que entre les seves múltiples conseqüències destaca el qüestionament de nombrosos límits i rols establerts, la qual cosa provoca tanta excitació com incertesa i desconcert entre els agents culturals implicats. I no només dins de la indústria. És per això que no resulta sorprenent que visquem temps de profundes contradiccions: així, se celebra el volum de contingut generat pels usuaris a YouTube alhora que es formulen seriosos discursos sobre la preocupant cessió de drets i la comercialització de la participació en termes de treball gratuït al servei del nou *establishment* representat per corporacions com Google, Yahoo o Facebook; es relativitza la qualitat d'aquests mateixos continguts atenent a criteris normatius tradicionals mentre proliferen fórmules per a legitimar-los;<sup>1</sup> es viuen encesos debats sobre el copyright alhora que es relaxa la pressió sobre determinats usos de les propietats de grans corporacions; es recuperen fórmules d'explotació audiovisual basades en el gran format i en una clarament delimitada posició del subjecte/espectador, alhora que el consum cultural s'evidencia com una activitat cada vegada més social, distribuïda i compartida.

1 En l'actualitat tant Vimeo com YouTube tenen, en les seves plataformes, premis a la creativitat; la segona, de la mà de la Fundació Guggenheim.

Per aquest motiu és important aturar-se a reflexionar sobre allò que fa diferents les pràctiques i els objectes culturals fruit de les tendències d'obertura. En aquest capítol pretenc identificar quatre grans dimensions de l'obertura en la producció cultural, no com a elements aïllats, sinó atenent a les interrelacions entre elles. A continuació, mostraré com aquestes dimensions es materialitzen en diferents tipus de productes culturals, així com també la seva vinculació amb els discursos sobre la participació.

### *Les quatre dimensions de l'obertura*

En la següent il·lustració presento de forma gràfica i intuïtiva aquestes quatre dimensions, en què les zones d'intersecció subratllen les múltiples combinacions possibles:



Il·lustració 1. La interrelació de les dimensions de l'obertura.

### *Obertura de les tecnologies*

L'obertura de les tecnologies es caracteritza per la major facilitació a l'accés i ús d'equips, dispositius, eines informàtiques i plataformes *online* que estimulen la creació independent i l'autoproducció, tant en termes de cost com de corba d'aprenentatge, en què s'introdueixen en no poques ocasions elements lúdics, és a dir, invitacions a *jugar* amb un determinat procés creatiu tradicionalment opac per als no-professionals. Els usuaris utilitzen des de càmeres de vídeo d'alta definició o equips de so digital de baix cost, passant

per ordinadors i dispositius portàtils amb prestacions pràcticament professionals, programari de disseny, producció i postproducció, fins a l'accés a un major espai d'emmagatzematge de dades en unitats locals o en el núvol. I és que no podem obviar el conjunt d'eines i plataformes que probablement siguin les més representatives d'aquest profund canvi cultural: aquelles que faciliten la reproducció, la retransmissió, la captura, la manipulació, l'intercanvi, la publicació, la socialització o la col·laboració en línia, siguin aplicacions generalistes com Dropbox o Drive, específiques com Livestream, plataformes de vídeo com YouTube, Vimeo o Vine (fins i tot amb la incursió de plataformes fins al moment centrades en la fotografia com Instagram), siguin eines amb qualitats hipermèdia com Wirewax o Popcorn, així com multitud de xarxes socials que estimulen la creació de col·lectius i comunitats d'interès.

Sovint s'ha tendit a identificar l'obertura de la tecnologia com l'agent causal desencadenant de tots els canvis i, en tot cas, la condició suficient per parlar-ne. Es tracta d'una discussió que excedeix els objectius d'aquest capítol encara que es pot deduir per l'estructura que no comparteixo aquesta aproximació determinista; en canvi, advoco per una perspectiva de conformació mútua, més propera al que Bijker, Hughes i Pinch (1989) defineixen com a xarxa sociotècnica, la qual conté els components materials i no materials, discursius, tecnològics i socials, i que podem observar a través de les seves pràctiques (GÓMEZ 2012). Així, per exemple, el mer ús de programari lliure no implica que ens trobem davant un model diferenciat de producció cultural si no va acompanyat d'algun altre tipus d'obertura. De totes maneres, atent a la naturalesa de la producció cultural contemporània, resulta difícil ignorar el paper aglutinador i catalitzador de la tecnologia, si bé el seu pes real és tremendament variable i rarament actuarà en solitari, sinó en combinació amb altres dimensions.

### *Obertura del control*

En anteriors ocasions m'he referit a aquesta dimensió en termes d'accés i ús dels continguts, encara que considero que és la denominació d'obertura del control la que millor n'identifica la complexitat i la riquesa. De fet, és probablement la crisi de la noció de propietat que afecta conceptes bàsics com els drets d'explotació o autoria, la divisió entre producció i consum o la noció de clausura d'un text el que es pot considerar com la característica més paradig-

màtica de les pràctiques culturals dels nous mitjans. Mentre Marshall (2002) definia aquest nou context cultural com un «ball de caos i control» entre la cultura oficial i la no oficial, Rose (2011), en un capítol denominat precisament «Control», descriu, a través de casos que van des de *Star Wars* fins a *Mad Men*, com resulta ja d'una evidència aclaparadora que els creadors originals d'un concepte narratiu no puguin controlar el desenvolupament dels propis universos i personatges canònics. Apropiacions, citacions, remescles,  *mashups*, intercanvi de continguts, paròdies, *cosplay*, ficció i art de fans, jocs, *spoilers*, presència activa de perfils no oficials de personatges ficticis en xarxes socials, informació i discussió no oficial... Si a tot això hi afegim l'estreta vinculació amb comunitats d'interès, veiem com la pèrdua o la dissolució del control constitueixen pràctiques creatives que reflecteixen perfectament com els públics poden arribar a fer seus productes d'àmplia repercussió popular. Així, molts creadors independents exploten les possibilitats de l'obertura del control per proposar iniciatives distribuïdes, que van des de la flexibilització de les llicències d'explotació fins a propostes participatives de reelaboració de continguts per poder així garantir una major difusió del seu treball. Com concloïa en l'apartat anterior, podem considerar bona part de les pràctiques que tot just acabo de catalogar com a interessants conseqüències de la intersecció entre l'obertura tecnològica i l'obertura del control.

De totes maneres, no hem de confondre *pèrdua* de control amb obertura del control. El primer és simplement inevitable; el segon implica una voluntat de cessió, un reconeixement tàcit i actiu que els objectes culturals no poden considerar-se, en paraules de Lunenfeld (1999), clausurats. Aquesta obertura, per tant, no ha d'aplicar-se necessàriament a qualsevol objecte cultural contemporani, i en ocasions resulta més aparent que real: un videojoc o una experiència *crossmedia* (que permet el consum de forma complementària a través de diferents plataformes) ofereixen *a priori* la llibertat d'explorar un univers narratiu però, recuperant una altra afirmació clàssica de Manovich (2001), sovint ens veiem arrossegats a seguir la trajectòria mental d'un dissenyador.

### *Obertura dels processos*

Aquesta dimensió fa referència a la incorporació dels públics en els processos creatius a través de múltiples fórmules de col·laboració entre els impulsors d'un projecte i col·lectius d'individus disposats a implicar-s'hi, la qual cosa



s'articula a través de mecanismes en els quals el vincle emocional adquireix una gran importància i que solen presentar-se com a processos de participació i democratització de la producció.

Si bé semblaria automàtic integrar aquesta dimensió en l'anterior, és important tenir en compte que aquesta incorporació no pressuposa una cessió del control. Com hem tractat amb relació a processos col·lectius com el *crowdsourcing* o el *crowdfunding* (ROIG *et al.* 2012), l'obertura dels processos pot dur-se a terme d'una manera perfectament consistent amb la pràctica industrial tradicional, a través de l'externalització de determinades tasques o serveis per mitjà de convocatòries en les quals la capacitat de decisió queda en tot moment al costat del nucli creatiu del projecte; això és, de l'equip que n'és promotor, que decideix en les primeres fases què s'obre i com ho fa. El que es fa en certa manera és redefinir el clàssic circuit client-proveïdor, i permetre l'entrada a una part del públic objectiu disposat a formar part del projecte. Els beneficis d'aquesta estratègia són clars, ja que permeten establir un vincle molt estret amb un públic objectiu atret per l'imaginari propi del cinema o la televisió. Per aquest motiu molts projectes basats en la filosofia del *crowdsourcing* o el *crowdfunding* busquen atreure els seus col·lectius identificant-los com a codirectors o coproductors. Per això resulta poc sorprenent que un dels primers sectors a experimentar amb l'obertura dels processos hagi estat el de la publicitat (ROIG 2010).

El problema en aquest tipus de casos és que l'obertura dels processos sense una obertura del control pot comportar una falsa promesa de participació: no se segueixen criteris de transparència ni de reciprocitat (DEUZE 2008), ni es produeix el reconeixement dels participants com a interlocutors i, en conseqüència, tampoc s'integren efectivament en la presa de decisions (CARPENTIER 2011), de manera que difícilment els participants podran conformar el resultat final. Així doncs, podem identificar un potencial de participació en la combinació d'ambdues dimensions.

### *Obertura de l'experiència*

Si l'obertura del control feia referència a la impossibilitat de considerar un objecte cultural contemporani com a propietat exclusiva o definir-lo en termes de clausura, l'obertura de l'experiència apunta a un nou element de transformació: la dificultat de confinar l'experiència d'una història a un únic

text o objecte, o a un únic mitjà. En són un clar exemple aquelles formes narratives en les quals diferents elements de la narració es despleguen en múltiples experiències. S'anomenen transmèdia (JENKINS 2006; SCOLARI 2009; DENA 2010) aquelles que presenten diversos punts d'entrada a una narració distribuïda. Tanmateix, hi ha d'altres denominacions que fan menys èmfasi en la multiplicitat de mitjans i es focalitzen, en canvi, en les seves qualitats rizomàtiques i immersives, com és el cas de les narratives multicapa o *deep media* (ROSE 2011). Sense arribar tan lluny, és clar que l'obertura de l'experiència cultural remet a la intensificació de les múltiples derivades de la intertextualitat, fins al punt que qualsevol objecte textual, tingui o no aspiracions transmèdia, es veu automàticament connectat amb altres pàgines web, jocs, tràilers, *teasers*, *making of*, llibres, *apps*, etc. Aquest territori ofereix una promesa d'oportunitats i sinèrgies tant creatives com econòmiques, raó per la qual se sol assenyalar aquesta dimensió com una de les principals opcions de futur per a la indústria dels continguts (GUBBINS & ROSENTHAL 2010, 2011 i 2013). Resulta fàcil apreciar, a més de l'estreta connexió entre la dimensió d'experiència i —de nou— la tecnològica, que la seva condició realment reulsiva ve de la mà de la implicació dels usuaris en la conformació de la història a través del seu paper actiu en el seu desenvolupament i l'assumpció de protagonisme sobre l'univers en el qual se'ls convida a immersir-se. No és l'opció que solen prendre les grans franquícies transmèdia, que solen ser o bé dependents de propietats prèvies (com succeeix en el gènere dels superherois) o bé extremadament codificades (com és el cas del clàssic exemple de *The Matrix*). Tampoc sol coincidir ni tan sols amb la intenció de personatges considerats pioners, com és el cas de George Lucas en relació amb la saga *Star Wars*, que desbordat per l'evidència de la pèrdua de control, se n'accepta la inevitabilitat i s'abracen els beneficis que pot comportar l'obertura.

### *Promeses de participació*

Com hem vist, l'obertura és un element fonamental en bona part de la creació cultural contemporània. També hem observat que l'obertura pren moltes formes i que les tecnologies, el control, els processos i les experiències es poden combinar de diferents maneres, cosa que dibuixa un panorama complex però alhora fascinant. No podem oblidar que l'obertura en ella mateixa no és una condició suficient per a la creació cultural participativa, malgrat que molts

discursos ens vulguin suggerir el contrari. De fet, aquesta és una crítica habitual a la identificació acrítica d'implicació amb participació, ja que no es té en compte que la participació se sustenta en la legitimació dels participants a disposar de capacitat de decisió sobre qüestions rellevants del procés creatiu; és a dir, va associada a una obertura del control i dels processos. Tenint en compte aquestes consideracions, procedeix a centrar-me en un tipus de creació cultural participativa complexa: l'audiovisual. És una forma creativa que reclama un treball en equip i sovint especialitzat, que proposo definir de la següent manera: «la creació participativa implica obrir determinats processos de presa de decisió a un grup flexible de participants que es veuen reconeguts com a practicants a través de la seva implicació en una pràctica creativa». Aquesta definició té diferents implicacions en relació amb l'organització dels processos creatius i dels productes que es desenvoluparan fruit d'aquest tipus de projectes.

En primer lloc, i com ja hem vist anteriorment, un projecte participatiu pot tenir en el seu origen un col·lectiu o equip promotor que exerceixi un lideratge i que actuï com a referent d'una visió creativa; això implica la capacitat de definició d'objectius, formes de finançament i d'explotació, establiment de resultats esperats, i temporització i normes explícites de treball. Segons la definició que he formulat, seria contradictori que l'oferta de participació s'adrecés a col·lectius restringits, la qual cosa no vol dir que en moments determinats es puguin fer crides per captar persones amb habilitats tècniques específiques com ara dissenyadors, músics, experts en efectes especials i actors. En segon lloc, a causa de la implicació de col·lectius potencialment grans al llarg del temps (que sol ser dilatat), els projectes participatius tendeixen a estar connectats a fenòmens culturals i socials més amplis, des de l'activisme social o mediambiental als moviments de cultura lliure o de cultura popular. Aquest èmfasi en el manteniment d'un vincle afectiu continuat resulta lògicament un focus d'atracció des de la perspectiva del màrqueting i la publicitat —que ho han experimentat notablement amb una versió, això sí, limitada de participació. I és que la participació està necessàriament vinculada a la presa de decisions, el que hem definit anteriorment com a obertura del control. Això implica l'existència d'espais per a la negociació i el debat, així com l'establiment d'una relació entre els participants basada en la transparència i el reconeixement mutu (DEUXE 2008). Aquesta posició hauria de portar a promoure una comunicació no només entre el nucli creatiu i la resta de par-

ticipants sinó entre els participants mateixos. En aquests contextos poden sorgir comunitats creatives on es construeixin xarxes de suport mutu (JENKINS 2010: 233). Una altra conseqüència observable en els projectes participatius és l'existència de recursos dissenyats per orientar nous i ajudar els membres de la comunitat a aplicar les habilitats i el *know-how* adquirit en altres projectes creatius, el que es coneix com a productivitat instrumental (WIRMAN 2009). I finalment, les iniciatives participatives tendeixen a buscar fórmules de preservar-ne activitat al llarg del temps més enllà d'un projecte concret. Conseqüentment, totes les dimensions d'obertura contenen elements que faciliten la participació, per bé que només determinades combinacions i condicions ens permeten parlar de creació participativa. En la següent taula presento un conjunt de condicions que connecten algunes de les principals nocions presentades en aquest capítol en relació amb l'obertura i la producció participativa:

<i>Condicions necessàries</i>	<i>Condicions ideals</i>	<i>Condicions relacionades</i>
Afiliació no restrictiva	Comunitats creatives	<i>Crowdfunding</i> (diners)
Participants autoseleccionats	Xarxes de suport mutu entre participants	<i>Crowdsourcing</i> (treball, tasques)
Distribució del control (presa de decisions)	Contribució a parts creatives significatives	Llicències obertes i remescla
Espais de negociació	Condicions de col·laboració explícites amb promotors del projecte	Sentit de pertinença
Transparència	Propietat	Experiència multimodal
Reconeixement mutu	Productes culturals diferenciats	
	Productivitat instrumental	
	Formes de reapropiació integrades al projecte	
	Continuïtat al llarg del temps	

Taula 1. Condicions vinculades a la producció audiovisual participativa.

A la primera columna hi indico les condicions que, segons la meua opinió, ha d'assolir necessàriament un projecte perquè sigui considerat participatiu. És important tenir en compte que complir o no complir cadascuna d'aquestes condicions és sovint difícil de precisar, sobretot en el cas de la distribució del control, on trobarem les contradiccions més evidents entre els discursos oficials sobre la participació, i els espais i les opcions reals de presa de decisions i negociació. Com veurem més endavant a la Taula 2, on aplico aquestes condicions a alguns casos representatius, no resulta fàcil establir els límits entre un projecte participatiu i un projecte basat en la contribució o la implicació d'usuaris, però hi ha certes zones frontereres molt útils per a l'anàlisi.

A la segona columna hi apareixen un seguit d'elements que freqüentment són observables, o com a mínim són afavorits, en un projecte participatiu, però no són condició necessària. El compliment d'aquestes denominades condicions ideals poden derivar en altres tipologies com són els projectes col·laboratius, caracteritzats per sumar a la qualitat participativa la presència d'una comunitat creativa dins la qual s'estableixen xarxes de suport mutu entre els seus membres, de manera que la comunicació esdevé totalment multidireccional. Un cas particular i també complex és el dels projectes cocreatius, en els quals l'èmfasi es desplaça al valor de la contribució que, seguint la definició de Banks i Potts (2010), ha de ser clarament significativa en termes creatius. De nou ens trobem amb un criteri difícil d'abordar (què vol dir "significatiu?"), però ens permet traçar una línia ni que sigui borrosa en relació amb aquelles contribucions que no tenen efecte tangible en els resultats finals. La cocreació mereix sens dubte una atenció específica, però valgui afegir en aquest punt una darrera reflexió: la cocreació porta implícita la presa de decisions dels participants, però al mateix temps pot implicar l'incompliment d'algunes de les condicions definides com a necessàries, com seria el cas de l'afiliació no restrictiva, per exemple. Un altre exemple evident és el dels projectes cinematogràfics impulsats per la comunitat del programari de composició i animació 3D *open source* Blender. Tot i tractar-se de projectes basats en la cocreació des del punt de vista de la contribució directa en el resultat final, es tracta de processos basats en una selecció d'un grup d'elit entre els membres de la comunitat de Blender a partir de criteris meritocràtics, que s'integren en un procés de producció tancat. En aquest cas es produiria la paradoxa de trobar-nos davant un procés cocreatiu el resultat del qual és llicenciat amb Creative Commons (obertura de l'accés i el control),

que utilitza exclusivament programari lliure (obertura de les tecnologies), però que compleix totes les condicions necessàries perquè es consideri un projecte participatiu.

La darrera columna descriu un seguit de condicions que solen aparèixer vinculades a projectes participatius però no tenen una influència directa amb aquesta qualitat. Aquest conjunt de condicions és important precisament per la seva popularitat, la qual cosa implica no poques confusions. Així, distribuir un producte sota llicències flexibles com ara Creative Commons o cercar la implicació d'un important nombre de persones a través de crides a realitzar tasques (*crowdsourcing*) o del micromecenatge (*crowdfunding*) no configuren un projecte participatiu tal com ha estat definit en aquest capítol. Tampoc no ho seria oferir una experiència d'un univers narratiu (ficcional o no) a través de diferents medis, malgrat que es proposin diversos graus d'interactivitat, incloent-hi la personalització i la capacitat de decisió de trajectòries a l'hora de seguir i recompondre la interacció amb una xarxa d'objectes culturals interrelacionats; aquest seria el cas de les ja esmentades narratives transmediàtiques.

A tall d'il·lustració i alhora de resum, ofereixo a la Taula 2 una aplicació d'aquestes diferents condicions a quatre casos d'arrel cinematogràfica prou representatius per la seva popularitat o significació. Els exemples escollits són els següents:

*A Swarm Of Angels*.<sup>2</sup> Projecte britànic sorgit amb l'objectiu de portar a terme un llargmetratge de ciència-ficció llicenciat amb Creative Commons i per mitjà d'una comunitat a la qual es podia accedir pagant un preu simbòlic. El projecte va estar actiu durant tres anys, de 2006 a 2009, quan va entrar en hiatus. Malgrat això es continua considerant un dels bancs de proves més importants per a la producció col·laborativa a partir de les intenses discussions conceptuals de la seva comunitat.

*Iron Sky*.<sup>3</sup> Pel·lícula comercial de ciència-ficció paròdica, realitzada amb el suport d'una comunitat per mitjà de crides puntuals basades en *crowdfunding* i *crowdsourcing*. L'estrena mundial de la pel·lícula va ser l'any 2012.

2 <http://www.aswarmofangels.com>.

3 <http://www.ironsky.net>.

*El Cosmonauta*.<sup>4</sup> Pel·lícula de ciència-ficció dramàtica espanyola, llicenciada amb Creative Commons i distribuïda simultàniament per Internet i televisió, i també en DVD, amb elements transmèdia i desenvolupada amb el suport d'un col·lectiu de seguidors gràcies a *crowdfunding* i esdeveniments especials.

*Life in a Day*.<sup>5</sup> Pel·lícula documental coproduïda entre els Estats Units i la Gran Bretanya, basada en contribucions d'usuaris d'arreu del món convidats a enregistrar moments de la seva vida quotidiana en un mateix dia, el 23 de juliol de 2011. En la seva forma final, el film va ser editat per professionals, mentre que les contribucions rebudes es van publicar a la pàgina del projecte a YouTube.

La convenció que he utilitzat taula següent inclou tres graus d'acompliment de cada condició:

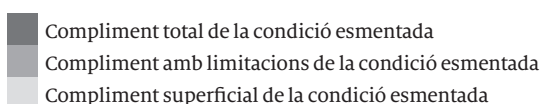
		<i>A Swarm Of Angels</i>	<i>Iron Sky</i>	<i>El Cosmonauta</i>	<i>Life in a Day</i>
Condicions necessàries	Afiliació no restrictiva	■	■	■	■
	Autoselecció de participants	■	■	■	■
	Distribució de control	■	■	■	■
	Espais de negociació	■	■	■	■
	Transparència	■	■	■	■
	Reconeixement mutu	■	■	■	■
Condicions ideals	Comunitats creatives	■	■	■	■
	Xarxes de suport mutu	■	■	■	■
	Contribució significativa	■	■	■	■
	Acords explícits de col·laboració	■	■	■	■
	Propietat	■	■	■	■
	Resultat diferenciat	■	■	■	■
	Productivitat instrumental	■	■	■	■
	Formes de reapropiació integrades	■	■	■	■
Continuïtat al llarg del temps	■	■	■	■	

4 <http://www.elcosmonauta.es>.

5 <http://www.youtube.com/lifeinaday>.

		<i>A Swarm Of Angels</i>	<i>Iron Sky</i>	<i>El Cosmonauta</i>	<i>Life in a Day</i>
Condicions relacionades	<i>Crowdfunding</i>	■	■	■	■
	<i>Crowdsourcing</i>	■	■	■	■
	Remescla i llicències obertes	■	■	■	■
	Sentit de pertinença	■	■	■	■
	Experiència multimodal	■	■	■	■

Taula 2. Condicions vinculades a la producció audiovisual participativa.



De la Taula 2 se'n desprenen diverses conclusions interessants, de les quals en destacaré només algunes. En primer lloc, veiem com, d'aquests quatre projectes, només dos es poden considerar participatius i un encara de forma relativa. Ni *El Cosmonauta* ni *Life in a Day* estableixen, per exemple, espais de debat i negociació sobre el projecte, atès que s'hi ha establert una comunicació bàsicament unidireccional. En el cas de *Life in a Day* resulta especialment paradoxal el fet que el producte final estigui totalment conformat a partir de contribucions d'usuaris, però que tanmateix no hagin tingut cap capacitat de decisió sobre la selecció, durada i ordre del material en la versió final. Quant a *Iron Sky*, la distribució de control creatiu és molt relativa, ja que es partia d'un guió tancat i només se'n van obrir determinades parts —poc significatives— des d'una plataforma de col·laboració creada específicament per al projecte (tot i que, això sí, oberta a d'altres iniciatives): *Wreck a Movie*,<sup>6</sup> l'únic que es pot considerar relativament com un espai de discussió i negociació sobre el projecte. El projecte model en aquest grup seria *A Swarm Of Angels*, tot i que resulta problemàtica la qüestió de l'afiliació no restrictiva, atès que no deixen d'imposar-se barreres econòmiques, ni que siguin petites, per considerar algú com a membre de la comunitat.

6 <http://www.wreckamovie.com>.



Pel que fa a les condicions ideals, no hi ha dubte que *A Swarm Of Angels* és el projecte que les compleix més folgadament, malgrat les incògnites que suscita fruit de la seva condició de projecte no realitzat. *Life in a Day* també destaca en aquest apartat per ser un projecte de naturalesa clarament diferenciada i que només té sentit com a esforç col·lectiu —tot i que sigui dirigit. És important esmentar en aquest sentit que el format ha tingut continuïtat en iniciatives posteriors com ara *Japan in a Day* i *Britain in a Day* (ambdós de 2012).

Finalment, és important remarcar que tant *Iron Sky* com *El Cosmonauta* destaquen dins de l'àmbit de condicions relacionades, la qual cosa és coherent amb els discursos utilitzats per promocionar les dues pel·lícules, en els quals es presenten com a pioneres del cinema participatiu, malgrat que, com hem vist, no són les pel·lícules que reuneixen més condicions per ser-ho. Per la seva part, *Life in a Day*, en ser un projecte finançat completament des dels seus inicis, no ha hagut de recórrer a iniciatives de *crowdfunding* ni a l'ús de llicències obertes; només ha fet una crida mundial a la contribució dels usuaris en forma de campanya viral.

#### *Anotacions finals*

Les quatre dimensions de l'obertura ens permeten identificar algunes característiques clau d'objectes i processos de creació cultural que no poden ser entesos ni analitzats en la seva totalitat seguint paràmetres normatius tradicionals. Al llarg del capítol hem vist com aquestes dimensions rarament es presenten de forma aïllada, la qual cosa és important per evitar simplificacions. Alhora, hem vist també com aquestes dimensions, en totes les seves diferents combinacions, poden tenir una relació directa amb la qualitat participativa de la producció cultural. Això sí, no només des de condicions d'accés o de vincle emocional de pertinença (condició molt estesa en tots els projectes que busquen la implicació dels públics al llarg del temps), sinó que ha de passar pel reconeixement dels participants, la seva implicació en processos de presa de decisió i, com hem pogut observar, també en una posició ètica dels promotors basada en la transparència. Sens dubte, hi ha molts elements a tenir en compte a l'hora d'aproximar-nos a projectes culturals basats en la noció d'obertura, però espero que les idees i els plantejaments presentats al llarg d'aquest capítol ajudin el lector a configurar un full de ruta.

*Referències bibliogràfiques*

- BANKS, J. & J. POTTS. 2010. «Co-creating games. A co-evolutionary analysis». *New Media and Society* 12 (2): 253–270.
- BIJKER, W.E., T.P. HUGHES & T. PINCH. 1989. *The Social Construction of Technological Systems: New Directions in the Sociology and History of Technology*. Cambridge: MIT Press.
- BRAUCHLER, B. & J. POSTILL, eds. 2010. *Theorising media and practice*. Oxford: Berghahn Books.
- CARPENTIER, N. 2011. *Media and Participation. A Site of Ideological-democratic Struggle*. Bristol: Intellect Books.
- DENA, C. 2010. *Transmedia practice: Theorising the Practice of Expressing a Fictional World across Distinct media and Environments*. Tesi doctoral. <http://www.christydena.com/academic-2/phd/> (consultat el 30 de juny de 2013).
- DEUZE, M. 2008. «Corporate Appropriation of Participatory Culture». Dins N. CARPENTIER & S. LIVINGSTONE, eds. *Participation and Media Production: Critical Reflections on Content Creation*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishers, 27–40.
- GÓMEZ CRUZ, E. 2012. *De la Cultura Kodak a la imagen en red. Una etnografía sobre fotografía digital*. Barcelona: Editorial UOC.
- GUBBINS, M. & L. ROSENTHAL. 2010. *Power to the Pixel 2009 Think Tank Executive Report*. [http://www.powertothepixel.com/wp-content/uploads/2009/11/PTTPthink-report\\_FINAL.pdf](http://www.powertothepixel.com/wp-content/uploads/2009/11/PTTPthink-report_FINAL.pdf) (consultat el 30 de juny de 2013).
- . 2011. *Power to the Pixel 2010 Think Tank Executive Report*. <http://thepixelreport.org/2011/03/15/report-outcomes-from-the-think-tank-2010/> (consultat el 30 de juny de 2013).
- . 2013. *Power to the Pixel 2012 Think Tank Executive Report*. <http://thepixelreport.org/2013/03/15/the-think-tank-report-2012/> (consultat el 30 de juny de 2013).
- JENKINS, H. 2006. *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press.
- . 2010. «Afterword: communities of readers, clusters of practices». Dins M. KNOBEL & C. LANKSHEAR, eds. *DIY Media. Creating, Sharing and Learning with New Technologies*. New York: Peter Lang Publishing, 231–253.
- LUNENFELD, P., ed. 1999. *The Digital Dialectic. New Essays on New Media*. Cambridge, DT.: The MIT Press.
- MANOVICH, L. 2001. *The Language of New Media*. Cambridge, DT.: The MIT Press.
- MARSHALL, P.D. 2002. «The new intertextual commodity». Dins D. HARRIES, ed. *The New Media Book*. Londres: British Film Institute Publishing, 69–81.
- ROIG, A. 2008. *Cap al cinema col·laboratiu: pràctiques culturals i formes de producció participatives*. Tesi doctoral. <http://www.tdx.cat/handle/10803/9121> (consultat l'1 de juliol de 2013).

- ROIG, A. 2010. «La participació com a bé de consum: una aproximació conceptual a les formes d'implicació dels usuaris en projectes audiovisuals col·laboratius». *Anàlisi. Quaderns de Comunicació i Cultura* 40: 101–114. <http://www.uoc.edu/ojs/index.php/analisi/article/view/n40-roig>.
- . 2012. «Cine en abierto: formas y estrategias de producción basadas en la participación». *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos* 13: 20–27.
- ROIG, A., J. SÁNCHEZ-NAVARRO & T. LEIBOVITZ. 2012. «Aquesta pel·lícula la fem entre tots! Crowdsourcing i crowdfunding com a pràctiques col·laboratives en la producció audiovisual contemporània». *Revista ICONO 14* 10 (1): 25–40. <http://www.icono14.net/ojs/index.php/icono14/article/view/113/79>.
- ROSE, F. 2011. *The Art of Immersion*. Nova York/Londres: W.W. Norton Company.
- SCOLARI, C. 2009. «Transmedia Storytelling: Implicit Consumers, Narrative Worlds, and Branding in Contemporary Media Production». *International Journal of Communication* 3: 586–606. <http://ijoc.org/ojs/index.php/ijoc/article/view/477/336> (consultat l'1 de juliol de 2013).
- WIRMAN, H. 2009. «On productivity and game fandom», *Transformative Works and Cultures* 3. <http://journal.transformativeworks.org/index.php/twc/article/view/145/115> (consultat l'1 de juliol de 2013).