

CULTURA LLIURE

DE COM ELS GRANS MITJANS DE
COMUNICACIÓ UTILITZEN LA
TECNOLOGIA I LES LLEIS PER
ENCLAUSTRAR LA CULTURA I
CONTROLAR LA CREATIVITAT.



<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.1/es/>

L'obra *Free Culture. How Big Media Uses Technology and the Law to Lock Down Culture and Control Creativity*, ha estat llicenciada per Lawrence Lessig amb una llicència Creative Commons. Aquesta llicència permet els usos no comercials d'aquesta obra sempre que es faci esment de l'autoria original.

Aquesta versió PDF, *Cultura lliure. De com els grans mitjans de comunicació utilitzen la tecnologia i les lleis per enclaustrar la cultura i controlar la creativitat*, és una traducció de l'obra abans esmentada i ha estat llicenciada per Noemí Mas i *Lingua, Traducció i Interpretació*, per encàrrec de la Secretaria de Telecomunicacions i Societat de la Informació del Departament d'Universitats, Recerca i Societat de la Informació de la Generalitat de Catalunya amb una llicència Creative Commons. Aquesta llicència permet els usos no comercials d'aquesta traducció sempre que es faci esment de l'autoria de la traducció.

Per a obtenir més informació sobre aquesta llicència **Creative Commons**, visiti:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.1/es/deed.ca>

Per a obtenir més informació sobre les llicències **Creative Commons**, visiti:

<http://www.creativecommons.org>

Per a Eric Eldred— l'obra del qual em
va atreure cap aquesta causa i per a qui
encara continua.

Taula de continguts

PREFACI 7

INTRODUCCIÓ 12

"PIRATERIA" 26

CAPÍTOL PRIMER: Creadors 31

CAPÍTOL SEGON: "Mers copistes" 42

CAPÍTOL TERCER: Catàlegs 62

CAPÍTOL QUART: "Pirates" 68

El cinema 68

La música enregistrada 69

La ràdio 73

La TV per cable 75

CAPÍTOL CINQUÈ: "Pirateria" 78

Pirateria I 78

Pirateria II 83

"PROPIETAT" 100

CAPÍTOL SISÈ: Fundadors 102

CAPÍTOL SETÈ: Enregistradors 113

CAPÍTOL VUITÈ: Transformadors 118

CAPÍTOL NOVÈ: Col·leccionistes 127

CAPÍTOL DESÈ: "Propietat" 135

Per què Hollywood té raó? 144

Els començaments 150

Les lleis: àmbit d'acció 157

Les lleis i l'arquitectura: abast 161

L'arquitectura i les lleis: compliment 170

El mercat: concentració 187

En conjunt 195

TRENCA-CLOSQUES 201

CAPÍTOL ONZÈ: Quimera 201

CAPÍTOL DOTZÈ: Danys 207

Limitar els creadors 208

Limitar els innovadors 212

Corrompre els ciutadans 225

EQUILIBRIS 234

CAPÍTOL TRETZÈ: Eldred 236

CAPÍTOL CATORZÈ: Eldred II 277

CONCLUSIONS 287

EPÍLEG 303

Nosaltres, ara 304

Reconstruir llibertats anteriorment sobreenteses: exemples 305

Reconstruir la cultura lliure: una idea 311

Ells, aviat 316

1. Més formalitats 316

 Registre i renovació 318

 Marcar 319

2. Terminis més curts 321

3. Ús lliure contra ús just 323

4. Alliberem la música, un altre cop 326

5. Acomiadem un munt d'advocats 335

NOTES 339

AGRAÏMENTS 367

ÍNDEX TEMÀTIC 369

PREFACI

Al final de la seva ressenya del meu primer llibre, *Codi: I altres lleis del Ciberespai*, David Pogue, un brillant autor i escriptor d'innombrables textos tècnics relacionats amb la informàtica, va escriure el següent:

A diferència de les lleis pròpiament dites, el programari d'Internet no té la capacitat de castigar. No afecta les persones que no estan en línia (i només ho està una minúscula minoria de la població mundial). I si no us agrada el sistema d'Internet, sempre podeu apagar el mòdem.¹

Pogue es mostrava escèptic sobre l'argument central del llibre (que el programari, o "codi", era com una mena de llei), i la seva crítica suggeria la idea feliç que si la vida al ciberespai es complicava, sempre podíem, "pim pam pum", apagar l'interruptor i tornar a ser a casa. Apagar el mòdem, desendollar l'ordinador i qualsevol problema que existís en aquell espai no ens "afectaria" més.

Potser Pogue tenia raó l'any 1999. Ho dubto, però pot ser. Però encara que tinguéis raó llavors, ara no en té: Cultura Lliure tracta dels problemes que Internet provoca fins i tot quan hem apagat el mòdem. És un debat sobre com les batalles que es lliuren en l'actualitat sobre la vida en línia han afectat de manera fonamental "aquells que no estan en línia". No hi ha cap interruptor que ens pugui aïllar dels efectes d'Internet.

Però a diferència de *Codi*, el debat aquí no es centra tant en Internet en sí, sinó en les conseqüències que té Internet en una part de la nostra tradició, que és molt més fonamental i, per més difícil de reconèixer que sigui per als fanàtics del ciberespai, molt més important.

Per construir-se la nostra cultura utilitza aquesta tradició. Tal com explico en les properes pàgines, venim d'una tradició de "cultura lliure": no lliure en el sentit de gratuïta o de "barra lliure" (per citar una frase del fundador del moviment del programari lliure ²), sinó lliure en el sentit de "llibertat d'expressió",

"mercat lliure",

"lliure comerç",

"lliure empresa",

"lliure voluntat" i "eleccions lliures." Una cultura lliure dóna suport i protegeix els creadors i els innovadors. Ho fa directament concedint drets de propietat intel·lectual, però també indirectament limitant l'abast d'aquests drets per tal de garantir que els creadors i innovadors que vindran estiguin *el més lliures possible* del control del passat. Una cultura lliure no és una cultura sense propietat, de la mateixa manera que el lliure mercat no és un mercat on tot és gratuït. El contrari de la cultura lliure és la "cultura del permís", una cultura on els creadors només poden crear amb el permís dels poderosos o dels creadors del passat.

Si entenguéssim aquest canvi penso que ens hi resistiríem. No "nosaltres" els d'esquerres o "vosaltres" els de dretes, sinó "nosaltres", els qui no tenim res en joc en les indústries culturals que van definir el segle XX. Tant si són d'esquerres com de dretes, si en aquest sentit no hi tenen interessos personals, el que els explico aquí els amoïnarà, perquè els canvis que descriu afecten valors que tots dos bàndols de la nostra cultura política consideren fonamentals.

Vam poder entreveure com tots dos partits indistintament posaven el crit al cel a començaments de l'estiu de 2003; la Comissió Federal de Telecomunicacions (FCC en anglès) es plantejava introduir canvis en les normes sobre la propietat dels mitjans de comunicació que farien més flexibles els límits de la concentració de mitjans de comunicació, i això va desencadenar que es formés una coalició

extraordinària que va generar més de 700.000 cartes a la FCC en contra d'aquests canvis. William Safire, en descriure "la incomoditat de manifestar-se al costat de Dones CodiRosa per la Pau i l'Associació Nacional del Rifle, entre la liberal Olympia Snowe i el conservador Ted Stevens", potser va formular de la manera més senzilla precisament allò que estava en joc: la concentració de poder. I es va fer la següent pregunta:

Això els sona poc conservador? A mi no. La concentració de poder, ja sigui polític, empresarial, cultural o dels mitjans de comunicació, hauria de repugnar els conservadors. La difusió del poder a través del control local, motivant així la participació individual, és l'essència del federalisme i la màxima expressió de la democràcia.³

Aquesta idea és un dels elements que componen l'argument de Cultura Lliure, tot i que el llibre que els presento no només es centra en la concentració de poder provocada per les concentracions de propietat, sinó també, i més important, encara que només sigui perquè és menys visible, en la concentració de poder provocada per un canvi dràstic en l'àmbit d'aplicació efectiu de la llei. La llei està canviant i aquest canvi està alterant la forma com es fa la nostra cultura. Aquest canvi els hauria de preocupar, tant si els interessa Internet com si no, tant si són més a l'esquerra de Safire o més a la seva dreta.

La inspiració per al títol i gran part de l'argumentació d'aquest llibre prové de l'obra de Richard Stallman i de l'Associació del Programari Lliure. Certament, quan rellegeixo l'obra de Stallman, sobretot els assaigs de *Programari lliure, societat lliure*, m'adono que totes les reflexions teòriques que desenvolupo aquí ja les va descriure Stallman fa dècades. Per tant es podria concloure, justament, que aquesta obra és "merament" derivada.

Accepto aquesta crítica si és que realment és una crítica. La feina de l'advocat és sempre derivada i amb aquest llibre no pretenc altra cosa que recordar a una cultura una tradició que sempre ha estat la seva. Com Stallman, defenso aquesta

tradició basant-me en valors. Com Stallman, crec que aquests són els valors de la llibertat. I com Stallman, penso que són valors del nostre passat que s'hauran de defensar en el futur. El nostre passat ha estat una cultura lliure, però aquesta només serà el nostre futur si deixem el camí pel qual caminem ara.

Com els arguments de Stallman a favor del programari lliure, els arguments per la cultura lliure topen amb una confusió que és difícil d'evitar i encara més difícil d'entendre. Una cultura lliure no és una cultura sense propietat; no és una cultura on els artistes no cobren. Una cultura sense propietat, o en què els creadors no poden cobrar diners, és anarquia, no llibertat. L'anarquia no és el que defenso en aquesta obra.

Per contra, la cultura lliure que defenso en aquest llibre és un equilibri entre anarquia i control. Una cultura lliure, com el lliure mercat, és plena de propietat. És plena de normes sobre la propietat i contractes que l'estat fa complir. Però de la mateixa manera que el lliure mercat es perverteix si la seva propietat esdevé feudal, també una cultura lliure es pot torçar si l'extremisme domina els drets de la propietat que la defineixen. Això és el que temo de la nostra cultura d'avui. És en contra d'aquest extremisme que escric aquest llibre.

CULTURA LLIURE

INTRODUCCIÓ

El 17 de desembre de 1903, en una ventosa platja de Carolina del Nord, durant uns tímids cent segons, els germans Wright van demostrar que un vehicle més pesant que l'aire i autopropulsat podia volar. El moment va ser electrizant i la seva importància es va entendre arreu. Gairebé de forma immediata va esclatar l'interès per aquesta nova tecnologia de vol pilotat per l'home i un grup nodrit d'innovadors es va posar a treballar per desenvolupar-la i millorar-la.

Quan els germans Wright van inventar l'avió, les lleis nord-americanes establien que el propietari d'un terreny era presumptament el propietari no només del seu terreny sinó també de tot el seu subsòl, fins al centre de la terra, i de tot l'espai per sobre, fins a "una distància indefinida, cap amunt"¹. Durant molts anys, acadèmics i experts van donar voltes a la millor manera d'interpretar la idea que els drets sobre el sòl arribessin fins al cel. Significava això que eres propietaris dels estels? Es podia, doncs, processar les oques per sobrevolar sense autorització premeditadament i repetida el nostre terreny?

Aleshores van arribar els avions i, per primer cop, aquest principi de la llei nord-americana, molt arrelat als fonaments de la nostra tradició i reconegut pels més importants juristes del nostre passat, cobrava rellevància. Si els meus terrenys arriben al cel, què passa quan United Airlines sobrevola el meu terreny? Tinc el dret de prohibir-li-ho? Puc signar un contracte exclusiu amb Delta Airlines? Podria organitzar una subhasta per establir quin valor tenen aquests drets?

L'any 1945 aquestes preguntes es van plantejar en un plet d'àmbit federal. Uns grangers de Carolina del Nord, Thomas Lee i Tinie Causby, van començar a perdre pollastres a causa d'avions militars que volaven a poca alçada (sembla que els pollastres, aterrits, es llançaven volant contra les parets del cobert i morien). Els Causby van interposar una demanda adduint que l'estat utilitzava el seu terreny sense autorització. Òbviament, els avions mai no tocaven la terra dels Causby, però si com havien dit Blackstone, Kent i Coke, el seu terreny arribava fins a "una distància indefinida, cap amunt", aleshores l'estat estava sobrevolant la seva propietat sense autorització, i els Causby volien que ho deixés de fer.

El Tribunal Suprem va acceptar el cas a tràmit. El Congrés dels Estats Units havia declarat públiques les vies aèries, però si la propietat de la terra arribava realment fins al cel, podia aleshores considerar-se que aquesta declaració del Congrés implicava una expropiació inconstitucional indeguda sense compensació? El Tribunal va admetre que "és doctrina ancestral que segons la jurisprudència la propietat del sòl s'estén fins a la perifèria de l'univers", però el jutge Douglas no tenia paciència amb les doctrines ancestrals, i en un sol paràgraf va eliminar centenars d'anys de llei de la propietat. Va escriure el següent al Tribunal:

[Aquesta] doctrina no té cabuda en el món modern. L'aire és una via pública, com ha declarat el Congrés. Si no fos així, cada vol transcontinental sotmetria l'operador a in comptables litigis per sobrevolar terrenys sense autorització. Aquesta idea fa posar els cabells de punta al sentit comú. Reconèixer aquests drets privats sobre l'espai aeri congestionaria aquestes vies públiques, interferiria greument en el seu control i en el seu desenvolupament en benefici de l'interès públic i transferiria a la propietat privada allò a què només té dret legítim el poble.²

"Aquesta idea fa posar els cabells de punta al sentit comú."

Així és com normalment funciona la llei. Poc sovint és tan brusca o impacient però, comptat i debatut, és com sol funcionar. L'estil de Douglas era no vacil·lar.

Altres jutges haurien escrit pàgines i pàgines de palla per arribar a la conclusió que Douglas sintetitza en una línia: "aquesta idea fa posar els cabells de punta al sentit comú". Però tant si s'expressa en cent pàgines o en unes quantes paraules, és geni particular d'un sistema basat en la jurisprudència, com el nostre, que la llei s'adapti a les tecnologies de l'època. I a mesura que s'adapta, canvia. Conceptes sòlids com una roca en una època, cauen esmicolats en una altra.

O com a mínim això és el que passa quan no hi ha ningú poderós a l'altra banda del canvi. Els Causby només eren grangers i, tot i que sens dubte n'hi havia molts altres a qui també disgustava el creixent trànsit aeri (esperem que no fossin gaires els pollastres que s'estavellaven contra les parets), els Causby del món ho tenien molt difícil per unir-se i frenar la idea i la tecnologia que els germans Wright havien concebut. Els germans Wright van llançar l'avió a la piscina dels mems (conceptes) tecnològics i la idea es va propagar com un virus en un galliner. Els grangers com els Causby es van trobar envoltats per "allò que semblava raonable" tenint en compte la tecnologia que els germans Wright havien concebut. Podien plantar-se a les seves granges, amb els pollastres morts a les mans, i aixecar els punys amenaçadorament tant com volguessin; podien parlar amb els seus representants o fins i tot interposar demandes. Però al final, la força d'allò que semblava "obvi" a la resta (el poder del "sentit comú") imperaria. No es permetria que el seu interès privat passés per damunt del benefici públic.

Edwin Howard Armstrong és un dels genis inventors nord-americans oblidats. Va arribar a l'escena dels grans inventors nord-americans just després dels titànics Thomas Edison i Alexander Graham Bell. Però la seva tasca en el camp de la tecnologia de la ràdio és, potser, la més important d'un sol inventor en els primers cinquanta anys de ràdio. Tenia més estudis que Michael Faraday que, encara d'aprenent d'enquadernador, havia descobert la inducció elèctrica l'any 1831. Però tenia la mateixa intuïció sobre com funcionava el món de la ràdio i, com a mínim en tres ocasions, Armstrong va inventar tecnologies cabdals que van fer evolucionar la nostra forma d'entendre la ràdio.

El dia després de Nadal de 1933 es van atorgar quatre patents a Armstrong per la seva invenció més important: la ràdio FM. Fins aleshores la ràdio comercial havia estat d'amplitud modulada (AM). Els teòrics d'aquell temps havien afirmat que la ràdio de freqüència modulada (FM) no funcionaria mai. I tenien raó pel que fa la ràdio FM en una banda estreta de l'espectre, però Armstrong va descobrir que la ràdio de freqüència modulada en una banda ampla de l'espectre oferiria una fidelitat de so sorprenent, amb molta menys potència de transmissió i estàtica.

El 5 de novembre de 1935 va fer una demostració d'aquesta tecnologia en una reunió de l'Institut d'Enginyers de Ràdio a l'Empire State Building de Nova York. Va sintonitzar progressivament el dial de la ràdio en una sèrie d'emissores AM fins que es va aturar en una retransmissió que havia organitzat a uns 27 km de distància. La ràdio va emmudir, com si l'haguessin apagat, i llavors, amb una claredat de so que ningú d'aquella sala no havia sentit mai sorgir d'un aparell elèctric, es va sentir la veu d'un presentador: "Esteu escoltant l'emissora de radioafecionat W2AG des de Yonkers, Nova York, operant en freqüència modulada de dos metres i mig."

El públic estava sentit quelcom que ningú no havia cregut possible:

Algú es servia aigua prop del micròfon a Yonkers i sonava com això, com aigua abocada en un got [...] Algú arrugava i estripava un paper i sonava com algú estripant un paper i no com un incendi forestal devastador [...] Es van posar discs amb marxes de Sousa i es va interpretar música en directe d'un solo de piano i una guitarra [...] La música es projectava amb una vitalitat gairebé mai, per no dir mai, sentida d'una "caixa de música" d'una ràdio.³

Com ens diu el nostre sentit comú, Armstrong havia descobert una tecnologia de ràdio increïblement superior. Però en el moment de l'invent, Armstrong treballava per la RCA. La RCA era l'empresa dominant del llavors dominant mercat de la ràdio AM. L'any 1935 hi havia mil emissores de ràdio per tots els Estats Units però les emissores de les grans ciutats pertanyien totes a només un reduït grup d'empreses.

David Sarnoff, el president de la RCA i amic d'Armstrong, estava impacient perquè aquest descobrís una forma d'eliminar l'estàtica de la ràdio AM, de manera que quan Armstrong li va comunicar que tenia un aparell que l'eliminava de la "ràdio", s'entusiasmà força. Però quan Armstrong va presentar el seu invent, a en Sarnoff no li va agradar.

Pensava que l'Armstrong inventaria algun tipus de filtre per eliminar l'estàtica de la nostra ràdio AM. No pensava que començaria una revolució, que iniciaria tota una maleïda nova indústria per competir amb la RCA.⁴

L'invent d'Armstrong amenaçava l'imperi de la RCA, així que l'empresa va llançar una campanya per ofegar la ràdio FM. La FM podia ser una tecnologia superior, però Sarnoff era un estrateg superior. Tal com va descriure un autor:

Les forces a favor de la FM, majoritàriament del sector de l'enginyeria, no podien superar el pes de l'estratègia dissenyada pels departaments de vendes i patents i pels gabinets jurídics per subjugar aquesta amenaça a la posició de l'empresa. Perquè la FM, si es permetia que es desenvolupés lliurement, suposava [...] una reestructuració total del poder en el món de la ràdio [...] i al final, la desaparició del curosament restringit sistema AM on la RCA s'havia fet amb el poder.⁵

Al començament, la RCA va mantenir el desenvolupament de la tecnologia a nivell intern adduint que calia fer més proves. Quan passats dos anys de proves Armstrong es va començar a impacientar, la RCA va començar a utilitzar la seva influència en el govern per frustrar la difusió de la FM de forma general. L'any

1936, la RCA va contractar l'antic responsable de la FCC i li va encomanar la tasca d'assegurar-se que la FCC assignés l'espectre de manera que castrés la FM: bàsicament desplaçant la FM a una altra banda de l'espectre. Al principi aquests intents van fracassar però més endavant, amb Armstrong i tota la nació atabalats per la II Guerra Mundial, la RCA va començar a tenir més èxit. Poc després d'acabar la guerra, la FCC va anunciar una sèrie de polítiques que tindrien un efecte molt clar: paralitzar la FM. Lawrence Lessig ho va descriure així:

El seguit de cops que va rebre la ràdio FM després de la guerra, en una sèrie de sentències manipulades a través de la FCC per part dels grans interessos radiofònics, foren quasi increïbles per la seva força i arteria.⁵

Per fer lloc a l'espectre per l'última aposta de la RCA, la televisió, els usuaris de la FM van ser desplaçats a una banda de l'espectre totalment nova. També es va reduir la potència de les emissores de ràdio FM, de manera que ja no es pogué utilitzar la FM per transmetre programes d'un lloc del país a un altre. (A aquest canvi va donar ferm suport l'AT&T, perquè la desaparició de les estacions retransmissores FM es traduïa en el fet que les emissores de ràdio havien de comprar les connexions per cable d'AT&T). Així doncs, la difusió de la ràdio FM es va aturar, com a mínim temporalment.

Armstrong va oferir resistència a aquests intents de la RCA. I com a resposta, la RCA va plantar cara a les patents d'Armstrong. Després d'incorporar la tecnologia FM a l'emergent estàndard de la televisió, la RCA va declarar que les patents no eren vàlides (sense cap fonament, i gairebé quinze anys després que s'haguessin concedit) i per tant, va negar-se a pagar drets a Armstrong. Durant sis anys, Armstrong va lliurar una cara batalla legal per defensar les seves patents. Finalment, just quan les patents estaven a punt de vèncer, la RCA li va oferir un acord per un preu tan baix que ni tan sols permetia a Armstrong pagar els honoraris dels advocats. Vençut, desfet i, ara, arruïnat, l'any 1954 Armstrong va deixar una breu nota a la seva dona i es va llançar des de la finestra d'un tretzè pis.

De vegades la llei funciona així. Sovint no tan tràgicament, i molt infreqüentment amb aquest dramatisme heroic, però de vegades funciona així. De sempre govern i agències governamentals han estat subjectes a captura. I hi ha més possibilitats que siguin capturats quan interessos poderosos es veuen amenaçats per canvis legals o tècnics. Massa sovint aquests interessos poderosos utilitzen la seva influència dins el govern perquè aquest els protegeixi. Òbviament la retòrica que acompanya aquesta protecció sempre es justifica en nom de l'interès general; però la realitat és una cosa diferent. Idees sòlides com una roca en una època però que deixades fer lliurement caurien esmicolades en una altra, es mantenen mitjançant aquesta subtil corrupció del nostre procés polític. La RCA tenia el que els faltava als Causby: el poder per aixafar l'efecte del canvi tecnològic.

No hi ha un únic inventor d'Internet. Tampoc no hi ha una data exacta que commemori el seu naixement. Malgrat tot, en molt poc temps Internet ha passat a formar part de la vida quotidiana nord-americana. Segons el Pew Internet and American Life Project, l'any 2002 el 58% dels nord-americans tenien accés a Internet, a diferència del 49% l'any 2000.⁶ Aquesta xifra podria ben bé superar els dos terços de la nació a finals de 2004.

A mesura que Internet s'ha anat integrant a la vida quotidiana, ha anat canviant les coses. Alguns d'aquests canvis són tècnics: Internet ha fet les comunicacions més ràpides, ha reduït el cost de compilar dades, etcétera. Aquest llibre no es centra en aquests canvis tècnics. Són importants i no estan ben entesos, però són el tipus de coses que senzillament desapareixerien si tots ens desconnectéssim d'Internet. No afecten persones que no utilitzen Internet, o com a mínim, no les afecten directament. Aquests temes són idonis per un llibre sobre Internet, però aquest llibre no és sobre Internet.

Aquest llibre és sobre un efecte d'Internet més enllà d'Internet en sí: un efecte sobre la manera com es construeix una cultura. La meva postura és que Internet ha motivat un canvi important en aquest procés que no ha estat reconegut. Aquest canvi transformarà radicalment una tradició que és tan antiga com la mateixa República. La majoria, si s'adonessin d'aquest canvi, el rebutjarien. Però la majoria ni tan sols veuen el canvi que ha introduït Internet.

Podem entreveure una vessant d'aquest canvi establint una diferenciació entre la cultura comercial i la no comercial, i fent un esbós de les regulacions existents per cada una. Quan dic "cultura comercial" em refereixo a aquella part de la nostra cultura que es produeix i es ven o que es produeix per ser venuda. Per "cultura no comercial" entenc tota la resta. Quan un senyor gran s'asseia en un banc en un parc o en una cantonada i explicava rondalles que nens i altres consumien, era cultura no comercial. Quan Noah Webster va publicar la seva "Antologia d'Articles" o Joel Barlow les seves poesies, era cultura comercial.

Al principi de la nostra història i durant gairebé tota la nostra tradició, la cultura no comercial pràcticament no estava regulada. Naturalment, si les històries eren lascives o la cançó de torn creava aldarulls en la vida pacífica en comunitat, la llei podia intervenir. Però la llei no s'havia preocupat mai directament de la creació i difusió d'aquesta forma de cultura, i la deixava "lliure". La llei deixava tranquil·les les maneres usuals de compartir i transformar la cultura que la gent

del carrer utilitzava: explicar contes, escenificar escenes d'obres de teatre o TV, participar en clubs de fans, compartir música, enregistrar cintes...

La llei posava l'atenció en la creativitat comercial. La llei, al principi només una mica i després de forma més exhaustiva, protegia els incentius dels creadors atorgant-los drets exclusius sobre la seva obra creativa, de manera que poguessin vendre aquests drets exclusius en un mercat comercial.⁸ Naturalment, aquesta és una part important de la creativitat i la cultura, una part que ha estat cada vegada més important als Estats Units. Però en cap aspecte no era dominant dins la nostra tradició. Només n'era una part, una part controlada i en equilibri amb la part lliure.

Aquesta divisió a grans trets entre la part lliure i la part controlada ara s'ha eliminat.⁹ Internet ha creat les condicions perquè s'elimini aquesta divisió, i impulsada per grans mitjans de comunicació la llei ara afecta la part lliure. Per primer cop en la nostra tradició les maneres usuals de compartir i transformar la cultura que la gent del carrer utilitza estan sotmeses al control de la llei, que s'ha ampliat per tenir sota el seu control una immensa quantitat de formes de cultura i creativitat al terreny de les quals mai abans no havia arribat. La tecnologia que mantenia l'equilibri de la nostra història (entre usos de la nostra cultura que eren lliures i usos de la nostra cultura que exigien un permís previ) s'ha desfet. La conseqüència és que som cada cop menys una cultura lliure i cada cop més una cultura del permís.

Es justifica aquest canvi al·legant que és necessari per protegir la creativitat comercial. I certament és precisament el proteccionisme allò que el motiva. Però el proteccionisme que justifica els canvis que descriuré més endavant no és el de tipus limitat i equilibrat que ha definit la llei en el passat. Aquest no és un proteccionisme per protegir els artistes. És un proteccionisme per protegir certes formes de negoci. Grans empreses amenaçades pel potencial que té Internet de canviar la forma com es construeix i comparteix tant la cultura comercial com la

no comercial, s'han unit per induir els legisladors a utilitzar la llei per protegir-les. És la història de la RCA i Armstrong; és el somni dels Causby.

Perquè Internet ha ofert a molts una possibilitat extraordinària de participar en el procés de creació i conreu d'una cultura que va més enllà de les fronteres locals. Aquest poder ha canviat el mercat on es fa i es conrea la cultura en general, i aquest canvi al seu torn amenaça les indústries de continguts establertes. Així, Internet és a la indústria que construïa i distribuïa continguts durant el segle XX allò que la ràdio FM va significar per la ràdio AM o allò que els camions van significar per la indústria ferroviària del segle XIX: el principi del final o, com a mínim, una transformació substancial. Les tecnologies digitals, lligades a Internet, podrien crear un mercat molt més vibrant i competitiu per construir i conrear la cultura. Aquest mercat podria incloure un ventall molt més ampli i divers de creadors. Aquests creadors podrien produir i distribuir un ventall molt més vibrant de creativitat, i en funció d'alguns factors importants, aquests creadors podrien guanyar més de mitjana en aquest sistema que el que guanyen els creadors d'avui. Tot això, sempre que les RCA d'avui dia no utilitzin la llei per protegir-se d'aquesta competència.

Malgrat això, i com argumento en les properes pàgines, això és justament el que està passant avui a la nostra cultura. Aquests equivalents moderns de la ràdio de principis del segle XX o de la indústria ferroviària del XIX estan utilitzant el seu poder perquè la llei els protegeixi contra aquesta nova tecnologia, més eficient i vibrant, per construir cultura. I estan aconseguint el seu objectiu de transformar Internet abans que Internet els transformi a ells.

Molts no pensen que les coses siguin així. Les batalles pels drets d'autor i la reproducció de propietat intel·lectual i Internet semblen una cosa molt llunyana a la majoria de les persones. Als pocs que hi estan interessats, els sembla que la qüestió és molt més senzilla: si es permetrà la "pirateria" i si es protegirà la "propietat". La "guerra" que s'ha lliurat contra les tecnologies d'Internet, allò que

el president de l'Associació Nord-Americana de Cinema (MPAA en anglès), Jack Valenti, anomena la seva "pròpia guerra contra el terrorisme",¹⁰ s'ha emmarcat com una batalla sobre l'estat de dret i el respecte a la propietat. Molts creuen que per saber de quin bàndol hem d'estar en aquesta guerra, només hem de decidir s'hi estem a favor o en contra de la propietat.

Si realment es tractés d'això, de triar entre aquestes dues opcions, aleshores jo estaria amb en Jack Valenti i la indústria dels continguts. Jo també crec en la propietat, especialment en la importància d'allò que el senyor Valenti amb gràcia anomena "propietat creativa". Crec que la "pirateria" està malament i que la llei, ben afinada, hauria de castigar la "pirateria" tant a Internet com fora d'Internet.

Però aquestes senzilles creences amaguen una qüestió molt més fonamental i un canvi molt més dràstic. El que temo és que, a menys que ens adonem d'aquest canvi, la guerra per alliberar el món dels "pirates" d'Internet també buidarà la nostra cultura de valors que han estat una part integral de la nostra tradició des del principi.

Aquests valors van construir una tradició que, durant com a mínim els primers 180 anys de la nostra República, garantí als creadors el dret de construir lliurement a partir del seu passat i protegí els creadors i els innovadors del control tant estatal com privat. Tal com argumenta el professor Neil Netanel convincentment,¹¹ les lleis sobre els drets d'autor i la propietat intel·lectual, ben equilibrades, protegien els creadors del control privat. La nostra tradició no era ni la soviètica ni la dels mecenes de les arts. En comptes d'això va obrir un ampli espai en què els creadors podien conrear i difondre la nostra cultura.

Tanmateix la resposta de la llei a Internet, quan es vincula als canvis en la tecnologia de la mateixa Internet, ha incrementat brutalment la regulació efectiva sobre la creativitat als EUA. Per desenvolupar o criticar la cultura que ens envolta

cal demanar permís primer, al més pur estil d'Oliver Twist. Sovint, naturalment, es dóna permís, però poc sovint aquest es dóna als crítics o als independents. Hem creat una espècie de noblesa cultural: mentre qui pertany a la classe noble té una vida fàcil, qui no hi pertany no la té. Però és justament la noció d'aristocràcia, sigui del tipus que sigui, allò que és aliè a la nostra tradició.

El relat que ara els explicaré és sobre aquesta guerra. No parla de la "l'aspecte central de la tecnologia" a la vida quotidiana. No crec en déus, ni en els digitals ni en els de cap altra natura. Tampoc no pretén endimoniar cap individu o grup, perquè tampoc no crec en el dimoni, ni en el de les grans empreses ni els de cap altra mena. No és un conte de caire moral. Tampoc no és una crida a la guerra santa contra una indústria.

Aquesta història, en canvi, sí pretén comprendre una guerra destructora sense remei inspirada per les tecnologies d'Internet però que va molt més enllà del seu codi. I pretén entendre aquesta batalla precisament per proposar un camí que ens porti cap a la pau. No hi ha cap raó de pes que justifiqui la continuació de l'actual lluita al voltant de les tecnologies d'Internet. La nostra tradició i la nostra cultura en sortiran molt perjudicades si es permet que aquesta guerra continuï sense control. Hem d'aconseguir entendre la causa d'aquesta guerra. I l'hem de resoldre aviat.

Com la batalla dels Causby, aquesta guerra es lliura, en part, al voltant de la "propietat". La propietat d'aquesta guerra no és tan tangible com la dels Causby, i de moment cap innocent pollastre hi ha perdut la vida. Tanmateix les idees al voltant d'aquesta "propietat" són tan òbvies per a la majoria com pels Causby ho era llur reclamació sobre la inviolabilitat de la seva granja. Nosaltres som els Causby. La majoria donem per garantides les increïblement poderoses reclamacions que plantegen els propietaris de "propietat intel·lectual". La majoria de nosaltres, com els Causby, considerem que aquestes reclamacions són òbvies. I per tant, com els Causby, ens oposem al fet que les noves tecnologies

interfereixin en aquesta propietat. Ens és tan palès a nosaltres com els ho era a ells que aquestes noves tecnologies estan envaint sense autorització drets legítims de "propietat". Ens resulta tan clar a nosaltres com els ho resultava a ells que la llei hauria d'intervenir per aturar aquesta invasió no autoritzada.

I per tant, quan els fanàtics de la informàtica i els tecnòlegs defensen la seva tecnologia d'Armstrong o dels germans Wright, la majoria de nosaltres ens ho mirem, senzillament, amb recel. Al nostre sentit comú no se li posen els cabells de punta. A diferència del cas dels desafortunats Causby, el sentit comú en aquesta guerra està del bàndol dels propietaris. A diferència del cas dels afortunats germans Wright, Internet no ha inspirat una revolució al seu bàndol.

L'esperança que tinc és donar una empenta a aquest sentit comú. M'he anat fascinant progressivament amb el poder d'aquesta idea de propietat intel·lectual i, més important, amb el seu poder per desactivar el pensament crític de legisladors i ciutadans. Mai en la nostra història no hi havia hagut més cultura amb "propietari" que ara. I, paradoxalment, mai no hi ha hagut una època en què la concentració de poder per controlar els *usos* de la cultura estigués més cegament acceptada que ara.

I l'enigma és, per què?

És perquè hem arribat a entendre una veritat sobre el valor i la importància de la propietat absoluta sobre idees i cultura? És perquè hem descobert que la nostra tradició de rebutjar reclamacions absolutes d'aquesta mena estava equivocada?

O és perquè la idea de propietat absoluta sobre idees i cultura beneficia les RCA dels nostres temps i s'ajusta a les nostres intuïcions irreflexives?

És aquest canvi radical, que ens allunya de la nostra tradició de cultura lliure, un exemple dels Estats Units corregint un error del seu passat, com vam fer amb l'esclavitud després d'una sanguinària guerra i com estem fent a poc a poc amb les desigualtats? O és aquest canvi radical, que ens allunya de la nostra tradició de cultura lliure, un exemple més d'un sistema polític en mans d'uns quants interessos particulars poderosos?

Condueix el sentit comú als extrems en aquest tema perquè el sentit comú, de fet, creu en aquests extrems? O és que el sentit comú no bada boca davant d'aquests extrems perquè, com en el cas d'Armstrong contra la RCA, el bàndol més poderós s'ha assegurat l'opinió més poderosa?

No pretenc ser misteriós. Les meves opinions les tinc resoltes. Penso que el sentit comú va fer bé de rebel·lar-se contra l'extremisme dels Causby. Penso també que el sentit comú faria bé de rebel·lar-se contra les reclamacions extremistes que es fan avui en nom de la "propietat intel·lectual". El que la llei demana avui dia cada cop s'assembla més a la ridícula d'un *Sheriff* arrestant un avió per sobrevolar un terreny sense permís. Però les conseqüències d'aquesta estupidesa seran molt més greus.

La lluita que s'està lliurant ara es centra en dues idees: "pirateria" i "propietat". El meu objectiu en les dues parts següents del llibre és explorar aquestes dues idees.

El mètode que segueixo no és l'habitual d'un acadèmic. No els vull enfonsar en un argument complex, atapeït de referències a obscurs teòrics francesos, per més natural que això sigui per a l'estranya raça en què ens hem tornat els acadèmics. En comptes d'això, començo cada part amb una sèrie d'històries que conformen un context on aquestes aparentment senzilles idees es poden entendre millor.

Aquestes dues seccions conformen l'argument central del llibre: que mentre Internet ha produït quelcom fantàstic i nou, el nostre govern, empès per grans empreses de mitjans de comunicació a actuar davant d'aquest "quelcom nou", està destruint quelcom molt antic. En comptes d'entendre els canvis que Internet podria oferir-nos, i en comptes de dedicar temps a deixar que el "sentit comú" decideixi quina és la millor manera de respondre-hi, estem permetent que els més amenaçats pels canvis utilitzin el seu poder per canviar la llei i que, encara més important, utilitzin el seu poder per canviar quelcom fonamental sobre qui hem estat sempre.

Penso que ho permetem no perquè estigui bé ni tampoc perquè la majoria de nosaltres realment cregui en aquests canvis. Ho permetem perquè els interessos més amenaçats es troben entre els actors més poderosos en el nostre sistema de legislar, que tan deprimentment busca compromisos. Aquest llibre és el relat d'una conseqüència més d'aquesta forma de corrupció, una conseqüència davant la qual la majoria de nosaltres romanem aliens.

"PIRATERIA"

Des dels principis de les lleis que regulen la propietat creativa hi ha hagut una guerra contra la "pirateria". Els contorns precisos d'aquest concepte, "pirateria", són difícils d'esbossar, però la injustícia subjacent és fàcil de copsar. Com va escriure Lord Mansfield en un cas que va ampliar l'àmbit d'aplicació de la llei de reproducció de propietat intel·lectual anglesa per incloure les partitures,

Una persona pot utilitzar la còpia interpretant-ne la música, però no té cap dret a desposseir l'autor dels beneficis pecuniaris, multiplicant-ne les còpies i disposant-ne per al seu propi ús [sense pagar].¹

Avui ens trobem en mig d'una altra "guerra" contra la "pirateria". I aquesta l'ha provocada Internet. Internet fa possible la difusió eficient de continguts. L'intercanvi d'arxius entre iguals (p2p) és una de les tecnologies més eficients d'entre les eficients tecnologies que Internet fa possible. Utilitzant la intel·ligència distribuïda, els sistemes p2p faciliten la fàcil difusió de continguts d'una forma que era inimaginable fa una generació.

Aquesta eficiència no respecta les pautes tradicionals de la reproducció de propietat intel·lectual i drets d'autor (copyright). La xarxa no discrimina entre compartir continguts subjectes a propietat intel·lectual i continguts que no hi són subjectes. Per tant, s'han compartit moltíssims continguts subjectes a reproducció de propietat intel·lectual. Aquest intercanvi, al seu torn, ha afegit llenya al foc de la guerra, perquè els propietaris dels drets d'autor temen que aquest intercanvi "desposseeixi l'autor dels beneficis pecuniaris".

Els guerrers han recorregut als tribunals, als legisladors, i cada cop més a la tecnologia per defensar la seva "propietat" contra aquesta "pirateria". Els guerrers ens adverteixen: una generació de nord-americans està creixent pensant que la "propietat" hauria de ser "lliure", de franc. Oblideu-vos dels tatuatges i dels pírcings: els nostres nens s'estan tornant uns lladres!

No hi ha cap dubte que la "pirateria" està malament i que els pirates haurien de ser castigats. Però abans de cridar els botxins hauríem de posar aquest concepte de "pirateria" en alguna mena de context. Perquè tot i que cada vegada s'utilitza més aquest concepte, al seu nucli rau una idea extraordinària que amb quasi total seguretat és errònia.

La idea en qüestió aniria més o menys així:

El treball creatiu té valor. Sempre que utilitzo, agafo o desenvolupo el treball creatiu d'altri estic agafant a aquest creador quelcom de valor. Sempre que agafo quelcom de valor d'altri hauria de tenir el seu permís. Agafar quelcom de valor d'altri sense el seu permís està malament. És una forma de pirateria.

Aquesta opinió està molt arrelada en els debats actuals. És el que el professor de la Universitat de Nova York, Rochelle Dreyfuss, critica com la teoria de la propietat creativa del tipus "si hi ha valor, llavors hi ha dret"² si hi ha valor, aleshores algú ha de tenir un dret sobre aquell valor. És aquesta perspectiva la que va conduir una organització que vetlla pel respecte als drets dels compositors, ASCAP, a portar a judici l'Agrupació d'Escoltes Femenina (Girls Scouts) per no pagar per les cançons que cantaven les noies a la vora del foc de camp.³ Hi havia un "valor" (les cançons), de manera que hi havia d'haver un "dret": fins i tot contra les noies escoltes.

Aquesta idea és certament una manera d'entendre com hauria de funcionar la propietat creativa. Podria ben bé ser un possible disseny per un sistema legal de

protecció de la propietat creativa. Però la teoria del "si hi ha valor, llavors hi ha dret" mai no ha estat la teoria nord-americana de la propietat creativa. Mai no ha acabat d'arrelar en el nostre sistema jurídic.

Per contra, en la nostra tradició la propietat intel·lectual és un instrument. Estableix els fonaments per a una societat ricament creativa, però continua estant subordinada al valor de la creativitat. El debat actual ha capgirat això. Ha passat a preocupar-nos tant la protecció de l'instrument que estem perdent de vista el valor.

La font d'aquesta confusió és una distinció que la llei ja no es preocupa d'establir entre, d'una banda, tornar a publicar l'obra d'algú, i d'altra banda, desenvolupar o transformar aquesta mateixa obra. En els seus inicis la llei de propietat intel·lectual només es preocupava de la publicació, mentre que avui en dia regula totes dues coses.

Abans de les tecnologies d'Internet aquest fet no tenia tanta importància. Les tecnologies per publicar eren cares, i això significava que la immensa majoria de les publicacions es realitzaven amb finalitats comercials. Les entitats comercials podien fer-se càrrec dels costos que es derivaven de la llei, i fins i tot dels costos ocasionats per la complexitat bizantina de les lleis de propietat intel·lectual actuals. Era tan sols una despesa més en la comptabilitat de l'empresa.

Però amb el naixement d'Internet aquesta frontera natural a l'àmbit d'aplicació de la llei ha desaparegut. La llei no només controla la creativitat dels creadors comercials sinó, a la pràctica, la de tothom. Tot i que aquesta ampliació de l'àmbit d'aplicació no seria tan rellevant si la llei de reproducció de propietat intel·lectual regulés només l'acció de "copiar", com que la llei regula tan àmpliament i obscura, en realitat ho és molt, de rellevant, això. La càrrega que suposa aquesta llei ara sobrepassa de llarg qualsevol benefici inicial que aportés: de ben segur

perquè afecta la creativitat no comercial, i cada cop més perquè afecta també la creativitat comercial. Així, com veurem més clarament en els propers capítols, el paper de la llei és cada cop menys el de donar suport a la creativitat i cada cop més el de protegir certes indústries de la competència. Just quan la tecnologia digital podria fer possible un ventall extraordinari de creativitat comercial i no comercial, la llei posa plom a les ales d'aquesta creativitat amb normes ridículament complexes i vagues i l'amenaça amb penes obscenament severes. Pot ser que estem assistint, com escriu Richard Florida, al "Naixement de la Classe Creativa".⁴ Malauradament també som testimonis de l'extraordinari augment de la regulació sobre aquesta classe creativa.

Aquestes càrregues no tenen cap mena de sentit en la nostra tradició. Hauríem de començar per entendre aquesta tradició una mica més i per posar en llur context adequat les actuals batalles sobre els comportaments anomenats "pirateria".

CAPÍTOL PRIMER: Creadors

L'any 1928 va néixer un personatge de dibuixos animats. Un primer Mickey Mouse va fer el seu debut el maig d'aquell mateix any en un fracàs comercial que va passar desapercebut anomenat *Plane Crazy*. Al novembre, al cinema Colony de Nova York, en el que foren els primers dibuixos animats sincronitzats amb so amb àmplia distribució, *Steamboat Willie* va donar a llum el personatge que es convertiria en Mickey Mouse.

El so sincronitzat havia estat introduït al cinema un any abans amb la pel·lícula *The Jazz Singer*. Aquell èxit va dur Walt Disney a copiar la tècnica i a barrejar el so amb els dibuixos animats. Ningú no sabia si funcionaria o, si funcionava, si tindria públic. Però quan Disney va fer una prova l'estiu de 1928 els resultats van ser clars. Tal com descriu Disney aquell primer experiment:

Un parell dels meus nois sabien llegir música, i un sabia tocar l'harmònica. Els vam posar en una habitació on no podien veure la pantalla i ho vam arreglar tot perquè el so arribés a la sala on les nostres dones i amics havien de veure la pel·lícula.

Els nois treballaven a partir d'una partitura musical i d'efectes sonors. Després de diversos intents fallits l'acció i el so van començar alhora. El que tocava l'harmònica feia la melodia, i la resta dels que estàvem al departament de so picàvem llaunes i bufàvem xiulets seguint el ritme. La sincronització estava bastant aconseguida.

Els efectes sobre el nostre reduït públic van ser com a mínim electrizants. Van respondre de manera gairebé instintiva a aquesta unió de so i animació. Vaig pensar que em prenien el pèl, de manera que em van fer seure entre ells i van tornar a passar la pel·lícula. Era terrible, però va ser fantàstic! I era quelcom de nou! ¹

El que aleshores era el soci de Disney, un dels talents més extraordinaris del món de l'animació, Ub Iwerks, va anar encara més lluny: "Mai no he estat tan entusiasmada. Des d'aleshores no hi ha hagut res de comparable."

Disney creà quelcom molt nou basat en quelcom relativament nou. El so sincronitzat havia donat vida a una forma de creativitat que amb molt poca freqüència (excepte en mans del senyor Disney) havia tingut altre protagonisme que el de ser un complement en d'altres pel·lícules. Durant els principis de la història de l'animació, l'invent de Disney va establir el cànon que d'altres s'esforçaren a igualar. I molt sovint el gran geni de Disney es basà en l'obra d'altres.

Tot això ens resulta familiar. El que potser no saben és que l'any 1928 també marca una altra transició important. Aquell any un còmic genial (i no un dibuix d'animació) va produir la seva última pel·lícula muda de forma independent. Aquell geni era Buster Keaton. La pel·lícula era *Steamboat Bill Jr.*

Keaton va néixer en una família d'actors de vodevil l'any 1895. Durant l'era del cinema mut excel·lí en l'ús de la comèdia corporal per arrancar riallades incontrolables al seu públic. *Steamboat Bill, Jr.* era un clàssic d'aquest gènere, famosa entre els cinèfils pels seus increïbles números. La pel·lícula era típicament Keaton: molt popular i entre les millors del seu gènere.

Steamboat Bill, Jr. va sortir abans que *Steamboat Willie*, la pel·lícula d'animació de Disney. Els títols no són una coincidència. *Steamboat Willie* és una paròdia directa en dibuixos animats de *Steamboat Bill*,² i totes dues tenen una mateixa cançó com a font d'inspiració. No és només per l'invent del so sincronitzat a *The Jazz Singer* que tenim *Steamboat Willie*. També és per la invenció de Buster Keaton, *Steamboat Bill Jr.*, pel·lícula inspirada, a la vegada, en la cançó "Steamboat Bill", que tenim *Steamboat Willie*, i derivat d'aquest en Mickey Mouse.

Aquest "préstec" no fou ni molt menys una excepció, ni per a Disney ni per a la indústria. Disney imitava contínuament els llargmetratges per al gran públic de la seva època.³ Com també feien molts d'altres. Les primeres pel·lícules d'animació estan plenes d'obres derivades: lleugeres variacions d'obres amb èxit o reexplicacions d'històries antigues. La clau de l'èxit radicava en la genialitat de les diferències. Amb Disney el so va ser el que va donar a les seves animacions la màgia. Més endavant fou la qualitat de la seva obra en comparació amb els dibuixos animats en sèrie amb què competia. Tot i així, aquests afegits es construïen sobre una base agafada en préstec. Disney afegia elements a l'obra d'altres anteriors a ell creant quelcom de nou de quelcom que tot just podia considerar-se vell.

A vegades el préstec era mínim. D'altres, considerable. Pensen en els contes de fades dels germans Grimm. Si tenen tan mala memòria com jo, segurament pensaran que són històries felices i tendres, apropiades per llegir a l'hora d'anar dormir a qualsevol nen. En realitat els contes de fades dels Grimm són, per nosaltres, sinistres. Serien pocs els pares que potser amb massa ambició gosarien llegir aquestes històries sanguinàries i moralistes als seus fills abans d'anar a dormir o en qualsevol altre moment.

Disney agafava aquestes històries i les tornava a explicar d'una manera que les transportava a un altre temps. Animava les històries, tant amb els personatges

com amb la llum. Sense eliminar els elements de por i perill del tot, feia gràciós allò que era fosc i injectava autèntica compassió on abans hi havia por. I no només ho feu amb l'obra dels germans Grimm. El catàleg de treballs de Disney basats en obres d'altri és autènticament sorprenent quan l'agrupem: Blanca Neus (1937), Fantasia (1940), Pinotxo (1940), Dumbo (1941), Bambi (1942), Song of the South (1946), La Ventafocs (1950), Alícia al país de les meravelles (1951), Robin Hood (1952), Peter Pan (1953), La Dama i el rodamón (1955), Mulan (1998), La Bella dorment (1959), 101 Dàlmates (1961), Merlí l'encantador (1963), i El Llibre de la Selva (1967)— per no esmentar un exemple recent que potser hauríem d'oblidar ràpidament, El Planeta del tresor (2003). En tots aquests casos Disney (o Disney, Inc.) prenia creativitat de la cultura que el rodejava, la barrejava amb el seu talent extraordinari i aleshores marcava amb lletres de foc aquesta barreja a l'ànima de la seva cultura. Prendre, barrejar i deixar marca.

Aquest és un tipus de creativitat. És una creativitat que hauríem de recordar i celebrar. N'hi ha que dirien que només existeix aquest tipus de creativitat. No cal que anem tan lluny per reconèixer-ne la importància. La podríem anomenar "creativitat Disney", tot i que això podria crear una mica de confusió. Essent més precisos es tracta de "creativitat Walt Disney": és una forma d'expressió i genialitat que construeix a partir de la cultura que ens envolta i en fa quelcom diferent.

L'any 1928 la cultura sobre la qual Disney podia dibuixar era relativament fresca. El domini públic l'any 1928 no era gaire antic i, per tant, bastant vibrant. La mitjana dels terminis de concessió de drets d'autor (copyright) era només d'uns trenta anys, i les obres que tenien drets d'autor eren una minoria.⁴ Això significa que, de mitjana durant trenta anys, els autors o els propietaris dels drets d'autor sobre una obra creativa tenien un "dret exclusiu" de control sobre determinats usos de l'obra. Per utilitzar d'un nombre limitat de maneres aquestes obres sotmeses a drets d'autor calia el permís del propietari dels drets d'autor.

Al final d'un termini de concessió de drets d'autor una obra passa a ser de domini públic. Llavors ja no cal cap permís per desenvolupar-la o basar-s'hi. No es necessita permís i per tant tampoc no es necessiten advocats. El domini públic és una "zona lliure d'advocats". Així, Disney l'any 1928 podia utilitzar i basar-se lliurement en la majoria dels continguts del segle XIX. Qualsevol persona els podia utilitzar o treballar-hi lliurement, tant si estava connectat com si no, tant si era ric com pobre, amb permís o sense.

Les coses sempre havien estat així... fins fa força poc temps. Durant la major part de la nostra història el domini públic estava just passat l'horitzó. Del 1790 al 1978, el termini mitjà de concessió de drets d'autor era com a màxim trenta-dos anys, fet que significava que tota la cultura de més d'una generació i mitja d'edat es podia utilitzar lliurement sense haver de demanar permís a ningú. L'equivalent d'això avui seria que el treball creatiu dels anys seixanta i setanta fos lliure perquè el proper Walt Disney el pogués utilitzar i desenvolupar sense haver de demanar permís. No obstant això, avui dia només són de domini públic continguts d'abans de la Gran Depressió.

Òbviament, Walt Disney no tenia el monopoli de la "creativitat Walt Disney". Ni tampoc el tenen els Estats Units. Fins fa poc, la norma de la cultura lliure ha estat àmpliament explotada i força universal, excepte en països totalitaris.

Agafin com a exemple una forma de creativitat que sembla estranya a la majoria de nord-americans però que és inseparable de la cultura japonesa: els còmics *manga*. Els japonesos són uns fanàtics del còmic. Un 40% de les publicacions són còmics, i un 30% dels ingressos totals derivats de les publicacions provenen dels còmics. Els trobem arreu de la societat japonesa, a tots els quioscs, i un gran nombre de persones els llegeix quan viatgen en el fantàstic sistema de transport públic de què disposa el país nipó.

Els nord-americans solem mirar amb superioritat aquest tipus de cultura. És una característica poc afavoridora que tenim. Som propensos a no entendre moltes coses del manga perquè pocs de nosaltres han llegit alguna vegada res de semblant a les històries que narren aquestes "novel·les gràfiques". Pels japonesos els manga toquen tots els aspectes de la vida social. Per nosaltres, els còmics són "homes amb mitges de reixeta". I en qualsevol cas no podem dir que el metro de Nova York estigui ple, precisament, de lectors de Joyce o ni tan sols de Hemingway. Les persones de diferents cultures es distreuen de maneres diferents, i els japonesos ho fan d'aquesta forma, interessantment diferent.

Però el meu objectiu aquí no és entendre el manga, sinó descriure una variant del manga que des del punt de vista d'un advocat és bastant estranya, però des d'una perspectiva Disney és força familiar.

És un fenomen que duu per nom *doujinshi*. Els doujinshi també són còmics, però són una espècie de còmics-còpia. La creació dels doujinshi està governada per un codi ètic molt evolucionat. No és un doujinshi si és *només* una còpia; l'artista ha de contribuir d'alguna manera a l'art que copia, transformant-lo de manera subtil o de manera considerable. Un còmic doujinshi pot, doncs, agafar un còmic per al gran públic i desenvolupar-lo d'una manera diferent: amb un altre guió, per exemple. O pot mantenir els personatges però canviant-los l'aspecte lleugerament. No hi ha cap fórmula que estableixi que un doujinshi és prou "diferent". Però cal que siguin diferents si volen ser considerats autèntics doujinshi. Fins i tot hi ha comitès que estudien els doujinshi per incloure'ls en exposicions o rebutjar qualsevol còmic-còpia que només sigui una simple còpia.

Aquests còmics-còpia no són pas una petita part del mercat del manga. En són una part enorme. Més de 33.000 "cercles" de creadors de tot el Japó produeixen aquests bocins de creativitat Walt Disney. Més de 450.000 japonesos es reuneixen dos cops l'any, en la més gran concentració del país, per intercanviar-los i vendre'ls. És un mercat paral·lel al mercat del manga comercial per al gran

públic. En alguns sentits li fa òbviament la competència però no assistim a cap esforç continuat per part dels que controlen el mercat del manga comercial per acabar amb el mercat dels doujinshi. Malgrat la competència i la llei, creix satisfactòriament.

La característica més sorprenent del mercat dels doujinshi, per als versats en lleis com a mínim, és, d'entrada, que es permeti que existeixi. Segons la llei sobre drets d'autor i reproducció de propietat intel·lectual japonesa, que en aquest sentit (sobre el paper) calca la nord-americana, el mercat dels doujinshi és il·legal. Els doujinshi són clarament "obres derivades". No existeix la pràctica generalitzada, per part dels artistes de doujinshi, d'obtenir prèviament el permís dels creadors de manga. En comptes d'això la pràctica consisteix en prendre les creacions dels altres i modificar-les, tal com feu Walt Disney amb *Steamboat Bill, Jr.* Tant la legislació japonesa com la nord-americana estableixen que aquest "préstec" sense permís del propietari dels drets d'autor és il·legal. Fer una còpia o una obra derivada sense el permís original del propietari dels drets d'autor és una vulneració dels drets d'autor originals.

Malgrat tot aquest mercat il·legal existeix i continua desenvolupant-se vivament al Japó, i molts pensen que és precisament gràcies a la seva existència que el manga japonès també es desenvolupa ricament. Tal com em va dir el novel·lista gràfic nord-americà Judd Winick, "Els inicis del còmic als Estats Units foren molt semblants al que ara passa al Japó [...] Els còmics nord-americans naixien perquè es copiaven els uns als altres [...] Així és com [els artistes] aprenien a dibuixar: agafant llibres de còmics i no calcant-los sinó observant-los i copiant-los", i construint a partir d'ells.⁵

Segons Winick, el còmic nord-americà avui és força diferent i, en part, això es deu a la dificultat legal que suposa adaptar els còmics tal com es permet fer-ho als doujinshi. Parlant de Superman, Winick em va dir que "hi ha una sèrie de normes i les has de seguir". Hi ha coses que Superman "no pot" fer. "Com a creador és molt frustrant haver de cenyir-te a paràmetres de fa cinquanta anys."

La norma al Japó atenua aquesta dificultat legal. Alguns afirmen que són justament els beneficis que en treu el mercat japonès del manga allò que atenua la norma. El professor de dret de la Universitat de Temple, Salil Mehra, per exemple, manté la hipòtesi que el mercat del manga accepta aquestes violacions tècniques perquè fomenten que el mercat del manga sigui més ric i productiu. Si es prohibissin els doujinshi tothom hi sortiria perdent, de manera que la llei no els prohibeix.⁶

El problema, però, rau en el fet que el mecanisme que activa aquest model de resposta de *laissez faire* (deixar fer) no és clar tal com reconeix el mateix Mehra. Podria ben bé ser que el mercat en general sortís beneficiat del fet de permetre els doujinshi en comptes de prohibir-los, però això no explica per què els propietaris individuals de drets d'autor, tot i aquest fet, no els porten a judici igualment. Si la llei no estableix una excepció general pels doujinshi i, de fet, en alguns casos hi ha hagut artistes de manga que sí han interposat demandes contra artistes de doujinshi, per què llavors no hi ha un patró més general que impedeixi aquest sistema de "préstecs lliures" per part de la cultura doujinshi?

Vaig passar quatre fabulosos mesos al Japó i vaig plantejar aquesta mateixa pregunta tants cops com vaig poder. Al final, potser la millor explicació me la va donar un amic que treballa en un gran bufet d'advocats japonès. "No tenim prou advocats", em va dir una tarda. "Senzillament no hi ha prou recursos per portar als tribunals casos d'aquest tipus."

Tornaré a tractar aquest tema més endavant: la regulació per llei és una funció que depèn tant de la lletra de la llei com de les despeses que es derivin de fer que aquestes lleis tinguin efecte. Per ara, centrem-nos en la pregunta que clama ser plantejada: al Japó estarien millor amb més advocats? El manga seria més ric si els artistes doujinshi fossin portats als tribunals sistemàticament? Guanyarien els japonesos alguna cosa important si poguessin posar fi a aquesta pràctica de "préstecs" sense compensació? En aquest cas, la pirateria té un efecte negatiu sobre les víctimes de la pirateria o les ajuda? Els advocats que lluitessin contra aquesta pirateria, estarien ajudant o perjudicant els seus clients?

Aturem-nos un moment.

Si vostès són com era jo fa una dècada, o com és la majoria de gent quan comença a pensar en aquests temes, ara haurien d'estar intrigats per una cosa que no havien pensat en profunditat abans.

Vivim en un món que celebra la " propietat ". I jo en sóc partícip. Crec en el valor de la propietat en general, i també crec en el valor d'aquesta estranya forma de propietat que els advocats anomenen " propietat intel·lectual ".⁷ Una societat gran i diversa no pot sobreviure sense propietat, i una societat gran, diversa i moderna no pot desenvolupar-se ricament sense propietat intel·lectual.

Però només cal un segon de reflexió per adonar-nos que hi ha molt de valor arreu que la " propietat " no captura. No em refereixo a què " els diners no fan la felicitat ", sinó més aviat al valor que és senzillament part d'un procés de producció, tant comercial com no comercial. Si els dibuixants de Disney haguessin robat un paquet de llapis per dibuixar Steamboat Willie, no dubtaríem ni un instant a condemnar aquest " préstec " dient que van fer mal fet, per més trivial que sigui l'acte en si, encara que passés desapercbut. Tanmateix no hi hagué res de mal fet en el què Disney agafà en préstec a Buster Keaton o als

germans Grimm, com a mínim segons les lleis d'aquell temps. No hi haguè res de mal fet en el préstec a Keaton perquè l'ús que en va fer Disney hauria estat considerat "just". No hi havia res de mal fet en el préstec als Grimm perquè la seva obra era de domini públic.

Així, tot i que les coses que Disney va prendre o, en termes més generals, les coses que pren qualsevol persona quan practica la creativitat Walt Disney, són valuoses, la nostra tradició no considera que aquests préstecs estiguin malament. Hi ha coses que, en una cultura lliure, es poden agafar en préstec lliurement, i aquesta llibertat és bona.

El mateix passa amb la cultura doujinshi. Si un artista doujinshi entrés a robar a l'oficina d'un editor i s'endugués mil còpies de la seva última obra, o encara que només en fos una, sense pagar, no dubtaríem a qualificar-ho de mal fet. A part d'haver entrat sense permís, hauria robat alguna cosa de valor. La llei prohibeix aquests robatoris, siguin grans o petits.

Però sembla haver-hi certa resistència, fins i tot per part dels advocats japonesos, a afirmar que els artistes de còmics-còpia estiguin "robant". Aquesta forma de creativitat Walt Disney es considera justa i correcta fins i tot si als advocats, concretament, els resulta difícil dir per què.

I passa el mateix amb milers d'exemples que apareixen quan un s'hi comença a fixar. Els científics treballen a partir del treball d'altres científics sense demanar permís ni pagar per aquest privilegi. ("Disculpi, professor Einstein, podria utilitzar la seva teoria de la relativitat per demostrar que s'equivocava pel que fa a la física quàntica?"). Les companyies de teatre adapten obres de Shakespeare sense demanar permís a ningú. (*Algú creu que Shakespeare es difondria millor en la nostra cultura si existís una entitat central de drets sobre Shakespeare a la qual totes les produccions sobre Shakespeare haguessin de presentar una instància*

demanant permís abans de posar-s'hi?). I Hollywood va per cicles amb certs tipus de pel·lícules: cinc pel·lícules d'asteroides a finals dels noranta, dues pel·lícules de desastres provocats per un volcà l'any 1997.

Els creadors, aquí i a tot arreu, es basen sempre i en tot moment en la creativitat que es desenvolupà precedentment i que ara els envolta. Aquest fet de basar-se en altres obres i desenvolupar es fa sempre i a tot arreu com a mínim en part sense permís ni compensació pel creador original. Cap societat, lliure o controlada, no ha exigit mai que tots els usos de la creativitat s'haguessin de pagar o que calgués demanar sempre permís per exercir la creativitat Walt Disney. En comptes d'això totes les societats han deixat bocins de la seva cultura lliures per a ser utilitzats: les societats lliures potser de forma més completa que les no lliures, però fins a un cert punt ho han fet totes les societats.

La pregunta de difícil resposta no és doncs *si* una cultura és lliure. Totes les cultures són lliures en certa mesura. La pregunta difícil és "*Fins a quin punt és lliure aquesta cultura?*" Fins a quin punt, i amb quin marge, podem prendre i basar-nos lliurement en la cultura i desenvolupar-la? És una llibertat limitada als membres del partit? O als membres de la família reial? O a les deu empreses més importants que cotitzen a la Borsa de Nova York? O és una llibertat difosa àmpliament? Pels artistes en general, tant si estan afiliats a la Met com si no? Pels músics en general, blancs o no? Pels directors de cinema en general, estiguin afiliats a uns estudis o no?

Les cultures lliures són aquelles que deixen molt d'espai disponible perquè d'altres s'hi basin, desenvolupant-les. Les cultures del permís, o no lliures, en deixen molt menys. La nostra era una cultura lliure. Cada cop ho és menys.

CAPÍTOL SEGON: "Mers Copistes"

L'any 1839 Louis Daguerre va inventar la primera tecnologia pràctica per produir el que nosaltres anomenaríem "fotografies". Ben apropiadament, varen anomenar-se "daguerreotips". El procés era car i complicat, i degut a aquest fet el camp estava limitat als professionals i a uns quants aficionats rics i fervorosos de l'assumpte. Fins i tot hi havia una Associació Americana de Daguerre que contribuïa a regular la indústria, com fan totes les associacions d'aquest tipus, mantenint la competència a nivells baixos per tal de conservar preus alts.

Però malgrat els alts preus, la demanda de daguerreotips era nombrosa. Això va empènyer els inventors a trobar maneres més senzilles i econòmiques de fer "fotografies automàtiques". William Talbot va descobrir poc després un procés per elaborar "negatius", però com que els negatius eren de vidre i s'havien de mantenir humits, el procés continuava essent car i feixuc. Durant la dècada del 1870 es van desenvolupar plaques seques, facilitant així la dissociació entre el fet de fer la fotografia d'una banda, i el revelat de l'altra. Continuaven essent plaques de vidre i, per tant, encara era un procés fora de l'abast de la majoria d'aficionats.

El canvi tecnològic que va fer possible la fotografia per a les masses, no es va donar fins l'any 1888, i va ser creació d'un sol home, George Eastman, també fotògraf afeccionat. Tip de la tecnologia de les fotografies fetes amb plaques, en un flaix d'inspiració (per dir-ho d'alguna manera), Eastman va concebre que si es podia fer la pel·lícula flexible llavors es podria aguantar enrotllada al voltant d'un sol eix. Aleshores aquella pel·lícula es podria enviar a l'estudi de revelat, abaixant així substancialment el preu de la fotografia. Abaixant el preu, Eastman esperava poder augmentar dràsticament la població de fotògrafs.

Eastman va desenvolupar pel·lícules flexibles cobertes per una emulsió i les va posar en petits rotllos dins de càmeres petites i senzilles: les Kodak. El màrqueting d'aquest aparell es va basar en la seva simplicitat. "Premi el botó i nosaltres fem tota la resta".¹ Tal com va descriure a *The Kodak Primer* (el manual Kodak):

El principi del sistema Kodak és dissociar la feina que qualsevol persona pot fer quan fa una fotografia de la que només pot fer un expert [...] Nosaltres proporcionem a qualsevol persona, home, dona o nen amb prou intel·ligència per enfocar una caixa directament i després prémer un botó, un instrument que elimina completament de la pràctica de la fotografia la necessitat de posseir instal·lacions especials o, de fet, de posseir qualsevol coneixement particular sobre l'art de la fotografia. Es pot utilitzar sense estudis previs, sense una cambra fosca i sense productes químics.²

Per 25 dòlars tothom podia fer fotografies. La càmera ja venia amb una pel·lícula, i quan s'havia utilitzat, es tornava la càmera a una fàbrica Eastman on es revelava la pel·lícula. Amb el temps, és clar, el preu de la càmera i la seva facilitat d'ús va anar millorant. Així doncs, les pel·lícules en rodets es van convertir en la base del creixement explosiu de la fotografia popular. La càmera d'Eastman va sortir per primer cop a la venda l'any 1888, i un any més tard, Kodak imprimia més de sis mil negatius al dia. Del 1888 al 1909, mentre la producció industrial creixia a un 4,7%, les vendes de material i equips fotogràfics van augmentar en un 11%.³ Les vendes d'Eastman Kodak durant el mateix període van experimentar un creixement anual mitjà de més del 17%.⁴

L'autèntica importància de l'invent d'Eastman, però, no fou de caràcter econòmic: fou de caràcter social. La fotografia professional mostrava a les persones imatges de llocs que, d'altra manera, mai no haurien pogut veure. La fotografia amateur els donà la possibilitat d'enregistrar llurs vides com mai abans no ho havien pogut fer. Com apunta l'autor Brian Coe, "per primera vegada l'àlbum de fotos proporcionava a la persona normal i corrent un registre permanent de la seva família i les seves activitats [...] Per primer cop a la història existí un autèntic registre visual de l'aparença i les activitats de l'home del carrer fet sense interpretació [literària] o tendenciositat."⁵

En aquest sentit la càmera i les pel·lícules de Kodak eren tecnologies de l'expressió. El llapis o el pinzell també ho eren, és clar, però requerien d'anys de formació abans que cap afeccionat els pogués utilitzar d'una forma útil o efectiva. Amb la Kodak l'expressió va ser possible molt abans i d'una forma més senzilla. S'havia abaixat el llistó per arribar a l'expressió. Els més puristes en menysprearien la "qualitat" i els professionals la considerarien irrellevant. Però si observem com un nen estudia l'enquadrament millor per a una fotografia ens adonarem de quin tipus d'experiència de creativitat va fer possible la Kodak. Les eines democràtiques van donar a la gent normal una manera d'expressar-se més senzilla que les maneres d'expressar-se que mai no havia permès cap altra eina anterior.

Què fou necessari perquè aquesta tecnologia prosperés? Evidentment el geni d'Eastman en va ser una part important. Però també ho va ser l'entorn legal en què va créixer l'invent d'Eastman, perquè en els inicis de la història de la fotografia es van establir una sèrie de decisions judicials que ben bé haurien pogut canviar el curs de la fotografia substancialment. Als tribunals van haver de decidir si el fotògraf, professional o aficionat, necessitava demanar permís abans de fotografiar i revelar qualsevol imatge que volgués. La seva decisió va ser que no.⁶

Els arguments a favor de la necessitat de demanar permís els semblaran sorprenentment familiars. El fotògraf "agafava" quelcom de la persona o edifici que fotografiava, piratejant així quelcom de valor. Alguns fins i tot pensaven que els robava l'ànima. De la mateixa manera que Disney no podia agafar lliurement els llapis que utilitzaven els seus dibuixants per dibuixar Mickey Mouse, aquests fotògrafs no podien fotografiar lliurement imatges que consideressin valuoses.

A l'altre bàndol s'esgrimien arguments que també els haurien de resultar familiars: evidentment potser s'estaria utilitzant quelcom de valor, però els ciutadans haurien de tenir el dret de capturar com a mínim aquelles imatges que estan a la vista del públic (Louis Brandeis, que més endavant seria jutge del Tribunal Suprem, pensava que la norma havia de ser diferent per a imatges de llocs privats).⁷ Podria ser que així el fotògraf aconseguís quelcom a canvi de res. De la mateixa manera que Disney podia inspirar-se en *Steamboat Bill, Jr.* o en els germans Grimm, el fotògraf hauria de poder lliurement capturar una imatge sense compensar la font.

Afortunadament pel senyor Eastman, i per la fotografia en general, aquestes primeres decisions judicials van afavorir els pirates. En general, no seria necessari demanar permís abans de fer una fotografia i compartir-la amb d'altres: el permís es donava per suposat. La opció per defecte afavoria la llibertat. A la llarga la llei acabaria decretant una excepció pel cas dels personatges famosos: els fotògrafs comercials que fan fotografies de persones famoses amb fins comercials s'han de sotmetre a més restriccions que la resta de nosaltres. Però en general la imatge es pot capturar sense haver de resoldre el tema dels drets abans de fer-ho.⁸

Només podem especular sobre com hauria evolucionat la fotografia si la llei hagués pres la direcció contrària. Si la presumpció general hagués anat en contra del fotògraf llavors aquest hauria hagut de demostrar que tenia permís per fer la foto. Potser també Eastman Kodak hauria hagut de demostrar que tenia el permís

abans de revelar la pel·lícula que contenia imatges. Comptat i debatut, si no s'havia aconseguit el permís, Eastman Kodak s'hauria estat beneficiant d'un "robatori" comès pel fotògraf. De la mateixa manera que Napster es va beneficiar de les violacions de les lleis sobre drets d'autor i reproducció de propietat intel·lectual que cometien els seus usuaris, Eastman Kodak s'hauria estat beneficiant de la violació del "dret d'imatge" comesa pels seus fotògrafs. Podríem imaginar-nos la llei obligant així a demostrar la possessió d'algun tipus de permís abans de permetre a una empresa revelar les fotografies. I podríem imaginar-nos que es desenvoluparia tot un sistema per demostrar la possessió d'aquest permís.

Però tot i imaginant-nos aquest sistema de permisos, seria molt difícil imaginar com hauria pogut progressar la fotografia de la manera que ho feu si aquest requisit del permís s'hagués incorporat a les normes que la governen. La fotografia hauria existit, i amb el temps hauria anat guanyant importància. Els professionals haurien continuat utilitzant la tecnologia tal com feien, perquè els professionals haurien pogut suportar millor les càrregues del sistema de permisos. Però l'expansió de la fotografia entre la gent del carrer no hauria existit. No hi hauria hagut, ni de lluny, un creixement com el que hi ha hagut en aquest àmbit. I naturalment no hi hauria hagut un creixement d'una tecnologia democràtica d'expressió com el que hi ha hagut.

Si condueix pel Presidio de San Francisco, pot ser que vegi dos autobusos escolars d'un groc brillant amb imatges impactants pintades a sobre amb molt de color i on es llegeix l'eslògan "Just Think! (Pensa!)" on hauria d'haver-hi el nom de l'escola. Però en els projectes que aquests autobusos fan possible hi ha poca cosa que sigui "només" cerebral. Aquests autobusos estan plens fins dalt de tecnologies que ensenyen els nens a jugar amb pel·lícules. No amb les pel·lícules d'Eastman, ni tan sols amb les pel·lícules del reproductor de vídeo de casa, sinó amb la "pel·lícula" de les càmeres digitals. "Pensa!" és un projecte que permet als nens fer pel·lícules, i que entén aquesta activitat com una forma de permetre als nens entendre i criticar la cultura cinematogràfica que els envolta. Cada any

aquests autobusos viatgen a més de trenta escoles i fan possible que entre tres-cents i cinc-cents nens aprenguin alguna cosa sobre els mitjans audiovisuals fent quelcom amb mitjans d'aquest tipus. Fent, pensen, i jugant, aprenen.

Aquests autobusos no són barats, però la tecnologia que contenen sí que ho és, cada cop més. El preu d'un sistema de vídeo digital d'alta qualitat ha caigut en picat. Com diu un analista: "fa cinc anys, un sistema d'edició de vídeo digital en temps real de qualitat costava 25.000 dòlars: avui es pot aconseguir qualitat professional per 595 dòlars".⁹ Aquests autobusos estan plens de tecnologia que hauria costat centenars de milers de dòlars fa només deu anys. I avui és possible imaginar-se no només autobusos com aquests, sinó aules per tot el país on els nens aprenen cada cop més sobre allò que els professors anomenen "alfabetització mediàtica".

L'"Alfabetització mediàtica", segons la definició de Dave Yanofsky, el director executiu de Pensa!, "és la capacitat [...] d'entendre, analitzar i "deconstruir" imatges dels mitjans audiovisuals. El seu objectiu és alfabetitzar [els nens] sobre com funcionen els mitjans, com es construeixen, com es presenten i com la gent hi té accés".

Pot semblar una estranya manera d'enfocar l'"alfabetització". Per a la majoria, alfabetització té a veure amb llegir i escriure. Faulkner i Hemingway i identificar complements del verb són el tipus de coses que coneixen bé les persones alfabetitzades.

Potser sí. Però en un món on els nens veuen, de mitjana, 390 hores d'anuncis televisius l'any o entre 20.000 i 45.0000 anuncis en general¹⁰ resulta cada cop més important entendre la "gramàtica" dels mitjans. Perquè de la mateixa manera que hi ha una gramàtica pel llenguatge escrit, també n'hi ha una pels mitjans audiovisuals. I de la mateixa forma que els nens aprenen a escriure escrivint rius

de tinta de prosa horrorosa, també aprenen a escriure mitjans de comunicació construint una gran quantitat de (com a mínim al principi) material mediàtic terrible.

Un àmbit creixent d'acadèmics i activistes considera que aquesta forma d'alfabetització és crucial per a la propera generació de cultura. Perquè tot i que qualsevol persona que escrigui entén fins a quin punt escriure és difícil (com n'és de difícil donar-li ritme a la història, mantenir l'atenció del lector o treballar el llenguatge perquè sigui entenedor), pocs de nosaltres entenem realment fins a quin punt els mitjans de comunicació audiovisuals són difícils. O més fonamental encara, pocs de nosaltres tenim cap idea de com funcionen aquests mitjans, de com mantenen l'audiència o de com ens condueixen a través d'una història, de com inspiren emocions o creen intriga.

La cinematografia va necessitar que passés una generació abans d'aprendre a fer ben fetes totes aquestes coses. I fins i tot llavors els coneixements s'obtenien de la filmació, no dels escrits sobre pel·lícules. Aquesta habilitat es va desenvolupar a partir de l'experiència de fer una pel·lícula, no de llegir un manual sobre el tema. Aprenem a escriure escrivint i després analitzant el que hem escrit. Aprenem a escriure en imatges fent-les i després analitzant el que hem creat.

Aquesta gramàtica ha anat canviant a mesura que els mitjans audiovisuals anaven canviant. Quan només es tractava de filmar, com em va explicar Elizabeth Daley (directora executiva del Centre Annenberg per a la Comunicació de la Universitat del Sud de Califòrnia i degana de l'Escola de Cine i Televisió de la mateixa universitat), la gramàtica tractava de "la ubicació dels objectes, el color, [...] el ritme, la seqüenciació i la textura".¹¹ Però quan els ordinadors obren un espai interactiu on una història es "juga" al mateix temps que s'experimenta, aquesta gramàtica canvia. Ja no hi ha el simple control de la narrativa, i per tant es fan necessàries altres tècniques. L'autor Michael Crichton és un mestre de la narrativa de ciència ficció. Però quan intentà dissenyar un joc d'ordinador basat en una de

les seves obres va haver d'aprendre tot un nou ofici. Aprendre a conduir persones per un joc sense que sentin que estan essent dirigides no va ser fàcil, ni tan sols per un autor de tant d'èxit com ell.¹²

Aquesta habilitat és precisament l'ofici que aprèn un director de cinema. Tal com descriu Daley, "a la gent li sorprèn molt saber com ens porten per una pel·lícula. Està tot perfectament pensat perquè no t'adonis que t'estan portant, de manera que no en tens cap indici. Si un director de cinema se'n surt, no sabràs com t'han fet passar". Si t'adones de l'artifici la pel·lícula ha fracassat.

Tanmateix, donar impuls a una alfabetització ampliada que vagi més enllà del text i inclogui elements sonors i visuals no significa pas fer millors directors de cinema. L'objectiu no és que la professió de cineasta faci millor la seva feina. Per contra, com va dir Daley,

Des del meu punt de vista probablement la bretxa digital més important no sigui l'accés a una caixa, sinó posseir, o no, l'habilitat d'utilitzar el llenguatge amb què funciona aquesta caixa. Si no és així, molt pocs poden escriure en aquest llenguatge i la resta ens reduïm a ser *read only*, només lectors".

"*Read only* - Només lectors." Recipients passius de cultura produïda per altri. Carn de sofà. Consumidors. Així és el món dels mitjans de comunicació audiovisuals del segle XX.

El segle XXI podria ser diferent. Aquest és el punt clau: podria implicar totes dues coses, llegir i escriure. O com a mínim, llegir i entendre millor l'art d'escriure. O millor encara, llegir i entendre les eines que fan possible que l'escriptura ens condueixi amb bones intencions o amb males intencions. L'objectiu de qualsevol alfabetització, i d'aquesta especialment, és "donar a les persones la possibilitat d'escollir el llenguatge apropiat per allò que volen crear o expressar".¹³ És permetre que els alumnes "es comuniquin amb el llenguatge del segle vint-i-ú".¹⁴

Igual com passa amb qualsevol llenguatge, aquest els resulta més fàcil a uns que a d'altres. No els és necessàriament més fàcil als millors en expressió escrita. Daley i Stephanie Barish, directora de l'Institut d'Alfabetització Multimèdia del Centre Annenberg, descriuen un exemple especialment commovedor d'un projecte que van dur a terme en un institut de secundària. Era un institut d'una zona molt pobra del centre de Los Angeles. Segons totes les formes tradicionals de mesurar l'èxit aquest institut era un desastre. Però Daley i Barish van desenvolupar-hi un programa que va donar als nois l'oportunitat d'utilitzar el cinema per expressar significat sobre una cosa que els alumnes coneixen molt bé: la violència amb armes de foc.

La classe es feia els divendres a la tarda i plantejava un problema relativament nou a l'escola. Mentre a la majoria de classes el repte era fer que els alumnes hi assistissin, en aquest cas el repte era aconseguir mantenir-los-en allunyats. "Venien a les sis del matí i marxaven a les cinc de la matinada" diu Barish. Treballaven més que en cap altra classe per fer justament allò que voldria inculcar-los l'educació: aprendre a expressar-se.

Utilitzant qualsevol "material web lliure que trobaven" i eines relativament senzilles que permetien als alumnes barrejar "imatge, so i text", afirma Barish, aquesta classe va produir una sèrie de projectes que mostraven alguna cosa de la violència amb armes de foc que, d'una altra manera, pocs haurien pogut entendre.

El tema era proper a allò que experimentaven en llurs vides. El projecte "els va donar una eina i els permeté poder entendre el tema i parlar-ne", explica Barish. Aquella eina va aconseguir crear expressió, i de manera molt més satisfactòria i poderosa que utilitzant només text. "Si els hagués dit a aquells alumnes "ho heu de fer per escrit", haurien llençat la tovallola i haurien marxat a fer alguna altra cosa," continua Barish, en part, sense cap mena de dubte, perquè aquests alumnes no saben expressar-se bé per escrit. Però el text tampoc és un format en què *aquestes* idees es puguin expressar adequadament. El poder d'aquest missatge depenia de la seva connexió amb aquest mètode d'expressió.

"Però l'educació no és precisament ensenyar els nens a escriure?", vaig preguntar. En part, sí, és clar. Però per què ensenyem els nens a escriure? L'educació, m'explicà Daley, consisteix en donar als alumnes una manera de "construir significat". Dir que això significa només ensenyar a escriure és com dir que ensenyar a escriure és només ensenyar ortografia als nens. El text és una part, i cada cop més la part menys poderosa, de construir significat. Com va dir Daley en la part més commovedora de la nostra entrevista,

El que volem és donar a aquests alumnes formes de construir significat. Si només els donem text, no ho faran. Perquè no poden. Mira, hi ha en Johnny, que sap mirar vídeos, jugar a videojocs, omplir de grafitis les parets de casa teva, muntar i desmuntar el teu cotxe i una infinitat de coses més. Però senzillament no pot llegir el teu text. Així que en Johnny ve a l'escola i li dius: "Johnny, ets un analfabet. No saps fer res de profit". Bé, davant d'això en Johnny té dues opcions: o ignorar-te o ignorar-se a si mateix. Per poc que tingui un ego mínimament sa, t'ignorarà a tu. Però si en canvi si li dius: "mira, amb totes aquestes coses que saps fer, parlem sobre aquest tema: toca'm música que pensis que reflecteix això, o ensenya'm imatges que pensis que reflecteixin això, o dibuixa'm alguna cosa que ho representi". No es tracta de donar una càmera de vídeo a un noi i dir-li: "apa, va! Passem-nos-ho bé amb la càmera i fem una pel·liculeta." Es tracta d'ajudar-lo realment a agafar aquests elements que entén, que són el seu llenguatge i construir significat sobre el tema en qüestió...

Això els capacita enormement. I aleshores el que passa, evidentment, és que arriba un moment, com ha passat en totes aquestes classes, on topen amb el fet següent: "necessito explicar això, i realment necessito escriure alguna cosa." I com un dels professors digué a la Stephanie, escrivien un paràgraf 5, 6, 7 i 8 vegades, fins que els sortia bé.

Perquè ho necessitaven. Hi havia un motiu per fer-ho. Necessitaven dir alguna cosa, enlloc de només obeir les teves ordres. En realitat necessitaven utilitzar un llenguatge que no parlaven massa bé. Però havien arribat a entendre que amb aquest llenguatge tenien molt de poder."

Quan dos avions es van estavellar contra el World Trade Center, un altre ho feu contra el Pentàgon, i un quart s'estavellà en un camp de Pensilvània, tots els mitjans de comunicació del món van passar a transmetre aquesta notícia. Cada moment de pràcticament cada dia durant aquella setmana, i durant setmanes, la televisió concretament, però també els mitjans en general, van tornar a explicar els esdeveniments dels quals acabàvem de ser testimoni. Explicar-ho, en realitat, era tornar-ho a explicar, perquè tots havíem vist els esdeveniments que ens descrivien. La genialitat d'aquell esgarrifós acte de terrorisme va consistir en llençar aquell segon atac una mica més tard del primer, de manera perfectament cronometrada per tal d'assegurar-se que tot el món ho veuria.

Les repeticions de la narració van anar adquirint cada vegada més un aire de cosa familiar. Hi havia falques musicals per a les interrupcions i sofisticats gràfics que apareixien com flaixos arreu de la pantalla. Les entrevistes seguien una fórmula. Hi havia "ponderació" i seriositat. Allò eren notícies orquestrades tal com cada vegada més esperem que ens les serveixin: "les notícies com a forma d'entreteniment", fins i tot si l'entreteniment es basa en una tragèdia.

Però a banda d'aquestes notícies produïdes sobre la "tragèdia de l'11 de setembre", aquells de nosaltres vinculats a Internet també vam veure una forma de producció molt diferent. Internet anava plena de relats dels mateixos esdeveniments. Però aquests relats d'Internet tenien un aroma molt diferent. Algunes persones muntaren pàgines de fotos amb imatges d'arreu del món, presentant-les com una sessió de diapositives amb text. D'altres oferiren cartes obertes. Hi havia enregistraments de so. Hi havia ràbia i frustració. Alguns van provar de posar-ho en context. En resum, hi hagué una crida extraordinària a donar suport a escala mundial, en el sentit que Mike Godwin utilitza aquest terme

en el seu llibre *Cyber Rights*, a causa d'una notícia que captà l'atenció mundial. Hi hagué la cadena ABC i la CBS, però també hi hagué Internet.

No només pretenc alabar Internet, tot i que sí crec que les persones que van donar suport a aquest tipus d'expressió mereixen alabances. Vull en canvi subratllar un aspecte significatiu d'aquest tipus d'expressió. Perquè, igual que una Kodak, Internet permet a les persones capturar imatges, i igual que en una pel·lícula d'un estudiant del projecte "Just think! (Pensa!)", les imatges visuals es poden barrejar amb so o text.

Però a diferència de qualsevol tipus de tecnologia que només capturi imatges, Internet permet compartir aquestes creacions amb un nombre extraordinari de persones de manera gairebé instantània. Això és nou en la nostra tradició: no només perquè la cultura es pugui capturar de forma mecànica i, evidentment tampoc només perquè es comentin esdeveniments de forma crítica, sinó pel fet que aquesta barreja d'imatges capturades, so i comentari crític es puguin difondre gairebé instantàniament.

L'onze de setembre no va ser una aberració. Va ser un començament. Més o menys al voltant d'aquelles dates, una forma de comunicació que ha crescut exponencialment tot just començava a entrar en la consciència pública: el diari interactiu personal, més conegut pel seu nom en anglès, és a dir, web-log o blog. El blog és una mena de diari públic, i en algunes cultures, com al Japó, funciona de forma molt semblant a un diari personal. En aquestes cultures enregistra fets privats de forma pública (com una mena de *Jerry Springer* electrònic) i està disponible a qualsevol part del món.

Però als Estats Units els blogs han agafat un caire ben diferent. Alguns només utilitzen aquest espai per parlar de la seva vida privada. Però molta gent l'utilitza per entaular debats públics. Bé debatent temes d'importància pública o criticant

altra gent amb opinions equivocades, bé criticant polítics per les decisions que prenen o oferint solucions a problemes que veiem tots, els blogs creen la sensació de ser una assemblea pública virtual, però on no tothom espera ser-hi a la mateixa hora i on les converses no estan necessàriament relacionades les unes amb les altres. Les millors entrades als blogs són relativament curtes: apunten directament a paraules pronunciades per altres, criticant-les o afegint-hi quelcom. Es podria afirmar que són la forma més important d'expressió pública no orquestrada que tenim.

Aquesta és una afirmació bastant taxativa però que val tant per la nostra democràcia com pels blogs. Aquesta és la part d'Estats Units que ens resulta més difícil d'acceptar a aquells que estimem els Estats Units: la nostra democràcia s'ha atrofiat. És clar que tenim eleccions i que la majoria de vegades els tribunals permeten que aquestes eleccions siguin vàlides. En aquestes eleccions exerceix el dret a votar un nombre relativament petit de persones. El cicle d'aquestes eleccions s'ha professionalitzat completament i s'ha convertit totalment en una rutina, i la majoria pensem que això és la democràcia.

Però la democràcia no ha consistit mai només en eleccions. Democràcia vol dir el govern del poble, però governar significa més que meres eleccions. En la nostra tradició també vol dir exercir control a través de l'expressió raonada. Aquesta fou la idea que atrapà la imaginació d'Alexis de Tocqueville, el jurista francès del segle XIX que va escriure el relat més important sobre la jove "Democràcia als Estats Units". No van ser les eleccions populars allò que el fascinà: fou el jurat, una institució que conferia a la gent del carrer el dret de decidir si altres conciutadans mereixien la vida o la mort. I el que més el fascinà fou que el jurat no només decidia per votació el veredicta a imposar, sinó que deliberaven. Els membres del jurat debatien sobre el veredicta "correcte" i els uns intentaven convèncer els altres, i com a mínim en els casos de dret penal, havien d'arribar a un acord per unanimitat perquè el procés es pogués tancar.¹⁵

Però fins i tot aquesta institució dona mostres de debilitat en la vida nord-americana d'avui. I per compensar-ho no es fa cap intent sistemàtic per permetre que els ciutadans deliberin. N'hi ha que lluiten perquè es creï justament una institució així.¹⁶ En algunes ciutats de Nova Anglaterra encara queda quelcom de semblant a la deliberació. Però per a la majoria de nosaltres durant la major part del temps, no hi ha temps ni un espai perquè es produeixi la "deliberació democràtica".

Allò que resulta encara més sorprenent és que, en general, ni tan sols es permet que aquesta deliberació es produeixi. Nosaltres, la democràcia més poderosa del món, hem creat una estricta norma en contra de les converses sobre política. S'admet que parlem de política amb persones amb qui estem d'acord, però és de mala educació discutir de política amb persones amb qui no estem d'acord. El discurs polític esdevé aïllat, i el discurs aïllat esdevé més extremista.¹⁷ Diem allò que els nostres amics volen sentir, i escoltem molt poc més enllà d'allò que diuen els nostres amics.

Entrin en un blog. L'arquitectura mateixa del blog soluciona una part d'aquest problema. La gent penja les seves opinions quan les vol penjar, i llegeix allò que hi ha penjat també quan vol. El moment més complicat és el temps sincrònic. Les tecnologies que permeten la comunicació asíncrona, com el correu electrònic, augmenten les oportunitats de comunicació. Els blogs permeten el debat públic sense que el públic s'hagi de reunir mai en un únic lloc públic.

Però més enllà de la seva arquitectura els blogs també han resolt el problema de les normes. No hi ha (encara) cap norma a la *blogosfera* que impedeixi parlar de política. De fet els blogs van plens de discurs polític, tant de dretes com d'esquerres. Algunes de les pàgines més conegudes són conservadores o liberals, però n'hi ha moltes que cobreixen tot l'espectre polític. I fins i tot els blogs que no són de caràcter polítics tracten temes de política quan l'ocasió s'ho val.

La importància d'aquests blogs és ara petita, però no tan petita. El nom Howard Dean podria haver desaparegut de la carrera per les eleccions presidencials de 2004 si no fos pels blogs. Encara que el nombre de lectors sigui baix, la lectura està tenint el seu efecte.

Un efecte directe dels blogs s'exerceix sobre les històries que tenen un cicle de vida diferent en els mitjans de masses. Un exemple n'és el cas Trent Lott. Quan Lott tingué "una relliscada verbal" en una festa en honor del senador Strom Thurmond, bàsicament alabant les polítiques segregacionistes de Thurmond, va suposar, correctament, que aquesta història desapareixeria dels mitjans de masses en quaranta-vuit hores. I així va ser. Però no va calcular el seu cicle de vida a la blogosfera. Els *bloggers* van continuar investigant aquesta història. Amb el temps van anar sorgint més i més exemples d'aquell tipus de "relliscades verbals". Finalment el tema tornà a irrompre en els mitjans de masses i el final de la història és que Lott va haver de dimitir del seu càrrec de líder de la majoria al senat.¹⁸

Aquest cicle diferent és possible perquè els blogs no pateixen les mateixes pressions comercials que altres entitats. Les televisions i la premsa són entitats comercials. Han de treballar per mantenir l'atenció del públic. Si perden lectors, perden ingressos. Igual que els taurons, no poden aturar-se mai.

Però els bloggers no tenen aquestes limitacions. Es poden obsessionar, es poden centrar en una història i s'hi poden posar molt seriosament. Si un blogger en concret escriu una història especialment interessant cada cop s'hi connectarà més gent. I a mesura que augmenta el nombre de connexions a una història aquesta puja esglaons en el rànquing d'històries. Les persones llegeixen el que és popular, i el que és popular ha estat seleccionat mitjançant un procés molt democràtic: la creació de rànquings basats en l'opinió d'iguals.

Els cicles dels blogs també són diferents als de la premsa de masses per una altra característica d'aquells: com em va dir Dave Winer, un dels pares d'aquest moviment i autor de programari durant dècades, una altra diferència és l'absència de "conflictes d'interessos" econòmics.

"Penso que cal eliminar el conflicte d'interessos" del món del periodisme, em digué Winer: "un periodista amateur no té conflictes d'interessos, o si els té això es destapa tan fàcilment que més o menys saps com eliminar-los".

Aquests conflictes esdevenen més importants a mesura que hi va havent més concentració en els mitjans de comunicació (tractarem aquest punt més endavant). Un mitjà concentrat pot amagar més coses al públic que un de no concentrat, tal com va admetre haver fet la CNN després de la guerra de l'Iraq per por de les possibles conseqüències sobre els seus treballadors.¹⁹ També ha de mantenir un discurs més coherent (durant la guerra de l'Iraq vaig llegir una entrada a Internet d'algú que en aquell moment estava escoltant una connexió via satèl·lit amb una reportera a l'Iraq. La seu central a Nova York no parava de dir-li que la seva descripció de la guerra era massa fosca i que havia de presentar una història més optimista. Quan els va dir que no els ho podia garantir li van dir que ja l'escriuriem *ells*, "el reportatge").

La blogosfera ofereix als amateurs la possibilitat d'entrar al debat ("amateur" no en el sentit d'inexpert sinó en el d'esportista olímpic, és a dir, que no rep diners de ningú per escriure els articles). Permet un ventall molt més ampli de fonts per una història, com va demostrar la retransmissió del desastre del Columbia, quan centenars de persones de tot el sud-oest dels Estats Units es van connectar a Internet per explicar el que havien vist.²⁰ I la blogosfera també permet que els lectors llegeixin exemples de tot el ventall de relats i, com diu Winer, "triangulin" la veritat. En paraules de Winer, els blogs "es comuniquen directament amb la gent de la nostra circumscripció electoral, i els intermediaris no hi tenen cabuda", amb tots els beneficis, i desavantatges, que això pot comportar.

Winer té una visió optimista del futur del periodisme infectat pels blogs: "es convertirà en una habilitat essencial", prediu Winer, per als personatges públics i cada cop més també per als personatges del món privat. No queda del tot clar si el món del "periodisme" està content que sigui així (a alguns periodistes se'ls ha comunicat que limitin les seves intervencions escrites als blogs).²¹ El que queda clar és que encara estem en transició. "Gran part del que fem ara són exercicis d'escalfament", em va dir Winer. Moltes coses han de madurar abans que la blogosfera tingui uns efectes madurs. I com que la inclusió de continguts en aquest espai és l'ús d'Internet que menys viola les lleis (de drets d'autor i reproducció de propietat intel·lectual, o copyright), "serem els últims a qui tancaran la paradeta", afirma Winer.

Aquest discurs afecta la democràcia. En Winer pensa que això passa perquè "no has de treballar per algú que controla, [per a] un vigilant." Això és cert. Però també afecta la democràcia en un altre sentit: a mida que més i més ciutadans expressin les seves opinions i les defensin per escrit, això canviarà la forma com entenem els temes d'interès públic les persones. És fàcil tenir una opinió equivocada o desorientada al cap, però això resulta més difícil quan el producte de la teva ment pot ser criticat per altres. Evidentment és poc freqüent que un ésser humà admeti que l'han convençut que s'equivocava, però és encara menys freqüent que un ésser humà no se n'adoni quan algú demostra que estava equivocat. Posar per escrit idees, arguments i crítiques millora la democràcia. Avui hi ha probablement uns dos milions de blogs on s'utilitza aquest tipus d'escriptura. Quan n'hi hagi deu milions caldrà informar que estem davant d'un fet extraordinari.

John Seely Brown és el científic principal de la Corporació Xerox. Treballa, com descriu la seva pàgina web, en l'àmbit de "l'aprenentatge humà i [...] la creació d'ecologies del coneixement per crear [...] innovació."

Per tant, Brown veu aquestes tecnologies de la creativitat digital d'una forma lleugerament diferent a com jo les he presentat fins ara. Estic convençut que qualsevol tecnologia que pogués millorar la democràcia l'entusiasmaria. Però allò que realment l'entusiasme és estudiar com aquestes tecnologies afecten l'aprenentatge.

Com creu Brown, aprenem potinejant. Quan "molts de nosaltres vam créixer", explica, potinejàvem "amb motors de motocicletes, motors de segadores d'herba, automòbils, ràdios, etc...". Però les tecnologies digitals fan possible una altra manera de potinejar: fer-ho amb idees abstractes però amb una forma concreta. Els nois del "Just think! (Pensa!)" no només reflexionen sobre com un anunci presenta un polític: utilitzant tecnologia digital poden desmuntar l'anunci i manipular-lo, poden potinejar-lo per veure com fa el que fa. Les tecnologies digitals permeten una espècie de bricolatge, o de "collage lliure", en termes de Brown. Molts tenen la possibilitat d'enriquir o transformar el que molts d'altres han potinejat.

El millor exemple a gran escala fins ara d'aquest tipus de manipulació és el programari lliure o programari de codi obert (FS/OSS, en les seves sigles en anglès). El programari FS/OSS té un codi font compartit. Tothom es pot descarregar la tecnologia que fa que funcioni un programa en FS/OSS. I tothom que vulgui aprendre com funciona una part determinada de la tecnologia FS/OSS pot potinejar-ne el codi.

Aquesta oportunitat crea "una plataforma completament nova d'aprenentatge", en paraules de Brown: "tan bon punt comences a fer-ho destapes un collage lliure per a la comunitat perquè els altres puguin veure el teu codi, hi puguin jugar, el puguin provar i mirin de millorar-lo." Cada intent és un tipus d'aprenentatge. "El codi obert esdevé una plataforma d'aprenentatge cabdal."

En aquest procés "les coses concretes amb què jugues són abstractes. Són codi." Els nens "estan passant a dominar la capacitat de jugar o potinejar en abstracte, i aquestes potineries ja no són una activitat aïllada que desenvolupes al garatge de casa: Estàs jugant amb una plataforma comunitària... Estàs jugant amb les coses d'altra gent. Com més potinegis, més millores". I com més millores, més aprens.

El mateix succeeix també amb els continguts. I es desenvolupa també de manera col·laboradora quan aquests continguts són part de la Xarxa. Tal com ho descriu Brown, "la Xarxa [és] el primer mitjà que vertaderament fa honor a múltiples formes d'intel·ligència". Les tecnologies anteriors, com les màquines d'escriure o els processadors de text, contribuïen a amplificar el text, però la Xarxa amplifica moltes més coses que el text. "La Xarxa [...] et diu si ets musical, si ets artista, si ets visual, si t'agrada el cinema [...] i llavors pots començar a fer moltes coses amb aquest mitjà. Ara pot amplificar i fer honor a aquestes múltiples formes d'intel·ligència".

En Brown està parlant d'allò que ensenyen l'Elizabeth Daley, la Stephanie Barish i "Just think!": aquestes potineries o jocs amb la cultura ensenyen i elaboren creació, desenvolupen talents de manera diferent i construeixen un nou tipus de reconeixement.

Tanmateix, la llibertat per jugar amb aquests objectes no està garantida. De fet, com veurem al llarg d'aquest llibre, aquesta llibertat topa cada cop amb més contra una gran resistència. Mentre ningú no dubta que el vostre pare podia potinejar lliurement amb el motor del cotxe, no és gens segur que els vostres fills tinguin dret a jugar amb les imatges que trobin arreu. La llei i cada cop més la tecnologia interfereixen amb una llibertat que la tecnologia, i la curiositat, en altres circumstàncies garantirien.

Aquestes restriccions s'han convertit en el centre d'atenció d'investigadors i acadèmics. El professor Ed Felten de Princeton (que coneixerem amb més profunditat al capítol desè) ha desenvolupat un argument molt convincent a favor del "dret a potinejar" quan s'aplica a la informàtica i al coneixement en general.²² Però el que preocupa a Brown és anterior, o més jove, o més fonamental: li preocupa l'aprenentatge que els alumnes poden adquirir, o no adquirir, a causa de la llei.

"Aquesta és la direcció que l'ensenyament del segle XXI està prenent", explica Brown. Hem "d'entendre com pensen i com volen aprendre els nens que creixen en l'era digital."

"Tanmateix", continua Brown, i com la conclusió d'aquest llibre dilucidarà, "estem creant un sistema legal que suprimeix completament les tendències naturals dels nens de l'era digital d'avui [...] estem creant una arquitectura que allibera el 60% del cervell [i] un sistema legal que engabia aquesta part del cervell".

Estem construint una tecnologia que pren la màgia de Kodak, barreja animació i so, afegeix un espai per fer comentaris i dona l'oportunitat de difondre aquesta creativitat per tot arreu. Però estem creant un sistema legal per engabiar aquesta tecnologia.

"No és manera de portar una cultura", com em digué Brewster Kahle, a qui coneixerem al capítol novè, en un infreqüent moment de desesperança.

CAPÍTOL TERCER: Catàlegs

La tardor de l'any 2002, Jesse Jordan, d'Oceanside, Nova York, es va matricular com a alumne de primer curs a l'Institut Politècnic Rensselaer (RPI en anglès) de Troy, Nova York. La seva assignatura principal a l'RPI era tecnologia de la informació. Tot i no ser programador a l'octubre en Jesse va decidir començar a jugar amb la tecnologia de motors de cerca que hi havia disponible a la xarxa de l'RPI.

L'RPI és una de les institucions dedicades a la recerca tecnològica més prominents dels Estats Units. Ofereix títols en camps que van de l'arquitectura fins a l'enginyeria passant per les ciències de la informació. Més del 65% dels seus cinc mil alumnes van acabar l'institut entre el 10% amb millors notes de la seva classe. Així doncs, aquesta escola és una barreja perfecta de talent i experiència per primer imaginar i després construir una nova generació per l'era de les xarxes.

La xarxa d'ordinadors de l'RPI connecta entre si estudiants, personal docent i administració. També connecta l'RPI a Internet. No tot allò disponible a la xarxa de l'RPI està disponible a Internet, però la xarxa està dissenyada per permetre als estudiants tenir accés a Internet a la vegada que els permet un accés més íntim a altres membres de la comunitat de l'RPI.

Els motors de cerca són una mesura del nivell d'intimitat d'una xarxa. Google ens va apropar Internet molt més mitjançant la seva fantàstica millora de la qualitat de les cerques a la xarxa. Els motors de cerca especialitzats ho poden fer encara millor. La idea dels motors de cerca en les xarxes internes o intranets (motors de

cerca que busquen dins la xarxa d'una institució determinada) és proporcionar als usuaris de la institució millor accés als materials de la institució en qüestió. Les empreses ho fan contínuament, permetent als treballadors tenir accés a material que persones externes a l'organització no poden veure. Les universitats també ho fan.

Aquests motors són possibles gràcies a la tecnologia de la xarxa en sí. Microsoft, per exemple, té un sistema d'arxius per xarxes que facilita molt als motors de cerca externs connectats a la xarxa en qüestió la consulta de continguts disponibles per al públic (dins la xarxa en qüestió).

El motor de cerca d'en Jesse es va crear per aprofitar aquesta tecnologia. Utilitzava el sistema d'arxius per xarxes de Microsoft per crear un índex de tots els arxius disponibles dins la xarxa de l'RPI.

El motor d'en Jesse no va ser el primer que es va crear per a la xarxa de l'RPI. De fet era una simple modificació dels motors que d'altres havien creat abans. La millor aportació individual d'en Jesse a aquests motors fou resoldre un error en el sistema de compartir arxius de Microsoft que podia fer que l'ordinador de l'usuari es pengés. Amb els motors anteriors, si es provava d'accedir a un arxiu utilitzant un navegador de Windows que es trobés en un ordinador desconnectat de la xarxa, l'ordinador es podia penjar. En Jesse va modificar el sistema lleugerament per resoldre aquest problema afegint-hi un botó que l'usuari podia clicar per veure si la màquina que contenia l'arxiu encara estava en línia.

El motor de cerca d'en Jesse va entrar en línia a finals d'octubre. Durant els sis mesos següents va continuar retocant-lo per millorar-ne la funcionalitat. Al març el sistema funcionava força bé. En Jesse tenia més d'un milió d'arxius al seu directori amb tot els tipus de contingut que es puguin trobar a les màquines d'usuaris d'ordinadors.

Així, l'índex que generava el seu motor de cerca incloïa fotografies, que els alumnes podien utilitzar per penjar a les seves pàgines web, còpies d'apunts de classe o d'investigació, còpies de tríptics informatius, pel·lícules curtes que els alumnes haguessin creat, tríptics de la universitat, etc...: bàsicament, qualsevol cosa que els usuaris de la xarxa de l'RPI fessin accessible en una carpeta pública del seu ordinador.

Però l'índex també incloïa arxius de música. De fet un 25% dels arxius que el motor d'en Jesse tenia indexats eren de música. Això, però, vol dir que el 75% no ho eren. Aquest punt ha de quedar molt clar. I en Jesse no feu res per induir la gent a posar arxius de música a les seves carpetes compartides. No feu res perquè el motor de cerca tingués com a objectiu trobar aquests arxius. Era un noi que potinejava una tecnologia semblant a la de Google en una universitat on estudiava ciències de la informació i on, per tant, potinejar era l'objectiu últim. A diferència de Google, o Microsoft, si volen, no guanyava ni un cèntim amb aquestes potineries, i no estava vinculat a cap empresa que pogués fer diners explotant aquest experiment. Era un noi que jugava amb tecnologia en un entorn on jugar amb tecnologia era justament el que se suposa que havia de fer.

El 3 d'abril de 2003 el degà de l'RPI es posà en contacte amb en Jesse per informar-lo que l'Associació de la Indústria Discogràfica dels Estats Units (la RIAA, en anglès) es disposava a interposar una demanda contra ell i tres estudiants més que ell ni tan sols coneixia, dos d'ells d'altres universitat. Unes hores més tard va rebre un feix de documents del cas. Mentre llegia els papers i veia les notícies que parlaven del seu cas, anava quedant cada vegada més garratibat.

"Era absurd", em va dir. "No crec que fes res de mal fet..."

No penso haver fet res de dolent en fer funcionar el meu motor de cerca [...] ni tampoc amb el que li vaig fer. Vull dir que no el vaig modificar de manera que promogués o facilités la feina dels pirates. Només vaig modificar-lo perquè fos més fàcil d'utilitzar" Repeteixo: un *motor de cerca*, que en Jesse no havia construït del no res i que utilitzava el sistema de compartir arxius de Windows, que en Jesse tampoc no havia construït, per permetre als membres de la comunitat de l'RPI tenir accés a uns continguts, que en Jesse no havia creat ni penjat personalment, la majoria dels quals no tenien res a veure amb la música.

Però la RIAA el va estigmatitzar qualificant-lo de pirata. Van al·legar que era el cap d'una xarxa i que, per tant, havia violat "intencionadament" les lleis sobre drets d'autor i reproducció de propietat intel·lectual. Exigien que els pagués pels perjudicis que els havia ocasionat la seva malifeta. Pels casos de "violació intencionada", la Llei de Propietat Intel·lectual especifica una cosa que els advocats anomenen "compensació estatutària". Aquesta compensació permeten al propietari dels drets reclamar 150.000 dòlars per infracció. Com que la RIAA va al·legar que hi havia hagut més de cent violacions específiques dels drets de copyright, van exigir que en Jesse els pagués com a mínim 15.000.000. de dòlars.

Es van interposar demandes similars contra uns altres tres estudiants: un altre alumne de l'RPI, un de la Universitat Tècnica de Michigan i un de Princeton. La seva situació era semblant a la d'en Jesse. Malgrat que els detalls de cada cas eren diferents, el fons de tots els casos era el mateix: demandes enormes de "compensacions" a què la RIAA considerava que tenia dret. Si sumem el total de les compensacions reclamades, aquestes quatre demandes demanaven als tribunals dels Estats Units que es donés als demandants prop de cent *mil milions* de dòlars, xifra sis vegades més gran que el beneficis *totals* de la indústria cinematogràfica l'any 2001.¹

En Jesse va trucar els seus pares. Li van donar tot el suport però estaven una mica espantats. Un oncle seu era advocat, i va començar a negociar amb la RIAA.

Aquesta volgué saber quants diners tenia en Jesse. En Jesse havia aconseguit estalviar 12.000 dòlars fent feinetes d'estiu i altres feines. Van reclamar 12.000 dòlars per oblidar-se del cas.

La RIAA volia que en Jesse admetés que havia fet una cosa mal feta, i aquest s'hi va negar. Van voler que acceptés un mandat judicial que bàsicament li impediria treballar en molts camps tecnològics la resta de la seva vida, i també s'hi va negar. Li van fer entendre que el sotmetre's al procés no seria una cosa agradable (tal i com em va explicar el seu pare, el cap dels advocats encarregats del cas, Matt Oppenheimer, li digué a en Jesse: "no et convé pagar una altra visita a un dentista com jo.") I durant tot aquest temps la RIAA insistí en el fet que no abandonaria el cas fins que li hagués pres a en Jesse fins l'últim centau que hagués estalviat.

Davant d'aquestes demandes, la família d'en Jesse es va indignar. Volgueren plantar cara, però l'oncle d'en Jesse va intervenir per fer entendre la família com funcionava realment el sistema legal nord-americà. En Jesse es podia enfrontar a la RIAA, i potser fins i tot guanyar. Però el cost de defensar-se contra una demanda com aquesta, digueren a en Jesse, pujaria com a mínim a 250.000 dòlars, i si guanyava no recuperaria aquells diners: tindria un paper dient que havia guanyat en una mà i a l'altra un paper declarant-los a ell i la seva família totalment arruïnats.

De manera que en Jesse hagué d'enfrontar-se a la típica decisió de caire mafiós: 250.000 dòlars i una possibilitat de guanyar, o 12.000 dòlars i un acord extrajudicial.

La indústria discogràfica insisteix en el fet que es tracta d'una qüestió de legalitat i moralitat.

Deixem la legalitat de banda un moment i pensem en la part moral. On és la moralitat en un litigi com aquest? Quina és la virtut de la pràctica de buscar un cap de turc? La RIAA és un grup de pressió extremadament poderós. Es creu que el president de la RIAA guanya més d'un milió de dòlars l'any. D'altra banda els artistes no estan ben pagats. Un artista mitjà que enregistri discs en guanya 45.900.² La RIAA té moltes maneres d'influir en les polítiques i dirigir-les. Així doncs, on és la moralitat en el fet de prendre diners a un estudiant per haver fet funcionar un motor de cerca?³

El 23 de juny en Jesse va fer una transferència pel valor de tots els seus estalvis a l'advocat de la RIAA. I així, el noi que havia potinejat un ordinador fins a embolicar-se en una demanda judicial de 15 milions de dòlars es va convertir en un activista:

De ben segur que no era pas activista [abans]. Mai no vaig voler ser-ho, en realitat [...] [Però] m'hi han empès. Mai no em vaig imaginar una cosa així, però és que senzillament penso que el que ha fet la RIAA és totalment absurd.

Als pares d'en Jesse se'ls nota cert orgull davant llur activista reticent. Com em va dir el seu pare, en Jesse "es considera molt conservador, com jo mateix [...] No és un idealista utòpic [...] M'estranya que el possessin al seu punt de mira. Però vol fer saber a la gent que estan enviant el missatge equivocat. I vol corregir allò que ha deixat escrit aquest història."

CAPÍTOL QUART: "Pirates"

Si "**pirateria**" significa utilitzar la propietat creativa d'altri sense el seu permís, si és certa la teoria que diu que "si hi ha valor, llavors hi ha dret", aleshores la història de la indústria dels continguts és una història sobre pirateria. Tots els sectors importants dels "grans mitjans audiovisuals" d'avui (cinema, discogràfiques, ràdio i TV per cable) va néixer fruit d'una forma de pirateria, si la definim així. La història és com els pirates de la generació passada s'apunten al club dels privilegiats de l'actual generació... fins ara.

El cinema

La indústria cinematogràfica de Hollywood va ser creada per pirates fugitius! Creadors i directors emigraren de la costa est a Califòrnia a principis del segle XX, en part per eludir el control que les patents van concedir a l'inventor del cinema, Thomas Edison. Aquest control es realitzava mitjançant un *trust* monopolístic, la Companyia de Patents Cinematogràfiques (MPPC en anglès), i es basava en la propietat creativa de Thomas Edison: les patents. Edison va formar la MPPC per exercir els drets que aquesta propietat creativa li conferia, i la MPPC es prenia el control que el respecte a aquests drets requeria molt seriosament. Tal com un comentarista explica una part de la història,

Es va establir com a termini màxim perquè totes les companyies respectessin el sistema de llicències el juny de 1909. Al febrer els proscrits sense llicència, que s'auto-denominaven independents, van protestar contra el *trust* i van continuar amb la seva activitat sense capitular davant el monopoli d'Edison. L'estiu d'aquell mateix any el moviment independent estava en el seu punt àlgid, amb productors i propietaris de teatres utilitzant material il·legal i cel·luloide importat per crear el seu propi mercat soterrat.

Amb el país experimentant un increïble creixement del nombre de nickelodeons, la Companyia de Patents va respondre al moviment independent formant una subsidiària amb mà de ferro, anomenada Companyia General de Cinema, per bloquejar l'entrada al mercat dels independents sense llicència. Amb tàctiques coactives que han fet història, la General de Cinema va confiscar equips sense llicència, va interrompre l'aprovisionament del producte als cinemes que passaven pel·lícules sense llicència, i a la pràctica va monopolitzar la distribució adquirint tots els mercats de pel·lícules dels Estats Units excepte un, propietat de l'independent William Fox, que va desafiar el trust fins i tot després de veure revocada la seva llicència.²

Els Napsters d'aquells temps, els "independents", eren companyies com la Fox. I es lluitava contra ells amb no menys intensitat que avui. "Els rodatges s'havien d'interrompre perquè algú havia robat equips, i sovint hi havia "accidents" en què es perdien negatius, equips, edificis o fins i tot vides i extremitats del cos".³ Això va fer que els independents fugissin de la costa est. Califòrnia era prou remotament llunyana per quedar fora de l'abast d'Edison, i així els cineastes podien piratejar els seus invents sense tèmmer la llei. I els líders de la indústria de Hollywood, sobre tot Fox, van fer justament això.

Evidentment Califòrnia va créixer ràpidament, i l'obligació de complir les lleis federals finalment va arribar a l'oest. Però com que les patents atorguen al seu propietari un monopoli realment "limitat" (durant només 17 anys en aquells temps), en el moment que hi hagué suficient policia federal per allà, les patents ja havien expirat. Havia nascut una nova indústria en part piratejant la propietat creativa d'Edison.

La música enregistrada

La indústria discogràfica va néixer d'un altra forma de pirateria, però per veure com ho va fer cal parlar més en detall sobre com la llei regula la música.

En els temps que Edison i Henri Fourneaux van inventar màquines per reproduir música (Edison el fonògraf i Fourneaux la pianola) la llei atorgava als compositors el dret exclusiu de control sobre les còpies de la seva música i el dret exclusiu de control sobre la interpretació en públic de la seva música. Dit d'una altra manera, si l'any 1900, hom volia una còpia de l'èxit musical de Phil Russel "Happy Mose", la llei decretava que s'havia de pagar pel dret a adquirir una còpia de la partitura i tornar a pagar pel dret a tocar-la en públic.

Però, què passava si volia enregistrar "Happy Mose" utilitzant el fonògraf d'Edison o la pianola de Fourneaux? Aquí la llei dubtava. Quedava prou clar que em caldria comprar una còpia de la partitura que tocaria en enregistrar-la. I quedava prou clar també que hauria de pagar per qualsevol audició pública que fes de l'obra que enregistrava. Però no quedava del tot clar que hagués de pagar per una "audició pública" si enregistrava el tema a casa meva (fins i tot avui no passem a deure res als Beatles pel fet de cantar les seves cançons a la dutxa) o si l'enregistrava de memòria (les còpies en el nostre cervell no estan, encara, regulades per la llei de propietat intel·lectual). De manera que si només enregistrava la cançó de memòria en un aparell d'enregistrament en la intimitat de casa meva, no quedava clar que degués al compositor. I més important encara, no quedava clar que degués res al compositor si tot feia còpies d'aquest enregistrament. A causa d'aquest buit legal, per tant, podia efectivament piratejar la cançó d'algú altre sense pagar res al compositor.

Els compositors (i els editors) no estaven gens contents amb aquesta possibilitat de pirateria. Tal com va dir el senador per Dakota del Sud, Alfred Kittredge,

Imagineu-vos la injustícia del cas. Un compositor escriu una cançó o una òpera. Un editor en compra els drets a un preu molt alt i n'aconsegueix els drets d'autor. Aleshores arriben les empreses de fonògrafs i empreses que fan rotllos de música i roben deliberadament l'obra del cervell del compositor i de l'editor sense cap respecte per llurs drets.⁴

Els innovadors que van desenvolupar la tecnologia per enregistrar l'obra dels altres estaven "absorbint com esponges l'esforç, el treball, el talent i la genialitat dels compositors nord-americans",⁵ i la "indústria discogràfica" estava, per tant, "completament a la mercè d'aquest únic pirata".⁶ Tal com va dir John Philip Sousa, de la manera més clara possible, "quan fan diners amb les meves peces, jo en vull una part".⁷

Tots aquests arguments ens sonen familiars quan mirem les guerres dels nostres temps. I el mateix passa també els arguments de l'altre bàndol. Els innovadors que desenvoluparen la pianola argumentaven que "és perfectament demostrable que el naixement dels reproductors automàtics de música no han privat cap compositor de res que tingués abans d'aquest naixement". Més aviat aquestes màquines augmentaren les vendes de partitures.⁸ Sigui com sigui els innovadors argumentaven que la feina del Congrés era "primer tenir present l'interès [del públic], a qui representa i de qui està al servei".

"Tots aquests debats sobre *robatori*," va escriure el consell general de l'American Graphophone Company, "són la trampa més clara, perquè no existeix cap propietat sobre les idees musicals, literàries o artístiques excepte quan així es defineix estatutàriament".⁹

La llei aviat resolgué aquesta batalla a favor del compositor *i* de l'artista que enregistrava. El Congrés va esmenar la llei per assegurar-se que els compositors rebrien diners per les "reproduccions mecàniques" de la seva música. Però enlloc de senzillament garantir al compositor el control total sobre el dret a produir reproduccions mecàniques, el Congrés va conferir als artistes enregistradors un dret a enregistrar la música, a un preu establert pel Congrés, un cop el compositor hagués permès que la música fos enregistrada una primera vegada. Aquesta és la part de la llei de propietat intel·lectual que fa possible les versions musicals de temes anteriors. Una vegada el compositor ha autoritzat l'enregistrament de la seva peça, altres poden enregistrar-la lliurement sempre que paguin al compositor original una quantitat establerta per llei.

El dret nord-americà ho anomena "licència obligatòria", però jo m'hi referiré amb el nom de "licència estatutària". Una licència estatutària és una licència els termes essencials de la qual queden establerts per llei. Després de l'esmena de la Llei de Propietat intel·lectual per part del Congrés l'any 1909, les discogràfiques van poder distribuir còpies d'enregistraments lliurement si pagaven al compositor (o al titular dels drets) la taxa establerta per l'estatut.

Això és una excepció dins la llei de propietat intel·lectual. Quan John Gisham escriu una novel·la, un editor pot publicar la novel·la en qüestió només si Grisham li'n dóna permís. Grisham al seu torn pot cobrar el que li sembli bé per donar aquest permís. El preu de publicar Grisham, el fixa, doncs, Grisham, i la llei de propietat intel·lectual estableix per defecte que no tens permís per publicar les obres de Grisham si no és que Grisham te'l dóna.

Però les lleis que regulen els enregistraments donen menys als artistes que enregistren. I així, en efecte, la llei *subvenciona* la indústria discogràfica mitjançant un tipus de pirateria: atorgant als artistes que enregistren un dret més feble que el que atorga als autors creatius. Els Beatles tenen menys control sobre la seva obra creativa que no pas en Grisham. I els beneficiaris d'aquesta reducció

dels controls són la indústria discogràfica i el públic. La indústria discogràfica obté quelcom de valor per menys del que en realitat hauria de pagar, i el públic té accés a un ventall molt més ampli de creativitat musical. I sí, el Congrés va ser força explícit pel que fa a les seves raons per atorgar aquest dret: temia el poder monopolístic dels propietaris de drets d'autor i que aquest poder ofegués la creativitat dels qui vinguessin després.¹⁰

Mentre la indústria discogràfica ha estat bastant evasiva respecte d'aquest tema en els últims temps, històricament havia donat suport a la llicència estatutària per als discs. Tal com explica un informe de 1967 del Comitè sobre la Judicatura del Congrés,

Els fabricants de discs argumentaven vigorosament que calia mantenir el sistema de la llicència obligatòria. Asseguraven que la indústria discogràfica era un negoci de cinc-cents mil milions de dòlars d'una gran importància econòmica als Estats Units i al món. Els discs són avui en dia el principal sistema de difondre música, i això crea problemes específics perquè els artistes necessiten accés sense restriccions i no discriminador al material musical. Històricament, adduïen els fabricants de discs, abans del 1909 no existien els drets sobre els enregistraments, i l'estatut de 1909 adoptà la llicència obligatòria com a mesura antimonopoli deliberada vinculada a la concessió d'aquests drets. Argumenten que el resultat d'això ha estat una inundació de música enregistrada, a preus més baixos pel públic, millor qualitat i una capacitat de triar més amplia.¹¹

Mitjançant la limitació dels drets dels músics i piratejant parcialment el seu treball creatiu, s'ha beneficiat els fabricants de discs i el públic.

La Ràdio

La ràdio també va néixer de la pirateria.

Quan les emissores de ràdio posen un disc en antena, això constitueix una "interpretació pública" de l'obra del compositor.¹² Com he descrit abans, la llei

concedeix al compositor (o al titular dels drets) un dret exclusiu sobre les interpretacions en públic de la seva obra. Per tant l'emissora ha de pagar uns diners al compositor per aquesta reproducció.

Però quan una emissora de ràdio posa un disc, no només emet una reproducció d'una còpia de l'obra del compositor: també està oferint una reproducció d'una còpia de l'obra de *l'artista que enregistra*. Una cosa és que el grup de nens de la coral del poble cantin "Feliç Aniversari" a la ràdio i una altra de molt diferent és que la mateixa cançó l'executin els Rolling Stones o en Lyle Lovett. L'artista enregistrator afegeix valor a la composició que interpreta i que sona a l'emissora. I si la llei fos del tot coherent l'emissora hauria de pagar l'artista enregistrator per la feina que fa, de la mateixa manera que paga el compositor per la seva feina.

Però no és així: segons les lleis que regulen les reproduccions a la ràdio l'emissora no ha de pagar l'artista enregistrator, només cal que pagui el compositor. D'aquesta manera l'emissora obté una mica d'alguna cosa a canvi de res: pot reproduir l'obra de l'artista enregistrator de forma gratuïta tot i haver de pagar el compositor pel privilegi de fer sonar la cançó.

La diferència pot ser enorme: imaginin que componen una determinada peça de música i que són els primers a fer-ho. Són els propietaris exclusius del dret a autoritzar-ne les interpretacions en públic. Per tant, si la Madonna vol cantar la seva peça en públic els haurà de demanar permís.

Imaginïn efectivament canta la seva cançó i que li agrada molt, de manera que decideix enregistrar-la i es converteix en un gran èxit. Segons la nostra llei cada cop que una emissora de ràdio reproduceixi la seva cançó, reben uns diners. Però la Madonna no en treu res excepte un efecte indirecte sobre les vendes del seu CD. La reproducció pública del seu enregistrament no gaudeix d'un dret "protegit". D'aquesta manera l'emissora aconsegueix piratejar el valor de l'obra de la Madonna sense pagar-li res.

Indubtablement hom podria argumentar que, en compensació, els artistes enregistradors se'n beneficien: en general la promoció que obtenen és més valuosa que els drets sobre la interpretació a què renunciïn. Potser sí, però encara que sigui així la llei, per defecte, atorga al creador el dret a poder triar-ho. En realitzar aquesta tria enlloc d'ell o d'ella, la llei atorga a l'emissora de ràdio el dret d'obtenir quelcom a canvi de res.

La TV per cable

La televisió per cable també va néixer d'una forma de pirateria.

Quan els empresaris de TV per cable van començar a cablejar comunitats amb televisió per cable l'any 1948, molts es negaren a pagar les cadenes de TV en obert pels continguts que reproduïen pels seus clients. Fins i tot quan les empreses de TV per cable començaren a vendre l'accés a retransmissions de televisió en obert, es negaren a pagar pels continguts que venien. Per tant les empreses de TV per cable estaven Napsteritzant els continguts de les cadenes en obert i, a més, de forma molt més flagrant de la que mai no va fer Napster: Napster mai no va cobrar pels continguts que permetia que altres compartissin.

Les cadenes de TV en obert i els propietaris de drets d'autor es van afanyar a atacar aquest robatori. Rosel Hyde, president de la FCC, considerava aquesta

pràctica com "una forma de competència deslleial potencialment destructiva".¹³ Potser es podia mantenir que era bo per l'"interès públic" ampliar la xarxa de televisió per cable, però tal com va preguntar Douglas Anello, conseller general de l'Associació Nacional de Cadenes en obert de TV, al senador Quentin Burdick durant una declaració, "l'interès públic dicta que utilitzem la propietat d'algú altre?".¹⁴ Com va dir un altre directiu d'una cadena,

El més extraordinari del negoci de la televisió per cable és que és l'únic negoci que conec on no paguen el producte que venen.¹⁵

Un cop més el que demanaven els titulars de la propietat intel·lectual semblava prou raonable:

El que demanem és molt senzill: que qui ara ens pren la nostra propietat a canvi de res ens la pagui. Estem intentant aturar un acte de pirateria, i no crec que hi hagi cap altra paraula més moderada per definir-ho. Penso fins i tot que hi ha termes més forts que ho podrien definir.¹⁶

Charlton Heston, president de Sindicat d'Actors Cinematogràfics, va dir que aquesta gent eren "free-riders" (gent que viatja sense pagar bitllet) que "priven els actors del dret a compensació".¹⁷

Però una vegada més en aquell debat hi havia l'altre cantó. Edwin Zimmerman, ajudant del fiscal general, ho descrivia així:

El nostre argument central aquí és que el problema no és si existeix o no una protecció dels drets de reproducció de propietat intel·lectual: aquí el problema és si hem de permetre que uns titulars de la propietat intel·lectual que ja han rebut compensació, que ja tenen un monopoli, puguin ampliar aquest monopoli [...] La qüestió aquí és quanta compensació haurien de rebre i fins quan en el temps poden exigir el seu dret a compensació.¹⁸

Els titulars dels drets d'autor i la reproducció de propietat intel·lectual van dur les empreses de TV per cable als tribunals, i en dues ocasions el Tribunal Suprem va estimar que les empreses de cable no els devien res en absolut.

El Congrés va trigar trenta anys a resoldre la qüestió de si les empreses de TV per cable havien de pagar pels continguts que "piratejaven". Al final el Congrés va resoldre la qüestió utilitzant la mateixa solució que va establir per a la qüestió dels tocadiscs i les pianoles. Efectivament les empreses de TV per cable haurien de pagar pels continguts que retransmetien, però el preu a pagar no l'establirien els titulars de drets: el preu estaria fixat per llei, i així les cadenes en obert no podrien exercir el poder del veto sobre les tecnologies emergents del cable. D'aquesta manera les empreses de cable van crear el seu imperi en part "piratejant" el valor creat pels continguts de les cadenes en obert.

A totes aquestes històries sentim que es toca la mateixa cançó: si "pirateria" vol dir utilitzar valor de la propietat creativa d'algú altre sense permís del creador, que és com cada vegada més es defineix aquest terme avui dia,¹⁹ aleshores *totes i cadascunade* les indústries objecte de propietat intel·lectual avui són producte i beneficiari d'algun tipus determinat de pirateria. Cinema, música, ràdio, televisió per cable... La llista és llarga i podria ser-ho més. Totes les generacions donen la benvinguda als pirates de la generació anterior. Totes les generacions... fins avui.

CAPÍTOL CINQUÈ: "Pirateria"

Existeix la pirateria de materials subjectes a drets de reproducció de propietat intel·lectual. En grans quantitats. Aquesta pirateria es produeix de moltes formes diferents. La més significativa és la pirateria comercial: prendre sense autorització continguts d'altres persones en un context comercial. Malgrat les moltes justificacions que s'addueixen per defensar-la, aquesta "apropiació" està malament. Ningú no l'hauria d'aprovar i la llei l'hauria d'aturar.

Però de la mateixa manera que hi ha una pirateria d'empreses especialitzades en la còpia, també hi ha un altre tipus "d'apropiació" que està més directament relacionat amb Internet. Aquest tipus "d'apropiació" també els sembla malament a molts, i la majoria de cops està malament. Però abans de batejar aquest fenomen amb el nom de "pirateria" hauríem d'entendre millor la seva naturalesa. Perquè el mal causat per aquest fenomen és significativament més ambigu que la còpia flagrant, i la llei hauria de tenir en compte aquesta ambigüitat igual com ha fet sovint en el passat.

Pirateria I

Arreu del món, però sobre tot a l'Àsia i a l'Europa de l'Est, hi ha empreses que no fan altra cosa que apropiarse de continguts subjectes a drets d'autor i reproducció de propietat intel·lectual d'altra gent, copiar-lo i vendre'l, i tot sense el permís dels propietaris dels drets. La indústria discogràfica calcula que perd uns 4.600 milions de dòlars l'any a causa de la pirateria física¹ (que ve a ser l'origen d'un de cada tres CD venuts a tot el món). La MPAA calcula que perd uns 3.000 milions de dòlars l'any a tot el món a causa de la pirateria.

Això és pirateria sense embuts. Res en l'argumentació d'aquest llibre ni en l'argumentació que la majoria de la gent planteja quan parla sobre el tema objecte d'aquest llibre hauria de suscitar ni el més mínim dubte sobre aquest punt: practicar aquest tipus de pirateria està mal fet.

Això no vol dir, però, que no s'hi pugin trobar excuses o justificacions. Per exemple podríem recordar-nos que durant els primers cent anys de la República nord-americana, els Estats Units no van respectar els drets de reproducció de propietat intel·lectual estrangers. En aquest sentit vam néixer com una nació pirata. Per tant semblaria hipòcrita que insistíssim tan durament en el fet que altres països en vies de desenvolupament considerin reprovable allò que a nosaltres ens va semblar bé durant el primer segle de la nostra història ens semblava bé.

Aquesta excusa no és massa potent. Tècnicament les nostres lleis no prohibien l'apropiació d'obres estrangeres, es limitaven a protegir explícitament les obres nord-americanes. Així, els editors nord-americans que publicaven obres estrangeres sense el permís dels autors estrangers no violaven cap norma. Les fàbriques de copiar d'Àsia, en canvi, sí que violen la llei asiàtica. La llei asiàtica protegeix la propietat intel·lectual estrangera, i l'actuació de les fàbriques de copiar viola aquesta llei. Així, el mal que fan amb la seva pirateria no només és moral, sinó també legal, i no és només un mal legal internacional sinó també local.

És cert que aquestes normes locals, a la pràctica a aquests països els han estat imposades. Cap país no pot formar part de l'economia mundial i decidir no protegir els drets de propietat intel·lectual a escala internacional. Potser vam néixer nació pirata, però no permetrem que cap altra nació tingui una infantesa similar.

Si es vol que un país, però, sigui reconegut com a sobirà, aleshores les seves lleis són les seves lleis independentment de la font d'on procedeixin. El dret internacional a què es sotmeten aquests països els dona algunes oportunitats d'evitar el pes de la llei de propietat intel·lectual.² Jo penso que més països en vies de desenvolupament haurien d'aprofitar aquesta oportunitat, però si no ho fan, llavors les seves lleis s'haurien de respectar. I segons les lleis d'aquests països la pirateria està malament.

D'una altra manera, podríem intentar excusar aquesta pirateria indicant que en qualsevol cas no perjudica la indústria: els xinesos que tenen accés a CD nord-americans a 50 centaus la còpia no haurien comprat aquests CD si valgessin 15 dòlars la còpia. De manera que ningú té menys diners dels que hauria realment tingut en altres circumstàncies.³

Sovint això és veritat (tot i que tinc amics que han comprat milers de DVD pirates que clarament tenen diners suficients per pagar els continguts que s'han apropiat), i certament fins a cert punt atenua el mal causat per aquesta apropiació. Als que estan al bàndol més extremista d'aquest debat els encanta al·legar que "no entraries a Barnes & Noble i t'enduries un llibre dels prestatges sense pagar: per què hauria de ser diferent amb la música en línia?". La diferència consisteix en què, evidentment, quan algú agafa un llibre de Barnes & Noble aquesta llibreria es queda amb un llibre menys per vendre. En canvi, quan agafem un MP3 d'una xarxa d'ordinadors, després no hi ha un CD menys per vendre. Les regles de la física de la pirateria d'allò que és intangible són diferents de les de la pirateria d'allò que és tangible.

Aquest argument continua essent molt flux. Malgrat tot, tot i que el dret de reproducció de propietat intel·lectual és un dret de propietat d'un tipus molt especial, és un dret de propietat. Com tots els drets de la propietat, el dret de propietat intel·lectual confereix al seu propietari el dret a decidir en quines condicions es podrà compartir el contingut. Si el propietari dels drets de propietat

intel·lectual no vol vendre, no hi està obligat. Hi ha excepcions: llicències estatutàries importants que s'apliquen a continguts subjectes a drets d'autor i que són independents de la voluntat del propietari dels drets. Aquestes llicències donen dret als individus a "apropiar-se" el contingut subjecte a drets tant si el propietari els vol vendre com si no. Però quan la llei no dóna als individus aquest dret a "apropiar-se" contingut, està mal fet prendre'l, tant si perjudica algú com si no. Si tenim un sistema de la propietat i aquest sistema està apropiadament compensat per a les tecnologies d'un temps determinat, aleshores apropiat-se de propietat sense permís del propietari està mal fet. Això és el que significa exactament "propietat".

Finalment podríem intentar excusar aquesta forma de pirateria amb l'argument que la pirateria, de fet, ajuda el propietari dels drets de reproducció de propietat intel·lectual. En el moment que els xinesos "roben" Windows esdevenen dependents de Microsoft. Microsoft perd el valor del programari que s'han apropiat però guanya usuaris acostumats a la vida en el món de Microsoft. Amb el temps, a mida que la població s'enriqueixi més i més persones compraran programari en comptes de robar-lo. I així, amb el temps, com que aquestes compres beneficiaran Microsoft, Microsoft es beneficia de la pirateria. Si en comptes de piratejar Microsoft Windows els xinesos utilitzessin el sistema operatiu lliure GNU/Linux, llavors aquests usuaris xinesos no acabarien comprant a Microsoft. Així, sense pirateria Microsoft hi perdria.

Aquest argument també té part de veritat. L'estratègia de l'addicció és bona. Hi ha moltes empreses que l'apliquen i algunes fins i tot prosperen gràcies a aquesta estratègia. Per exemple, als estudiants de dret se'ls dóna accés gratuït a les dues bases de dades legals més importants. Les dues empreses que les comercialitzen ho fan amb l'esperança que aquests estudiants s'acostumaran a utilitzar el seu servei i no el de la competència i no voldran canviar quan ja siguin advocats titulats (i hagin de pagar unes quotes de subscripció molt altes).

Malgrat tot aquest argument no és terriblement convincent. No defensem un alcohol·lic quan roba la seva primera cervesa senzillament perquè això farà més probable que les tres següents les pagui. En comptes d'això deixem que les empreses decideixin per sí mateixes quan és més oportú regalar el seu producte. Si Microsoft tem la competència de GNU/Linux pot regalar el seu producte, com va fer per exemple amb l'Internet Explorer per plantar cara a Netscape. Un dret de propietat vol dir donar al propietari el dret de decidir qui té accés a què: com a mínim, normalment. I si la llei estableix un equilibri apropiat entre els drets del propietari de propietat intel·lectual i els drets a l'accés, aleshores violar la llei continua estant malament.

Per tant, tot i que entenc l'atractiu d'aquestes justificacions de la pirateria i n'entenc, certament, les motivacions, des del meu punt de vista, comptat i debatut aquests intents de justificar la pirateria comercial senzillament no fan el pes. Aquest tipus de pirateria té un desenvolupament rampant i qui la practica fa mal fet i punt: no transforma els continguts que roba ni transforma el mercat en el qual competeix. Simplement dóna accés a algú a quelcom quan la llei no li permet. No ha canviat res que justifiqui posar en dubte aquestes lleis. Aquest tipus de pirateria està malament i punt.

Però tal com suggereixen els exemples dels quatre capítols que introdueixen aquesta part del llibre, tot i que algunes formes de pirateria estan malament i punt, no tota "pirateria" n'està, de malament. O com a mínim no totes les formes de "pirateria" estan malament si entenem aquest terme com cada cop més s'entén avui dia. Molts tipus de "pirateria" són útils i productius, per produir ja sigui nous continguts o noves maneres de fer negoci. Ni la nostra tradició ni cap altra no ha prohibit mai tota la "pirateria" entesa en aquest sentit del terme.

Això no vol dir que no se'ns plantegin dubtes sobre l'últim maldecap en termes de pirateria: l'intercanvi d'arxius entre iguals (p2p en anglès). Sí que vol dir, però, que hem d'entendre quin mal fa l'intercanvi p2p una mica millor abans de condemnar-lo a la foguera per pirata.

I això perquè, (1) com el Hollywood original, l'intercanvi p2p defuig la grapa d'una indústria excessivament controladora, i (2) com la indústria discogràfica original, senzillament explota una nova forma de distribuir continguts, però (3) a diferència de la televisió per cable, ningú no ven els continguts que s'intercanvien en els serveis p2p.

Aquestes diferències ens permeten distingir entre l'intercanvi p2p i l'autèntica pirateria, i són diferències que ens haurien d'empènyer a trobar un model que a la vegada protegís els artistes i permetés sobreviure a aquest tipus d'intercanvi.

Pirateria II

La clau per entendre quina "pirateria" vol eliminar la llei és determinar si és un ús que "roba a l'autor els seus beneficis".⁴ Això implica que hem de determinar si, i en quin grau, els intercanvis p2p perjudiquen o no, i després d'això podrem establir quin grau de força hauria d'utilitzar la llei per o bé prohibir-los o bé trobar vies alternatives per garantir a l'autor els seus beneficis.

Els intercanvis p2p es van fer famosos gràcies a Napster. Però els inventors de la tecnologia Napster no havien fet grans innovacions tecnològiques. Com en qualsevol gran pas endavant en innovació a Internet (i, segurament, també fora de la Xarxa),⁵ Shawn Fanning i el seu equip senzillament van agrupar components que ja s'havien desenvolupat separadament.

El resultat d'això va ser de combustió espontània. Napster, que es va llançar el juliol de 1999, va congrega més de 10 milions d'usuaris en nou mesos. Divuit mesos més tard hi havia prop de 80 milions d'usuaris del sistema registrats.⁶ Els tribunals es van afanyar a tancar Napster, però van sortir altres serveis per substituir-lo. (Kazaa és actualment el servei de p2p més popular. Presumeix de més de 100 milions d'usuaris). Els sistemes d'aquests serveis són diferents en arquitectura, però no ho són gaire pel que fa a la seva funció: tots permeten als usuaris posar continguts a disposició d'altres usuaris, siguin els que siguin en nombre. Amb un sistema p2p pots compartir les teves cançons preferides amb el teu millor amic... o amb els teus 20.000 millors amics.

Segons una sèrie d'estimacions, una gran part dels nord-americans han provat la tecnologia d'intercanvi d'arxius. Un estudi realitzat per Ipsos-Insight el setembre de 2002 calculava que 60 milions de nord-americans s'havien descarregat música: el 28% dels nord-americans més grans de 12 anys.⁷ Una altre estudi del grup NPD citat al *The New York Times* calculava que 43 milions de ciutadans utilitzaven xarxes d'intercanvi d'arxius per compartir continguts el maig del 2004.⁸ La immensa majoria d'aquestes persones no són nens. Sigui quina sigui la xifra exacta en aquestes xarxes hi ha "apropiació" d'una immensa quantitat de continguts. La facilitat i la mínima despesa que representen les xarxes d'intercanvi han inspirat milions de persones a gaudir de la música com no ho havien fet mai abans.

Part d'aquest gaudi implica violar lleis de reproducció de propietat intel·lectual, però una altra part no ho implica. I fins i tot dins la part que tècnicament viola drets d'autor, calcular el perjudici exacte causat als propietaris dels drets és més complicat que no sembla. Així doncs sospesem, més cautelosament que no fan normalment les veus polaritzades en aquest debat, els tipus d'intercanvi que permet l'intercanvi d'arxius i els tipus de perjudici que comporten.

Els usuaris d'aquest servei d'intercanvi comparteixen diferents tipus de contingut, que podem dividir entre quatre grups.

- A) N'hi ha que utilitzen les xarxes d'intercanvi com a substitut de la compra de continguts. Així, quan surt a la venda un nou CD de la Madonna, en comptes de comprar-lo aquests usuaris se l'apropien directament. Ens podem preguntar si tothom que se'l descarrega se l'hauria realment comprat si l'intercanvi d'arxius no els el posés a les mans gratuïtament. La majoria segurament no se l'haurien comprat, però alguns de ben segur que sí. Aquests darrers són el grup objectiu de la categoria A: usuaris que descarreguen en lloc de comprar.

- B) N'hi ha que utilitzen les xarxes d'intercanvi per escoltar música abans de comprar-la. D'aquesta manera tenim algú que envia a un amic un MP3 d'un artista de qui no ha sentit a parlar, i aquest amic es compra uns CDs d'aquest artista. Això és un tipus de publicitat dirigida amb força possibilitats d'èxit. Com que l'amic que recomana l'àlbum no en treu res de fer una mala recomanació, aleshores podríem pensar que les recomanacions, en general, seran força bones. L'efecte net d'aquest intercanvi podria augmentar la quantitat de música que es compra.

- C) N'hi ha molts que utilitzen les xarxes d'intercanvi per tenir accés a continguts subjectes a drets que ja no estan a la venda o que no haurien comprat perquè el costos de transacció fora de la Xarxa són massa elevats. Aquest ús de les xarxes d'intercanvi és de les més gratificants per a molts: cançons de la infantesa que havien desaparegut del mercat però que, com per art de màgia, tornen a aparèixer a la Xarxa (una amiga em va dir que quan va descobrir Napster es va passar un cap de setmana sencer "recordant" velles cançons, i deia que la va sorprendre totalment l'amplitud del ventall i barreja de continguts que estava disponible). Per al contingut que no es ven, això continua essent tècnicament una violació de drets d'autor, però com que el

propietari dels drets ja no té a la venda els continguts, el perjudici econòmic és igual a zero: el mateix perjudici que causo jo quan venc la meva col·lecció de discs de 45-rpm dels anys seixanta a un col·leccionista del poble.

D) Finalment, n'hi ha molts que utilitzen les xarxes d'intercanvi per tenir accés a continguts no sotmesos a drets d'autor o que el propietari dels drets vol donar de franc.

Com s'equilibren aquests diferents tipus d'intercanvi? Comencem amb algunes idees senzilles però importants. Del punt de vista jurídic només l'intercanvi de tipus D és clarament legal, i del punt de vista econòmic només el de tipus A és realment lesiu.⁹ L'intercanvi de tipus B és il·legal però clarament beneficiós, i el de tipus C és il·legal però bo per a la societat (perquè com més exposició a la música, millor) i innocu per a l'artista (perquè si no és per aquest mitjà l'obra no estaria disponible). Així doncs, és difícil contestar la pregunta que es planteja fins a quin punt aquests intercanvis tenen importància, tot comptat i debatut, i certament és molt més difícil de contestar del que la retòrica actual sobre el tema sembla suggerir.

La determinació de si, un cop garbellat tot, l'intercanvi és lesiu o no depèn de manera important de fins a quin punt sigui lesiu l'intercanvi de tipus A. Igual com Edison es queixava de Hollywood, els compositors de les pialones, els artistes enregistradors de la ràdio i les cadenes en obert de la televisió per cable, també la indústria de la música es queixa dels intercanvis del tipus A adduint que és un tipus de "robatori" que està "destrossant" la indústria.

Mentre les xifres suggereixen que aquests intercanvis són lesius, resulta però més difícil calcular fins a quin punt són lesius. Ha estat pràctica habitual de la indústria discogràfica carregar els neulers de qualsevol caiguda en les seves vendes a la tecnologia. La història dels enregistraments en cinta n'és un bon

exemple. Tal com manifestà un estudi realitzat per Cap Gemini Ernst & Young, "en comptes d'explotar aquesta nova i popular tecnologia els segells es dedicaren a combatre-la".¹⁰ Els segells discogràfics mantenien que cada àlbum enregistrat en cinta era una còpia del disc no venuda, i quan les vendes de discs van caure un 11,4% l'any 1981, la indústria afirmà que allò demostrava la seva tesi. La tecnologia era el problema, i prohibir-la o regular-la era la resposta.

Però poc després, i abans que el Congrés tingués l'oportunitat de promulgar lleis per regular, es llançà la MTV i el sector va veure com es capgirava la situació. "Al final", conclou l'estudi de Cap Gemini "la "crisi" [...] no fou culpa de qui enregistrava en cintes, que no va deixar [de fer-ho quan va aparèixer la MTV]. La situació es degué en gran part a un estancament en la innovació musical a les grans discogràfiques".¹¹

Però que la indústria estigués equivocada llavors no vol dir que estigui equivocada avui. Per avaluar l'amenaça real que suposa l'intercanvi p2p per a la indústria en concret i per a la societat en general (o com a mínim per a la societat que hereta la tradició que ens va donar la indústria del cinema, la indústria discogràfica, la indústria de la ràdio, la televisió per cable i els reproductors de vídeo) la qüestió no consisteix, senzillament, a decidir si l'intercanvi de tipus A és lesiu. La qüestió també consisteix a saber *fins a quin punt* és lesiu l'intercanvi de tipus A i fins a quin punt són beneficiosos els altres tipus d'intercanvi.

Començarem a respondre a aquesta qüestió centrant-nos en les pèrdues netes, des del punt de vista de la indústria en conjunt, que les xarxes d'intercanvi provoquen. Les "pèrdues netes" per a la indústria en conjunt són iguals a la magnitud en què el volum d'intercanvi de tipus A supera el de tipus B: si les discogràfiques venguessin més discs gràcies a la publicitat dirigida resultant del sampling ("provar" la música abans de comprar-la) que no pas deixessin de vendre'n degut al comportament substitutiu (apropiar-se de la música sense comprar-la), aleshores les xarxes d'intercanvi, tot comptat i debatut, en realitat

beneficiarien les discogràfiques. Tindrien, doncs, poques raons *estàtiques* per oposar-s'hi.

Podria ser cert això? Pot ser que la indústria en el seu conjunt s'estigui beneficiant de l'intercanvi d'arxius? Per estrany que pugui semblar, les dades disponibles sobre vendes de CDs en realitat suggereixen que podria estar a punt de fer-ho.

L'any 2002 la RIAA va comunicar que les vendes de CDs havien caigut un 8,9%, de 882 a 803 milions d'unitats i que els ingressos ho havien fet en un 6,7%.¹² Això confirma la tendència experimentada durant els últims anys. La RIAA en dóna la culpa a la pirateria a Internet, tot i que hi ha moltes altres causes que podrien explicar aquesta caiguda. SoundScan, per exemple, ens diu que hi ha hagut una caiguda de més del 20% en el número de CDs que han sortit al mercat des de 1999. Evidentment, això explicaria part del descens de vendes. Els preus cada cop més alts també podrien explicar com a mínim una part de les pèrdues: "del 1999 al 2001, el preu mitjà d'un CD augmentà un 7,2%, de 13,04 dòlars a 14,19 dòlars".¹³ La competència d'altres tipus de mitjans també podria explicar part d'aquesta davallada. Com indica Jane Black de *BusinessWeek*, "La banda sonora de la pel·lícula *High Fidelity* costa 18,98 dòlars, mentre que per 19.99 dòlars podries tenir tota la pel·lícula [en DVD]".¹⁴

Però suposem que la RIAA té raó i que tota la davallada en vendes de CDs es deu a l'intercanvi per Internet. I aquí és on rau el quid de la qüestió: durant el mateix període en què segons la RIAA es van vendre 803 milions de CDs, la mateixa RIAA calcula que es van descarregar 2.100 milions de CDs gratuïtament. Per tant, tot i que es van descarregar 2,6 vegades més CDs que no pas se'n van vendre, els ingressos per les vendes només van caure un 6,7%.

Estant passant massa coses a la vegada com perquè es puguin explicar aquestes xifres d'una forma definitiva, però una conclusió és clara: la indústria discogràfica es pregunta constantment "quina diferència hi ha entre descarregar-se una cançó i robar un CD?". Els seus propis números desxifren la diferència. Si robo un CD llavors hi haurà un CD menys per vendre. Cada CD robat és una venda perduda. Però basant-nos en les xifres que ens proporciona la RIAA queda absolutament palès que aquest raonament no és aplicable a les descàrregues. Si cada descàrrega fos una venda perduda (si cada cop que algú utilitzés Kazaa "li robés a l'autor els seus beneficis") llavors la indústria hauria patit una caiguda del 100%, i no pas del 7%, de les seves vendes l'any passat. Si es van descarregar gratuïtament 2,6 vegades més CDs que no pas se'n van vendre i tot i així els ingressos per les vendes només van caure un 6,7%, llavors existeix una gran diferència entre "descarregar-se una cançó i robar un CD".

Aquestes són les pèrdues, segons la seva opinió i potser exagerats, però suposem que són reals. Què podem dir dels beneficis? L'intercanvi d'arxius potser imposa costos a la indústria discogràfica, però quin valor produeix, a banda d'aquestes costos?

Un dels beneficis és l'intercanvi de tipus C (posar a disposició continguts que tècnicament encara estan gravats per drets d'autor però que ja no es poden aconseguir al mercat). No estem parlant d'una categoria menor de continguts. Hi ha milions de temes musicals que ja no es poden trobar al mercat.¹⁵ I tot i que és concebible que una part d'aquests continguts no estigui disponible perquè l'artista que l'ha produït no vol que estigui disponible, la immensa majoria d'aquests continguts no està disponible, únicament, perquè l'editor o el distribuïdor han decidit que *per a l'empresa* ja no és rendible, en termes econòmics, que allò estigui disponible.

A l'espai real (molt abans d'Internet) el mercat tenia una resposta senzilla a aquest problema: les botigues de llibres i discs de segona mà. Avui als Estats Units hi ha

milers de botigues de llibres i discs de segona mà.¹⁶ Aquestes botigues compren continguts als propietaris i després venen els continguts que han comprat. I segons la llei de drets d'autor i de reproducció de propietat intel·lectual nord-americana, quan compren i venen aquests continguts, *fins i tot si els continguts encara estan sotmesos a drets d'autor*, el propietari dels drets no rep ni un centau. Les botigues de segona mà són entitats comercials: els seus propietaris guanyen diners venent aquests continguts. Però igual que les empreses de cable abans de la llicència estatutària no han de pagar diners al propietari dels drets dels continguts que venen.

Així doncs, l'intercanvi de tipus C és molt semblant a les botigues de llibres o discs de segona mà. Naturalment és diferent, perquè la persona que posa el contingut a disposició dels altres no hi guanya diners. També és diferent perquè a l'espai real, quan venc un disc automàticament deixo de tenir-lo, mentre que al ciberespai quan algú comparteix amb mi el meu enregistrament del 1949 del tema "Two Love Songs" de Bernstein, jo continuo tenint-lo. Aquesta diferència tindria importància econòmica si el propietari dels drets de l'enregistrament del 1949 encara vengués el disc competint amb el meu intercanvi. Però estem parlant del tipus de continguts que no està disponible al mercat en l'actualitat. Internet el posa a disposició mitjançant l'intercanvi cooperatiu i sense competir amb el mercat.

Podria ser perfectament, comptat i debatut, que fos millor que el propietari dels drets guanyés alguna cosa amb aquest intercanvi. Però no només perquè això fos millor, necessàriament seria bo prohibir les botigues de llibres de segona mà. O dit d'una altra manera: aquells que creuen que cal acabar amb els intercanvis de tipus C, pensen també que caldria tancar les biblioteques i les llibreries de segona mà?

Finalment, i això potser és la cosa més important, les xarxes d'intercanvi d'arxius fan possible els intercanvis de tipus D (l'intercanvi de continguts que els

propietaris dels drets volen que es comparteixin o de continguts sense drets d'autor). Aquest intercanvi beneficia clarament els autors i la societat. L'autor de ciència ficció Cory Doctorow, per exemple, va treure la seva primera novel·la, *Down and Out in the Magic Kingdom*, de forma gratuïta a Internet i a les llibreries el mateix dia. La seva idea (i la del seu editor) era que la distribució en línia seria una fantàstica promoció per al llibre "real". La gent en llegiria una part en línia i llavors decidirien si els agradava el llibre o no. Si els agradava hi hauria més probabilitats que el comprassin. Els continguts de Doctorow són del tipus D. Si les xarxes d'intercanvi permeten que es difongui la seva obra, aleshores tant ell com la societat hi surt guanyant. (De fet, guanyant-hi molt: és un llibre fantàstic!)

El mateix passa amb obres que són del domini públic: aquest intercanvi beneficia la societat sense ser legalment lesiu pels autors. Si els intents de resoldre el problema de l'intercanvi de tipus A destrueixen l'oportunitat de gaudir del de tipus D, aleshores perdem quelcom important per protegir els continguts de tipus A.

L'argument subjacent a tot això és el següent: mentre la indústria discogràfica comprensiblement diu "això és el que hem perdut", també hem de preguntar-nos "quant ha guanyat la societat amb els intercanvis p2p? Quines són les eficiències que produeix? Quins són els continguts que, si no existissin els intercanvis p2p, no estarien disponibles?"

Perquè, a diferència de la pirateria que he descrit a la primera secció d'aquest capítol, gran part de la "pirateria" que permet el sistema d'intercanvi d'arxius és clarament legal i positiva. I igual que la pirateria descrita al capítol 4, gran part d'aquesta pirateria està motivada per una nova forma de difondre continguts provocada pels canvis en les tecnologies de distribució. Per tant, per ser coherents amb la tradició que ens ha donat Hollywood, la ràdio, la indústria discogràfica i la televisió per cable, la pregunta que ens hauríem de plantejar quan parlem d'intercanvi d'arxius és quina seria la millor manera de mantenir els seus beneficis

tot minimitzant (en la mesura que fos possible) els perjudicis negatius que ocasiona als artistes. Es tracta d'una qüestió d'equilibri. La llei hauria de buscar aquest equilibri, i aquest equilibri només es trobarà amb el temps.

"Però aquesta guerra, no anava només contra els intercanvis il·legals? L'objectiu no és només el que anomenem intercanvi de tipus A?"

Podrien pensar-s'ho. I hauríem d'esperar que així fos. Però fins ara, no ha estat així. L'efecte de la guerra suposadament només contra els intercanvis del tipus A s'ha deixat notar molt més enllà d'aquest tipus d'intercanvi. Això queda prou palès només amb el cas Napster. Quan Napster comunicà al tribunal de districte que havia desenvolupat una tecnologia per bloquejar la transferència del 99,4% del material identificat que violava la llei, el tribunal va respondre que el 99,4% no era suficient. Napster havia de reduir aquestes violacions de la llei a zero".¹⁷

Si el 99,4% no és suficient, aleshores aquesta guerra es fa contra les tecnologies d'intercanvi d'arxius: no és una guerra contra la violació de la llei de reproducció de propietat intel·lectual. No hi ha cap manera de garantir que un sistema p2p s'utilitzi el 100% del temps respectant la llei, de la mateixa manera que tampoc no es pot garantir aquest respecte al 100% pels reproductors de vídeo, les fotocopiadores Xerox, o les armes de foc. Tolerància zero vol dir zero p2p. Aquesta sentència del tribunal equival a dir que nosaltres, com a societat, hem de renunciar als beneficis del p2p, fins i tot als seus usos totalment legals i beneficiosos, només per garantir que hi hagi zero violacions de la llei de reproducció de propietat intel·lectual provocades pel p2p.

La tolerància zero no ha estat part de la nostra història. No ha produït la indústria de continguts que coneixem avui. La història del dret nord-americà ha estat un procés de reequilibri constant. A mesura que tecnologies noves canviaven la manera de distribuir continguts la llei, al cap d'un temps, s'adaptava a la nova

tecnologia. Fent-ho així la llei cercava garantir els drets legítims dels creadors tot protegint la innovació. De vegades això s'ha traduït en més drets per als creadors i, de vegades, en menys.

Així, com ja hem vist, quan la "reproducció mecànica" amenaçà els interessos dels compositors, el Congrés va reequilibrar la llei a favor dels drets dels compositors i en contra dels interessos de la indústria discogràfica: va garantir uns drets als compositors, però també als artistes que enregistraven. Calia pagar als compositors, però a un preu establert pel Congrés. Però quan la ràdio va començar a retransmetre els enregistraments fets per aquests artistes enregistradors, quan aquests es queixaren al Congrés del fet que la seva " propietat creativa" no s'estava respectant (perquè les emissores de ràdio no els havien de pagar per la creativitat que retransmetia), llavors el Congrés va desestimar la seva petició. Un benefici indirecte era suficient.

La televisió per cable va seguir el model dels discs de música. Quan els tribunals van desestimar l'al·legació que les cadenes per cable havien de pagar pels continguts que tornaven a retransmetre, el Congrés va respondre atorgant a les cadenes de TV en obert el dret a compensació però a un preu fixat per llei. D'aquesta manera també va atorgar a les empreses de cable el dret als continguts sempre que paguessin el preu estatutari.

Aquest compromís, com el compromís per als discs i les pianoles, anà a favor de dos objectius importants (que de fet són els dos objectius fonamentals de qualsevol legislació sobre propietat intel·lectual). En primer lloc la llei garantí que els nous innovadors tinguessin la llibertat de desenvolupar noves maneres de distribuir els continguts. En segon lloc la llei garantí que els titulars dels drets d'autor rebessin compensació econòmica pels continguts que es distribuïen. Un dels temors que es volia conjurar era que si el Congrés simplement obligava les televisions per cable a que paguessin als titulars dels drets d'autor el preu que aquests demanessin pels seus continguts, aleshores els titulars d'aquests drets,

d'acord amb les cadenes en obert, podrien utilitzar el seu poder per ofegar aquesta nova tecnologia, el cable. Però si el Congrés hagués permès a les empreses de cable utilitzar els continguts de les cadenes en obert de forma gratuïta, aleshores hauria estat subvencionant injustament la televisió per cable. Per tant, el Congrés va triar el camí que permetia assegurar l'existència de *compensacions* sense a la vegada donar al passat (les cadenes en obert) la manera de controlar el futur (el cable).

El mateix any que el Congrés va establir aquest equilibri jurídic dues de les grans productores i distribuïdores de contingut cinematogràfic van presentar una demanda contra una altra tecnologia: la Betamax, l'aparell enregistrator de vídeo (VTR llavors, en anglès, o tal com avui el coneixem, VCR en anglès) que havia creat la Sony. Les al·legacions de la Disney i la Universal contra la Sony eren relativament simples: la Sony produïa un aparell, al·legaven la Disney i la Universal, que permetia que els consumidors cometessin violacions dels drets d'autor. Com que l'aparell que produïa la Sony tenia un botó "enregistrar", l'aparell es podia utilitzar per enregistrar pel·lícules i programes sotmesos a drets d'autor. Per tant, la Sony s'estava beneficiant de les violacions d'aquests drets que cometien els seus clients. La Disney i la Universal reclamaven que en conseqüència la Sony fos legalment responsable, parcialment, d'aquestes violacions.

L'al·legació de la Disney i la Universal tenia certa base. La Sony havia decidit dissenyar el seu aparell de manera que fos molt fàcil enregistrar programes de televisió. Hauria pogut dissenyar-lo per impedir o bloquejar qualsevol còpia directa d'una retransmissió de televisió. O possiblement l'hauria pogut dissenyar perquè l'aparell només enregistrés els programes amb una indicació explícita de "em pots copiar". Estava clar que hi havia molts programes de televisió que no donaven permís de còpia a ningú. De fet, si algú els ho hagués preguntat, la majoria dels programes no haurien autoritzat la seva còpia. I davant d'aquesta posició òbvia, la Sony hauria pogut dissenyar el seu sistema de manera que

minimitzés les oportunitats de violar els drets de propietat intel·lectual. No ho va fer, i per això la Disney i la Universal la volien fer responsable de les conseqüències que permetia l'arquitectura que havia escollit.

Jack Valenti, president de la MPAA, es va convertir en el defensor dels estudis amb més oratoria. Valenti anomenava els aparells de vídeo (VCR en anglès) "cucs de cinta". I advertia que "quan hi hagi 20, 30, 40 milions d'aquests VCR al país, llavors estarem envaïts per milions de "cucs de cinta" que s'alimentaran de l'autèntica essència de l'actiu més valuós que té un titular de drets d'autor i propietat intel·lectual: el seu copyright".¹⁸ "No cal ser un expert en màrqueting sofisticat ni en criteri creatiu", digué al Congrés, "per adonar-se de la devastació que provocaran al mercat post-sales de cinema aquests milions d'enregistraments que tindran un impacte negatiu sobre el futur de la comunitat creativa d'aquest país. És senzillament una qüestió d'economia bàsica i pur sentit comú".¹⁹ Efectivament, tal com demostrarien estudis posteriors, el 45% dels propietaris de vídeos tenien videoteques de 10 o més pel·lícules,²⁰ un ús que el tribunal va considerar més endavant "injust". "Si permet que els propietaris d'aparells de vídeo copiïn lliurement, gràcies a una exempció de les infraccions de la llei de propietat intel·lectual, sense crear un mecanisme que permeti compensar els propietaris d'aquests drets," testificà Valenti, "el Congrés estaria privant aquests propietaris de l'essència última de la seva propietat: el dret exclusiu de controlar qui pot utilitzar la seva obra, és a dir, de controlar qui pot copiar-la i per tant treure profit de reproduir-la".²¹

Fins que el Tribunal Suprem no va decidir sobre aquest cas van passar vuit anys. Mentrestant, El Novè Tribunal Federal d'Apel·lacions, que té Hollywood sota la seva jurisdicció (i per això el jutge principal Alex Kozinski, d'aquest tribunal, l'anomenava "Hollywood Circuit", el Circuit de Hollywood, joc de paraules que prové del fet que, en anglès, Tribunal Federal es diu Circuit Court), estimà que la Sony seria responsable de les violacions de drets d'autor que permetien els seus aparells. Segons la sentència del Novè Tribunal Federal d'Apel·lacions aquesta

tecnologia totalment familiar (que Jack Valenti anomenava "l'estrangulador de Boston de la indústria cinematogràfica nord-americana", i que era, encara pitjor, l'estrangulador *japonès* de Boston de la indústria cinematogràfica nord-americana) era una tecnologia il·legal.²²

Però el Tribunal Suprem va revocar la decisió del Novè Tribunal Federal d'Apel·lacions.

I en aquesta revocació el Tribunal va explicar clarament la seva opinió sobre si, i quan, els tribunals havien d'intervenir en aquest tipus de disputes. Com escrigué el Tribunal:

Una política sensata, igual que la història, dóna suport a la nostra constant actitud de deixar pas al Congrés quan apareixen grans innovacions tecnològiques que alteren el mercat de materials subjectes a drets d'autor i de reproducció de propietat intel·lectual. El Congrés té l'autoritat constitucional i la capacitat institucional per acomodar íntegrament les variades permutacions d'interessos en conflicte que, inevitablement, es veuen afectats per aquestes noves tecnologies.²³

Es va demanar al Congrés que reaccionés a la decisió del Tribunal Suprem. Però igual que feu amb les al·legacions dels artistes enregistradors contra les retransmissions radiofòniques, el Congrés ignorà aquesta petició convençut que el cinema nord-americà ja guanyava prou tot i aquesta "apropiació".

Si ajuntem tots aquests casos veiem que contenen un patró clar:

CAS	A QUI ES "PIRATE-JAVA" EL VALOR	RESPOSTA DELS TRIBUNALS	RESPOSTA DEL CONGRÉS
Enregistraments	Compositors	No protegir	Llicència estatutària
Ràdio	Artistes enregistradors	No n'hi va haver	Res
TV per cable	Cadenes de TV en obert	No protegir	Llicència estatutària
VCR (Aparell de vídeo)	Cineastes	No protegir	Res

En cada cas al llarg de la història, una nova tecnologia canviava la manera de distribuir continguts.²⁴ En cada cas, al llarg de la història, aquest canvi es traduïa en el fet que algú "s'aprofitava gratuïtament" de la feina d'altri.

En *cap* d'aquests casos ni els tribunals ni el Congrés van eliminar totes les formes d'aprofitar-se gratuïtament de la feina d'altri. En *cap* d'aquests casos ni els tribunals ni el Congrés van insistir que la llei hauria de garantir que el titular dels drets d'autor obtingués tot el valor creat pels seus drets. En tots els casos el propietaris dels drets d'autor van al·legar "pirateria". En tots els casos el Congrés va legislar per reconèixer part de la legitimitat del comportament dels "pirates". En tots els casos el Congrés va permetre que una nova tecnologia es beneficiés dels continguts creats anteriorment: equilibrà els interessos en conflicte.

Quan pensem en tots aquests exemples, i en els altres exemples que componen els primers quatre capítols d'aquesta secció, aquest equilibri adquireix tot el sentit. Era un pirata Walt Disney? Estaria millor el doujinshi si els seus creadors haguessin de demanar permís? Haurien d'estar més ben regulades les eines que fan possible que altres capturin i difonguin imatges com a forma de cultivar o criticar la nostra cultura? És realment bo que construir un motor de cerca et pugui exposar a haver de pagar 15 milions de dòlars en compensacions? Hauria estat millor si Edison hagués controlat el cinema? Els artistes que fan versions d'altres peces, haurien de contractar un advocat per demanar permís per enregistrar una cançó?

Podríem respondre que sí a totes aquestes preguntes, però la nostra tradició ha respost que no. En la nostra tradició, com ha declarat el Tribunal Suprem, el dret a la propietat intel·lectual "mai no ha atorgat al propietari del dret a la propietat intel·lectual el control absolut sobre els possibles usos de la seva obra".²⁵ En lloc d'això, els usos concrets que la llei regula han estat definits equilibrant els beneficis que es deriven d'atorgar aquest dret exclusiu amb les càrregues que crea un dret exclusiu així. I històricament aquest reequilibri s'ha establert *després* que

una tecnologia hagi madurat o hagi trobat el seu lloc entre l'amalgama de tecnologies que faciliten la distribució de continguts.

Avui hauríem d'estar fent el mateix. Les tecnologies d'Internet estan canviant ràpidament. La forma com ens connectem a Internet (amb cables o sense) està canviant ràpidament. Sense cap mena de dubte la Xarxa no s'hauria de convertir en una eina per "robar" als artistes. Però la llei tampoc no s'hauria de convertir en una eina per convertir una forma de pagar els artistes (o més concretament, els distribuïdors) en l'única permesa. Com descriu més detalladament a l'últim capítol del llibre hauríem d'estar garantint els ingressos dels artistes tot permetent que el mercat consolidés la manera més efectiva de promoure i distribuir continguts. Això implicarà canvis en la llei, com a mínim de moment. Aquests canvis s'haurien de dissenyar per equilibrar la protecció de la llei amb la protecció de l'interès públic important que és que la innovació continuï.

Això és especialment cert quan una nova tecnologia permet un mètode de distribució molt superior als altres. I això és el que permet el p2p. Les tecnologies p2p poden ser eficients fins la perfecció a l'hora moure continguts per una xarxa molt diversa. Si es permetés que es desenvolupessin podrien fer la xarxa moltíssim més eficient. Malauradament aquests "beneficis públics potencials", com escriu John Schwarts al *The New York Times*, "podrien endarrerir-se a causa de la batalla sobre el sistema p2p".²⁶

Malgrat això, quan qualsevol person comença a parlar "d'equilibri" els guerrers del copyright esgrimeixen un argument diferent: "totes aquestes defenses de l'equilibri i dels incentius", diuen, "passen per alt un punt fonamental. Els nostres continguts," insisteixen, "són la nostra *propietat*. Per què hauríem d'esperar que el Congrés "reequilibri" els nostres drets de propietat? Cal esperar abans de trucar la policia quan t'han robat el cotxe? I per què hauria de deliberar ni un minut el Congrés sobre els mèrits d'aquest robatori? O és que ens preguntem si el lladre ha utilitzat el cotxe robat per a un bon ús abans de detenir-lo?"

"És la *nostra propietat*," insisteixen els guerrers, "i hauria d'estar protegida com es fa amb qualsevol altra propietat."

"PROPIETAT"

Els guerrers del copyright tenen raó: un dret sobre la propietat intel·lectual és un tipus de propietat. Un en pot ser propietari i vendre-se'l, i la llei el protegeix del robatori. Normalment, el propietari del dret l'ofereix el preu que vol. Els mercats calculen l'oferta i la demanda que parcialment determinen el preu que se'n pot obtenir.

Però en el llenguatge del carrer anomenar un dret d'autor dret de "propietat" pot ser una mica enganyós, perquè la propietat dels drets d'autor és una forma estranya de propietat. Efectivament, la idea mateixa de propietat sobre qualsevol idea o expressió és molt estranya. Quan agafo la taula del jardí del vostre pati del darrere entenc què estic agafant. Estic agafant una cosa, la taula del jardí, i després d'agafar-la jo, vosaltres ja no la teniu. Però què estic agafant quan prenc la bona *idea* que heu tingut de posar una taula de jardí al pati del darrere (per exemple, anant a Sears, comprant una taula i posant-la al meu pati de darrere)? Què és la cosa que estic agafant, aleshores?

La qüestió no rau només en la materialitat de la taula del jardí respecte de les idees, tot i que és una diferència important. La qüestió és que, normalment (millor dit, en gairebé tots els casos, a banda d'una llista molt reduïda d'excepcions) les idees que es deixen anar al món són d'ús lliure. No prenc res al lector si li copio la manera de vestir (tot i que podria semblar estrany si ho fes cada dia, especialment si el lector és una dona). Com va dir Thomas Jefferson (i això és especialment cert si copio la forma de vestir d'algú), "qui rep una idea de mi, rep instrucció sense reduir-ne la meva, igual que qui encén una espelma amb la meva obté llum sense deixar-me a les fosques a mi".¹

Les excepcions al lliure ús són les idees i expressions sota l'àmbit d'aplicació de la llei de patents i propietat intel·lectual, així com en uns altres àmbits que no tractaré aquí. En aquest cas la llei diu que ningú no pot utilitzar la meua idea o expressió sense el meu consentiment: la llei converteix allò que és intangible en propietat.

Però com això és així, i fins a quin punt, i de quina manera (en altres paraules, els detalls) són tot coses rellevants. Per entendre adequadament com va sorgir aquesta pràctica de transformar allò que és intangible en propietat cal que posem aquesta "propietat" en el context que li correspon.²

La meua estratègia per fer això serà la mateixa que la que he seguit en la part anterior. Presento quatre històries per ajudar a posar en context la idea que "el material subjecte a drets d'autor i de reproducció de la propietat intel·lectual és propietat". D'on va sortir aquesta idea? Quins són els seus límits? Com funciona a la pràctica? Després d'aquestes històries la importància d'aquesta afirmació vertadera ("el material el material subjecte a drets d'autor i de reproducció de la propietat intel·lectual és propietat") quedarà una mica més clara, i es veurà com les seves implicacions són força diferents de les implicacions que els guerrers del copyright voldrien fer-nos creure.

CAPÍTOL SISÈ: Fundadors

William Shakespeare escrigué Romeu i Julieta l'any 1595. L'obra fou publicada per primer cop l'any 1597. Era l'onzena gran obra que Shakespeare escrivia. Continuaria escrivint obres fins l'any 1613, i les obres que va escriure han continuat definint la cultura anglo-americana des de llavors. Les obres d'aquest autor del segle XVI han penetrat tan profundament en la nostra cultura que, sovint, ni tan sols en reconeixem les fonts. Una vegada vaig sentir algú que comentant l'adaptació de Kenneth Branagh d'Enric V digué: "m'ha agradat, però Shakespeare està tan ple de clixés!"

L'any 1774, gairebé 180 anys després de l'escriptura de Romeu i Julieta, molts encara pensaven que els "drets d'autor" de l'obra eren un dret exclusiu d'un únic editor de Londres, en Jacob Tonson.¹ En Tonson era el més prominent d'un petit grup d'editors anomenat el Conger² (congre) que controlava la venda de llibres a l'Anglaterra del segle XVIII. El Conger reclamava un dret perpetu de control sobre la "còpia" dels llibres que havien comprat als seus autors. Aquest dret perpetu implicava que ningú més podia publicar còpies d'un llibre del qual ells tinguessin els drets d'autor. Per això els preus dels clàssics es mantenien alts: s'havia eliminat la competència que hagués permès produir edicions millors o més econòmiques.

Ara bé, qualsevol que conegui una mica el món de la propietat intel·lectual trobarà que hi ha alguna cosa desconcertant en l'any 1774. L'any més famós en la història de la propietat intel·lectual és l'any 1710, l'any que el parlament britànic adoptà la primera llei de la "propietat intel·lectual". Coneguda amb el nom de l'Estatut d'Anna, la llei establia que tota obra publicada estaria sotmesa a drets

d'autor durant un termini de catorze anys, renovable una vegada si l'autor encara era viu, i que totes les obres publicades fins l'any 1710 obtindrien un únic termini de drets d'autor de 21 anys addicionals.³ Segons aquesta llei, *Romeu i Julieta* hauria d'haver estat lliure de drets l'any 1731. Així doncs, per què l'any 1774 encara es parlava de si estava o no sota el control de Tonson?

La raó és que els anglesos encara no s'havien posat d'acord sobre què era el "dret de còpia" (de fet ningú ho havia fet). En l'època que els anglesos aprovaren l'Estatut d'Anna no existia cap altra legislació que governés els drets d'autor. L'última llei que regulava els editors, la Llei de Llicències de 1662, havia vençut l'any 1695. La llei atorgava el monopoli de l'edició als editors perquè així la Corona podia controlar més fàcilment allò que es publicava. Però un cop expirà aquesta llei ja no hi hagué cap llei de dret positiu que digués que els editors, o "Stationers"(papereries), tenien un dret exclusiu de publicar llibres.

No hi havia cap llei *de dret positiu*, però això no volia dir que no hi hagués cap llei. La tradició legal anglo-americana té en consideració tant les paraules dels legisladors com les dels jutges a l'hora d'establir les normes que estableixen com s'han de comportar les persones. Anomenem les paraules dels legisladors "dret positiu" i les paraules dels jutges "dret consuetudinari o jurisprudència". La jurisprudència estableix la base sobre la qual els legisladors legislen, i els legisladors, habitualment, només poden contradir aquesta base si aproven una llei que la desplaci. Per tant, la vertadera qüestió després que vengessin els estatuts de llicències era si la jurisprudència protegia uns drets d'autor o no, independentment de qualsevol llei de dret positiu.

La qüestió era important per als editors o "venedors de llibres", com eren anomenats, perquè cada cop hi havia més competència d'editors estrangers. Els escocesos, concretament, publicaven i exportaven llibres a Anglaterra cada cop més. Aquella competència reduí els beneficis del Conger, que va respondre demanant al parlament que aprovés una llei que els tornés a donar el control

exclusiu de l'edició. Aquella demanda va acabar desembocant en la promulgació de l'Estatut d'Anna.

L'Estatut d'Anna atorgava a l'autor o "propietari" d'un llibre un dret exclusiu de publicar aquell llibre. Establia, però, una important limitació que horroritzà els llibreters: només concedia aquell dret durant un termini limitat. Al final d'aquell termini, els drets d'autor "vencien" i l'obra quedava a lliure disposició de qualsevol altre que volgués publicar-la. O això és el que es creu que pensaven que establien els legisladors.

Dit això el que hem d'aclarir és el següent: per què va limitar el parlament el dret exclusiu? No per què el va limitar durant un temps determinat que fixà, sinó per què establí *el fet* d'una limitació?

Perquè els llibreters, i els autors als quals representaven, presentaven un argument molt convincent. Agafem d'exemple Romeu i Julieta: Shakespeare l'escrigué. Va ser la genialitat d'aquest autor allò que la va portar al món. No agafà la propietat de ningú quan va crear aquesta obra (això és una afirmació polèmica, però no hi fa res), i amb la creació d'aquesta obra no va fer més complicat el fet que d'altres escriguessin una obra de teatre. Per tot això, doncs, com podria la llei permetre mai que algú altre vingués i agafés l'obra de Shakespeare sense el seu consentiment o el dels seus hereus? Quina és la raó que justifica el "robatori" de l'obra de Shakespeare?

La resposta té dues parts. En primer lloc hem de considerar una característica especial de la noció de "drets d'autor" dels temps de l'Estatut d'Anna, i en segon lloc, hem de veure un punt important sobre els "llibreters".

Primer, els drets d'autor. En els últims tres-cents anys hem arribat a aplicar el concepte de "drets d'autor" de manera cada cop més amplia, però l'any 1710 era

més un dret particular que un concepte. Els drets d'autor van néixer en forma d'una sèrie de restriccions molt específiques: prohibia que altres reimprimissin un llibre. L'any 1710 el "dret d'autor" era el dret a utilitzar una màquina determinada per crear rèpliques d'una obra determinada, i no anava més enllà d'aquest dret restringit. Tampoc no controlava de forma més general com es podia *utilitzar* una obra. Avui aquest dret inclou una llarga llista de restriccions a la llibertat dels altres: atorga a l'autor el dret exclusiu de còpia, el dret exclusiu a distribuir, el dret exclusiu a realitzar una interpretació, etc.

Així, per exemple, encara que els drets sobre l'obra de Shakespeare fossin perpetus, en el significat original del terme això només hauria volgut dir que ningú no podria reimprimir les obres de Shakespeare sense el consentiment dels seus hereus. No hauria controlat res, per exemple, sobre com l'obra es podria representar, si l'obra es podria traduir, o si Kenneth Branagh podria dur-les a la gran pantalla. El "dret de còpia" només era un dret exclusiu d'impressió, res menys que això, naturalment, però tampoc res més que això.

Els britànics veien amb escepticisme fins i tot aquest dret limitat. Havien tingut una llarga i desagradable experiència amb els "drets exclusius", sobre tot amb "drets exclusius" atorgats per la Corona. Els anglesos havien lluitat en una guerra civil en part per la pràctica de la Corona de concedir monopolis (especialment monopolis per feines que ja existien). El rei Enric VIII va concedir una patent per imprimir la Bíblia i un monopoli a Darcy per imprimir baralles de cartes. El parlament anglès va començar a lluitar contra aquest poder de la Corona: l'any 1656 aprovà l'Estatut dels Monopolis, que limitava els monopolis a les patents per a nous invents. I cap al 1710 el parlament frisava per entrar en la qüestió del creixent monopoli en l'àmbit de l'edició.

Així, el "dret de còpia" vist com un dret al monopoli estava considerat, naturalment, com un dret que s'havia de limitar. (Per més convincent que sigui l'afirmació "és la meva propietat i l'hauria de tenir per sempre", intentin sonar

convincents a l'hora de dir "és el meu monopoli i l'hauria de tenir per sempre"). L'estat protegiria el dret exclusiu només mentre fos beneficiós per a la societat. Els britànics s'adonaven dels perjudicis que comportaven els favors a grups amb interessos particulars, i van aprovar una llei per posar-hi fi.

I en segon lloc, els llibreters. El problema no era només que els drets d'autor fossin un monopoli, sinó que també ho era que fos un monopoli en mans dels llibreters. A nosaltres els llibreters ens poden semblar pintorescs i inofensius, però a l'Anglaterra segle XVII no eren considerats inofensius. Els membres del Conger (congre) eren considerats cada cop més com monopolistes de la pitjor espècie: instruments de la repressió de la Corona que venien la llibertat d'Anglaterra per assegurar-se beneficis monopolístics. Els atacs a aquests monopolistes eren ferotges: Milton els va descriure com "vells propietaris de patents i monopolitzadors del negoci del llibre", com a "homes que, per tant, no treballen en una professió honrada de què és deutor l'aprenentatge."⁴

Molts pensaven que el poder que exercien els llibreters sobre la difusió del coneixement estava perjudicant aquesta difusió, i just en un moment en què la Il·lustració ensenyava la importància de difondre l'educació i els coneixements de forma generalitzada. La idea que el coneixement havia de ser lliure era un lema de l'època, i aquests poderosos interessos comercials interferien amb aquesta idea.

Per compensar aquest poder, el parlament va decidir augmentar la competència entre els llibreters, i la manera més fàcil de fer-ho era repartint la riquesa de llibres valuosos. Així, el parlament va limitar el termini de validesa dels drets d'autor, i amb això va garantir que els llibres valuosos esdevinguessin disponibles per a d'altres editors després d'aquest temps limitat: la limitació del termini de validesa dels drets d'obres existents a només vint-i-un anys fou un compromís establert per lluitar contra el poder dels llibreters. La limitació dels terminis era

una manera indirecta d'assegurar la competència entre editors i, per tant, la construcció i difusió de cultura.

Quan arribà l'any 1731 (1710 + 21) però, els llibreters s'anaren posant nerviosos. S'adonaven de les conseqüències del fet que existís més competència i, com a qualsevol competidor, no els agradaven. Al principi els llibreters senzillament ignoraren l'Estatut d'Anna i continuaren insistint en el dret perpetu a controlar la publicació. Però els anys 1735 i 1737 van provar de convèncer el parlament per tal que allargués els seus terminis: vint-i-un anys no eren prou, deien. Necessitaven més temps.

El parlament va desestimar les seves peticions. Com va dir un escriptor de pamflets, en paraules que troben ecos avui dia,

No veig cap raó per concedir una pròrroga del termini ara, que no impedirà que es faci una vegada i una altra, tantes vegades com vencin els antics. Si s'aprova aquesta proposta de llei, efectivament estariem establint un monopoli perpetu, quelcom clarament odiós als ulls de la llei. Seria una gran trava per al comerç, un obstacle que desencoratjaria l'ensenyament i no aportaria cap benefici als autors, sinó una taxa general sobre el públic. I tot això només per augmentar els guanys privats dels llibreters.⁵

Havent fracassat amb el parlament els llibreters es van dirigir als tribunals amb una sèrie de demandes. El seu argument era senzill i directe: l'Estatut d'Anna atorgava als autors certes proteccions mitjançant lleis de dret positiu, però aquesta protecció no pretenia substituir la jurisprudència existent, sinó que només pretenia ser un complement a la jurisprudència. Segons la jurisprudència ja era il·lícit agafar la " propietat " creativa d'algú altre i utilitzar-la sense el seu permís. L'Estatut d'Anna, esgrimien els llibreters, no canviava aquest fet. Per tant, la protecció de la jurisprudència no vencia només perquè vencés la protecció de l'Estatut d'Anna: segons la jurisprudència existent tenien el dret de prohibir la

publicació d'un llibre tot i haver expirat els drets d'autor establerts per l'Estatut d'Anna. Aquesta era l'única manera de protegir els autors, afirmaven.

Aquest argument era enginyós, i tenia el suport d'alguns dels juristes més influents de l'època. També mostrava l'extraordinària barra que gastaven: fins aleshores, com ha dit el professor de dret Raymond Patterson, "Els editors [...] es preocupaven tant pels autors com els ramaders del seu bestiar".⁶ Al llibreter li importaven un rave els drets de l'autor. El que l'amoïnava eren els beneficis monopolístics que rendia l'obra de l'autor.

L'argument dels llibreters no es va acceptar sense lluita. L'heroi d'aquella batalla va ser un llibreter escocès, de nom Alexander Donaldson.⁷

Donaldson era un outsider per al Conger londinenc. Va començar la seva carrera l'any 1750 a Edimburg. El seu negoci es centrava en reimpressions barates "d'obres estàndard amb el termini dels drets d'autor vençut", com a mínim segons el que establia l'Estatut d'Anna.⁸ L'editorial de Donaldson prosperà i esdevingué "una mena de centre per a literats escocesos."

"Entre ells," escriu el professor Mark Rose, hi havia "el jove James Boswell qui, juntament amb el seu amic Andrew Erskine, publicà una antologia de poemes escocesos contemporanis amb Donaldson".⁹

Quan els llibreters de Londres van intentar tancar el negoci de Donaldson a Escòcia, ell va respondre traslladant el negoci a Londres, on comença a vendre edicions econòmiques "dels llibres anglesos més populars desafiant el presumpte dret jurisprudencial sobre la propietat literària".¹⁰ Els seus llibres es venien entre un 30% i un 50% més barats que els del Conger, i fonamentava el seu dret a competir argumentant que, segons l'Estatut d'Anna, la protecció de les obres que venia ja havia vençut.

Els llibreters londinencs aviat van prendre accions legals per aturar la "pirateria" com la de Donaldson. Algunes accions legals contra els "pirates" van triomfar, essent la més important de les primeres victòries la del cas *Millar contra Taylor*.

En Millar era un llibreter que l'any 1729 havia comprat els drets de la poesia "The Seasons" de James Thomson, i com que complia els requisits de l'Estatut d'Anna va rebre tota la protecció de l'Estatut. Un cop vençut el termini de validesa dels drets Robert Taylor va començar a publicar-ne una edició que li feia la competència. En Millar el va dur als tribunals, reclamant el dret perpetu jurisprudencial, malgrat l'Estatut d'Anna.¹¹

Per a gran sorpresa dels advocats moderns, un dels millors jutges de la història d'Anglaterra, Lord Mansfield, donà la raó al llibreter. Independentment de quina protecció donés l'Estatut d'Anna als llibreters, va mantenir, no extingia cap dret jurisprudencial. La qüestió era si la jurisprudència protegiria l'autor de "pirates" subsegüents. La resposta de Mansfield va ser que "sí": la jurisprudència impediria a Taylor reimprimir la poesia de Thomson sense el consentiment de Millar. Aquella norma jurisprudencial atorgava així de manera efectiva als llibreters un dret perpetu de control sobre la publicació de qualsevol llibre els drets del qual haguessin comprat.

Si ho considerem una qüestió de justícia abstracta (seguint el raonament com si la justícia només fos una qüestió de deducció lògica a partir de principis fonamentals) la conclusió de Mansfield potser tenia algun sentit, però ignorava el tema més ampli amb què el Parlament havia batallat l'any 1710: quina era la millor forma de limitar el monopoli dels llibreters? L'estratègia del parlament havia estat oferir un termini per a les obres existents prou llarg per comprar la pau el 1710, però prou curt per garantir que la cultura entrés en l'àmbit de la lliure competència al cap d'un període de temps raonable. El parlament pensava que en vint-i-un anys la Gran Bretanya maduraria i passaria de la situació de cultura

controlada que desitjava la Corona a la de cultura lliure que nosaltres hem heretat.

Tanmateix la lluita per defensar els límits de l'Estatut d'Anna no acabà en aquell moment, i aquí és on Donaldson entra en escena.

En Millar morí poc després de la seva victòria, de manera que el seu cas no va ser sotmés a apel·lació. Els seus hereus van vendre les poesies de Thomson a una associació d'impressors a la qual pertanyia Thomas Beckett.¹² Aleshores en Donaldson va treure una edició no autoritzada de les obres de Thomson. Beckett, basant-se en la sentència del cas *Millar*, va obtenir un mandat judicial contra Donaldson. Donaldson va apel·lar a la Cambra dels Lords, que funcionava de forma molt semblant al nostre Tribunal Suprem. El febrer de 1774 aquesta institució tingué l'oportunitat d'interpretar el significat de les limitacions que havia establert el parlament seixanta anys enrere.

Com només pocs litigis aconseguen, el cas *Donaldson contra Beckett* va suscitar una atenció enorme a tota la Gran Bretanya. Els advocats de Donaldson al·legaven que fossin quins fossin els drets existents segons la jurisprudència, l'Estatut d'Anna eliminava aquests drets. Després de l'aprovació de l'Estatut d'Anna, l'única protecció legal per a un dret exclusiu de control sobre la publicació es derivava d'aquest Estatut. Per tant, argumentaven, un cop vençut el termini especificat a l'Estatut d'Anna, les obres que havien estat protegides per aquest Estatut deixaven d'estar-ho.

La Cambra dels Lords era una institució estranya. Les qüestions jurídiques es presentaven a la Cambra i en primer lloc se sotmetien a una votació on participaven els "Lords de la Llei", que eren membres amb una distinció legal especial que tenien una funció molt semblant a la dels jutges del nostre Tribunal

Suprem. Després que votessin els lords de la llei votava tota la Cambra dels Lords.

Els informes disponibles sobre la votació dels lords de la llei són confusos. Segons alguns sembla que els drets perpetus van prevaler. Però no hi ha cap dubte sobre el vot global de la Cambra dels Lords: per majoria de dos a un (22 a 11) votaren en contra dels drets d'autor perpetus. Independentment de la interpretació que es fes de la jurisprudència, a partir d'aquell moment els drets d'autor quedaven fixats per un període de temps limitat després del qual l'obra protegida passava al domini públic.

"El domini públic". Abans del cas *Donaldson contra Beckett*, no hi havia una idea clara de l'existència d'un domini públic a Anglaterra. Abans del 1774 existia un argument convincent a favor del caràcter perpetu dels drets d'autor jurisprudencials. El domini públic va néixer després del 1774. Per primer cop a la història anglo-americana, el control legal sobre obres creatives tenia data de venciment, i les més grans obres de la història d'Anglaterra (incloses les de Shakespeare, Bacon, Milton, Johnson i Bunyan) quedaven lliures de restriccions legals.

A nosaltres ens resulta difícil imaginar-nos-ho, però aquesta decisió de la Cambra dels Lords va encendre una reacció popular i política extraordinària. A Escòcia, on treballaven la major part dels "editors pirates", la gent va sortir al carrer a celebrar-ho. Com va relatar l'*Edinburgh Advertiser*, "cap causa privada no ha acaparat mai tanta atenció del públic, ni mai la Cambra dels Lords havia jutjat un cas la decisió final del qual fos de l'interès de tants individus."

"Grans celebracions a Edimburg per la victòria sobre la propietat literària: fogueres i enllumenat de festa".¹³

A Londres en canvi, com a mínim entre els editors, la reacció va ser igualment d'intensa, però en l'altre sentit. El *Morning Chronicle* informava:

Amb aquesta decisió [...] material per valor de prop de 200.000 lliures comprat honradament i en la venda pública, i que ahir es considerava propietat, ha quedat reduït al no res. Els llibreters de Londres i Westminster, molts dels quals havien venut cases i propietats per comprar drets d'autor, estan arruïnats d'alguna manera, i aquells que després de molts anys la indústria havia considerat que havien adquirit una competència per mantenir les seves famílies, ara es troben sense un penic per deixar als seus hereus.¹⁴

"Arruïnats" és una mica exagerat. Però no és cap exageració dir que el canvi va ser molt profund. La decisió de la Cambra dels Lords significà que els llibreters ja no podrien controlar el creixement i el desenvolupament de la cultura a Anglaterra. Des d'aleshores la cultura fou lliure a Anglaterra. No en el sentit que no es respectessin els drets d'autor, perquè evidentment durant un temps limitat després de la publicació d'un llibre el llibreter tenia un dret exclusiu de controlar-ne la publicació. I tampoc en el sentit que els llibres es poguessin robar, perquè fins i tot després de vèncer els drets calia comprar el llibre a algú. Fou lliure en el sentit que la cultura i el seu creixement ja no estarien controlades per un reduït grup d'editors. Com fa tot mercat lliure, aquest mercat lliure de cultura lliure creixeria com volguessin els consumidors i els productors. La cultura anglesa es desenvoluparia perquè molts lectors anglesos així ho decidiren: a l'hora d'escollir el llibre que volien comprar i escriure o a l'hora d'escollir les idees a repetir o a què donarien suport. Escollir en un context competitiu, no en un context on les decisions sobre quina cultura està a disposició de la gent i sobre com hi té accés les prenen uns quants malgrat els desigs de molts.

Com a mínim, aquesta era la norma en un món on el parlament estava en contra dels monopolis i es resistia a les reclamacions proteccionistes dels editors. En un món on el parlament fos menys estricte la cultura lliure estaria menys protegida.

CAPÍTOL SETÈ: Enregistradors

En Jon Else és cineasta. És molt conegut pels seus documentals i ha tingut molt d'èxit difonent el seu art. També és professor, i com a professor que sóc, envejo la lleialtat i admiració que els seus alumnes li tenen (vaig conèixer dos alumnes seus per casualitat en un sopar: en Jon era el seu déu).

Else treballava en un documental en el qual jo també participava. Durant una pausa em va explicar una història sobre la llibertat de crear amb pel·lícules als Estats Units d'avui dia.

L'any 1990, Else estava treballant en un documental sobre la Tetralogia de l'Anell de Richard Wagner. El centre d'atenció eren els tramoistes de l'Òpera de San Francisco. Els tramoistes són un component especialment curios i divertit d'una òpera. Durant l'espectacle volten per sota l'escenari, a la sala de grues i a la galeria de focus. Són un contrast perfecte de l'art que es desenvolupa sobre l'escenari.

Durant una de les representacions, Else estava filmant uns quants tramoistes jugant a les dames. En un racó de la sala hi havia una televisió. Mentre els tramoistes jugaven a les dames i la companyia d'òpera representava Wagner, a la televisió hi feien *Els Simpson*. A Else li va semblar que aquest toc de dibuixos animats ajudava a capturar el sabor d'allò que tenia d'especial l'escena.

Anys més tard, quan finalment va aconseguir el finançament per acabar la pel·lícula, Else va provar d'obtenir els drets de reproducció per aquells escassos segons d'*Els Simpson*. Perquè, evidentment, aquells escassos segons estaven

protegits per drets d'autor, i naturalment per utilitzar material protegit cal demanar permís al propietari dels drets d'autor, excepte si és d'aplicació la prerrogativa de "l'ús just" o alguna altra.

Else va trucar l'oficina del creador d'*Els Simpson*, Matt Groening, per obtenir el permís. Groening va donar llum verda a l'enregistrament: una imatge de quatre segons i mig en una minúscula televisió en un racó d'una sala. Quin mal podia fer? A Groening li va semblar bé la idea que la imatge fos a la pel·lícula, però li va dir a Else que es posés en contacte amb Gracie Films, l'empresa que produeix el programa.

Gracie Films també hi estigué d'acord, però ells, com Groening, volien anar amb compte, així que digueren a Else que es posés en contacte amb la Fox, l'empresa matriu de Gracie Films. Else va trucar la Fox i els va informar de l'escena del clip en una televisió en un racó d'una sala present a la pel·lícula. Els va dir que Matt Groening ja li havia donat permís i que només volia confirmar-ho amb la Fox.

Aleshores "van passar dues coses", em va dir Else. En primer lloc, vam descobrir que [...] Matt Groening no és propietari de la seva pròpia creació (o com a mínim algú [a la Fox] pensa que en Matt no és propietari de la seva pròpia creació"). I en segon lloc, que la Fox "volia deu mil dòlars de quota de llicència perquè poguéssim utilitzar quatre coma cinc segons... d'uns *Simpsons* que ningú no havia demanat que sortien en un racó de l'escena."

Else estava convençut que hi havia d'haver un error. Va aconseguir posar-se en contacte amb algú que, pensava, era vice-presidenta del departament de llicències, Rebecca Herrera. Li va explicar, "hi ha d'haver un error aquí... els estem demanant la tarifa per a fins educatius". Aquella era la tarifa per a fins educatius, li va contestar Herrera. Més o menys un dia després, Else va tornar a trucar per confirmar el que li havien dit.

"Em volia assegurar que ho havia entès bé", em va dir. "Sí, ho ha entès bé", li va dir ella. Utilitzar el clip d'*Els Simpson* en un racó d'una escena en un documental sobre la Trilogia de Wagner costava 10.000 dòlars. I aleshores, sorprenentment, Herrera li va dir a Else, "i si diu que he dit això li enviaré els nostres advocats." Com una assistent d'Herrera li diria més tard a Else, "tant se'ls en dóna tot. Només volen diners."

Else no tenia els diners per pagar el dret de reproduir el que feien a la televisió en una sala entre bastidors de l'Òpera de San Francisco. Reproduir aquest bocí de realitat quedava fora del pressupost per al documental del cineasta. A última hora abans de llançar la pel·lícula Else va substituir digitalment la presa amb un clip de la pel·lícula *The Day After Trinity*, un projecte en què havia treballat deu anys enrere.

No hi ha cap dubte que algú, ja sigui Matt Groening o la Fox, té la propietat dels drets sobre *Els Simpson*. Aquests drets són propietat seva. Per tant, utilitzar aquest material protegit de vegades requereix el permís del propietari dels drets. Si l'ús que Else volia fer dels drets sobre dels *Simpson* fos un dels usos restringits per la llei, aleshores hauria d'obtenir el permís del propietari dels drets abans d'utilitzar l'obra d'aquesta manera. I en un mercat lliure és el propietari dels drets qui estableix el preu de qualsevol ús que, segons la llei, controla el propietari.

Per exemple, la "representació en públic" és un ús d'*Els Simpson* que el propietari dels drets controla. Si fem una selecció dels nostres capítols preferits, lloguem un cinema, i cobrem entrada per venir a veure "Els meus *Simpson* preferits", aleshores necessitem demanar el permís del propietari dels drets. I el propietari (correctament, penso jo) pot demanar-ne la quantitat que vulgui: 10 dòlars o 1.000.000 de dòlars. Hi té dret, tal com diu la llei.

Però quan els advocats senten aquesta història de Jon Else i la Fox el primer que pensen és en l'"ús just".¹ L'ús d'Else de tan sols 4,5 segons d'una presa indirecta d'un episodi d'*Els Simpson* és clarament un ús just d'*Els Simpson*, i l'ús just no requereix el permís de ningú.

Així que vaig preguntar a Else perquè no es refiava simplement del principi "d'ús just". Això és el que em va respondre:

El fracàs d'*Els Simpson*, per mi, va ser una gran lliçó de l'abisme que hi ha entre el que els advocats consideren irrellevant d'alguna forma abstracta, i el que és vitalment rellevant a la pràctica per aquells qui intentem fer i emetre documentals. Mai no vaig dubtar que clarament es tractava d'un "ús just" en un sentit legal absolut. Però no podia confiar en el concepte de cap manera concreta. I aquí va el perquè:

1. Abans que es puguin emetre les nostres pel·lícules l'emissora ens exigeix que ens fem una pòlissa d'assegurances del tipus Errors i Omissions. Les asseguradores demanen una detallada "llista d'entrades visuals" citant la font i les llicències per a cada presa de la pel·lícula. No el veuen amb gaires bons ulls, l'ús just, i una al·legació d'"ús just" pot aturar totalment el procés de sol·licitud de pòlissa.
2. Probablement el millor hauria estat d'entrada no preguntar-li res a en Matt Groening. Però sabia que (al menys pels rumors de la indústria) la Fox havia buscat i aturat l'ús d'*Els Simpson* sense llicència en el passat, de la mateixa manera que se sabia que George Lucas litigava molt sobre l'ús de *La Guerra de les Galàxies*. Així que vaig decidir seguir les normes pensant que pels quatre segons d'*Els Simpson* se'm concediria la llicència de forma gratuïta o a un preu baix. Com a productor de documentals treballant de sol a sol amb pocs diners, l'últim que volia era córrer el risc de tenir problemes legals, ni tan sols ínfims problemes legals, ni tan sols per defensar una qüestió de principi.
3. De fet vaig parlar amb un dels teus col·legues de la facultat de dret de Stanford... que em va confirmar que era ús just. També em va confirmar que la Fox "em denunciaria i litigaria fins la meva mort", independentment dels mèrits de la meva posició jurídica. Em va deixar clar que al final tot quedaria reduït a qui tenia el departament jurídic més gran i qui tenia les butxaques més plenes, ells o jo.
4. La qüestió de l'ús just sol aparèixer al final d'un projecte, quan se'ns tira a sobre la data d'estrena i ja no ens queden diners.

Teòricament l'ús just vol dir que no es necessita permís. Per tant, la teoria dóna suport a la cultura lliure i ens protegeix de la cultura del permís. Però a la pràctica l'ús just funciona d'una forma ben diferent. Els borrosos límits de la llei, lligats a les extraordinàries responsabilitats legals si es creuen aquests límits, impliquen que l'ús just efectiu és escàs per part de molts tipus de creadors. L'objectiu final de la llei és correcte, però la pràctica ha derrotat aquesta finalitat.

Aquesta pràctica demostra com s'ha allunyat la llei de les seves arrels del segle XVIII. La llei va néixer per protegir els beneficis dels editors contra la competència deslleial dels pirates. S'ha convertit en una espasa que interfereix en qualsevol ús, transformador o no.

CAPÍTOL VUITÈ: Transformadors

L'any 1993 Alex Alben era un advocat que treballava a Starwave Inc. Starwave era una empresa innovadora creada pel cofundador de Microsoft, Paul Allen, per desenvolupar formes d'entreteniment digital. Molt abans que Internet esdevingués popular, Starwave, anticipant el poder que tindrien les xarxes, va començar a invertir en noves tecnologies per a la indústria de l'entreteniment.

Alben tenia un interès especial en les noves tecnologies. Tenia gran curiositat per l'emergent mercat de la tecnologia del CD-ROM (no per distribuir pel·lícules, sinó per fer coses amb pel·lícules que, d'una altra manera, resultarien molt difícils de fer). L'any 1993 va llançar un projecte per desenvolupar un producte per elaborar retrospectives de la carrera d'actors particulars. El primer actor que es va escollir va ser Clint Eastwood. La idea era exposar tota la carrera d'Eastwood, amb clips de les seves pel·lícules i entrevistes amb persones clau per la seva carrera.

En aquell moment Eastwood portava fetes més de cinquanta pel·lícules, com actor i com a director. Alben va començar amb una sèrie d'entrevistes a Eastwood centrades en la seva carrera. Com que Starwave produïa aquelles entrevistes, les podia incloure lliurement al CD.

Aquestes entrevistes per si mateixes no haurien fet el producte gaire interessant, de manera que Starwave va voler afegir-hi continguts de les pel·lícules de la carrera d'Eastwood: pòsters, guions i d'altres materials relacionat amb les pel·lícules que Eastwood havia fet. L'actor i director havia realitzat la majoria de

la seva carrera a la Warner Brothers, així que era relativament fàcil obtenir el permís per aquests continguts.

Llavors Alben i el seu equip van decidir incloure-hi escenes de les pel·lícules mateixes. "El nostre objectiu era tenir una escena de cada una de les pel·lícules d'Eastwood", em va dir Alben. I aquí va sorgir el problema. "En realitat això ningú no ho havia fet mai abans", em va explicar Alben. "Ningú no havia provat mai de fer-ho en el context d'un punt de vista artístic sobre la carrera d'un actor."

Alben plantejà la idea a Michael Slade, el director executiu de Starwave. Slade li va preguntar: "bé, i això què requerirà?"

Alben contestà: "bé, haurem de resoldre el tema dels drets de tothom que aparegui en aquestes pel·lícules, de la música, i de tota la resta de coses que vulguem utilitzar en aquests clips". Slade va dir: "fantàstic, endavant!"

El problema fou que ni Alben ni Slade tenien la més remota idea de què significaria resoldre el tema dels drets. Tots els actors de cada pel·lícula podrien reclamar drets d'autor per la reutilització de la pel·lícula, però en els contractes dels actors no s'hi havien especificat els CD-ROM, de manera que no hi havia una manera clara de saber què havia de fer Starwave.

Vaig preguntar a Alben com van actuar davant del problema. Amb un evident orgull pels seus recursos i inventiva que amagava l'evident raresa de la seva història, Alben m'explicà què havien fet:

De manera molt mecànica vam començar a buscar tots els clips de les pel·lícules. Vam prendre algunes decisions artístiques sobre quins clips havíem d'incloure. Evidentment, volíem utilitzar l'escena on el protagonista diu "alegra'm el dia", a *Harry el Brut*. Però has de contactar amb el tipus estirat a terra, aterrit davant el revòlver, i has d'obtenir el seu permís. I aleshores has de decidir quant li pagaràs.

Vam decidir que era just pagar-los la tarifa diària estàndard dels actors pel dret a reutilitzar aquella interpretació. Estem parlant d'un clip de menys d'un minut, però per reutilitzar aquella interpretació al CD-ROM la tarifa llavors era d'uns 600 dòlars.

Vam haver d'identificar les persones. Alguns van ser difícils d'identificar perquè a les pel·lícules d'Eastwood es difícil de dir qui és el tipus que surt volant per la finestra: és l'actor o és l'especialista? I aleshores només vam haver de formar un equip, el meu ajudant i uns quants més, i senzillament vam començar a trucar gent.

Alguns actors estigueren encantats de poder ajudar: Donald Sutherland, per exemple, es va assegurar personalment que es fessin els passos per obtenir els drets. Altres es van quedar totalment sorpresos de la seva bona sort. Alben els preguntava "li puc pagar 600 dòlars, o si surt en dos pel·lícules, ja m'entén, 1.200 dòlars?", i ells responien "ho diu de broma? m'encantaria que em pagués 1.200 dòlars". I d'altres, és clar, foren una mica més difícils (exdones ressentides, sobretot). Però al final, Alben i el seu equip van obtenir els drets per aquest CD-ROM retrospectiu de la carrera d'Eastwood.

Havia passat un *any*, "i ni tan sols llavors estàvem segurs de tenir-los tots".

Alben està orgullós de la seva feina. El projecte va ser el primer d'aquest tipus i, que ell sabés, fou l'únic cop que un equip realitzà una tasca tan titànica per llançar una retrospectiva.

Tothom pensava que seria massa difícil. Tothom es va posar les mans al cap i va dir: "mare de déu, una pel·lícula, hi ha tants drets d'autor, hi ha la música, el guió, el director, els actors...". Però ho vam anar separant en les parts que componen una pel·lícula i vam dir: "molt bé, hi ha tants actors, tants directors,... tants músics", i llavors, molt sistemàticament vam anar obtenint-ne els drets.

I sens dubte el producte elaborat fou excepcionalment bo. A Clint Eastwood li va encantar, i es va vendre molt bé.

Però vaig insistir a Alben sobre el fet que resultava estrany que es trigués un any de feina només per obtenir els drets. Indiscutiblement Alben ho havia aconseguit

molt eficientment, però com ironitzà Peter Drucker, "no hi ha res de més inútil que fer eficientment allò que no s'hauria d'haver fet d'entrada"². Vaig preguntar a Alben si tenia sentit que per realitzar una nova obra calgués fer-ho d'aquesta manera.

Perquè, com ell mateix reconegué "molt poques persones [...] tenen el temps, els recursos i la voluntat de fer-ho", i per tant, es faran molt poques obres d'aquest estil. Li vaig preguntar si tenia sentit, des del punt de vista de per a què pensaven que estaven realment concedint els drets als actors originalment, haver de concedir drets per aquest tipus de clips.

Penso que no. Als actors se'ls paga molt bé per la seva interpretació en una pel·lícula. Quan s'utilitzen 30 segons d'aquella interpretació en un producte nou que és una retrospectiva de la carrera d'algú, no penso que aquella persona hagi d'obtenir-ne una compensació.

O com a mínim, és així *com* s'hauria de compensar l'artista? Tindria sentit, li vaig preguntar, que hi hagués algun tipus de llicència estatutària que hom pogués pagar per aleshores utilitzar derivadament clips com aquests lliurement? Tenia realment sentit que un creador posterior hagués de buscar cada artista, actor, director i músic i obtenir-ne l'autorització expressa? No es crearia molt més si la part legal del procés creatiu es pogués fer d'una manera més neta?

Absolutament. Penso que si hi hagués un sistema de llicències just (on no et sotmetessin a endarreriments i no haguessis d'estar sotmès a exdones ressentides) tindríem moltes més obres d'aquest tipus, perquè no seria una tasca tan intimidant intentar fer una retrospectiva de la carrera d'algú dotant-la de significat amb molt material de la carrera d'aquella persona. Ho faries pagant un cost com a productor d'una d'aquestes coses. Ho faries amb el cost de pagar x dòlars al talent que va actuar. Però seria un cost conegut. Això és el que fa embarrancar molta gent i

converteix aquest tipus de producte en una cosa difícil d'engegar. Si sabessis que tens cent minuts de pel·lícula en aquest producte i que et costaran x diners, elaboraries el pressupost basant-te en això i podries aconseguir finançament i tota la resta de coses que necessites per produir-lo. Però si dius, "Bé, vull cent minuts d'alguna cosa però no tinc ni idea de quant em costarà, i hi haurà un cert nombre de persones que em farà perdre temps per negociar el preu", aleshores esdevé molt difícil realitzar un projecte d'aquest tipus.

Alben treballava per una gran empresa. La seva empresa comptava amb el suport d'un dels inversors més rics del món. Així doncs, tenia l'autoritat i l'accés que un dissenyador de pàgines web mitjà no té. De manera que si ell va trigar un any, quant trigaria algú altre? I quanta creativitat no es realitza només perquè els costos d'obtenir els drets són tan elevats?

Aquests costos són les càrregues que es deriven d'algun tipus de regulació. Posin-se a la pell d'un republicà per un moment, i enfadin-se. El govern defineix l'àmbit d'aplicació d'aquests drets, i l'àmbit d'aplicació definit determina quant costarà negociar-los. (Recordin la idea aquella que la propietat de la terra s'estén fins al cel, i imaginin-se un pilot comprant els drets per poder volar de Los Angeles a San Francisco). Potser en algun moment aquests drets van tenir un sentit, però com que les circumstàncies han anat canviant, ara no en tenen cap, de sentit. O com a mínim, un republicà preparat amb tendència a minimitzar les regulacions s'hauria d'aturar un moment, reflexionar sobre aquests drets i preguntar-se: "aquests drets encara tenen un sentit?"

He vist l'instant de reconeixement quan les persones arriben a aquest punt, però poques vegades. El primer cop va ser en una conferència de jutges federals a Califòrnia. Els jutges s'havien reunit per debatre l'emergent tema de les lleis per al ciberespai. Em van demanar que fos un dels oradors. Harvey Saferstein, un advocat molt respectat d'un bufet de Los Angeles, va presentar la sessió amb un vídeo que ell i un amic seu, Robert Fairbank, havien realitzat.

El vídeo era un collage excel·lent de cinema de tots els períodes del segle XX que girava al voltant d'una estructura com la d'un episodi de *60 Minuts*. L'execució va ser perfecta, fins a l'últim minut de la projecció. Als jutges els va fascinar cada minut de la cinta.

Quan es van encendre els llums vaig mirar en David Nimmer, que també era un dels oradors i que segurament és l'acadèmic i practicant sobre drets d'autor i propietat intel·lectual més important del país. Mentre mirava la sala amb més de 250 de jutges satisfactòriament entretinguts, feia cara de no poder creure-s'ho. Amb to inquietant, començà el seu discurs amb la següent pregunta: "saben quantes lleis federals s'acaben de violar en aquesta sala?"

Perquè, evidentment, els dos fantàstics talents creatius que havien creat aquesta pel·lícula no havien fet el que va fer Alben. No s'havien passat un any obtenint drets per aquells clips, i per tant, tècnicament, havien violat la llei. Naturalment ningú no els demandaria, ni a ells ni a ningú, per aquesta violació (malgrat la presència de 250 jutges i una pila de policies federals). Però Nimmer estava plantejant un argument important: un any abans que algú sentís a parlar de Napster, i dos anys abans que un altre membre del nostre jurat, David Boies, defensés Napster davant el Novè Tribunal Federal d'Apel·lacions, Nimmer estava intentant fer veure als jutges que la llei no seria gaire amable amb les capacitats que aquesta tecnologia feia possibles. Amb la tecnologia d'avui es poden fer coses fantàstiques amb facilitat, però aquestes coses no es poden fer legalment amb facilitat.

Vivim en una cultura de "retallar i enganxar" que ha fet possible la tecnologia. Qualsevol persona que prepari una presentació sap l'extraordinària llibertat que l'arquitectura del "retallar i enganxar" d'Internet ha creat: en només un segon podem trobar qualsevol imatge que vulguem, i en només un altre segon la podem tenir enganxada a la nostra presentació.

Però les presentacions són només la punta de l'iceberg. Els músics, utilitzant Internet i els seus arxius, poden fer barreges de sons que mai abans no ens hauríem imaginat. Els cineastes poden muntar pel·lícules a partir de clips que troben en ordinadors de tot el món. Un fantàstic lloc web de Suècia agafa imatges de polítics i les barreja amb música per crear comentaris polítics mordaços. Un lloc anomenat Camp Chaos ha realitzat algunes de les crítiques més mordaces a la indústria discogràfica mitjançant Flash! i música.

Totes aquestes creacions són, tècnicament, il·legals. Encara que els creadors ho haguessin volgut fer "legalment", el cost de respectar la llei és impossiblement elevat. Per tant, entre aquells que acaten la llei, hi ha una gran riquesa de creativitat que mai no es duu a terme. I pel que fa a la part que sí que es duu a terme, si no segueix les normes establertes d'obtenció de drets no surt mai a la llum pública.

A alguns, aquestes històries els suggereixen una solució: modificar la combinació de drets perquè les persones siguin lliures de crear a partir de la nostra cultura. Lliures per afegir o barrejar, el que els sembli més apropiat. Fins i tot podríem realitzar aquest canvi sense que aquesta utilització "lliure" ho fos en el sentit de "barra lliure". En comptes d'això el sistema senzillament podria facilitar als creadors posteriors la tasca de compensar els artistes sense que fos necessari un exèrcit d'advocats: una norma que, per exemple, establís que "els drets d'autor que es deguin al propietari dels drets d'una obra no registrada per la reutilització derivada de la seva obra seran un 1% a tant alçat dels ingressos nets, i els mantindrà en dipòsit el propietari dels drets". Segons aquesta norma, el propietari dels drets podria obtenir algun benefici, però no es beneficiaria d'un dret de propietat complet (en el sentit de dret a fixar el seu propi preu) excepte si registrava la seva obra.

Qui es podria oposar a aquesta idea? I quin motiu hi hauria per oposar-s'hi? Estem parlant d'obres que ara no es realitzen, i que si es realitzessin, segons

aquest pla, generarien nous ingressos per als artistes. Quina raó hi podria haver per oposar-s'hi?

El febrer de 2003 els estudis DreamWorks va anunciar un acord amb Mike Myers, el genial còmic de *Saturday Night Live* i *Austin Powers*. Segons aquest anunci, Myers i DreamWorks treballarien conjuntament per formar un "pacte cinematogràfic únic". Segons l'acord DreamWorks "adquirirà els drets de clàssics i de grans èxits cinematogràfics existents, escriurà nous guions i, utilitzant tecnologia digital puntera, inserirà Myers i altres actors a la pel·lícula, creant així una obra d'entreteniment totalment nova."

L'anunci ho va anomenar "mostratge de cinema". Tal com va explicar Myers, "el sàmpling de cinema és una forma fascinant de donar un toc original a pel·lícules existents i de permetre al públic veure pel·lícules antigues sota una altra llum. Els artistes de rap fa anys que fan això mateix amb música i ara podem aplicar aquest mateix concepte al cinema". Es menciona Steven Spielberg afirmant que "si hi ha algú que pugi crear una manera de fer arribar pel·lícules antigues a un públic nou, aquest és en Mike".

Spielberg té raó. El sàmpling cinematogràfic de Myers serà brillant. Però si no ens aturem un moment a pensar-hi, se'ns pot escapar el punt més xocant d'aquest anunci. Com que la immensa majoria de la nostra herència cinematogràfica continua protegida amb drets d'autor, el significat real de l'anunci de DreamWorks és exactament aquest: Mike Myers i només Mike Myers és lliure de fer aquest sàmpling. Tota llibertat general per crear a partir dels arxius cinematogràfics de la nostra cultura, una llibertat que en altres contextos se suposa tenim tots, ara és un privilegi reservat a aquells que són graciosos, famosos i, segurament, també rics.

Aquest privilegi esdevé reservat per dos tipus de raons. La primera raó continua la història de l'últim capítol: l'ambigüitat de l'"ús just". La majoria part del "sàmpling" s'hauria de considerar "ús just". Però molt pocs es refiarien d'una doctrina tan dèbil per desenvolupar les seves creacions. Aquest fet ens condueix a la segona raó per la qual el privilegi queda reservat a uns quants: els costos de negociar els drets legals per la reutilització creativa de continguts són astronòmicament alts. Aquests costos són simètrics als costos de l'ús just: o bé paguem un advocat per defensar la nostra utilització correcta de l'ús just, o bé paguem un advocat que busqui tots els permisos per no haver de dependre del dret de l'ús just. De qualsevol de les dues maneres el procés creatiu es converteix en un procés de pagar advocats: un cop més un privilegi, o potser una maledicció, reservat a uns quants.

CAPÍTOL NOVÈ: Col·leccionistes

L'abril de 1996 milions de "bots (robots web)" (codis informàtics dissenyats per "fer l'aranya", és a dir, per cercar i copiar continguts automàticament a Internet) van començar a solcar les aigües de tota la Xarxa. Pàgina a pàgina, aquests robots copiaven informació trobada a Internet i l'emmagatzemaven en una petita sèrie d'ordinadors situats a Presidio de San Francisco. Un cop havien pentinat tota la Xarxa tornaven a començar. Una vegada i una altra, un cop cada dos mesos, aquests bocins de codi feien còpies d'Internet i les emmagatzemaven.

L'octubre de 2001, els bots havien compilat més de cinc anys de còpies. I en un discret anunci a Berkeley, Califòrnia, l'arxiu creat amb aquestes còpies, l'Internet Archive (Arxiu d'Internet), es va obrir al món. Utilitzant una tecnologia anomenada "Way Back Machine" (màquina per anar enrere en el temps) es podia entrar en una pàgina web i veure'n totes les còpies retrocedint fins a l'any 1996, així com el moment en què aquestes pàgines canviaren.

Això és allò d'Internet que a Orwell li hauria agradat. A l'antiutopia descrita a 1984 s'actualitzaven constantment els diaris vells per assegurar-se que la visió del món del moment, la que aprovava el govern, no fos contradita per articles periodístics anteriors. Milers de treballadors reeditaven constantment el passat, de manera que no hi havia forma de saber si el que llegies avui era la història que realment s'havia publicat el dia que figurava a la portada del diari.

Amb Internet passa el mateix. Si visitem una pàgina web avui no hi ha cap forma de saber si els continguts que estem llegint avui són els mateixos que hi havíem llegit anteriorment: pot semblar la mateixa pàgina, però els continguts podrien,

fàcilment, ser ben diferents. Internet és la biblioteca d'Orwell: actualitzada constantment i sense una memòria fiable.

I així fou com a mínim fins que va arribar la Way Back Machine (màquina per anar enrere en el temps). Amb aquesta màquina i L'Internet Archive (Arxiu d'Internet) podem veure com era Internet. Tenim el poder de veure allò que recordem. O el que potser és més important encara, tenim el poder de veure allò que no recordem i que altres preferirien que oblidéssim¹.

Donem per suposat que podem tornar enrere i llegir allò que recordem haver llegit. Pensen en els diaris. Si volguessin estudiar la reacció del seu diari local davant les revoltes racials a Watts l'any 1965, o davant del cànon de l'aigua de Bull Connor l'any 1963, podrien anar a la biblioteca pública i donar un cop d'ull als diaris. Segurament aquells diaris es conserven en microfitxes i, si tenen sort, és possible que encara hi siguin en paper. D'una manera o d'una altra, utilitzant una biblioteca som lliures de tornar al passat i recordar: no només aquell passat que interessa que es recordi, sinó recordar quelcom proper a la veritat.

Diuen que aquells que no recorden la seva història estan condemnats a repetir-la. Això no és del tot cert. *Tots* oblidem la història. La clau radica en si tenim alguna manera de tornar enrere i redescobrir allò que hem oblidat. Dit més directament: la clau és si un passat objectiu ens pot mantenir honestos. Les biblioteques ens ajuden en aquest sentit recopilant continguts i conservant-los, per als escolars, per als investigadors i per a l'àvia. Una societat lliure dóna per suposat aquest coneixement.

Internet va ser una excepció a aquesta presumpció. Fins que no va arribar l'Arxiu d'Internet, no hi havia manera de tornar al passat. Internet era la quinta essència del mitjà temporal. Però malgrat això, a mesura que guanya importància a l'hora de formar i reformar la societat, resulta més i més important mantenir-hi algun

tipus d'historial. És estrany pensar que tenim piles i piles d'arxius de diaris de poblets de tot el món, però que només hi ha una còpia d'Internet: la de l'Arxiu d'Internet.

Brewster Kahle és el fundador de l'Arxiu d'Internet. Va tenir molt d'èxit com a empresari d'Internet després de tenir molt d'èxit com a investigador informàtic. Durant la dècada dels noranta, Kahle decidí que ja havia tingut prou èxit empresarial. Havia arribat l'hora de tenir un tipus diferent d'èxit, així que llançà una sèrie de projectes dissenyats per arxivar el coneixement humà. L'Arxiu d'Internet només va ser el primer dels projectes d'aquest Andrew Carnegie de l'Internet. El desembre de 2002 l'arxiu contenia més de deu mil milions de pàgines i creixia en uns mil milions de pàgines al mes.

La Way Back Machine és l'arxiu més gran de coneixements humans de tota la història de la humanitat. A finals de 2002 contenia "dos-cents trenta terabits de material" i era "deu vegades més gran que la Biblioteca del Congrés". I aquest era només el primer dels arxius que Kahle s'havia proposat crear. A part de l'Arxiu d'Internet, Kahle ha estat creant el Television Archive (l'Arxiu de Televisió). Ha resultat ser que la televisió és encara més efímera que Internet. Tot i que la major part de la cultura del segle XX es va crear a partir de la televisió, només una ínfima proporció d'aquesta cultura està disponible per poder-la veure avui dia. La Universitat de Vanderbilt enregistra tres hores de notícies cada vespre gràcies a una exempció especial de la llei de drets d'autor. Aleshores s'indexen aquests continguts i es posen a disposició dels acadèmics a un preu molt baix. "Però a part d'això, [la televisió] és gairebé inaccessible", em va dir Kahle. "Si fossis la Barbara Walters podries tenir accés a aquests arxius però, què passa si només ets un estudiant de doctorat?". Com digué Kahle:

Te'n recordes de quan Dan Quayle interactuava amb Murphy Brown? Te'n recordes d'aquell intercanvi surrealista entre un polític i un personatge de televisió fictici? Si fossis un estudiant de doctorat que volgués estudiar-ho i volguessis aconseguir aquell intercanvi original entre tots dos o l'episodi de 60

Minuts que es va fer posteriorment [...] seria gairebé impossible [...] aquell material és pràcticament impossible de trobar...

Per què? Per què la part de la nostra cultura que queda enregistrada en diaris es manté accessible perpètuament mentre que la part enregistrada en cintes no s'hi manté? Com és que hem creat un món on els investigadors que intentin comprendre l'efecte dels mitjans de comunicació sobre els Estats Units del s. XIX ho tenen més fàcil que els que intentin entendre l'efecte dels mitjans de comunicació sobre els Estats Units del s. XX?

En part això és així degut a la llei. Al principi la llei de drets d'autor als Estats Units exigia als propietaris de drets d'autor que dipositessin una còpia de les seves obres a biblioteques. Hi havia un doble motiu per haver de dipositar aquestes còpies: d'una banda per facilitar la difusió dels coneixements i de l'altra per assegurar-se que hi hauria una còpia de l'obra en algun lloc un cop els drets haguessin vençut perquè d'altres hi poguessin tenir accés i copiar-la.

Aquestes normes també s'aplicaven al cinema. Però l'any 1915 la Biblioteca del Congrés va establir una excepció per al cinema. Les pel·lícules es podien registrar per obtenir-ne els drets d'autor sempre que es dipositessin aquestes còpies en biblioteques. Però llavors es permetia als cineastes treure-les en préstec de la biblioteca... durant un temps il·limitat i sense cap cost. Només l'any 1915 es van deixar en dipòsit i es van tornar a treure en préstec 5.475 pel·lícules. Per tant, quan els drets sobre les pel·lícules vencen no n'hi ha cap còpia en cap biblioteca. La còpia es troba (si és que existeix) a l'arxiu de la productora cinematogràfica².

En general passa el mateix amb la televisió. Al principi les emissions televisives no estaven sotmeses a drets d'autor: com que no hi havia cap manera d'enregistrar les emissions, no se'n temia el "robatori". Però quan la tecnologia feu possible l'enregistrament les cadenes es recolzaren cada vegada més en la llei. La llei establí que s'havia de fer una còpia de cada emissió per poder tenir-ne els drets.

Però aquelles còpies se les quedaven les cadenes. Les biblioteques no hi tenien cap dret i el govern no les demanà. Els continguts d'aquesta part de la cultura nord-americana són pràcticament invisibles per a qualsevol que els busqui.

Kahle es delia per corregir aquest fet. Abans de l'onze de setembre de 2001 ell i els seus aliats havien començat a enregistrar emissions. Van seleccionar vint cadenes de TV de tot el món i van prémer el botó d'"*Enregistrar*." Després de l'onze de setembre, Kahle, treballant amb desenes de col·laboradors, va seleccionar vint cadenes de tot el món i a partir de l'11 d'octubre de 2001, penjà a Internet gratuïtament llur cobertura dels esdeveniments de la setmana de l'11 de setembre. Tothom pogué veure com les notícies de tot el món cobriren els esdeveniments d'aquell dia.

Kahle va tenir la mateixa idea per al cinema. Treballant amb en Rick Prelinger, l'arxiu cinematogràfic del qual inclou prop de 45.000 "pel·lícules efímeres" (en el sentit de pel·lícules que no són de Hollywood, pel·lícules que no estan sotmeses a drets), Kahle va fundar el Movie Archive (l'Arxiu de Cinema). En Prelinger li deixà digitalitzar 1.300 pel·lícules per aquest arxiu i penjar-les a Internet perquè es poguessin descarregar gratuïtament. L'empresa de Prelinger és una empresa amb ànim de lucre. Ven còpies d'aquestes pel·lícules com a material d'arxiu. Ha descobert que, ara, després de posar aquella considerable quantitat de material a disposició del públic gratuïtament, les seves vendes han augmentat dràsticament. Les persones podien trobar fàcilment el material que volien utilitzar. Alguns es descarregaven el material i feien pel·lícules tots sols. Altres compraven còpies per permetre que es fessin altres pel·lícules. D'una manera o d'una altra aquest arxiu ha fet possible l'accés a aquesta important part de la nostra cultura. Volen veure una còpia de la pel·lícula "Duck and Cover (Acotxa't i cobreix-te)", que ensenyava als nens com salvar-se d'un atac nuclear? Visitin archive.org i es podran descarregar la pel·lícula en tan sols uns minuts, gratuïtament.

Aquí, un cop més, Kahle ens està proporcionant accés a una part de la nostra cultura a la qual, d'una altra manera, no podríem accedir fàcilment, suposant que s'hi pogués accedir. És una part més d'allò que defineix el s. XX que hem perdut per a la història. La llei no estableix que algú conservi aquestes còpies o que calgui dipositar-les en un arxiu. Per tant no hi ha cap manera senzilla de trobar-les.

La clau aquí és l'accés, no el preu. En Kahle vol que l'accés a aquests continguts sigui gratuït, però també vol permetre que d'altres vinguin aquest accés. El seu objectiu és garantir que hi hagi competència a l'hora de donar accés a aquesta important part de la nostra cultura. No durant el cicle de vida comercial d'un bocí de propietat creativa, sinó durant la segona vida que tota propietat creativa té: el cicle de vida no comercial.

Aquí tenim una idea que hauríem de reconèixer més clarament. Cada bocí de propietat creativa passa per diferents "vides". Durant la primera vida, si el creador té sort, els continguts es venen. En aquests casos el mercat comercial és un èxit pel creador. La immensa majoria de la propietat creativa no gaudeix d'aquest èxit, però alguna clarament sí. Per a aquest material la vida comercial és extremadament important. Molts afirmen que sense aquest mercat comercial hi hauria molta menys creativitat.

Un cop ha acabat la vida comercial de la propietat creativa la nostra tradició sempre ha donat suport també a la segona vida. Un diari fa arribar les notícies del món cada dia a les portes de les cases nord-americanes. El dia següent aquest diari s'utilitza per embolicar peix o per omplir caixes plenes d'objectes delicats o per construir un arxiu de coneixements de la nostra història. En aquesta segona vida els continguts poden continuar informant encara que la informació ja no estigui en venda.

El mateix ha passat sempre amb els llibres. Els llibres es deixen d'imprimir amb molta rapidesa (la mitjana avui és de més o menys un any després de la primera publicació³). Quan ja no es publica es pot vendre en llibreries de segona mà sense que el propietari dels drets n'obtingui cap benefici i es pot guardar en biblioteques, on molts el poden llegir, també gratuïtament. Les llibreries de segona mà i les biblioteques són, doncs, la segona vida d'un llibre. Aquesta segona vida és de vital importància per la difusió i estabilitat de la cultura.

Malgrat això, cada cop més la presumpció d'una segona vida estable per a la propietat creativa resulta ser falsa per als components més importants de la cultura popular del segle XX i XXI. Per a aquests components (televisió, cine, música, ràdio, Internet) no es garanteix aquesta segona vida. Per aquests tipus de cultura és com si haguéssim substituït les biblioteques pels grans magatzems de Barnes & Noble. Amb aquesta cultura només està disponible allò que un cert mercat limitat demana. Més enllà d'això la cultura desapareix.

Durant la major part del segle XX, era l'economia que feia que fos així. Hauria estat demencialment car compilar i posar a disposició del públic tot el material televisiu, cinematogràfic i musical: el cost de les còpies analògiques és extremadament elevat. De manera que encara que la llei, en principi, hagués restringit les possibilitats d'un Brewster Kahle de copiar la cultura de forma generalitzada, la limitació real era de caràcter econòmic. El mercat feia impossible que es fes res amb aquesta cultura efímera: la llei tenia pocs efectes pràctics.

Potser la característica individual més important de la revolució digital és que, per primer cop des de la Biblioteca d'Alexandria, és possible imaginar-se la creació d'arxius que continguin tota la cultura produïda o distribuïda públicament. La tecnologia fa possible imaginar-se un arxiu de tots els llibres publicats, i cada cop més també fa possible imaginar-se un arxiu de totes les imatges amb moviment i so.

Les dimensions d'aquest arxiu potencial són una cosa que mai havíem imaginat abans. Els Brewster Kahles de la nostra història ho han somiat, però per primera vegada hem arribat a un punt en què aquest somni és possible. Com descriu Kahle:

Sembla que hi ha uns dos o tres milions d'enregistraments musicals. En tota la història. Hi ha unes cent mil pel·lícules estrenades en cinemes, [...] i un o dos milions de pel·lícules [distribuïdes] durant el segle XX. Hi ha uns vint-i-sis milions de títols diferents de llibres. Tot això cabria en ordinadors que cabrien en aquesta sala i que una empresa petita podria finançar. Per tant, estem en un punt d'inflexió de la nostra història. L'accés universal és l'objectiu final. I l'oportunitat de dur una vida diferent, basada en aquest fet, és... emocionant. Podria ser una de les coses de les quals la humanitat podria estar més orgullosa, als annals de la humanitat, al costat de la Biblioteca d'Alexandria, l'arribada de l'home a la lluna i la invenció de la impremta.

Kahle no és l'únic bibliotecari. L'Arxiu d'Internet no és l'únic arxiu. Però Kahle i l'Arxiu d'Internet suggereixen quin podria ser el futur de les biblioteques i els arxius. Desconec quan s'acaba la vida comercial de la propietat creativa. Però s'acaba. I s'acabi quan s'acabi, Kahle i el seu arxiu apunten cap a un món on aquests coneixements, aquesta cultura, estan disponibles perpètuament. Alguns hi recorreran per entendre'l, d'altres per criticar-lo. Altres els utilitzaran, com va fer Walt Disney, per recrear el passat per al futur. Aquestes tecnologies prometen quelcom que fou inimaginable durant la major part del nostre passat: un futur per al nostre passat. La tecnologia de les arts digitals podria fer realitat el somni de la Biblioteca d'Alexandria un altre cop.

Tenim doncs que les tecnologies han eliminat el cost econòmic de crear un arxiu d'aquest tipus. Però encara hi ha els costos en advocats. Perquè, per molt que ens agradi anomenar-los "arxius", per més acollidora que sembli la idea de "biblioteca", els "continguts" que es conserven en aquests espais digitals també encara són "propietat" d'algú. I la llei de la propietat limita les llibertats que Kahle i d'altres exercirien.

CAPÍTOL DESE: "Propietat"

Jack Valenti ha estat el president de l'Associació Nord-Americana de Cinema (MPAA, en anglès) des de 1966. Va arribar per primer cop a Washington D.C. amb el govern de Lyndon Johnson... literalment. A la famosa fotografia de Johnson jurant el càrrec a bord de l'Air Force One, després de l'assassinat del president Kennedy, hi surt Valenti al fons. En aquests gairebé quaranta anys al capdavant de la MPAA Valenti s'ha establert com un dels representants de grup de pressió més prominents i efectius de Washington.

La MPAA és la branca nord-americana de l'Associació Internacional de Cinema. Es creà l'any 1922 com una associació comercial que tenia com a objectiu defensar les pel·lícules nord-americanes davant les creixents crítiques dins el país. Avui l'organització no només representa cineastes sinó també productors i distribuïdors de continguts d'entreteniment per a televisió, vídeo i cable. La junta directiva està formada pels presidents i consellers delegats de les set productores i distribuïdores més importants de cinema i programes de televisió dels Estats Units: Walt Disney, Sony Pictures Entertainment, MGM, Paramount Pictures, Twentieth Century Fox, Universal Studios, i Warner Brothers.

Valenti és tot just el tercer president de la MPAA. Cap president anterior no ha tingut tanta influència ni dins l'organització ni a Washington. Com a bon texà Valenti s'ha convertit en un mestre en el domini de l'habilitat política individual més important d'una persona dels estats del sud: l'habilitat de semblar simple i lent amagant en realitat una intel·lecte que va a la velocitat de la llum. Encara ara Valenti broda el paper d'home simple i humil. Però aquest home, amb un mestratge en administració d'empreses per Harvard, autor de quatre llibres, que

acabà l'institut amb quinze anys i va pilotar més de cinquanta missions de combat durant la II Guerra Mundial, no és un home normal i corrent. Quan Valenti va arribar a Washington, dominà la ciutat al més pur estil de Washington.

Pel que fa a la defensa de la llibertat artística i de la llibertat d'expressió de què depèn la nostra cultura, la MPAA ha fet moltes coses bones. En crear el sistema de qualificació de pel·lícules de l'organització segurament ha evitat els molts perjudicis que haurien causat eventuais regulacions de la llibertat d'expressió. Però hi ha un aspecte de la missió de l'organització que és el més radical i també el més important: els esforços continuats per part de l'organització, plasmats en cada acció de Valenti, per redefinir el significat de "propietat creativa".

L'any 1982 la declaració de Valenti davant el Congrés resumí aquesta estratègia a la perfecció:

Independentment de la gran extensió dels arguments presentats, independentment dels atacs i les defenses que es presentin, independentment dels crits i l'exaltació, els homes i dones raonables continuaran tornant a la qüestió fonamental, al tema central que anima aquest debat: *els propietaris de propietat creativa han de tenir els mateixos drets i la mateixa protecció que qualsevol altre propietari de la nostra nació*. Aquest és el tema. Aquesta és la qüestió. I aquest és el punt d'on no s'ha de moure aquesta vista ni tots els debats que la segueixin¹.

L'estratègia d'aquesta retòrica, com l'estratègia de la majoria de la retòrica de Valenti, és brillant i senzilla, i és brillant perquè és senzilla. El "tema central" al qual "homes i dones raonables" tornaran és aquest: "els propietaris de propietat creativa han de tenir els mateixos drets i la mateixa protecció que qualsevol altre propietari de la nostra nació". No hi ha ciutadans de segona classe, hauria pogut continuar Valenti, i per tant no hi hauria d'haver propietaris de segona classe.

Aquesta afirmació té un atractiu intuïtiu evident i convincent. La idea està transmesa amb tanta claredat que aconsegueix presentar-se amb la mateixa

evidència que la noció del fet que utilitzem les eleccions per escollir presidents. Però en realitat no hi ha *ningú* que faci una afirmació més radical que la que fa Valenti en aquest debat. En Jack Valenti, per més captivador i intel·ligent que sigui, és potser la figura més extremista del país quan es tracta de la naturalesa i l'àmbit d'aplicació de la "propietat creativa". Les seves opinions *no* tenen un vincle raonable amb la nostra tradició legal, encara que el subtil atractiu del seu encant texà hagi a poc a poc redefinit aquesta tradició, com a mínim a Washington.

Mentre la "propietat creativa" és certament "propietat", en el sentit precís i escolàstic que els advocats han après a entendre² a la facultat, en canvi mai no ha estat el cas, i mai no ho hauria de ser, que els "propietaris de propietat creativa" hagin "rebut els mateixos drets i la mateixa protecció que qualsevol altre propietari". De fet si els "propietaris de propietat creativa" rebessin els mateixos drets que qualsevol altre propietari, això provocaria un canvi radical, i radicalment indesitjable, en la nostra tradició.

En Valenti ho sap. Però parla en nom d'una indústria a la qual res no importa menys que la nostra tradició i els valors que representa. Parla en nom d'una indústria que, per contra, està lluitant per restaurar la tradició que els britànics van revocar l'any 1710. En el món que crearien els canvis de Valenti uns quants poderosos tindrien un fort control sobre el desenvolupament de la nostra cultura creativa.

En aquest capítol tinc dos objectius. El primer és convèncer-los que, històricament, l'afirmació de Valenti és totalment errònia. El segon és convèncer-los que si rebutgéssim la nostra història cometríem un gravíssim error. Sempre hem tractat els drets de la "propietat creativa" de forma diferent als drets de qualsevol altra propietat. Mai no han estat el mateix i mai no haurien de ser-ho, perquè encara que vagi en contra de la nostra primera intuïció, igualar aquests drets implicaria afeblir de manera fonamental les oportunitats de crear dels nous

creadors. La creativitat depèn del fet que els propietaris de la creativitat no tinguin el control absolut.

Les organitzacions com la MPAA, les juntes directives de les quals inclouen els més poderosos de la vella guàrdia, no tenen malgrat el seu discurs retòric cap interès en garantir que els nous els puguin arraconar. Cap organització no hi té interès. Ni ningú (preguntin-me si han de ser fixes les places de catedràtic, per exemple). Però el que és bo per a la MPAA no és necessàriament bo per als Estats Units. Una societat que defensa els ideals de la cultura lliure ha de conservar, precisament, l'oportunitat que la nova creativitat amenaci l'antiga.

Per tenir només una idea del fet que hi ha quelcom d'essencialment equivocat en l'argument de Valenti només cal que ens remetem a la Constitució dels Estats Units.

Als pares de la nostra Constitució els encantava la "propietat". Tant, que van fer un lloc especial dins de la Constitució per un requeriment important. Si el govern et pren la propietat (si t'expropia la casa o adquireix una part del terreny de la teva granja), segons la Clàusula d'Expropiacions de la Cinquena Esmena cal que l'estat et pagui una "justa compensació" per aquesta expropiació. D'aquesta manera la Constitució garanteix que la propietat és, d'alguna manera, sagrada. *Mai* no es pot prendre la propietat al seu propietari a menys que el govern pagui per aquest privilegi.

Però precisament aquesta mateixa Constitució tracta d'una forma molt diferent allò que Valenti anomena "propietat creativa". A la clàusula que atorga al Congrés el poder de crear "propietat creativa" la Constitució *requereix* que, després d' "un temps limitat", el Congrés recuperi els drets que ha atorgat i deixi la "propietat creativa" lliure per al domini públic. Tanmateix, quan el Congrés fa això, quan el venciment d'uns drets d'autor ens "pren" els nostres drets i els torna

al domini públic, el Congrés no té cap obligació de pagar-nos una "justa compensació" per aquesta "expropiació". En comptes d'això la mateixa Constitució que estableix que es pagui una compensació pel teu terreny exigeix també que perdis el teu dret de "propietat creativa" sense cap mena de compensació.

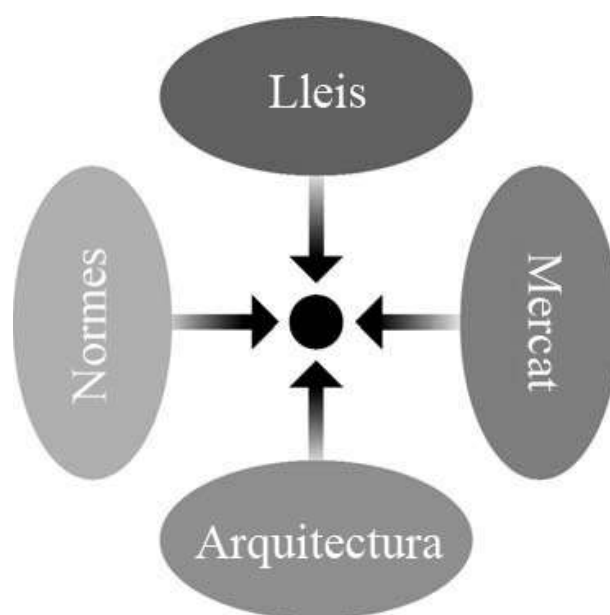
Així doncs, la Constitució clarament estableix que aquestes dues formes de propietat no han de gaudir dels mateixos drets. Senzillament s'han de tractar d'una forma diferent. Per tant, Valenti no només està demanant que es canviï la nostra tradició quan argumenta que els propietaris de propietat creativa haurien de gaudir dels mateixos drets que qualsevol altre propietari. També està esgrimint arguments perquè es modifiqui la Constitució.

Presentar arguments perquè es modifiqui la nostra Constitució no és necessàriament dolent. Hi havia moltes coses en la nostra Constitució original que senzillament estaven malament. La Constitució de 1789 blindava l'esclavitud, deixava que els senadors fossin nomenats en lloc de ser elegits o feia possible que el col·legi electoral produís un empat entre el president i el seu vice-president (com va passar l'any 1800). Els pares de la Constitució eren indubtablement extraordinaris però jo seria el primer a reconèixer que van cometre greus errors. Des d'aleshores hem rebutjat alguns d'aquests errors i de ben segur n'hi podria haver d'altres que també hauríem de rebutjar. Així doncs el meu argument no manté que, senzillament, com que ho va fer en Jefferson nosaltres també ho hauríem de fer.

El meu argument és que com que Jefferson ho va fer, com a mínim hauríem d'intentar entendre el perquè. Per què els autors de la Constitució, fanàtics de la propietat com eren, van rebutjar la idea que la propietat creativa tingués els mateixos drets que qualsevol altra propietat? Per què van establir que per a la propietat creativa hi havia d'haver un domini públic?

Per respondre a aquesta pregunta, hem d'agafar una mica de perspectiva sobre la història d'aquests drets de "propietat creativa" i del control que feien possible. Un cop vegem clarament fins a quin punt la definició d'aquests drets ha estat diferent, llavors estarem en millor posició per a fer-nos la pregunta que hauria de ser l'eix d'aquesta guerra: no es tracta de *si* la propietat creativa hauria d'estar protegida, sinó de com ho hauria d'estar; no es tracta de *si* farem complir els drets que la llei atorga als propietaris de propietat creativa, sinó de quina hauria de ser la combinació concreta d'aquests drets; no es tracta de *si* s'hauria de pagar els artistes, sinó de si les institucions creades per garantir que els artistes cobrin també han de tenir control sobre com es desenvolupa la cultura.

Per respondre aquestes preguntes hem de parlar de manera més general de com es protegeix la propietat. Més concretament necessitem una manera més general de parlar del que permet l'estret llenguatge de la llei. A *Code and Other Laws of Cyberspace* (Codi i altres lleis del ciberespai) vaig utilitzar un model senzill per plasmar aquesta perspectiva més general. Per a qualsevol dret o regulació determinats, aquest model es planteja com interactuen quatre modalitats diferents de regulació per enfortir o afeblir un dret o regulació. Ho vaig representar en aquest diagrama:



Al centre d'aquest diagrama hi ha un punt regulat: es tracta d'un individu o grup que és l'objectiu d'aquesta regulació o del posseïdor d'un dret. (En cadascun dels casos que tractaré podem descriure això com a regulació o com a dret. En pro de la simplicitat només parlaré de regulacions). Les figures ovals representen quatre formes de com l'individu o grup pot estar regulat, ja sigui amb restriccions o amb drets. La llei és la restricció més evident (com a mínim per als advocats): limita mitjançant l'amenaça de càstig posterior si es violen les normes establertes a priori. De manera que si, per exemple, voluntàriament infringim els drets d'autor de Madonna copiant una cançó del seu últim àlbum i la pengem a la Xarxa, se'ns pot castigar a pagar una multa de 150.000 dòlars. La multa és un càstig ex post per haver violat una norma ex ante. La imposa l'estat.

Les normes són un tipus diferent de restricció. També castiguen els individus per violar una regla. Però el càstig d'una norma l'imposa una comunitat, no (o no només) l'estat. Potser no hi ha cap llei en contra d'escopir, però això no vol dir que no se'ns castigarà si escopim al terra mentre esperem a la cua del cinema. El càstig pot no ser sever, però depenent de la comunitat podria fàcilment ser més sever que molts dels càstigs que imposa l'estat. La marca de la diferència no és la severitat del càstig, sinó qui l'imposa.

El mercat és un tercer tipus de restricció. Les seves restriccions es materialitzen en condicions: podem fer X si paguem Y, o cobrarem M si fem N. Aquestes restriccions òbviament no estan desvinculades de la llei o de les normes: és la llei de la propietat la que defineix què s'ha de comprar, si es vol prendre quelcom legalment, i són les normes les que estableixen si es ven correctament. Però donada una sèrie de normes i un marc general de lleis contractuals i de la propietat, el mercat imposa una restricció, simultàniament, sobre com un individu o grup es pot comportar.

Finalment, i potser de moment es tracta d'allò més misteriós, tenim que "l'arquitectura" (el món físic tal com el ens el trobem) és una restricció sobre el

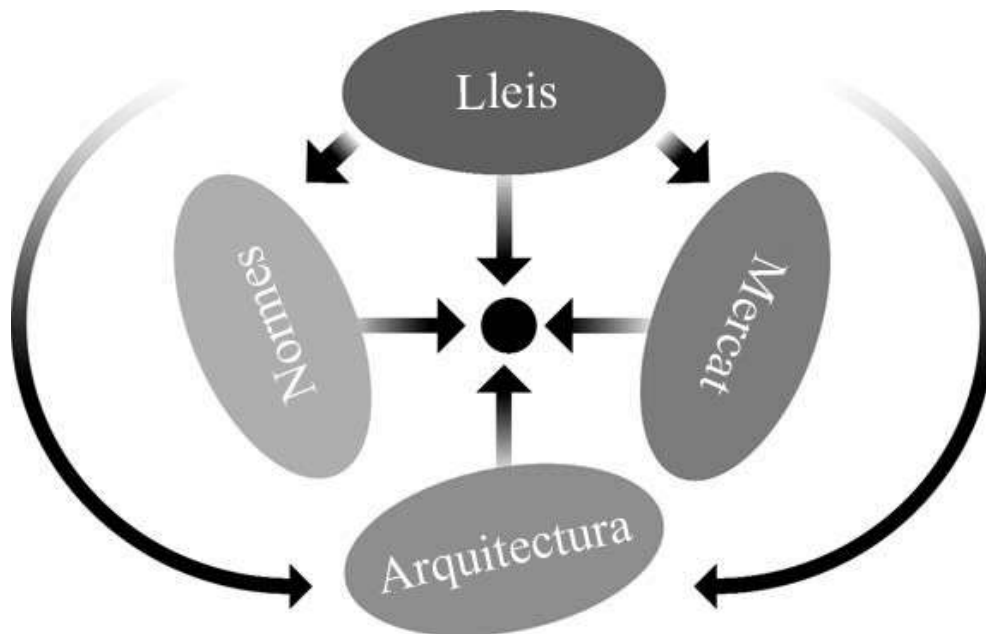
comportament. Un pont que ha caigut ens pot limitar l'habilitat de creuar un riu. Unes vies ferroviàries poden limitar l'habilitat d'una comunitat d'integrar la seva vida social. Igual que passa amb el mercat, l'arquitectura no plasma les seves restriccions mitjançant càstigs *ex post*, sinó que, com el mercat, plasma les seves restriccions a través de condicions simultànies. Aquestes condicions no les imposen els tribunals que fan respectar els contractes ni la policia que castiga un robatori, sinó la naturalesa, per "arquitectura". Si una roca de 300 Kg ens impedeix el pas, és la llei de la gravetat la que imposa aquesta restricció. Si allò que s'interposa entre nosaltres i un viatge a Nova York és un bitllet d'avió de 500 dòlars, és el mercat el que ens imposa aquesta restricció.

Per tant el primer fet sobre aquestes quatre modalitats de regulació és evident: interactuen. Les restriccions imposades per una poden resultar enfortides, o afeblides, per una altra

El segon fet es deriva directament del primer: si volem entendre la llibertat efectiva que té algú de fer quelcom concret en un moment donat, cal que tinguem en compte com interactuen aquestes quatre modalitats. Tant si hi ha altres restriccions com si no (poden ser-hi perfectament, no pretenc ser exhaustiu) aquestes quatre es troben entre les més importants, i qualsevol regulador (estigui controlant o alliberant) ha de tenir en compte com interactuen aquestes quatre en concret.

Així doncs, prenguem per cas la "llibertat" de conduir un cotxe a gran velocitat. En part aquesta llibertat està restringida per la llei: els límits de velocitat que estableixen a quina velocitat màxima podem conduir en llocs i moments determinats. En part també està restringida per l'arquitectura: les bandes rugoses, per exemple, fan que la majoria dels conductors responsables redueixin la velocitat, i també tenim els reguladors als autobusos, que marquen la velocitat màxima a què pot anar el conductor. Aquesta llibertat també està en part restringida pel mercat: l'eficiència en el consum de combustible és indirectament

proporcional a l'augment de velocitat, i per tant el preu de la benzina, indirectament, limita la llibertat d'anar a gran velocitat. I finalment les normes d'una comunitat poden o no restringir la llibertat de conduir a gran velocitat. Si conduïm a 90 Km/h per davant l'escola del barri és molt probable que els veïns ens castiguin. La mateixa norma no seria tan efectiva en una altra ciutat, o a la nit.



L'últim fet d'aquest senzill model també hauria d'estar força clar: mentre que aquestes quatre modalitats són independents des del punt de vista analític, la llei té un paper especial perquè afecta les altres tres³. Dit d'una altra manera, la llei de vegades pot augmentar o disminuir les restriccions d'una modalitat determinada. Així, podem utilitzar la llei per augmentar els impostos sobre la benzina amb l'objectiu d'induir a conduir a menys velocitat. Podem utilitzar la llei per exigir més bandes rugoses per així dificultar la conducció a gran velocitat. La llei es pot utilitzar per finançar anuncis que estigmatitzin la conducció irresponsable. O la llei es pot utilitzar per exigir que altres lleis siguin més estrictes (un mandat federal que obligui els estats a reduir el límit de velocitat, per exemple) de manera que es redueixi l'atractiu de conduir ràpidament.

Així, aquestes restriccions poden canviar i ser canviades. Per entendre la protecció efectiva de la llibertat o la protecció de la propietat en qualsevol

moment determinat hem de retrocedir en el temps i detectar aquests canvis. Una restricció imposada per una modalitat pot ser anul·lada per una altra, i una llibertat atorgada per una modalitat pot ser arraconada per una altra⁴.

Per què Hollywood té raó?

La idea més òbvia que revela aquest model és per què, o justament de quina manera Hollywood té raó. Els guerrers dels drets d'autor han fet una crida al Congrés i als tribunals a unir-se per defensar els drets d'autor. Aquest model ens ajuda a veure per què té sentit aquesta crida a la unió.

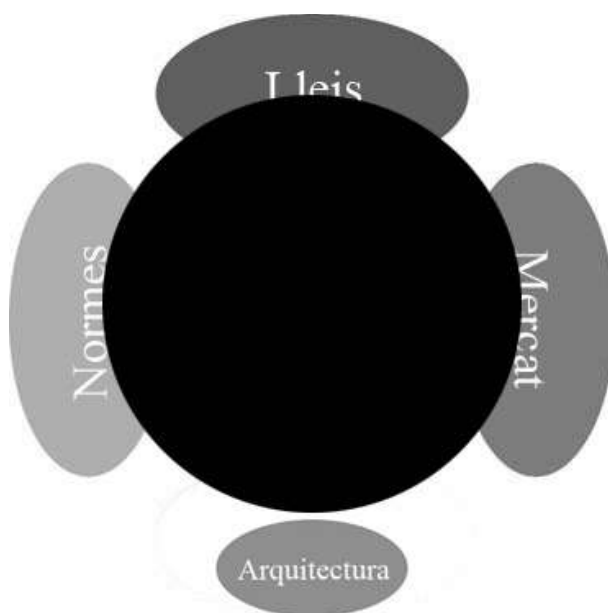
Suposem que aquesta és la representació gràfica de la regulació dels drets d'autor abans d'Internet:

Hi ha un equilibri entre la llei, les normes, el mercat i l'arquitectura. La llei limita les possibilitats de copiar i compartir continguts imposant sancions a aquells que copien i comparteixen continguts. Aquestes sancions es veuen enfortides per tecnologies que fan cada cop més difícil copiar i compartir continguts (arquitectura) i més car copiar-los i compartir-los (mercat). Finalment aquestes sancions es veuen atenuades per normes que tots reconeixem (quan els nens, per exemple, enregistren cintes d'altres nens). Pot molt ben ser que aquests usos de material sotmès a drets d'autor siguin una violació de la llei, però les normes de la nostra societat (abans d'Internet, com a mínim) toleraven aquest tipus de violacions.

Apareix Internet, o més concretament, les tecnologies com l'MP3 o l'intercanvi d'arxius p2p. En aquest cas, les restriccions de l'arquitectura canvien radicalment, igual com ho fan les restriccions del mercat. I com que tant el mercat com l'arquitectura fan més laxa la regulació de drets d'autor, les normes s'acumulen. El

feliç estat d'equilibri (per als guerrers, com a mínim) de la vida abans d'Internet esdevé un estat d'anarquia després de la Xarxa.

D'aquí que la resposta dels guerrers tingui sentit i estigui justificada: la tecnologia ha canviat, afirmen els guerrers, i la conseqüència d'aquest canvi, quan es ramifica a través del mercat i les normes, és que s'ha perdut l'equilibri de protecció dels drets dels propietaris de drets d'autor.



Això és l'Iraq després de la caiguda del règim de Saddam, però aquest cop cap govern no justifica els saqueigs que en resulten.

Ni aquesta anàlisi ni les conclusions que se'n deriven són noves per als guerrers. De fet, en un llibre blanc de 1995 del ministeri de comerç (un ministeri especialment influït pels guerrers dels drets d'autor) ja s'havia identificat aquesta combinació de modalitats reguladores i s'hi havia dissenyat l'estratègia de resposta. Com a resposta als canvis que Internet havia provocat, el llibre blanc argumentava que (1) el Congrés hauria d'enfortir la llei de la propietat intel·lectual, (2) les empreses haurien d'adoptar estratègies de màrqueting innovadores, (3) els tecnòlegs s'haurien d'esforçar per desenvolupar un codi per protegir el material sotmès a drets d'autor i (4) el personal docent hauria d'educar els nens per protegir millor els drets d'autor.

Aquesta estratègia combinada és exactament allò que necessitaven els drets d'autor... per tal de conservar l'equilibri existent abans del canvi que induït per Internet. I és justament allò que hauríem d'esperar que defensés la indústria dels continguts. Tan americà és el pastís de poma com considerar que tenim dret a viure la vida feliç que duem i a recórrer a la llei per protegir-la si es produeix algun canvi que la modifiqui. Els propietaris d'habitatges situats en zones inundables no dubten a dirigir-se al govern per reconstruir-los (i tornar-los a reconstruir) quan una inundació (arquitectura) arrasa la seva propietat (llei). Els agricultors tampoc no dubten a adreçar-se al govern per demanar ajudes econòmiques quan un virus (arquitectura) els destrossa la collita. Els sindicats tampoc no s'ho pensen dues vegades a l'hora de demanar al govern que els ajudi econòmicament quan les importacions (mercat) arrasen la indústria metal·lúrgica nord-americana.

Per tant no hi ha res de dolent o sorprenent en el fet que la indústria dels continguts faci campanya per protegir-se de les conseqüències perjudicials que comporta una innovació tecnològica. I jo seria l'últim a dir que la tecnologia canviant d'Internet no ha tingut un efecte profund en la manera de fer negocis de la indústria dels continguts, o en paraules de John Seely Brown, en la seva "arquitectura d'ingressos".

Però perquè un grup d'interès determinat demani l'ajuda del govern, això no implica que aquesta ajuda s'hagi d'atorgar. I només perquè la tecnologia ha debilitat una forma determinada de fer negocis, això no significa que el govern hagi d'intervenir per mantenir aquesta forma tradicional de fer negocis. Kodak, per exemple, ha perdut potser fins a un 20% del seu mercat tradicional de rodets de fotografia a causa de l'emergent tecnologia de les càmeres digitals⁴. Algú pensa que el govern hauria de prohibir les càmeres digitals per protegir Kodak? Les autopistes han afeblit el negoci del transport de mercaderies per vies ferroviàries. Algú pensa que s'haurien de prohibir els camions *amb l'objectiu de* protegir les vies ferroviàries? Més proper al tema central d'aquest llibre és l'efecte

que els comandaments a distància han tingut sobre la publicitat per televisió; aquests aparells han afeblit "l'eficàcia" dels anuncis de TV (si ens posen un anunci avorrit, el comandament a distància ens facilita canviar de cadena), i pot molt ben ser que aquest canvi hagi afeblit el mercat de la publicitat televisiva. Però, algú pensa que caldria regular els comandaments a distància per enfortir la televisió comercial? (Limitant-los, per exemple, a funcionar només un cop per segon, o a poder canviar només deu vegades de cadena per hora?)

La resposta evident a aquestes evidents preguntes retòriques és no. En una societat lliure, amb un mercat lliure, enfortida per la lliure empresa i el lliure comerç, el paper del govern no és donar suport a una manera determinada de fer negocis en detriment d'altres. El seu paper no és escollir guanyadors per protegir-los de pèrdues potencials. Si el govern fes això de forma generalitzada mai no progressaríem. Tal com va escriure l'any 1991 el president de Microsoft, Bill Gates, en un informe que criticava les patents de programari "les empreses establertes tenen interès a excloure competidors futurs⁶". I pel que fa a empreses emergents, les empreses establertes, a més de l'interès, també tenen els mitjans per excloure-les (recordin la RCA i la ràdio FM). Un món on els competidors amb idees noves no només han de lluitar contra el mercat sinó també contra el govern és un món on els competidors amb noves idees fracassaran. És un món estàtic i d'estancament concentrat creixent. És la Unió Soviètica de Brezhnev.

Per tant, tot i que és comprensible que les indústries amenaçades pels canvis en la seva forma de fer negocis a causa les noves tecnologies s'adrecin al govern perquè les protegeixi, el deure particular de governants i legisladors és garantir que aquesta protecció no vagi en detriment del progrés. Dit d'una altra manera, el deure dels legisladors i governants és garantir que els canvis que introdueixen en resposta a la petició dels afectats per la tecnologia canviant, siguin canvis que conservin els incentius i les oportunitats d'innovació i canvi.

En el marc de les lleis que regulen la llibertat d'expressió, que òbviament inclouen la llei de drets d'autor, aquest deure és encara més marcat. Quan la indústria es queixa de les tecnologies canviants al Congrés i li demana que respongui d'una manera que obstaculitza l'expressió i la creativitat, els legisladors haurien de ser especialment cautelosos amb aquesta petició. El govern sempre en surt mal parat, quan s'involucra en la regulació dels mercats de l'expressió. Els riscos i perills d'aquest joc són justament el que feu que els pares de la nostra Constitució redactessin la Primera Esmena: "el Congrés no farà cap llei [...] que restringeixi la llibertat d'expressió." De manera que quan se li demana que aprovi una llei que "restringiria" la llibertat d'expressió, el Congrés s'hauria de preguntar, posant-hi tota l'atenció, si aquesta regulació està justificada.

El meu argument ara mateix però, no té res a veure amb si els canvis que demanen els guerrers dels drets d'autor estan "justificats" o no. El meu argument és sobre el seu efecte. Perquè abans d'arribar a la qüestió de la justificació, una difícil qüestió que depèn en gran mesura dels valors personals de cadascú, ens hauríem de preguntar primer si entenem l'efecte dels canvis que vol la indústria dels continguts.

Ara els presento la metàfora que il·lustrarà l'argument posterior. L'any 1873 es sintetitzà el DDT per primer cop. L'any 1948 el químic suís Paul Hermann Müller fou guardonat amb el Premi Nobel per la seva tasca de demostració de les propietats insecticides del DDT. Als anys cinquanta aquest insecticida s'utilitzava àmpliament arreu del món per matar plagues portadores de malalties. També s'utilitzava per augmentar la producció agrícola.

Ningú no posa en dubte que matar plagues portadores de malalties o augmentar la producció agrícola sigui positiu. Ningú no dubta que la feina de Müller va ser important i valuosa i que segurament va salvar vides, possiblement milions de vides.

Però l'any 1962 Rachel Carson va publicar *Silent Spring* (Primavera Silenciosa), que defensava que el DDT, independentment dels seus beneficis primaris, també estava tenint conseqüències involuntàries sobre el medi ambient. Els ocells estaven perdent la capacitat de reproducció, i s'estaven destruint cadenes senceres d'ecosistemes.

Ningú no s'havia proposat destruir el medi ambient. De ben segur que Paul Müller no pretenia fer mal a cap ocells. Però l'intent de solucionar una sèrie de problemes va provocar una altra sèrie de problemes que, en l'opinió d'alguns, foren molt pitjors que els problemes originals que s'havien intentat resoldre. Dit amb més precisió: els problemes que provocava el DDT eren pitjors que els problemes que solucionava, com a mínim si es tenien en compte les altres vies, menys perjudicials per al medi ambient, per solucionar els problemes que el DDT havia de resoldre.

És justament a aquest exemple que apel·la el professor de dret de la Universitat de Duke, James Boyle, quan afirma que necessitem un "moviment ecologista" per a la cultura⁷. El seu argument, i l'argument que vull desenvolupar al final d'aquest capítol, no és que els objectius dels drets d'autor siguin erronis, que els autors no haurien de cobrar per la seva obra, o que la música s'hauria de regalar. L'argument és que alguns dels instruments amb què potser protegiríem els autors tindran conseqüències involuntàries sobre l'entorn cultural, com el DDT va tenir per l'entorn natural. I de la mateixa manera que les crítiques al DDT no són una defensa de la malària ni un atac als agricultors, tampoc les crítiques a una sèrie de regulacions que protegeixen els drets d'autor no són una defensa de l'anarquia ni un atac als autors. Volem que existeixi un entorn per a la creativitat, i hauríem de ser conscients dels efectes de les nostres accions sobre aquest entorn.

El meu argument, al final d'aquest capítol, intenta il·lustrar justament aquests efectes. Sense cap mena de dubte la tecnologia d'Internet ha tingut un efecte dramàtic sobre la capacitat dels propietaris de drets d'autor de protegir els seus

continguts. Però tampoc no hi hauria d'haver cap dubte sobre el fet que, si sumem els canvis en la llei de drets d'autor al llarg del temps i el canvi tecnològic que està experimentant Internet actualment, l'efecte net d'aquests canvis no serà només que les obres amb drets d'autor quedin protegides de manera efectiva: també, i això és un punt que se sol passar per alt, l'efecte net d'aquest augment massiu de la protecció serà devastador per l'entorn de la creativitat.

En una línia: per matar un mosquit estem escampant DDT amb unes conseqüències per a la cultura lliure que seran molt més devastadores que el fet que el mosquit se'ns escapi.

Els començaments

Els Estats Units van copiar la llei de propietat intel·lectual anglesa. De fet, vam copiar i millorar la llei de propietat intel·lectual anglesa. La nostra Constitució deixa molt clara la finalitat dels drets de la "propietat creativa"; les seves restriccions expresses enforteixen l'objectiu anglès d'evitar que els editors fossin massa poderosos.

El poder per establir drets de la "propietat creativa" se li atorga al Congrés d'una manera poc habitual, almenys per la nostra Constitució. L'article I, secció 8, clàusula 8 de la nostra Constitució estableix que:

El Congrés té el poder de promoure el procés de la ciència i les arts útils, garantint als autors i inventors durant un temps limitat el dret exclusiu sobre els seus escrits i descobriments respectivament.

La podem anomenar la "Clàusula del Progrés", perquè fixin-se en allò que no diu. No diu que el Congrés tingui el poder d'atorgar "drets de propietat creativa". Diu que té el poder de *promoure el progrés*. El seu objectiu és conferir poder, i és un

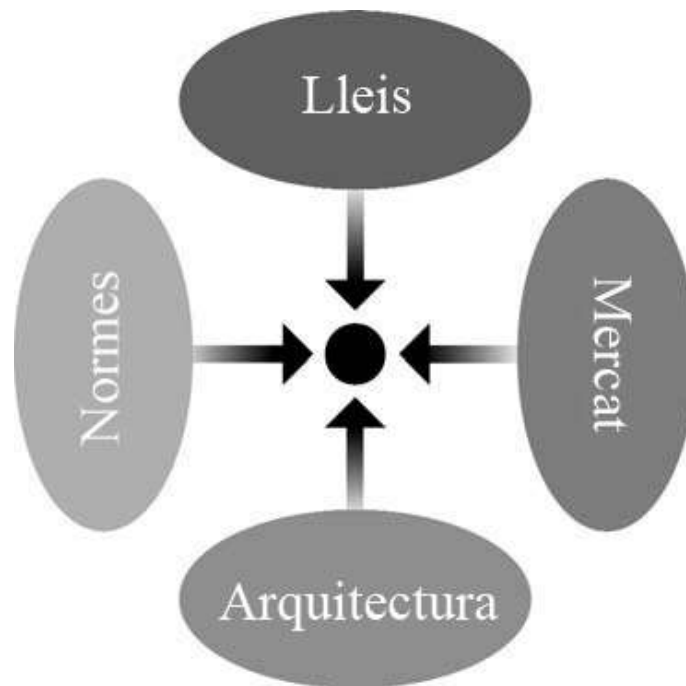
objectiu públic, la finalitat no és enriquir els editors, ni tan sols recompensar els autors.

La Clàusula del Progrés limita explícitament el termini dels drets d'autor. Com hem vist al capítol 6, els anglesos van limitar el termini dels drets d'autor per evitar que uns quants tinguessin un control desproporcionat sobre la cultura mitjançant un control excessiu sobre la publicació de continguts. Podem, doncs, suposar que els pares de la nostra Constitució van seguir els anglesos amb la mateixa finalitat. De fet, a diferència dels anglesos, ells van reforçar aquest objectiu establint que els drets d'autor només es concedissin als "autors".

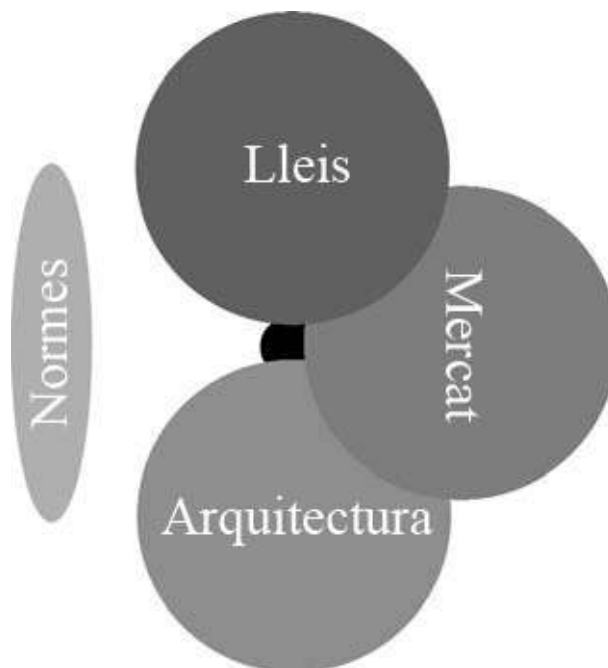
El disseny de la Clàusula del Progrés reflecteix el disseny de la Constitució en general. Per evitar un problema, els autors van crear una estructura. Per evitar la concentració de poder en el món editorial, van crear una estructura que mantenia els drets d'autor allunyats dels editors i els abreujava. Per evitar la concentració de poder en una església, van prohibir que el govern federal establís una església. Per evitar la concentració de poder en el govern federal, van crear una estructura per reforçar el poder dels estats, fins i tot el senat, els membres del qual, en aquells temps, els escollien els estats, i un col·legi electoral, que també escollien els estats per escollir un president. En tots aquests casos, l'*estructura* construïa restriccions i equilibris dins el marc constitucional, dissenyat per evitar concentracions de poder inevitables en unes altres circumstàncies.

Dubto que els autors de la nostra Constitució reconeguessin la regulació que avui anomenem "drets de còpia". L'àmbit d'actuació d'aquesta regulació va molt més enllà de qualsevol cosa que mai haguessin pensat. Per començar a entendre què van fer, hem de posar els "drets d'autor" en un context: hem de veure com han canviat en els 210 anys des que es van dissenyar per primer cop.

Alguns d'aquests canvis vénen de la llei: alguns provocats pels canvis tecnològics, altres provocats pels canvis tecnològics donada una concentració de poder en el mercat. Pel que fa al nostre model, hem començat així:



Acabarem aquí:



Ara els explico com.

Quan el primer Congrés va promulgar lleis per protegir la propietat creativa, es trobava davant la mateixa incertesa sobre l'estatus de la propietat creativa que els anglesos s'havien trobat l'any 1774. Molts estats havien aprovat lleis que protegien la propietat creativa i alguns creien que aquestes lleis senzillament complementaven els drets jurisprudencials que ja protegien l'autoria creativa.⁸ Això significava que no hi havia un domini públic garantit als Estats Units l'any 1790. Si els drets d'autor estaven protegits per jurisprudència, aleshores no hi havia cap manera de saber si una obra publicada als Estats Units era lliure o estava controlada. Igual que passava a Anglaterra, aquesta incertesa contínua feia difícil que els editors confiessin en el domini públic per reimprimir o distribuir les obres.

Aquesta incertesa es va acabar quan el Congrés va aprovar les lleis que atorgaven drets d'autor. Com que les lleis federals anul·len qualsevol llei estatal que les contradigui, la protecció federal per obres amb drets d'autor anul·lava qualsevol protecció estatal. De la mateixa manera que a Anglaterra, l'estatut d'Anna establia

que els drets d'autor per qualsevol obra anglesa caducaven i un estatut federal establia que qualsevol els drets d'autor estatals també caducaven.

L'any 1790, el Congrés va promulgar la primera llei de propietat intel·lectual. Va crear uns drets d'autor federals i garantia aquells drets d'autor durant catorze anys. Si l'autor encara era viu al final d'aquells catorze anys, tenia l'opció de renovar aquells drets d'autor per catorze anys més. Si no renovava els drets d'autor, la seva obra passava al domini públic.

Malgrat que es van crear moltes obres als Estats Units durant els deu primers anys de la República, només un 5% de les obres es van registrar sota el règim federal de propietat intel·lectual. De totes les obres creades als Estats Units, tant abans de 1790 com entre 1790 i 1800, el 95% va passar automàticament al domini públic; l'equilibri que s'havia creat faria que passés al domini públic com a molt al cap de 28 anys, o molt probablement, al cap de catorze.⁹

Aquest sistema de renovació era una part fonamental del sistema nord-americà de drets d'autor. Garantia que s'atorgaria el màxim de terminis de drets d'autor només a aquelles obres per a les quals es volien drets d'autor. Després dels primers catorze anys, si l'autor considerava que no valia la pena renovar els drets d'autor, tampoc no tenia sentit que la societat insistís en els drets d'autor.

A nosaltres, catorze anys pot no semblar-nos gaire, però per a la majoria de propietaris de drets d'autor d'aquells temps, era un període prou llarg: només una minoria renovava els drets d'autor un cop vençuts els primers catorze anys; l'equilibri permetia que la seva obra passés al domini públic.¹⁰

Fins i tot avui dia, aquesta estructura tindria sentit. La major part de les obres creatives tenen una vida comercial d'uns dos anys. La majoria de llibres deixen de publicar-se després d'un any.¹¹ Quan això succeeix, els llibres de segona mà es

compren i venen sense estar subjectes a la regulació dels drets d'autor. Per tant, els llibres ja no estan *efectivament* controlats pels drets d'autor. L'únic ús comercial pràctic d'aquests llibres en aquest cicle de la seva vida és vendre'ls com a llibres usats; aquest ús, com que no requereix publicació, és efectivament lliure.

Durant el primer segle de la República, el termini dels drets d'autor es va canviar un cop. L'any 1831, el termini es va augmentar d'un màxim de 28 anys a un màxim de 42, allargant el termini inicial de 14 anys a 28. En els següents cinquanta anys, el termini es va tornar a prorrogar un cop. L'any 1909, el Congrés va allargar el termini de renovació de 14 a 28 anys, establint un termini màxim de 56 anys.

Aleshores, a partir de 1962, el Congrés va començar una pràctica que ha definit la llei de propietat intel·lectual des d'aleshores. El Congrés ha allargat els terminis dels drets d'autor existents onze cops en els últims quaranta anys; en dues ocasions en aquests quaranta anys, el Congrés ha allargat el termini per a drets d'autor futurs. Al principi, les extensions dels drets d'autor existents eren curtes, només un o dos anys. L'any 1976, el Congrés va allargar tots els drets d'autor existents 19 anys. I l'any 1998, amb la Llei d'Extensió del Termini de Drets d'Autor de Sonny Bono, el Congrés va allargar el termini dels drets d'autor existents i futurs 20 anys.

L'efecte d'aquestes extensions és senzillament imposar un peatge al pas d'aquestes obres al domini públic o endarrerir-lo. Aquesta última extensió significa que el domini públic haurà estat pagant peatge durant trenta-nou dels cinquanta-cinc anys, o el 70% del temps des de 1962. Per tant, en els vint anys posteriors a la Llei Sonny Bono, mentre que un milió de patents passaran al domini públic, no hi haurà drets d'autor que ho facin en virtut del venciment d'un termini de drets d'autor.

L'efecte d'aquestes extensions s'ha vist exacerbat per un altre canvi en la llei de propietat intel·lectual, que ha passat bastant desapercebut. Recordin que els he explicat que els autors de la nostra Constitució van establir un règim de drets d'autor en dues parts, que obligava el propietari dels drets d'autor a renovar-los després de vèncer el termini inicial. El requisit de renovació establia que les obres que ja no necessitessin protecció mitjançant drets d'autor passarien més ràpidament al domini públic. Les obres que continuessin tenint protecció eren aquelles que encara tenien algun valor comercial.

Els Estats Units van abandonar aquest sensat sistema l'any 1976. Per a totes les obres creades després de 1978 només hi hauria un termini de drets d'autor: el termini màxim. Per als autors "físics", aquell termini era tota la vida més cinquanta anys. Per a les empreses, el termini era de 75 anys. Aleshores, l'any 1992, el Congrés va abandonar el requisit de renovació per totes les obres anteriors a 1978. Totes les obres que encara tinguessin drets d'autor, tindrien el termini màxim permès llavors. Després de la Llei Sonny Bono, aquest termini va ser de noranta-cinc anys.

Aquest canvi va significar que la llei nord-americana ja no tenia una forma automàtica de garantir que les obres que ja no s'explotaven comercialment passessin al domini públic. I de fet, després d'aquests canvis no queda clar si és possible que les obres passin al domini públic. El domini públic ha quedat orfe després d'aquests canvis en la llei de propietat intel·lectual. Malgrat el requisit que els terminis siguin "limitats", no tenim indicis que res els limiti en el futur.

L'efecte d'aquests canvis sobre la durada mitjana dels drets d'autor és impressionant. L'any 1973, més d'un 85% dels propietaris de drets d'autor no van renovar-los. Això va significar que el termini mitjà aquell any fou només de 32,2 anys. A causa de l'eliminació del requisit de renovació, el termini mitjà dels drets d'autor avui dia és el termini màxim. En trenta anys, doncs, el termini mitjà s'ha triplicat, de 32,2 anys a 95.¹²

Les lleis: àmbit d'acció

L'àmbit d'acció dels drets d'autor és l'abast dels drets atorgats per la llei. L'àmbit d'acció dels drets d'autor nord-americans ha canviat radicalment. Aquests canvis no són necessàriament dolents. Però hauríem d'entendre la magnitud d'aquests canvis si volem mantenir aquest debat en context.

L'any 1790, aquest àmbit d'acció era molt limitat. Els drets d'autor cobrien només "mapes, cartes de navegació i llibres." Això vol dir que no cobria, per exemple, ni música ni arquitectura. El que encara és més important és que el dret que atorgava drets d'autor li donava a l'autor el dret exclusiu a "publicar" obres amb drets d'autor. Això volia dir que un altre violava els drets d'autor només si publicava l'obra sense l'autorització del propietari dels drets. Finalment, el dret que concedia drets d'autor era un dret exclusiu per a un llibre determinat. El dret no era extensiu a allò que els advocats anomenen "obres derivades". Per tant, no interferiria en el dret d'algú que no fos l'autor a traduir l'obra amb drets d'autor o a adaptar l'obra a un altre format (per exemple les obres de teatre basades en una novel·la publicada).

Això també ha canviat radicalment. Mentre que el perfil dels drets d'autor avui és extremadament difícil de descriure de manera senzilla, en termes generals, el dret cobreix pràcticament qualsevol obra creativa que estigui plasmada en quelcom tangible. Cobreix música i arquitectura, teatre i programari informàtic. No només atorga al propietari dels drets d'autor d'aquella obra creativa el dret exclusiu a "publicar" l'obra, també li atorga el dret exclusiu a controlar qualsevol "còpia" d'aquella obra. I el que és més rellevant per als objectius que tenim aquí, el dret atorga al propietari dels drets d'autor el control no només sobre la seva obra concreta sinó també sobre qualsevol "obra derivada" que s'inspiren en l'obra original. D'aquesta manera, el dret cobreix més obres creatives, les protegeix més àmpliament i protegeix les obres que es basen significativament en l'obra creativa inicial.

Al mateix temps que l'àmbit d'acció dels drets d'autor s'ha ampliat, les limitacions de procediment per obtenir aquests drets s'han reduït. Ja he explicat l'eliminació total del requisit de renovació de l'any 1992. A part del requisit de renovació, durant la major part de la història de la llei de propietat intel·lectual nord-americana, també hi havia un requisit que establia que una obra s'havia de registrar abans de ser-li concedida la protecció dels drets d'autor. També hi havia el requisit que qualsevol obra amb drets d'autor havia d'estar marcada o bé amb el famós © o bé amb la paraula *copyright*. I durant la major part de la història de la llei de propietat intel·lectual nord-americana, hi havia un requisit que establia que les obres s'havien de dipositar en algun edifici governamental abans de garantir els drets d'autor.

El motiu pel qual es requeria que es registressin les obres era la sensata idea que per a la majoria d'obres no es necessitaven drets d'autor. Aquí voldria repetir el fet que durant els primers deu anys de la República, el 95% de les obres que podien optar a drets d'autor no els van demanar mai. Per tant, la regla reflectia la norma: la majoria d'obres no semblaven necessitar drets d'autor, de manera que el registre reduïa les regulacions de la llei a aquelles que sí que el necessitaven. El mateix raonament justificava el requisit que les obres duguessin la marca de drets d'autor, d'aquesta manera era fàcil saber si hi havia drets d'autor o no. Dipositar les obres en edificis governamentals era perquè, un cop vençut el termini dels drets d'autor, hi hagués una còpia de l'obra en algun lloc i tothom qui volgués pogués copiar-la sense haver de buscar l'autor original.

Totes aquestes "formalitats" es van abolir del sistema nord-americà quan vam decidir seguir la llei dels drets d'autor europea. Ara no és obligatori registrar-se per obtenir els drets d'autor; els drets d'autor ara són automàtics; els drets d'autor existeixen tant si l'obra duu la marca © o no; i els drets d'autor existeixen tant si deixem un còpia disponible per als altres com si no.

Prenguem un exemple pràctic per entendre la magnitud d'aquestes diferències.

L'any 1790, si escrivíem un llibre i estàvem entre el 5% que realment obtenia els drets d'autor per al llibre, la llei de propietat intel·lectual ens protegia d'altres editors que volguessin prendre'ns el llibre i tornar-lo a publicar sense la nostra autorització. L'objectiu d'aquella llei era regular els editors per evitar aquest tipus de competència deslleial. L'any 1790, hi havia 174 editorials als Estats Units.¹³ La Llei de Propietat Intel·lectual era, per tant, una regulació mínima d'una proporció minúscula del mercat creatiu als Estats Units: les editorials.

Aquella llei no regulava en absolut els altres creadors. Si copiava a mà la poesia d'algú una vegada i una altra per aprendre-me-la de memòria, la meva acció no estava regulada sota la llei de 1790. Si agafava la novel·la d'algú i en feia una versió teatral, o la traduïa, o la reduïa, tampoc hi havia regulació per part de la llei de propietat intel·lectual original. Aquestes activitats creatives continuaven essent lliures, mentre que les activitats de les editorials estaven restringides.

Avui és molt diferent: si escric un llibre, el meu llibre queda automàticament protegit. De fet, no només el llibre. Cada correu electrònic, cada nota a la meva dona, cada gargot, *cada* acte creatiu plasmat en un format tangible, tot queda automàticament protegit pels drets d'autor. No cal registrar o marcar l'obra. La protecció es deriva de la creació, no de les mesures que es prenguin per protegir-la.

Aquesta protecció ens dóna el dret (subjecte a una reduïda gamma d'excepcions per l'ús just) de controlar com els altres copien l'obra, tant si la copien per tornar-la a publicar com si ho fan per compartir-ne un extracte.

Fins aquí, la part òbvia. Qualsevol sistema de drets d'autor controlaria la publicació d'edicions que fessin la competència a l'original. Però hi ha una segona part dels drets d'autor d'avui dia que no és gens òbvia, la protecció de "drets derivats". Si escric un llibre, ningú no pot fer-ne una pel·lícula sense el meu

permís. Ningú no el pot traduir sense el meu permís. CliffsNotes no en pot fer un resum sense el meu permís. Tots aquests usos derivats de la meva obra original estan controlats pel titular dels drets d'autor. Dit d'una altra manera, els drets d'autor ara no és només un dret exclusiu als meus escrits, sinó un dret exclusiu als meus escrits i una gran proporció d'escrits inspirats en els meus.

És aquest dret derivat que els semblaria més estrany als pares de la nostra Constitució, encara que per a nosaltres s'ha convertit en quelcom normal. Al principi, aquesta extensió es va crear per lluitar contra les evidents evasions d'uns drets d'autor més restringits. Si escric un llibre, algú pot canviar-ne una paraula i reclamar els drets d'autor per un llibre diferent? Evidentment, serien uns drets d'autor de broma, de manera que la llei es va ampliar correctament per incloure aquestes lleugeres modificacions i també l'obra original literal.

Per evitar aquesta broma, la llei va crear un poder increïble dins una cultura lliure, com a mínim, resulta increïble quan entenem que la llei s'aplica tant a un editor com a qualsevol persona que tingui ordinador. Entenc què hi ha de dolent en duplicar i vendre l'obra d'altri. Però sigui quin sigui *aquest* mal, transformar l'obra d'altri és un mal diferent. Alguns no veuen gens malament la transformació, creuen que la nostra llei, com la van estipular els autors de la Constitució, no hauria de protegir els drets derivats de cap manera.¹⁴ Tant si anem tan lluny com si no, sembla prou clar que, sigui quin sigui el mal implicat, és fonamentalment diferent del mal de la pirateria directa.

Però la llei de propietat intel·lectual tracta aquests dos mals de la mateixa manera. Puc anar als tribunals i aconseguir un mandat judicial contra algú que pirategi el meu llibre. Puc anar als tribunals i aconseguir un mandat judicial contra algú que transformi el meu llibre.¹⁵ Aquests dos usos diferents d'una obra creativa es tracten de la mateixa manera.

Pot ser que això els sembli bé. Si escric un llibre, per què algú hauria de poder fer una pel·lícula amb la meva història i treure'n diners sense pagar-me o reconèixer la meva autoria original? O si Disney crea un personatge de nom "Mickey Mouse", per què s'hauria de permetre que algú vengués joguines de Mickey Mouse i ser qui comerciï amb el valor que Disney va crear originalment?

Aquests són bons arguments i, en general, no dic que el dret derivat no estigui justificat. El meu objectiu ara per ara és molt més limitat: només vull deixar clar que aquesta extensió és un canvi significatiu dels drets que originalment es van atorgar.

Les lleis i l'arquitectura: abast

Mentre que la llei, originalment, només regulava les editorials, el canvi en l'abast dels drets d'autor significa que avui la llei regula les editorials, els usuaris i els autors. Els regula perquè tots tres poden fer còpies, i l'essència de les regulacions de la llei de propietat intel·lectual són les còpies.¹⁶

"Còpies." Sembla realment el més obvi que reguli la llei de propietat intel·lectual. Però igual que passa amb l'argument de Jack Valenti al començament d'aquest capítol, que la "propietat creativa" mereix els "mateixos drets" que tota altra propietat, és justament amb allò que sembla *obvi* que hem de ser més cautelosos. Perquè, malgrat pugui semblar obvi que les còpies van ser el detonador indiscutible de la llei de propietat intel·lectual en un món sense Internet, en un món amb Internet, les còpies *no* haurien de ser el detonador per una llei de propietat intel·lectual. Més concretament, no haurien de ser *sempre* el detonador d'una llei de propietat intel·lectual.

Aquesta és potser la idea central d'aquest llibre, de manera que permetin-me explicar-ho molt lentament perquè no perdem el fil de l'argument. La idea és que

Internet, com a mínim, ens hauria de fer replantejar les condicions sota les quals s'aplica automàticament la llei de propietat intel·lectual,¹⁷ perquè queda palès que l'abast actual dels drets d'autor no el van contemplar mai, i encara menys el van escollir, els legisladors que van promulgar la llei de propietat intel·lectual.

Podem veure aquest punt de forma més abstracta començant amb aquesta circumferència buida.



Pensin en un llibre a l'espai real, imaginin-se aquest cercle per representar tots els seus possibles *usos*. La major part d'aquests usos no estan regulats per la llei de propietat intel·lectual perquè els usos no creen còpies. Si llegim un llibre, no està regulat per la llei de propietat intel·lectual. I si venem un llibre per segona vegada, tampoc no està regulat per la llei de propietat intel·lectual (la llei de propietat intel·lectual estableix explícitament que després de la primera venda d'un llibre, el propietari dels drets d'autor no pot imposar més condicions sobre com un comprador disposa del llibre). Si dormim damunt el llibre o l'utilitzem per aguantar una làmpada o deixem que el nostre cadell el rosegui, no està regulat per la llei de propietat intel·lectual, perquè totes aquestes accions no produeixen còpies.



Malgrat això, evidentment, alguns usos d'un llibre amb drets d'autor estan regulats per la llei de propietat intel·lectual. Tornar a publicar un llibre, per exemple, sí que és fer-ne una còpia. Per tant, està regulat per la llei de propietat intel·lectual. De fet, aquest ús en concret es troba al centre d'aquest cercle de possibles usos d'una obra amb drets d'autor. És l'ús paradigmàtic apropiadament regulat per la regulació dels drets d'autor (vegin el primer diagrama de la pàgina següent).

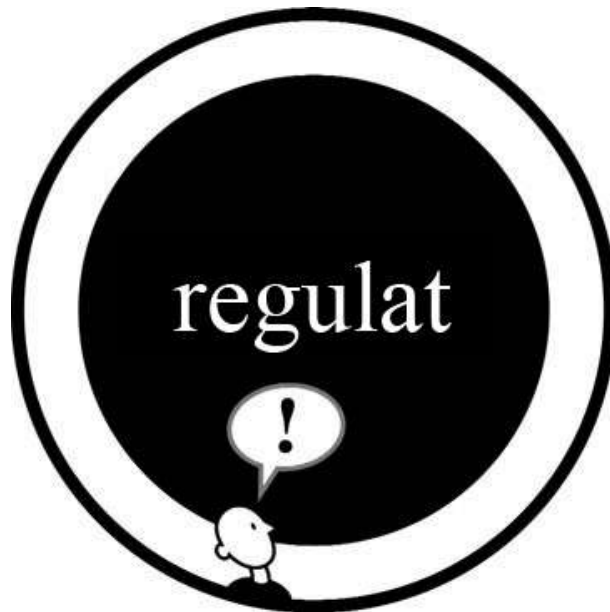
Finalment, hi ha una petita porció d'usos de còpia regulats d'una altra manera que no ho estan perquè la llei els considera "usos justos".



Aquests usos per la seva naturalesa impliquen crear una còpia, però la llei no els regula perquè la política a favor del bé públic exigeix que continuïn sense regulació. Qualsevol pot citar parts d'aquest llibre, fins i tot en una crítica no gaire favorable, sense el meu permís, encara que citar-ne una part sigui crear una còpia. Aquesta còpia, normalment, donaria al propietari dels drets d'autor el dret exclusiu de decidir si es permet o no, però la llei li denega al propietari dels drets d'autor qualsevol dret exclusiu per aquests "usos justos" per raons del bé públic (i possiblement de la Primera Esmena).



A l'espai real, doncs, els possibles usos d'un llibre es divideixen en tres tipus: (1) usos no regulats, (2) usos regulats i (3) usos regulats que es consideren "justos" independentment de l'opinió del propietari.



Arriba Internet, una xarxa digital distribuïda on cada ús d'una obra amb drets d'autor crea una còpia,¹⁸ i només per aquesta única i arbitrària característica del disseny d'una xarxa digital, l'àmbit d'acció de la categoria 1 canvia radicalment. Els usos que abans presumptament no estaven regulats, ara estan presumptament regulats. Ja no hi ha una sèrie d'usos presumptament no regulats que defineixen una llibertat vinculada a les obres amb drets d'autor. Per contra, ara cada ús està subjecte a drets d'autor perquè cada ús també fa una còpia, la categoria 2 absorbeix la categoria 1. I els que defensarien els usos no regulats d'obres amb drets d'autor ja només poden recórrer exclusivament a la categoria 3, usos justos, per suportar la càrrega d'aquest canvi.

Així que hem de ser molt específics per deixar aquesta idea general clara. Abans d'Internet, si comprava un llibre i el llegia deu vegades, no hi havia cap argument plausible relacionat amb els *drets d'autor* que el propietari dels drets d'autor pogués adduir per controlar aquell ús del seu llibre. La llei de propietat intel·lectual no tenia res a dir sobre quants cops el llegia, una o deu vegades o cada nit abans d'anar a dormir. Cap d'aquells usos repetits (llegir) podien ser regulats per la llei de propietat intel·lectual perquè cap en produïa una còpia.

Però el mateix llibre en format electrònic està efectivament regulat per una sèrie diferent de normes. Ara, si el propietari dels drets d'autor diu que només puc llegir aquest llibre un cop, o un cop al mes, la llei de propietat intel·lectual ajuda el propietari dels drets d'autor a exercir aquest grau de control, a causa de la característica accidental de la llei de propietat intel·lectual que s'aplica automàticament quan es crea còpia. Ara si llegeixo el llibre deu cops i la llicència diu que només el puc llegir cinc cops, sempre que llegeixi el llibre (o qualsevol part) després de la cinquena vegada, estaré fent una còpia del llibre en contra de la voluntat del propietari dels drets d'autor.

Alguna gent creu que això té molt de sentit. El meu objectiu ara mateix no és debatre si té sentit o no. El meu objectiu només és deixar clar el canvi. Un cop hagin entès aquesta idea, n'hi haurà unes altres que també quedaran clares:

En primer lloc, fer desaparèixer la categoria 1 no és el que pretenia cap legislador. El Congrés no va pensar en el col·lapse dels usos presumptament no regulats d'obres amb drets d'autor. No tenim cap indicatiu que els legisladors tinguessin aquesta intenció quan van permetre que la nostra política canviés en aquest punt. Els usos no regulats eren una part molt important de la cultura lliure abans d'Internet.

En segon lloc, aquest canvi és especialment preocupant en el context dels usos transformadors de continguts creatius. Un cop més, tots veiem el mal en la pirateria comercial. Però ara la llei pretén regular *qualsevol* transformació que un faci d'una obra creativa utilitzant una màquina. "Copiar i enganxar" i "retallar i enganxar" esdevenen un delictes. Potinejar una història i mostrar-la als altres comporta que, com a mínim, hagi de donar una explicació. Per més preocupant que sigui l'extensió dels drets d'autor pel que fa a la còpia d'una obra determinada, molt més preocupant resulta pel que fa als usos transformadors d'obres creatives.

En tercer lloc, aquest canvi de la categoria 1 a la categoria 2, posa una càrrega extraordinària sobre la categoria 3 ("ús just") que l'ús just mai abans no va haver de suportar. Si ara un propietari dels drets d'autor intentés controlar quants cops llegeixo un llibre en línia, la resposta natural seria aduir que és una violació dels meus drets d'ús just. Però mai no s'ha discutit si tinc el dret d'ús just a llegir perquè, abans d'Internet, llegir no comportava l'aplicació de la llei de propietat intel·lectual i, per tant, no hi havia cap necessitat de defensar-se amb el dret d'ús just. El dret a llegir estava efectivament protegit abans perquè llegir no estava regulat.

Aquest punt sobre l'ús just s'ignora completament, fins i tot pels defensors de la cultura lliure. Se'ns ha acorralat a argumentar que els nostres drets depenen de l'ús just, i mai ni tan sols tractem la qüestió anterior sobre l'extensió de la regulació efectiva. Una petita protecció basada en l'ús just té sentit quan la majoria dels usos no estan regulats. Però quan tot esdevé presumptament regulat, aleshores la protecció de l'ús just no és suficient.

El cas de Video Pipeline n'és un bon exemple. Video Pipeline era una empresa que feia avanços publicitaris de pel·lícules per a vídeo clubs. Els vídeo clubs posaven aquests avanços per animar a la compra de vídeos. Video Pipeline els obtenia de les distribuïdores, els gravava en cintes i les venia als vídeo clubs.

L'empresa va fer això durant quinze anys. Aleshores, l'any 1997, va començar a pensar en Internet com una altra via per distribuir aquestes mostres de pel·lícules. La idea era ampliar la seva tècnica de "venda per mostratge" oferint a les botigues en línia la mateixa capacitat per fer que es "fullegessin" les seves existències. De la mateixa manera que en una llibreria es poden llegir unes quantes pàgines d'un llibre abans de comprar-lo, també es podria veure un bocí d'una pel·lícula en línia abans de comprar-la.

L'any 1998, Video Pipeline va comunicar a Disney i altres distribuïdores que pretenia distribuir els avanços per Internet (en lloc d'enviar les cintes) als distribuïdors de les seves pel·lícules. Dos anys després, Disney li va dir a Video Pipeline que deixés de fer-ho. El propietari de Video Pipeline va proposar a Disney discutir l'assumpte, ja que havia construït un negoci distribuïnt aquests continguts com una via d'ajudar a Disney a vendre les seves pel·lícules; tenia clients que depenien de la seva distribució d'aquests continguts. Disney només s'asseuria a parlar d'aquest tema si Video Pipeline aturava la distribució immediatament. Video Pipeline va pensar que distribuir els clips com ho havien fet estava entre els seus drets d'ús just. De manera que van interposar una demanda per demanar als tribunals que declaressin que aquests drets eren, en realitat, els seus drets.

Disney va interposar una contrademanda de 100 milions de dòlars per danys i perjudicis. Aquests danys i perjudicis es van reclamar basant-se en l'al·legació que Video Pipeline havia "violat voluntàriament" els drets d'autor de Disney. Quan un tribunal estima que hi ha hagut una violació voluntària de la llei, pot concedir danys i perjudicis sense basar-se en els danys i perjudicis reals causats al propietari dels drets d'autor, sinó en una quantitat establerta per l'estatut. Com que Video Pipeline havia distribuït set-cents avanços de pel·lícules de Disney perquè els vídeo clubs venguessin còpies d'aquelles pel·lícules, Disney ara reclamava 100 milions de dòlars.

Evidentment, Disney té dret a controlar la seva propietat. Però, d'alguna manera, els vídeo clubs que venien les pel·lícules de Disney també tenien algun dret a poder vendre les pel·lícules que havien comprat a Disney. L'al·legació de Disney davant el tribunal va ser que permetien als vídeo clubs vendre les pel·lícules i confeccionar llistes dels títols de què disposaven, però no podien mostrar avanços de les pel·lícules per vendre-les sense el permís de Disney.

Poden pensar que és un cas difícil i crec que els tribunals el considerarien un cas difícil. El que pretenc fer aquí és dibuixar el canvi que li dóna a Disney aquest poder. Abans d'Internet, Disney no podia controlar com les persones tenien accés als seus continguts. Un cop una cinta de vídeo havia sortit al mercat, la doctrina de la "primera venda" donaria al venedor llibertat per utilitzar el vídeo com volgués, fins i tot passar escenes de la pel·lícula per animar a la compra de tota la pel·lícula. Però Internet fa possible que Disney centralitzi el control de l'accés a aquests continguts. Com que cada ús d'Internet crea una còpia, l'ús a Internet esdevé subjecte al control del propietari dels drets d'autor. La tecnologia amplia l'àmbit d'acció del control efectiu perquè la tecnologia crea una còpia amb cada transacció.

Sense cap mena de dubte, un potencial encara no és un abús i, per tant, el potencial de tenir control encara no és un abús de control. Barnes & Noble té el dret a dir-nos que no podem tocar els llibres dels seus prestatges; la llei de la propietat li dóna aquest dret. Però el mercat ens protegeix efectivament d'aquest abús. Si Barnes & Noble prohibís fullejar els llibres, els consumidors anirien a altres llibreries. La competència ens protegeix dels extrems. I pot molt ben ser (fins ara el meu argument ni tan sols s'ho qüestiona) que la competència evités un perill similar pel que fa als drets d'autor. Sí, els editors exercitant el dret que els han conferit els autors podrien intentar regular la quantitat de vegades que llegim un llibre o mirar d'impedir-nos que el compartíssim amb algú altre. Però en un mercat competitiu com és el mercat dels llibres, el risc que això succeeixi és molt baix.

Un cop més, el meu objectiu fins aquí és només delinear els canvis que aquesta arquitectura alterada fa possibles. Permetre que la tecnologia faci efectiu el control dels drets d'autor vol dir que el control dels drets d'autor ja no està definit per una política equilibrada. El control dels drets d'autor és senzillament el que escullen els propietaris privats. En alguns contextos, com a mínim, aquest fet és innocu. Però en d'altres és una recepta per al desastre.

L'arquitectura i les lleis: compliment

La desaparició dels usos no regulats ja seria un canvi prou important, però un segon canvi que ha provocat Internet magnifica la seva importància. Aquest segon canvi no afecta l'àmbit d'acció de la regulació dels drets d'autor; afecta la manera com es fa complir aquesta regulació.

En el món anterior a la tecnologia digital, era generalment la llei la que controlava si i com algú estava regulat per la llei de propietat intel·lectual. La llei, en el sentit de tribunal, en el sentit de jutge: al final, era un ésser humà, format en la tradició de la llei i coneixedor dels equilibris que aquesta tradició englobava, qui decidia si i com la llei limitaria la nostra llibertat.

Hi ha una història famosa d'una batalla entre els Marx Brothers i els Warner Brothers. Els Marx volien fer una paròdia de *Casablanca*, però els Warner Brothers s'hi oposaven. Aquests últims van escriure una carta molt desagradable als Marx, advertint-los que hi hauria greus conseqüències legals si tiraven endavant el seu pla.¹⁹

Aquest fet va conduir els Marx Brothers a respondre de la mateixa manera. Van advertir als Warner Brothers que els Marx "eren germans (*brothers*) molt abans que ells."²⁰ Per tant, els Marx eren propietaris de la paraula *brothers* (germans en anglès) i si els Warner Brothers insistien a controlar *Casablanca*, els Marx insistirien a controlar la paraula *brothers*.

Una amenaça absurda i buida de contingut, perquè, evidentment, els Warner Brothers, tant com els Marx Brothers, sabien que cap tribunal mai no acceptaria una al·legació tan ridícula. Aquest extremisme fou irrellevant per a les llibertats reals que qualsevol (fins i tot els Warner Brothers) gaudia.

A Internet, però, no es controlen les normes absurdes perquè a Internet, cada cop més, les normes les fa complir una màquina i no un ésser humà: cada cop més, les normes de la llei de propietat intel·lectual, tal com les interpreta el propietari dels drets d'autor, s'inscriuen dins la tecnologia que distribueix continguts amb drets d'autor. És el codi, més que no pas la llei, el que mana. I el problema de les regulacions per codi és que, a diferència de la llei, no té vergonya. Els codis no entendrien l'humor dels germans Marx. I la conseqüència de tot això no fa gens de gràcia.

Considerem la vida del meu lector de llibres digitals d'Adobe.

Un llibre digital és un llibre que es presenta en format electrònic. Un llibre digital d'Adobe no és un llibre que ha publicat Adobe, sinó que Adobe només crea el programari que les editorials utilitzen per distribuir llibres digitals. Adobe proporciona la tecnologia i l'editorial distribueix els seus continguts mitjançant aquesta tecnologia.

Més avall veuran una fotografia d'una versió antiga del meu lector de llibres digitals d'Adobe.

Com poden veure, tinc una petita col·lecció de llibres digitals dins d'aquesta biblioteca de llibres electrònics. Alguns d'aquests llibres reproduïxen continguts que es troben al domini públic: *Middlemarch*, per exemple, és al domini públic. Altres reproduïxen continguts que no són al domini públic: el meu llibre *The Future of Ideas* (El futur de les idees) encara no es troba al domini públic.

Estudiem *Middlemarch* primer. Si fem clic sobre la meua còpia digital de *Middlemarch*, veuran una portada atractiva i un botó a la part inferior on posa Permisos.



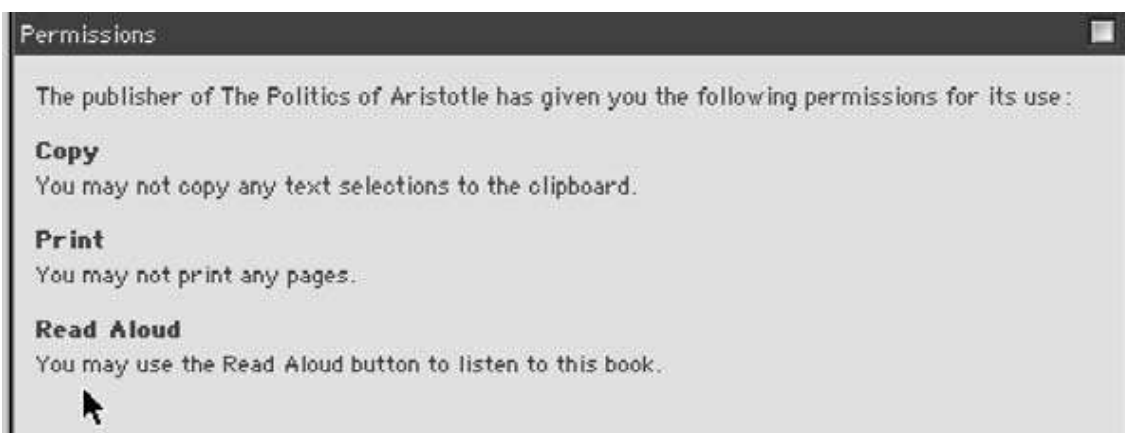
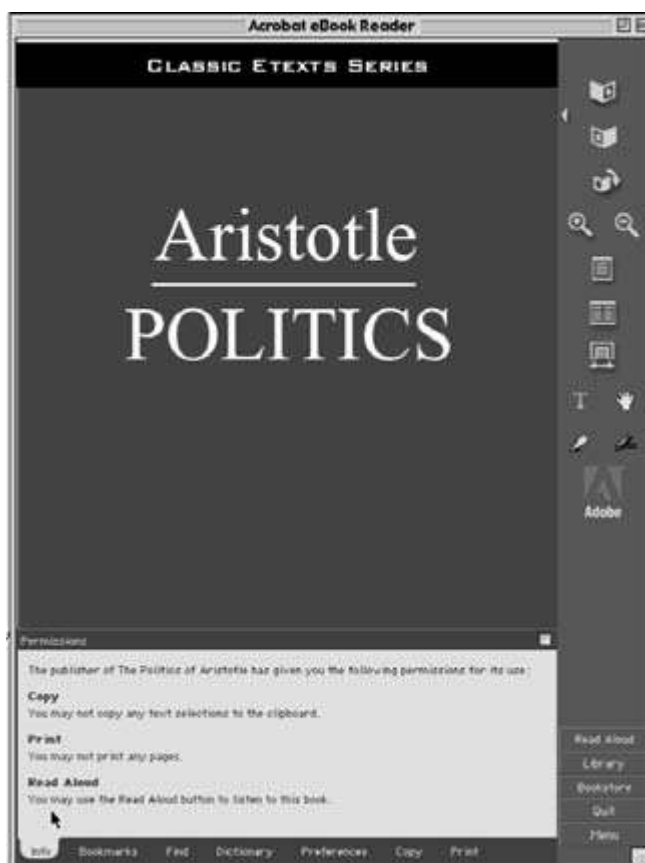
Si fem clic sobre el botó Permisos, veurem una llista de permisos que l'editor pretén concedir amb aquest llibre.



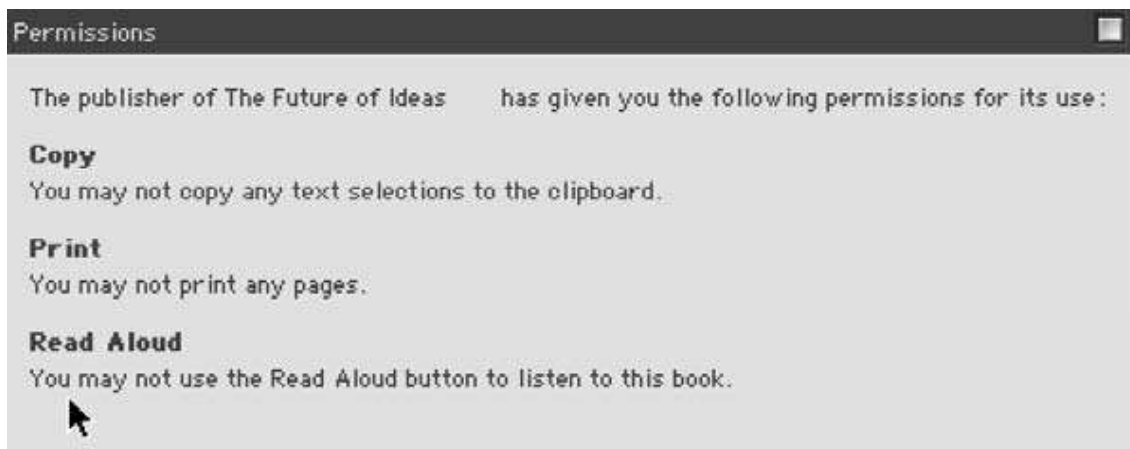
Segons el meu lector de llibres digitals, tinc el permís de copiar al porta-retalls del meu ordinador deu seccions de text cada deu dies. (Fins ara no he copiat cap extracte de text al meu ordinador). També tinc permís per imprimir deu pàgines del llibre cada deu dies. Finalment, tinc permís per utilitzar el botó Llegir en veu alta per escoltar *Middlemarch* llegit en veu alta al meu ordinador.

Aquí tenim la versió electrònica d'un altre llibre que es troba al domini públic (inclosa la traducció): *Politics* (*La política*) d'Aristòtil.

Segons els permisos que se'm concedeixen, no puc ni imprimir-lo ni fer-ne còpies. Però, afortunadament, puc utilitzar el botó *Llegir en veu alta* per escoltar el llibre.



Finalment (i el que és més vergonyós), aquí tenen els permisos de la versió electrònica original del meu últim llibre, *The Future of Ideas* (El futur de les idees):



No es pot copiar, no es pot imprimir i ni se'ls ocorre prémer el botó *Llegir en veu alta*! Ara, el lector de llibres digitals d'Adobe anomena aquest control "permisos", com si l'editor tingués el poder de controlar com s'utilitzen aquestes obres. Per a obres amb drets d'autor, el propietari dels drets d'autor certament té el poder, fins on arriben els límits de la llei de propietat intel·lectual. Però per les obres que no tenen drets d'autor, no hi ha aquest poder dels drets d'autor.²¹ Quan la meua edició electrònica de *Middlemarch* diu que tinc permís per copiar només deu extractes de text a la memòria del meu ordinador cada deu dies, en realitat, està dient que és el lector d'Adobe el que ha permès a l'editor controlar com es pot utilitzar aquest llibre al meu ordinador, va molt més enllà d'allò que la llei permetria.

El control ve del codi, de la tecnologia dins la qual "viu" el llibre electrònic. Malgrat que l'edició electrònica diu que es tracta de permisos, no són el tipus de "permisos" amb què la majoria de nosaltres tractem. Quan un adolescent té "permís" per sortir fins a mitja nit, sap (a menys que sigui la Ventafocs) que pot sortir fins a les dues del matí però que rebrà un càstig si l'enxampen. Però quan el lector d'Adobe diu que tinc permís per fer deu còpies del text a la memòria del meu ordinador, significa que després d'aquestes deu còpies l'ordinador no en farà cap més. El mateix passa amb les restriccions per imprimir: un cop impreses deu pàgines, el lector d'Adobe no n'imprimirà cap altra. És la mateixa absurda

restricció que diu que no podem utilitzar el botó Llegir en veu alta per escoltar el meu llibre, no és que l'empresa em pugui demandar per fer-ho, és que la màquina senzillament no m'ho deixarà fer.

Això són *controls*, no permisos. Imaginin-se un món on els Marx Brothers venguessin processadors de text que, quan intentéssim teclejar "Warner Brothers", esborressin la paraula "Brothers" de la frase.

Aquest és el futur de la llei de propietat intel·lectual: més *codi de propietat intel·lectual* que *llei de propietat intel·lectual*. Els controls sobre l'accés a continguts no seran controls ratificats pels tribunals; els controls sobre l'accés a continguts seran controls que els programadors hauran codificat. I, mentre que els controls que s'emmarquen dins una llei sempre són ratificats per un jutge, els controls creats dins d'una tecnologia determinada no tenen un sistema de ratificació semblant integrat.

Fins a quin punt és important això? No hi ha sempre una manera de saltar-se els controls creats dins de la tecnologia? El programari se solia vendre amb una tecnologia que limitava la capacitat dels usuaris de fer-ne còpies, però aquelles proteccions eren molt fàcils de vèncer. Per què no ha de ser fàcil vèncer aquestes proteccions també?

Només hem tractat una part superficial d'aquesta història. Tornem ara al lector de llibres digitals d'Adobe.

Al començament de la vida del lector d'Adobe, l'empresa va viure un malson en el camp de les relacions públiques. Entre els llibres que es podien descarregar gratuïtament de la pàgina d'Adobe, hi havia una còpia d'*Alícia al país de les meravelles*. Aquest gran llibre es troba al domini públic. Però quan fèiem clic sobre el botó Permisos, apareixia el següent informe:



Ens trobàvem davant un llibre infantil que estava al domini públic però que no podíem copiar, deixar, regalar i, segons els "permisos", tampoc podíem "llegir en veu alta"!

La crisi de relacions públiques radicava en aquest últim permís. Perquè el text no deia que no podíem utilitzar el botó Llegir en veu alta; deia que no estava permès llegir el llibre en veu alta. Això va conduir alguns a pensar que Adobe estava limitant el dret dels pares, per exemple, a llegir el llibre als seus fills, fet que semblava, com a mínim, ridícul.

Adobe va respondre ràpidament dient que era absurd pensar que l'empresa estava intentant restringir el dret a llegir el llibre en veu alta. Evidentment, només restringia la capacitat d'utilitzar el botó Llegir en veu alta per escoltar-lo per l'ordinador. Però la pregunta que Adobe mai no va respondre és la següent: acceptaria Adobe que un consumidor fos lliure de piratejar amb programari les restriccions codificades dins del lector? Si una empresa qualsevol (per exemple, Elcomsoft) desenvolupés un programa per desactivar les proteccions tecnològiques codificades dins d'un llibre electrònic d'Adobe perquè una persona cega, posem per cas, pogués utilitzar l'ordinador per llegir el llibre en veu alta,

acceptaria Adobe que aquest ús del lector és just? Adobe no va contestar la pregunta perquè la resposta, per més absurda que sembli, és no.

No pretenc culpar Adobe. De fet, Adobe és una de les empreses més innovadores que desenvolupen estratègies per equilibrar l'accés lliure als continguts amb incentius perquè les empreses innovin. Però la tecnologia d'Adobe fa possible el control, i Adobe té un incentiu per defensar aquest control. Aquest incentiu és comprensible però, sovint, les seves conseqüències són absurdes.

Per entendre aquest punt en un context especialment absurd, analitzin la següent història, una de les meves preferides, que il·lustra aquest mateix punt.

Pensin en el gos robot de Sony anomenat "Aibo". L'Aibo aprèn a fer trucs, festes i a seguir-nos per allà on anem. Només menja electricitat i no embruta gaire (com a mínim a casa).

L'Aibo és car i popular. Els fans de tot el món han muntat clubs per compartir-ne històries i anècdotes. Un fan en concret va crear una pàgina web per compartir informació sobre l'Aibo. Va crear aibopet.com (i aibohack.com que ens condueix a la mateixa pàgina), i en aquesta pàgina ens ofería informació sobre com ensenyar l'Aibo a fer trucs a part dels que Sony li havia ensenyat.

"Ensenyar" en aquest context té un significat especial. Els Aibos només són ordinadors simpàtics. Ensenyem un ordinador a fer quelcom reprogramant-lo. Així doncs, dir que aibopet.com donava informació als usuaris sobre com ensenyar el seu gos a fer trucs nous és dir que aibopet.com donava informació als usuaris sobre com piratejar el seu "gos" per fer trucs nous (per això, aibohack.com).

Si no és programador o no coneix gaires programadors, la paraula *hack* (piratejar un programa informàtic) té una connotació particularment desagradable. Els que no són programadors tallen (en anglès també *hack*) arbusts i males herbes. Els que no són programadors, en pel·lícules de terror, acaben pitjor. Però per als programadors, o creadors de codi, com els anomeno jo, *hack* és un terme molt més positiu. *Hack* només significa un codi que permet al programa fer quelcom que, originalment, no feia o no s'havia previst que fes. Si comprem una impressora nova per a un ordinador vell, pot ser que l'ordinador no reconegui o "controlï" la impressora. Si ens passés això, després potser ens alegraríem de trobar un *hack* a la Xarxa d'algú que hagi creat un controlador (*driver* anglès) perquè l'ordinador reconegui la impressora que acabem de comprar.

Alguns *hacks* són fàcils. D'altres són increïblement difícils. Als *hackers* com a comunitat els agrada marcar-se reptes personals i desafiar els altres amb tasques cada cop més difícils. Hi ha un cert respecte per aquells que ho fan bé. Hi ha un respecte ben merescut per aquells que ho fan bé i èticament.

El fan de l'Aibo en va demostrar una mica de tots dos tipus quan va piratejar el programa i va oferir al món un codi que permetés que l'Aibo ballés jazz. El gos no estava programat per ballar jazz. Va ser una forma enginyosa de potinejar amb el gos, que el va convertir en una criatura amb més talent que la que havia creat Sony.

He explicat aquesta història en molts contextos diferents, tant als Estats Units com a fora. Un cop, un membre del públic, perplex, em va preguntar si era permès que un gos ballés jazz als Estats Units. Sovint, oblidem que encara hi ha històries sobre les zones rurals més remotes del país que circulen pel món. Així doncs, deixem clara una cosa abans de continuar: (ja) no és un delictes enlloc ballar jazz. Tampoc no és un delictes ensenyar el gos a ballar jazz. Tampoc no hauria de ser un delictes (tot i que no ens falta gaire per arribar-hi) ensenyar un gos robot a ballar jazz. Ballar jazz és una activitat totalment legal. Podem imaginar-nos que

el propietari d'aibopet.com va pensar, *quin problema hi pot haver en ensenyar un gos robot a ballar?*

Deixem que el gos dormi una estona ara i passem a un espectacle de ponis, no pas literalment, sinó un estudi que un acadèmic de Princeton, Ed Felten, havia preparat per a una conferència. Aquest acadèmic és molt conegut i respectat. El govern el va contractar per comprovar la veracitat de les al·legacions de Microsoft en el cas Microsoft sobre què es podia o no es podia fer amb el seu propi codi. En aquell judici va demostrar tant la seva genialitat com la seva sang freda. Sotmès a intensos atacs per part dels advocats de Microsoft, Felten va defensar bé el seu territori. No l'intimidarien perquè callés sobre un tema que coneix molt bé.

Però la valentia de Felten es va posar a prova l'abril de 2001.²² Ell i un grup de col·legues estaven treballant en un document per presentar en una conferència. El document pretenia descriure un punt feble del sistema de xifratge que estava desenvolupant una Iniciativa per a la Música Digital Segura (SDMI en anglès) com a tècnica per controlar la distribució de música.

L'objectiu de la coalició de l'SDMI era desenvolupar una tecnologia que permetés als propietaris de continguts tenir un control més efectiu sobre els seus continguts que el que Internet, originalment, els permetia. Utilitzant el sistema de xifratge, l'SDMI esperava desenvolupar un estàndard que permetés al propietari de continguts dir "aquesta música no es pot copiar", i que l'ordinador respectés aquesta ordre. Aquesta tecnologia havia de ser part d'un sistema fiable de control que fes que els propietaris de continguts es refiessin molt més d'Internet.

Quan l'SDMI va creure que estava prop d'aquest estàndard va organitzar un concurs. A canvi de donar als concursants el codi d'un contingut xifrat amb

SDMI, aquests havien d'intentar trencar-lo i, si ho aconseguïen, havien d'informar dels problemes al consorci.

Felten i el seu equip van desxifrar el sistema de xifratge ràpidament. Ell i el seu equip van veure el punt feble del sistema i van considerar que era d'un tipus: molts sistemes de xifratge tindrien el mateix error i van creure que valdria la pena explicar-ho als que estudien sistemes de xifratge.

Repassem què estava fent Felten. Un cop més, ens trobem als Estats Units. Tenim un principi que defensa la llibertat d'expressió, i tenim aquest principi no només perquè ho diu la llei sinó perquè és una idea brillant. Una tradició en què la llibertat d'expressió està molt protegida segurament donarà lloc a un gran ventall de crítiques. Aquestes crítiques, a la vegada, és provable que millorin els sistemes, les persones o les idees criticades.

El que van fer Felten i els seus col·legues fou publicar un document que descrivia els punts febles d'una tecnologia determinada. No estaven repartint música gratuïtament, ni construint o desplegant aquesta tecnologia. El document era un assaig acadèmic, inintel·ligible per a la majoria de persones. Però demostrava clarament els punts febles del sistema SDMI i explicaven per què l'SDMI no tindria èxit, com avui podem constatar.

El vincle entre aibopet.com i Felten són les cartes que van rebre després. Aibopet.com va rebre una carta de Sony referent al *hack* d'aibopet.com. Tot i que un gos que balli jazz és perfectament legal, Sony va escriure:

La seva pàgina web inclou informació que proporciona els mitjans per eludir el protocol de protecció contra còpies del programari d'AIBO, fet que constitueix una violació de les disposicions contra l'elusió de la Llei de Propietat Intel·lectual Digital del Mil·lenni (DMCA en anglès).

I, tot i que un document acadèmic que descriu les debilitats d'un sistema de xifratge també hauria de ser perfectament legal, Felten va rebre una carta d'un advocat de la RIAA que deia el següent:

Qualsevol divulgació d'informació obtinguda mitjançant la participació al Concurs Públic quedaria fora de l'àmbit d'activitats permeses per l'Acord i podria sotmetre'l a vostè i al seu equip a accions legals d'acord amb la DMCA.

En tots dos casos, es va recórrer a aquesta estranya llei orwelliana per controlar la disseminació de la informació. La DMCA va convertir la disseminació d'aquesta informació en un delict.

La DMCA va ser promulgada com a resposta a les primeres pors dels propietaris dels drets d'autor del ciberespai. Tenien por que el control dels drets d'autor estigués efectivament mort; la resposta va ser buscar tecnologies que ho compensessin. Aquestes noves tecnologies serien tecnologies de protecció dels drets d'autor, tecnologies per controlar la rèplica i distribució de material amb drets d'autor. Es van dissenyar com a *codi* per modificar el *codi* original d'Internet, per retornar part de la protecció als propietaris dels drets de propietat intel·lectual.

La DMCA era un invent legal per recolzar la protecció d'aquest codi dissenyat per protegir material amb drets d'autor. Era, podríem dir, codi legal amb l'objectiu de recolzar codi informàtic que, en sí mateix recolzava el codi legal dels drets d'autor.

Però la DMCA no només es va dissenyar per protegir obres amb drets d'autor fins als límits on la llei de propietat intel·lectual les protegien. És a dir, la protecció que proporcionava no s'aturava a la frontera que marcava la llei de propietat intel·lectual. La DMCA regulava dispositius que estaven dissenyats per eludir les mesures de protecció dels drets d'autor. Estava dissenyada per prohibir aquests dispositius, independentment de si l'ús del material amb drets d'autor, que feia

possible haver eludit la protecció, constituïa en efecte una violació dels drets d'autor.

Aibopet.com i Felten ho han deixat clar. El *hack* d'Aibo havia eludit el sistema de protecció dels drets d'autor amb l'objectiu que el gos ballés jazz. Fer que això fos possible implicava, indubtablement, l'ús de material amb drets d'autor. Però com que la pàgina web aibopet.com no era comercial, i aquest ús no feia possible violacions dels drets d'autor posteriors, quedava palès que el *hack* d'aibopet.com era un ús just del material amb drets d'autor de Sony. Però l'ús just no constitueix cap defensa davant la DMCA. La qüestió no és si l'ús de material amb drets d'autor era una violació dels drets d'autor, la qüestió és si s'havia eludit un sistema de protecció dels drets d'autor.

L'amenaça contra Felten va ser més moderada, però seguia la mateixa línia de raonament. Mitjançant la publicació d'un document que descrivia com es podia eludir un sistema de protecció dels drets d'autor, insinuava l'advocat de la RIAA, Felten estava distribuint tecnologia per desactivar proteccions. Per tant, tot i que no violava, personalment, els drets d'autor de ningú, el seu document acadèmic permetia que altres violessin els drets d'autor d'altri.

El surrealisme d'aquests arguments queda plasmat en una vinyeta còmica de Paul Conrad de l'any 1981. Per aquells temps, un tribunal de Califòrnia havia sentenciat que el VCR es podia prohibir perquè era tecnologia susceptible de violar drets d'autor: permetia als consumidors copiar pel·lícules sense el permís del propietari dels drets d'autor. Evidentment, hi havia usos d'aquella tecnologia que eren legals: Fred Rogers, més conegut com Mr. Rogers, per exemple, havia testificat en aquell cas que volia que la gent se sentís lliure de gravar *Mr. Rogers' Neighbourhood* (*El barri del Sr. Rogers*).

Algunes cadenes públiques, com també cadenes privades, passen el "Neighbourhood" en hores que els nens no poden veure el programa. Crec que és un veritable servei a les famílies que puguin gravar aquests programes i passar-los a les hores convenients. Sempre he pensat que amb l'arribada de totes aquestes noves tecnologies que permeten a la gent gravar el "Neighbourhood", i parlo del "Neighbourhood" perquè és el programa que produeixo, les famílies poden participar més activament en la planificació de la vida televisiva familiar. Molt francament, m'oposo al fet que alguns imposin els horaris als altres. El meu punt de vista en el món de la retransmissió sempre ha estat "ets una persona important tal com ets, pots prendre bones decisions". Potser m'estic allargant massa, però crec que qualsevol cosa que permeti a les persones ser més actives en el control de les seves vides, d'una manera sana, és important.²³

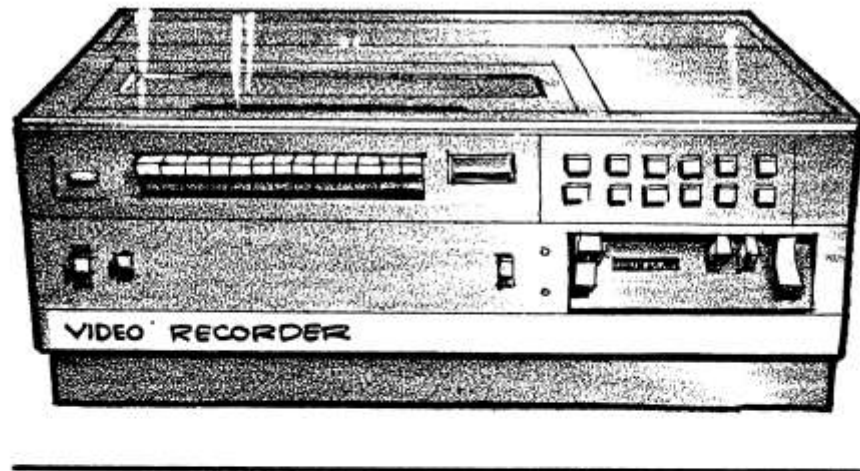
Malgrat haver-hi usos que eren legals, com que hi havia usos que eren il·legals, el tribunal va responsabilitzar les empreses que produïen VCR.

Això va dur Conrad a dibuixar la vinyeta que tenen més avall, que també la podem aplicar a la DMCA.

Cap dels meus arguments pot superar aquesta imatge, però deixin-me provar d'apropar-m'hi. L'objectiu de les disposicions contra el trencament de la protecció de la DMCA són les tecnologies que permeten eludir aquesta protecció. Aquestes tecnologies es poden utilitzar amb diferents finalitats. Per exemple, es poden utilitzar per fer possible la pirateria massiva de material amb drets d'autor, una finalitat dolenta. O es poden utilitzar per permetre l'ús de determinats continguts amb drets d'autor de formes que es considerarien ús just, una bona finalitat.

Es pot utilitzar una pistola per disparar un policia o un nen. La majoria estarien d'acord que aquesta finalitat és dolenta. També es pot utilitzar per practicar tir al blanc o protegir-se d'un intrús a casa. Com a mínim, alguns dirien que aquesta

finalitat és bona. La pistola, doncs, és també una tecnologia que es pot utilitzar amb bons i mals fins.



CONRAD
© 1984 DAWSON LESTER, 1984.
ON WHICH ITEM HAVE THE COURTS RULED THAT MANUFACTURERS AND
RETAILERS BE HELD RESPONSIBLE FOR HAVING SUPPLIED THE EQUIPMENT?

"Per a quin d'aquests productes han decidit els tribunals que els fabricants i venedors al detall són responsables d'haver-lo venut?"

L'argument obvi darrere el dibuix de Conrad és el surrealisme d'un món on les pistoles són legals, malgrat el mal que poden causar, mentre els VCR (i les tecnologies contra protecció) són il·legals. Flaix informatiu: *mai ningú no ha mort d'una violació dels d'author*. Però la llei prohibeix totalment les tecnologies contra protecció, malgrat el potencial de poder fer bones coses, però permet les pistoles, a pesar del tràgic mal que poden provocar.

Els exemples d'Aibo i la RIAA demostren com els propietaris dels drets d'autor estan alterant l'equilibri que la llei de propietat intel·lectual proporciona. Utilitzant codis, els propietaris dels drets d'autor limiten els usos justos; utilitzant la DMCA, castiguen aquells que provin d'eludir les restriccions sobre els usos justos que ells imposen mitjançant el codi. La tecnologia es converteix, doncs, en un mitjà per eliminar els usos justos; la llei de la DMCA recolza aquesta eliminació.

Així és com el *codi* esdevé *llei*. Els controls integrats a les noves tecnologies sobre la protecció de l'accés i les còpies esdevenen normes que, si es violen, també representen una violació de la llei. D'aquesta manera, el codi amplia la llei, augmentant les seves regulacions, encara que el subjecte que reguli (activitats que en altres circumstàncies serien considerades ús just) queda fora de l'abast de la llei. El codi esdevé llei; el codi amplia la llei; per tant, el codi amplia el control que exerceixen els propietaris dels drets d'autor, com a mínim per a aquells titulars dels drets d'autor que tenen advocats que poden escriure cartes desagradables com les que van rebre Felten i aibopet.com.

Hi ha un últim aspecte de la interacció entre l'arquitectura i la llei que contribueix a la força de les regulacions dels drets d'autor, la facilitat amb què es poden detectar violacions de la llei. Perquè, contràriament a la retòrica generalitzada als inicis del ciberespai, que a Internet ningú no sap si ets un gos, donades les canviants tecnologies aplicades a Internet, cada cop resulta més fàcil trobar el gos que ha comès un delictes. Les tecnologies d'Internet estan obertes tant als espies com als que comparteixen, i els espies són cada cop més bons a l'hora de seguir la pista de la identitat d'aquells que han violat les normes.

Imaginin, per exemple, que fossin membres d'un club de fans d'*Star Trek*. Es reunirien cada mes per compartir informació i potser interpretar una mena d'obra amateur del programa. Un seria el capità Spock, l'altre, el capità Kirk. Els

personatges començarien amb un guió d'un capítol real, i aleshores, senzillament, el continuarien.²⁴

Abans d'Internet, aquesta activitat no tenia cap mena de regulació. Independentment d'allò que es fes al club de fans, la policia dels drets d'autor mai no interferiria en les activitats del club. En aquell espai serien lliures de fer el que volguessin amb aquest bocí de la nostra cultura. Se'ls permetia desenvolupar-la sense por del control legal.

Però si movem aquest club a Internet i el fem accessible als altres perquè s'hi puguin unir, tot serà molt diferent. Els robots que cerquen violacions de marques registrades i de drets d'autor a la Xarxa ens trobarien ràpidament. Penjar una història dels fans, segons el propietari de la sèrie que interpretéssim, podria molt fàcilment inspirar amenaces legals. I ignorar aquesta amenaça legal ens costaria molt car. La llei de propietat intel·lectual és extremadament eficient. Les penes són dures i els processos, ràpids.

Aquest canvi en la força efectiva de la llei l'ha provocat el canvi en la facilitat amb què es pot aplicar la llei. Aquest canvi també altera radicalment l'equilibri de la llei. És com si el nostre cotxe els informés en tot moment de quina velocitat portem quan estem conduint; això seria el pas previ abans que l'estat comencés a repartir multes basades en les dades que rep del nostre cotxe. Això és justament el que està passant aquí.

El mercat: concentració

Bé, tenim que la durada dels drets d'autor ha augmentat radicalment (s'ha triplicat en els últims trenta anys). I també tenim que el radi d'acció dels drets d'autor s'ha ampliat, de regular només els editors a regular gairebé tothom actualment. I l'abast dels drets d'autor ha canviat, perquè totes les accions creen còpies i, per

tant, estan regulades. A mesura que els tecnòlegs troben maneres millors de controlar l'ús dels continguts i els drets d'autor s'apliquen cada cop més per mitjà de la tecnologia, la força dels drets d'autor també canvia. Un ús inadequat és més fàcil de detectar i més fàcil de controlar. Bé. Aquesta regulació del procés creatiu, que va començar com una minúscula regulació d'un sector ínfim del mercat de les obres creatives, s'ha convertit en el regulador individual de creativitat més important que hi ha. És una ampliació extrema del radi d'acció del control del govern sobre la innovació i la creativitat; seria totalment desconegut per aquells que van donar a llum el control dels drets d'autor.

A pesar de tot, des del meu punt de vista, tots aquests canvis no serien tan importants si no fos per un altre canvi que també hem de tenir en compte. És un canvi que, d'alguna manera, ens és el més familiar, tot i que la seva rellevància i el radi d'acció no estan ben entesos. És el canvi que ens condueix a la raó per la qual hem d'estar amoïnats per tots aquests canvis que he descrit.

És el canvi en la concentració i fusió de mitjans. En els últims vint anys, la naturalesa de la propietat del mitjans ha sofert una alteració radical, provocada per canvis en les normes legals que governen els mitjans. Abans que això passés, els diferents tipus de mitjans eren propietat d'empreses de comunicació separades. De fet, després dels canvis que la FCC va anunciar al juny de 2003, la majoria suposa que en els propers anys viurem en un món on només tres empreses tindran el control de més del 85% dels mitjans.

Aquests canvis són de dos tipus: la magnitud de la concentració i la seva naturalesa.

Els canvis en la magnitud són els més fàcils de descriure. Tal com va resumir el senador John McCain, les dades proporcionades per l'informe de la FCC sobre la propietat dels mitjans, "cinc empreses controlen el 85% de les nostres fonts

mediàtiques."²⁵ Els quatre segells discogràfics, Universal Music Group, BMG, Sony Music Entertainment, Warner Music Group i EMI controlen el 84,8% del mercat musical dels EUA.²⁶ Les "cinc empreses de cable més grans difonen programació al 74% dels abonats al cable a tot el país."²⁷

El cas de la ràdio és encara més dràstic. Abans de la liberalització, el conglomerat radiofònic més gran del país era propietari de setanta-cinc emissores. Avui, una empresa té més de 1.200 emissores. Durant aquest període de consolidació, la xifra total de propietaris de cadenes de ràdio va caure un 34%. Avui, a la majoria de mercats, les dues companyies més importants controlen el 74% dels ingressos del mercat. En suma, només quatre companyies controlen el 90% dels ingressos de la publicitat al país.

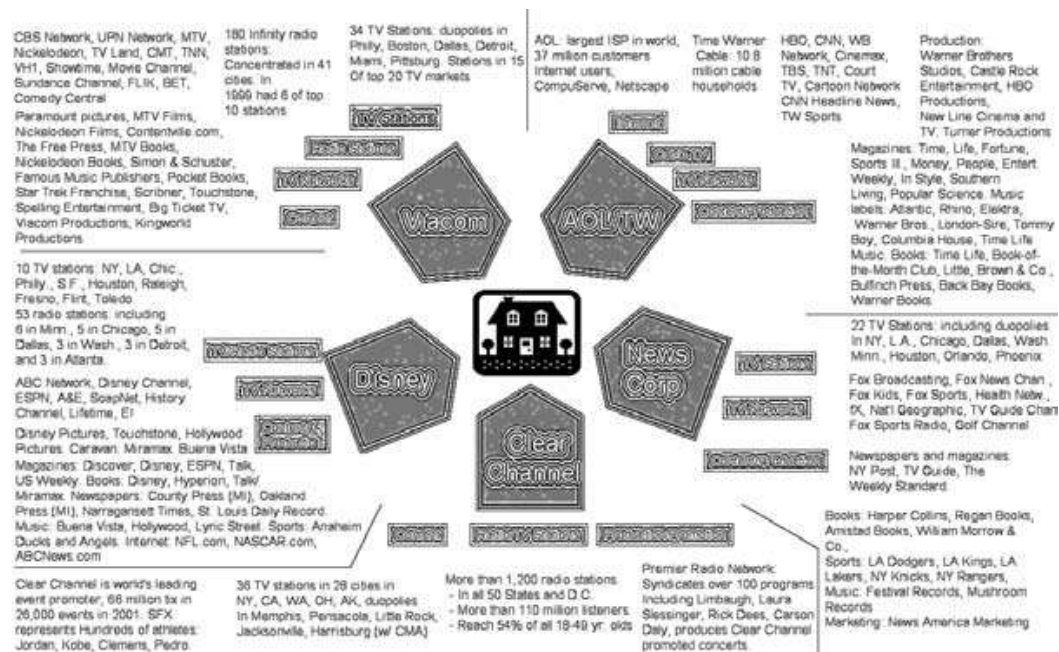
La propietat dels diaris està també cada cop més concentrada. Actualment, hi ha sis-cents diaris menys als Estats Units que fa vuitanta anys i deu companyies controlen la meitat dels rotatius diaris del país. Als Estats Units hi ha vint grans grups editorials de diaris. Els deu estudis cinematogràfics més importants recapten el 99% de tots els ingressos de la indústria. Les deu empreses de cable més grans s'enduen el 85% de tots els ingressos del cable. Estem parlant d'un mercat molt diferent del mercat que els pares de la nostra Constitució pretenien protegir. De fet, és un mercat que està molt ben protegit (pel mercat).

La concentració en si mateixa, en termes de dimensions, és una cosa. El canvi més odiós, però, es troba en la naturalesa d'aquesta concentració. Com l'autor James Fallows digué en un article recent sobre Rupert Murdoch,

Les empreses de Murdoch actualment constitueixen un sistema de producció sense paral·lel en la seva integració. Subministren continguts (pel·lícules de la Fox [...] programes de TV de la Fox [...] retransmissions esportives controlades per la Fox), a més de diaris i llibres. Venen els continguts al públic i als publicistes (als diaris, a la xarxa en obert i la xarxa per cable). I operen el sistema de distribució física a través del qual els continguts arriben als

consumidors. Els sistemes de satèl·lit de Murdoch ara distribueixen continguts de News Corp. a Europa i l'Àsia; si Murdoch es converteix en el propietari individual més important de DirecTV, aquest sistema farà la mateixa funció als Estats Units.²⁸

El patró de Murdoch és el patró dels mitjans moderns. No només es tracta de grans empreses propietàries de moltes emissores de ràdio, sinó de poques empreses propietàries de tants mitjans com sigui possible. Una imatge descriurà aquest patró molt millor que mil paraules:



És important aquesta concentració? Afectarà allò que es produeix o distribueix? O és simplement una forma més eficient de produir i distribuir continguts?

La meua opinió era que la concentració no seria important. Creia que només era una estructura financera més eficient. Però ara, després de llegir i escoltar la ràfega de creadors intentant convèncer-me del contrari, estic començant a canviar de parer.

La següent història comença a revelar de quina manera pot importar aquesta concentració.

L'any 1969, Norman Lear va crear un capítol pilot d'*All in the Family*. Va presentar el capítol a la cadena de TV ABC. No els va agradar. Era massa agosarat, li van dir. Torna'l a fer. Lear va fer un segon capítol pilot, encara més descarat que el primer. La cadena es va exasperar. Volien que fos menys agosarat, no més.

En lloc d'obeir, Lear se'n va anar amb els capítols a una altra banda. La CBS acceptaria la sèrie de bon grat; la cadena ABC no li podia impedir que se n'anés. Els drets de propietat intel·lectual que tenia Lear li garantien la independència del control de la cadena.²⁹

La cadena no controlava aquells drets de propietat intel·lectual perquè la llei prohibia que les cadenes controlessin els continguts que sindicaven. La llei exigia la separació entre les emissores i els productors de continguts; aquesta separació li garantia llibertat a Lear. I fins l'any 1992, per aquestes mateixes normes, la major part de la televisió en horari de màxima audiència (el 75%) era "independent" de les emissores.

L'any 1994, la FCC va abandonar les normes que exigien aquesta independència. Després d'aquest canvi, les emissores van canviar l'equilibri que hi havia ràpidament. L'any 1985, hi havia vint-i-cinc estudis de producció de televisió independents; l'any 2002, només en quedaven cinc. "L'any 1992, només el 15% de les sèries noves eren produïdes per a una emissora per una empresa que l'emissora controlava. L'any passat, el percentatge de programes produïts per empreses controlades s'havia multiplicat per més de cinc, fins a un 77%."

"L'any 1992, es van produir 16 noves sèries fora del control dels conglomerats; l'any passat, només una."³⁰ L'any 2002, el 75% de la televisió en horari de màxima audiència pertanyia a les emissores que la distribuïen. "En els deu anys de 1992 a 2002, el nombre d'hores de màxima audiència de televisió per setmana

produïdes per uns estudis va augmentar un 200%, mentre que el nombre d'hores de màxima audiència de televisió per setmana produïdes per estudis independents va caure un 63%."31

Avui, un altre Norman Lear amb un altre All in the Family es trobaria que no tindria més remei que fer el programa menys agosarat o ser acomiadat: els continguts de qualsevol programa desenvolupats per una emissora són, cada vegada més, propietat de l'emissora.

Mentre que el nombre de cadenes ha augmentat radicalment, la propietat d'aquestes cadenes s'ha reduït a un grup cada cop més petit. Com Barry Diller li digué a Bill Moyers,

Bé, si tens empreses que produeixen, financen, emeten a la seva cadena i distribueixen per tot el món tot allò que passa pel sistema de distribució que està sota el seu control, el que tenim són cada cop menys veus que participin en aquest procés. Hi solia haver desenes de productores independents que progressaven i feien programes de televisió. Ara es poden contar amb els dits de la mà.³²

Aquesta reducció té un efecte sobre els continguts que es produeixen. Els productes d'aquestes emissores gegants i concentrades són cada cop més homogenis. Cada cop més segurs. El producte que resulta dels programes informatius d'aquestes emissores està cada cop més dissenyat per transmetre el missatge que l'emissora vol donar. No és un partit comunista, tot i que, des de dins, ho deu semblar una mica. Ningú no pot qüestionar el sistema sense arriscar-se a patir-ne les conseqüències, no necessàriament el desterrament a Sibèria, però sí alguna mena de càstig. S'eliminen les veus independents, crítiques i diferents. Aquest no és l'entorn per a una democràcia.

L'economia mateixa presenta un paral·lelisme que explica per què aquesta concentració afecta la creativitat. Clay Christensen ha escrit sobre el "Dilema de

"l'Innovador": el fet que grans empreses tradicionals considerin racional ignorar noves tecnologies d'avantguarda que competeixen amb el seu negoci principal. La mateixa anàlisi podria ajudar a explicar per què les grans empreses tradicionals de mitjans de comunicació troben racional ignorar noves tendències culturals.³³ Els gegants feixucs no només no fan carreres de velocitat, és que realment no n'han de fer. Però si el circuit només està obert als gegants, hi ha haurà molt poques curses.

Crec que no coneixem prou l'economia del mercat dels mitjans de comunicació per afirmar amb certesa el que provocaran la concentració i la fusió. L'eficiència és important i l'impacte sobre la cultura és difícil de mesurar.

Però hi ha un exemple obvi que apunta clarament que hi ha motius per preocupar-se.

A banda de les guerres dels drets de propietat intel·lectual, ens trobem enmig de les guerres contra la droga. La política governamental s'ha dirigit amb mà molt ferma als càrtels de drogues; tant els tribunals civils com els penals estan replets de les conseqüències d'aquesta guerra.

Deixin-me desqualificar-me jo mateix per a qualsevol nomenament a qualsevol càrrec governamental dient que aquesta guerra és un terrible error. No estic a favor de les drogues. De fet, vinc d'una família que ha sofert les terribles conseqüències de les drogues, però les drogues que un cop van desfer la meua família eren prou legals. Crec que aquesta guerra és un terrible error perquè els danys col·laterals que se'n deriven són tant immensos que fan que lliurar-la sigui una bogeria. Quan sumem les càrregues sobre el sistema penal, la desesperació de generacions de nens que només tenen una possibilitat econòmica real com a guerrers de la droga, la corrupció de les proteccions constitucionals que es deriva de la contínua vigilància que requereix aquesta guerra i, el més greu, la destrucció

total de sistemes legals de molts països sud-americans per l'immens poder dels càrtels de drogues locals, em resulta impossible creure que el benefici marginal obtingut de la reducció del consum de droga dels nord-americans compensi de cap manera aquests costos.

Potser no els convenceré. No hi fa res. Vivim en una democràcia i amb els vots escollim la política que volem. Però per poder fer-ho, depenem fonamentalment de la premsa per informar els nord-americans de tots aquests temes.

A principis de 1998, l'Oficina de la Política per al Control Nacional de les Drogues va llançar una campanya mediàtica com a part de la "guerra contra les drogues". La campanya va crear vintenes de petits curtmetratges sobre temes relacionats amb les drogues il·legals. En una de les sèries (la sèrie de Nick i Norm), dos homes debaten en un bar la idea de legalitzar les drogues com a via per evitar part dels danys col·laterals derivats de la guerra. Un advoca per la legalització. L'altre respon de forma contundent i convincent en contra de l'argument del primer. Al final, el primer home canvia d'opinió (bé, és la televisió). El missatge de l'anunci és un atac irrecusable contra la campanya a favor de la legalització.

Fins aquí, res a dir. És un bon anunci. No condueix del tot a confusió. Presenta bé el missatge, just i raonable.

Però suposem que pensem que és un missatge equivocat i volguéssim llançar un anunci en contra del primer. Posem per cas que volguéssim llançar una sèrie d'anuncis que intentessin demostrar els increïbles danys col·laterals que es deriven de la guerra contra les drogues. Ho podem fer?

Bé, d'entrada, evidentment, aquests anuncis valen molts diners. Suposem que aconseguim reunir els diners. Suposem que un grup de ciutadans preocupats donen tots els diners del món per ajudar-nos a transmetre el nostre missatge al públic. Podem estar segurs que el nostre missatge se sentirà llavors?

No. No podem. Les emissores de televisió tenen la política general d'evitar anuncis "controvertits". Els anuncis patrocinats pel govern no es consideren controvertits; els anuncis que mostren el desacord amb el govern són controvertits. Aquesta selectivitat pot semblar que contradiu la Primera Esmena però el Tribunal Suprem ha establert que les emissores tenen el dret d'escollir allò que emeten. Per tant, les cadenes més grans de mitjans comercials li negaran a una part d'aquest crucial debat l'oportunitat de presentar el seu punt de vista. I els tribunals defensaran els drets de les cadenes a ser així de parcials.³⁴

M'agradaria defensar els drets de les emissores també, si visquéssim en un mercat dels mitjans que fos realment divers. Però la concentració de mitjans posa en perill aquesta voluntat. Si només un grapat d'empreses controla l'accés als mitjans, i un grapat d'empreses pot decidir quines postures polítiques permetrà que es promoguin a les seves cadenes, aleshores d'una manera òbvia i significativa, la concentració és important. Pot ser que ens agradi la postura que el grapat d'empreses ha escollit. Però no ens hauria d'agradar un món on només uns quants poden decidir els temes que la resta de nosaltres podem saber.

En conjunt

Hi ha quelcom d'innocent i evident en l'al·legació dels guerrers dels drets d'autor quan diuen que el govern hauria de "protegir la meva propietat". En teoria, és evidentment cert i, normalment, inofensiu. Ningú raonable que no sigui anarquista hi estaria en desacord.

Però quan veiem com de radicalment ha canviat aquesta "propietat", quan ens adonem de com interacciona amb la tecnologia i el mercat per passar a ser una restricció de la nostra llibertat de cultivar la nostra cultura tan radicalment diferent, aquesta al·legació comença a semblar menys innocent i menys evident. Donats (1) el poder de la tecnologia per complementar el control de la llei i (2) el poder dels mercats concentrats per debilitar les oportunitats de discrepar, si fer complir estrictament aquests drets de la "propietat" immensament estesos que confereix els drets d'autor canvia fonamentalment la llibertat dins la nostra cultura de cultivar i construir a partir del nostre passat, aleshores ens hauríem de preguntar si aquesta propietat s'hauria de redefinir.

No estrictament o totalment. La meva idea no és que hauríem d'eliminar els drets d'autor o tornar al segle XVIII. Seria un greu error, catastròfic per a les empreses creatives més importants que hi ha avui a la nostra cultura.

Però hi ha un espai entre zero i u, malgrat la cultura d'Internet. I aquests canvis dràstics en el poder efectiu de les regulacions dels drets d'autor, juntament amb la creixent concentració de la indústria dels continguts i el fet que la tecnologia permetrà cada cop més controlar els usos de la cultura, ens hauria de conduir a considerar si necessitem una altra modificació. No una modificació que augmenti el poder dels drets d'autor. No una modificació que amplii els terminis, sinó una modificació per restaurar l'equilibri que tradicionalment ha definit la regulació dels drets d'autor, una debilitació d'aquesta regulació per enfortir la creativitat.

La llei de propietat intel·lectual no ha estat el penyal de Gibraltar. No és una sèrie d'obligacions inamovibles que, per alguna misteriosa raó, els adolescents i els fanàtics de la tecnologia se salten. Per contra, el poder de la propietat intel·lectual ha augmentat dràsticament en un període molt curt de temps, a mesura que les tecnologies per crear i distribuir han canviat i els llobbistes han fet pressió per obtenir més control per als propietaris dels drets d'autor. Els canvis en el passat com a resposta als canvis en la tecnologia suggereixen que pot molt ben ser que

necessitem canvis similars en el futur. I aquests canvis han de ser *reduccions* en l'àmbit d'acció dels drets d'autor, com a resposta a l'extraordinari augment del control que la tecnologia i el mercat permeten.

Perquè l'argument que passem per alt en aquesta guerra contra els pirates és un argument que només veiem després d'analitzar l'abast d'aquests canvis. Quan sumem l'efecte de la llei canviant, els mercats concentrats i la tecnologia canviant, arribem a una conclusió sorprenent: *a la nostra història mai menys gent no ha tingut el dret legal de controlar més el desenvolupament de la nostra cultura que ara.*

No era així quan els drets d'autor eren perpetus perquè quan els drets d'autor eren perpetus només afectaven una obra concreta. Tampoc no era així quan només els editors tenien les eines per publicar, perquè el mercat era molt més divers. Tampoc no ho era quan només hi havia tres emissores de televisió perquè, fins i tot llavors, els estudis de cinema, les emissores de ràdio i els editors eren independents de les emissores de televisió. Els drets d'autor no han protegit *mai* una gamma tan ampla de drets, amb un ventall tan divers d'actors, durant un termini tan increïblement llarg. Aquest tipus de regulació, una minúscula regulació d'una ínfima part de l'energia creativa d'una nació en el moment de la seva fundació, és ara una immensa regulació de tot el procés creatiu. La llei, la tecnologia i el mercat interaccionen per convertir aquesta regulació històricament benigna en la regulació més important de la cultura que la nostra societat lliure ha conegut.³⁵

Aquest capítol ha estat llarg. L'argument el podem resumir ara breument.

Al començament d'aquest llibre, distingia entre la cultura comercial i la no comercial. Al llarg d'aquest capítol, he establert una distinció entre copiar una obra i transformar-la. Ara podem combinar aquestes dues distincions i dibuixar un mapa clar dels canvis que han sofert els drets de propietat intel·lectual.

L'any 1790, la llei era així:

	Publicar	Transformar
Comercial	©	Lliure
No comercial	Lliure	Lliure

L'acció de publicar un mapa, una carta de navegació i un llibre estava regulada per la llei de propietat intel·lectual. Les transformacions eren lliures. I com que els drets d'autor només s'aplicaven a les obres registrades i només es podien registrar aquells que volguessin obtenir un benefici comercial, la còpia mitjançant la publicació d'obres no comercials també era lliure.

Al final del segle XIX, la llei era així:

	Publicar	Transformar
Comercial	©	©
No comercial	Lliure	Lliure

Les obres derivades ara estaven regulades per la llei de propietat intel·lectual. Si es publicava, donada l'economia del mercat editorial de l'època, significava que s'oferia comercialment. Però la publicació i la transformació no comercial encara continuaven essent majoritàriament lliures.

L'any 1909, la llei va canviar per regular les còpies, no la publicació, i després d'aquest canvi, l'àmbit d'acció de la llei quedava lligat a la tecnologia. A mesura que la tecnologia per crear còpies era més prevalent, l'àmbit d'acció de la llei s'ampliava. Per tant, l'any 1975, quan les fotocopiadores eren més comunes, podríem dir que la llei va començar a ser així:

	Publicar	Transformar
Comercial	©	©
No comercial	©/Lliure	Lliure

Es va interpretar la llei perquè inclogués la còpia no comercial mitjançant, per exemple, les fotocopiadores, però gran part de les còpies fetes fora del mercat comercial encara eren lliures. Però la conseqüència del naixement de la tecnologia digital, sobretot en el context d'una xarxa digital, fa que la llei ara sigui així:

	Publicar	Transformar
Comercial	©	©
No comercial	©	©

Cada àmbit està governat per la llei de propietat intel·lectual, quan abans la majoria de creativitat no ho estava. La llei ara regula tota l'àmbit de creativitat (comercial o no, transformador o no) amb les mateixes normes dissenyades per regular els editors comercials.

Evidentment, la llei de propietat intel·lectual no és l'enemic. L'enemic és la regulació que no aporta fruits positius. De manera que la pregunta que hauríem de plantejar ara és si ampliar les regulacions de la llei de propietat intel·lectual a tots aquests àmbits ens aporta fruits positius.

No tinc cap dubte que la llei és positiva quan regula les còpies comercials. Però tampoc no tinc cap dubte que fa més mal que bé quan regula (com fa ara) les còpies no comercials i, sobretot, les transformacions no comercials. Cada cop més, per les raons presentades als capítols setè i vuitè, un es pot preguntar perfectament si fa més mal que bé a les transformacions comercials d'obres. Es crearien més obres transformadores d'originals comercials si els drets derivats es restringissin severament.

La qüestió, doncs, no és només si els drets d'autor són propietat. És clar que els drets d'autor són un tipus de "propietat", i és clar, que com qualsevol altra propietat, l'estat els ha de protegir. Però malgrat les primeres impressions, històricament, aquests drets de la propietat (com amb tots els drets de la propietat³⁵) van ser creats per equilibrar la important necessitat de donar incentius als autors i artistes i la igualment important necessitat d'assegurar l'accés a les obres creatives. Aquest equilibri sempre s'ha trobat davant de noves tecnologies. I durant més de la meitat de la nostra tradició, els "drets d'autor" no controlaven de cap manera la llibertat d'altri de desenvolupar o transformar obres creatives. La cultura nord-americana va néixer lliure i, durant gairebé 180 anys, el nostre país va protegir sistemàticament una cultura lliure vibrant i rica.

Vam arribar a aquella cultura lliure perquè la nostra llei respectava els importants límits de l'àmbit d'acció dels interessos protegits per la "propietat". El mateix naixement dels "drets d'autor" com a drets estatutaris reconeixia aquests límits concedint als propietaris dels drets d'autor la protecció durant un cert temps només (la història del capítol sisè). La tradició de l'"ús just" va cobrar vida per una preocupació semblant que ara està cada cop més en perill perquè els costos d'exercir un dret d'ús just han esdevingut inevitablement alts (la història del capítol setè). Afegir drets estatutaris on els mercats poden ofegar la innovació és un altre límit familiar del dret de la propietat que són els drets d'autor (capítol vuitè). I concedir a les biblioteques i als arxius la llibertat de compilar continguts, malgrat les reclamacions de propietat, és una part fonamental de garantir l'ànima

d'una cultura (capítol novè). Les cultures lliures, com els mercats lliures, es construeixen amb propietat. Però la naturalesa de la propietat que construeix una cultura lliure és molt diferent de la perspectiva extrema que domina el debat avui dia.

La cultura lliure és cada cop més la víctima d'aquesta guerra contra la pirateria. Com a resposta a una amenaça real, encara que no quantificada, que suposen les tecnologies d'Internet per als models de negoci de produir i distribuir cultura, la llei i la tecnologia estan essent transformades d'una manera que destruirà la nostra tradició de cultura lliure. El dret de la propietat que són els drets d'autor ja no és el dret equilibrat que era o volia ser. El dret de la propietat que són els drets d'autor s'ha desequilibrat, s'ha inclinat cap a un extrem. Les oportunitats de crear i transformar es veuen debilitades en un món on la creació necessita permís i la creativitat s'ha de consultar amb l'advocat.

TRENCA-CLOSQUES

CAPÍTOL ONZÈ: Quimera

En una coneguda història de H. G. Wells, un escalador de nom Nunez rellisca (literalment, per un vessant cobert de gel) i cau en una vall desconeguda i aïllada dels Andes peruans.¹ La vall és extraordinàriament bonica, amb "aigua dolça, terres de pastura, un clima moderat i vessants d'una rica terra marró amb mates d'un arbust que donava un fruit excel·lent." Però els habitants són tots cecs. En Nunez s'ho agafa com una oportunitat. "Al país dels cecs", es diu, "el borni és el rei". Així que decideix quedar-se a viure amb els habitants d'aquella contrada per experimentar la vida de rei.

Les coses no li surten com havia planejat. Intenta explicar la idea de vista als habitants. No ho entenen. Els diu que són "cecs". No tenen la paraula *cec*. El prenen per curt. És més, a mesura que s'adonen de les coses que no sap fer (sentir el so de l'herba quan algú la trepitja, per exemple), intenten controlar-lo. Ell, a la vegada, es frustra cada cop més. "No ho enteneu", els crida amb una veu que havia de sonar forta i decidida però que li surt trencada. "Vosaltres sou cecs i jo hi puc veure. Deixeu-me tranquil!".

Els habitants, però, no el deixen tranquil. Tampoc no veuen (per dir-ho d'alguna manera) les virtuts del seu especial poder. Ni tan sols l'objectiu últim del seu afecte, una jove que a ell li sembla "la cosa més bonica de tota la creació", entén la bellesa de la vista. La descripció que en Nunez li fa de tot allò que veu "li semblava la més poètica de les fantasies, i ella escoltava la seva descripció dels estels i les muntanyes i de la seva pròpia bellesa dolça i blanca com si fos un plaer culpable."

"Ella no s'ho creia," ens conta Wells, i "només ho entenia a mitges, però estava misteriosament encantada."

Quan Nunez anuncia el seu desig de casar-se amb el seu amor "misteriosament encantat", el seu pare i el poble s'hi oposen. "Mira, estimada," li diu el pare, "és un idiota. Té al·lucinacions. No sap fer res ben fet." I duen en Nunez al metge del poble.

Després d'una revisió exhaustiva, el metge dóna la seva opinió. "Té el cervell afectat", els informa.

"Què l'afecta?" pregunta el pare. "Aquelles estranyes coses anomenades ulls [...] estan malaltes [...] d'una manera que li afecten el cervell."

El metge continua: "crec que puc dir amb prou certesa que per curar-lo totalment només hem de fer una petita i senzilla operació, és a dir, extirpar els cossos que originen aquesta afecció [els ulls]."

"Gràcies a déu per la ciència!" li diu el pare al metge. Li comuniquen a en Nunez aquesta condició per poder casar-se amb la seva estimada. (Hauran de llegir l'original per saber què passa al final. Crec en la cultura lliure però no en explicar el final d'una història).

A vegades passa que els embrions de dos bessons es fusionen dins de l'úter de la mare. Aquesta fusió provoca una "quimera". Una quimera és una sola criatura amb dos sèries d'ADN. L'ADN de la sang, per exemple, pot ser diferent de l'ADN de la pell. Aquesta possibilitat ha estat massa poc utilitzada en guions de misteriosos assassinats. "Però l'ADN demostra amb una certesa del 100% que la sang trobada a l'escena del crim no era seva [...]"

Abans que llegís res sobre quimeres, hauria dit que eren impossibles. Una sola persona no pot tenir dos sèries d'ADN. La mateixa idea d'ADN és que és el codi d'un individu. Però, de fet, no només pot ser que dos individus tinguin el mateix ADN, sinó que també és possible que una sola persona tingui dos sèries diferents d'ADN. La nostra idea de "persona" hauria de reflectir aquesta realitat.

Com més m'esforço per entendre la lluita actual pels drets d'autor i la cultura, que a vegades he anomenat injustament, i d'altres no he estat prou injust, "les guerres dels drets d'autor", més penso que ens trobem davant d'una quimera. Per exemple, en la batalla per la pregunta "què és l'intercanvi d'arxius p2p?" totes dues parts tenen raó i totes dues parts s'equivoquen. Una part diu, "l'intercanvi d'arxius és el mateix que quan dos nens es graven cintes, el que hem estat fent durant els últims trenta anys sense qüestionar-nos-ho." Això és cert, com a mínim, en part. Quan li dic al meu millor amic que escolti un nou CD que he comprat, però en lloc d'enviar-li el CD, el dirigeixo a un servidor p2p, és, en tots els sentits rellevants, com el que qualsevol executiu d'una gran discogràfica feia quan era petit: compartir música.

Però aquesta descripció també és errònia, en part. Perquè quan el meu servidor p2p es troba en una xarxa p2p a través de la qual tothom pot tenir accés a la meua música, aleshores, és clar, els meus amics hi tenen accés, però amplia el significat d'"amics" fins a un punt que no el reconeixem per dir "els meus deu mil millors amics" hi poden tenir accés. Tant si compartir música amb el meu amic és el que "sempre se'ns ha permès fer" com si no, mai no se'ns ha permès compartir música amb els "nostres deu mil millors amics."

De la mateixa manera, quan l'altra part diu, "l'intercanvi d'arxius és com entrar a Tower Records i agafar un CD del prestatge i endur-se'l sense pagar", és cert, en part. Si després que Lyle Lovett (finalment) tregui el seu últim àlbum me'n vaig a Kazaa i me'n descarrego una còpia en lloc de comprar-la, aleshores el que faig és molt semblant a robar-ne una còpia de Tower Records.

Però no és exactament com robar a Tower. Al cap i a la fi, quan prenc un CD de Tower Records, Tower té un CD menys per vendre, i quan prenc un CD de Tower, tinc quelcom de plàstic i una caràtula, i quelcom que puc posar als meus prestatges. (I ara que hi estem posats, també podríem dir que quan robo un CD de Tower Records, la multa màxima que se'm pot imposar és de mil dòlars com a mínim, segons la llei californiana. Segons la RIAA, per contra, si em descarrego un CD de deu cançons em poden reclamar un milió i mig de dòlars per danys i perjudicis).

La idea no és afirmar que no és cap de les dues descripcions. La idea és que són totes dues (la descripció de la RIAA i la descripció de Kazaa). És una quimera. I en lloc de simplement negar l'afirmació de l'altra part, hem de començar a pensar com hauríem de respondre a aquesta quimera. Quines normes l'haurien de regular?

Podríem respondre simplement fent veure que no és una quimera. Podríem, amb la RIAA, decidir que cada intercanvi d'arxius hauria de ser delictu. Podríem processar famílies per milions de dòlars en danys i perjudicis només perquè l'intercanvi d'arxius es va dur a terme amb l'ordinador familiar. I podem fer que les universitats controlin tot el trànsit informàtic per assegurar-se que cap ordinador no s'utilitza per cometre aquest delictu. Aquestes respostes poden ser extremes, però cadascuna ha estat o bé proposada o bé aplicada.²

D'altra banda, podríem respondre a l'intercanvi d'arxius com molts nois i noies actuen, com si ja haguéssim respost. El podríem legalitzar totalment. Que no hi hagi cap responsabilitat civil ni penal per fer disponible material amb drets d'autor a la Xarxa. Fem que l'intercanvi d'arxius sigui com els rumors: si estan regulats d'alguna manera, és per normes socials, no per llei.

Totes dues respostes són possibles. Crec que totes dues serien un error. En lloc de celebrar un d'aquests extrems, hauríem d'abraçar algun terme mig que reconegui la veritat de totes dues parts. I, tot i que acabo aquest llibre amb un esbós d'un sistema que fa justament això, en aquest capítol el meu objectiu és demostrar les nefastes conseqüències que tindria adoptar l'extrem de la tolerància zero. Crec que *tots dos* extrems serien pitjors que una alternativa raonable. Però crec que la solució de la tolerància zero seria la pitjor de tots dos extrems.

Però la política del govern és cada cop més la de tolerància zero. Enmig del caos que ha creat Internet, s'està produint una extraordinària apropiació de terres. La llei i la tecnologia s'estan canviant per donar als propietaris de continguts un tipus de control sobre la nostra cultura que no havien tingut mai abans. I en aquest extremisme es perdran moltes oportunitats d'innovar i crear.

No estic parlant de les oportunitats dels nois de "robar" música. Sinó que em centro en la innovació cultural i comercial que aquesta guerra també matarà. Mai no hem vist el poder d'innovar tan repartit entre els nostres ciutadans i tot just comencem a veure la innovació que aquest poder farà possible. Però Internet ja ha vist passar un cicle d'innovació en tecnologies per distribuir continguts i la llei n'és responsable. Tal com digué el vicepresident per a la política pública global en una d'aquestes empreses innovadores, eMusic.com, quan criticava la protecció afegida de la DMCA del material amb drets d'autor,

eMusic s'oposa a la pirateria de música. Som distribuïdors de continguts amb drets d'autor i volem protegir aquests drets.

Però construir una fortalesa tecnològica que regeix la fortalesa dels segells més importants no és, de cap manera, l'única via per protegir els interessos dels drets d'autor, ni tampoc no és necessàriament la millor. Les forces del mercat que operen amb naturalitat poden perfectament crear un model d'indústria totalment diferent.

Aquest punt és molt important. Les eleccions que els sectors de la indústria facin pel que fa a aquests sistemes perfilaran el mercat dels mitjans digitals de moltes maneres i també la forma com es distribueixen. Al seu torn, això influirà

directament en les opcions possibles per als consumidors, tant en termes de la facilitat que tindran per accedir als mitjans digitals com en l'equip que necessitaran per fer-ho. Les decisions equivocades que es prenguin tan aviat en aquest joc retardaran el creixement d'aquest mercat i perjudicaran els interessos de tots.³

L'abril de 2001, Vivendi Universal, un dels "grans segells", va comprar eMusic.com. La seva postura en aquests temes ara ha canviat.

Canviar la nostra tradició de tolerància ara no només acabarà amb la pirateria. També sacrificarà valors que són importants per aquesta cultura i eliminarà oportunitats que podrien ser extremadament valuoses.

CAPÍTOL DOTZÈ: Danys

Per lluitar contra la "pirateria", per protegir la "propietat", la indústria dels continguts ha començat una guerra. Els grups de pressió i les moltes contribucions econòmiques a campanyes electorals han arrossegat ara el govern cap aquesta guerra. Com en qualsevol guerra, aquesta causarà danys i perjudicis directes i col·laterals. Com en qualsevol guerra de prohibició, aquests danys i perjudicis els sofrirà la nostra gent.

El meu objectiu fins ara ha estat descriure les conseqüències d'aquesta guerra, i més concretament, les conseqüències per a la "cultura lliure". Però ara el meu objectiu és ampliar aquesta descripció de conseqüències en un sol argument. Està justificada aquesta guerra?

Des del meu punt de vista, no. No hi ha cap raó de pes perquè ara, per primer cop, la llei hagi de defensar l'antiguitat davant la novetat, just en un moment en què el poder de la propietat anomenada "propietat intel·lectual" està al punt àlgid de la seva història.

Però el "sentit comú" no ho veu així. El sentit comú encara està del costat dels Causby i la indústria dels continguts. Les extremes reclamacions de control en nom de la propietat encara se senten; el rebuig cec de la "pirateria" encara continua.

Continuar aquesta guerra tindrà moltes conseqüències. Només en vull descriure tres i es podria dir que totes tres són involuntàries. Estic bastant segur que la tercera és involuntària, però no n'estic segur que les dues primeres ho siguin. Les

dues primeres protegeixen les RCA modernes, però no hi ha cap Howard Armstrong a l'aguait per lluitar contra els monopolistes de la cultura d'avui.

Limitar els creadors

En els propers deu anys veurem una explosió de tecnologies digitals. Aquestes tecnologies faran possible que gairebé tothom capturi i comparteixi continguts. Capturar i compartir continguts, és clar, és el que els humans han fet des que són humans. És com aprenem i com ens comuniquem. Però capturar i compartir mitjançant la tecnologia digital és diferent. La fidelitat i el poder són diferents. Podem enviar un correu electrònic a algú explicant un acudit que hem sentit a Comedy Central o podem enviar el clip. Podem escriure un article sobre les incongruències dels arguments del polític que més ens agrada odiar o podem fer un curt que confronti els arguments. Podem escriure una poesia per expressar el nostre amor o podem enllaçar una sèrie de cançons dels nostres artistes preferits en forma de collaret i posar-ho a disposició de tothom a la Xarxa.

Aquesta "captura i compartició" digital és, en part, una extensió de la captura i compartició que sempre ha format part de la nostra cultura i, en part, és quelcom nou. És la continuïtat de Kodak, però trenca les fronteres de la tecnologia com la de Kodak. La tecnologia de la "captura i compartició" digital promet un món de creativitat extraordinàriament diversa que es pot compartir àmpliament i fàcil. I a mesura que aquesta creativitat s'apliqui a la democràcia, farà possible que molts ciutadans utilitzin aquesta tecnologia per expressar-se, criticar i contribuir a la cultura que els envolta.

Per tant, la tecnologia ens ha donat l'oportunitat de fer quelcom amb la cultura que fins ara només era possible per als individus en grups reduïts, aïllats els uns dels altres. Pensem en un avi explicant una història a uns quants veïns en un poble. Ara imaginem-nos aquesta mateixa història explicada a tot el món.

Però tot això només és possible si l'activitat és presumptament legal. Sota el règim actual de la regulació legal, no ho és. Oblidem-nos de l'intercanvi d'arxius per un moment. Pensem en les nostres pàgines preferides de la Xarxa. Les pàgines web ofereixen resums de guions de programes de televisió oblidats; catàlegs de dibuixos animats dels anys seixanta; n'hi ha que combinen imatge i so per criticar polítics o empreses; d'altres recopilen articles de diari sobre temes remots de ciència i cultura. Hi ha una gran quantitat d'obres creatives per tota la Xarxa. Però tal com està teixida la llei actualment, aquestes obres són il·legals.

Aquesta presumpció farà que la creativitat es vagi refredant, a mesura que creixin els exemples de penes extremes per infraccions vagues. És impossible tenir una idea clara de què està permès i què no, i a la vegada, les penes per creuar la línia d'allò permès són sorprenentment severes. Els quatre estudiants amenaçats per la RIAA (en Jesse Jordan del capítol tercer només n'era un) feien front a una amenaça de litigi per 98 mil milions de dòlars per crear motors de cerca que permetien que es copiessin cançons. Però World-Com, que va estafar els seus inversors per valor d'11 mil milions de dòlars i els va ocasionar una pèrdua de més de 200 mil milions, va rebre una multa de només 750 milions de dòlars.¹ I segons la legislació que s'està impulsant ara al Congrés, un metge que de manera negligent amputi la cama equivocada en una operació hauria de pagar més de 250 mil dòlar en danys i perjudicis pel dolor i el sofriment.² El sentit comú pot reconèixer l'absurditat en un món on la multa màxima per descarregar-se dos cançons d'Internet és més elevada que la multa a un metge negligent per fer una carnisseria a un pacient?

La conseqüència d'aquesta incertesa legal, sumada a aquestes penes extremadament altes, és que una gran quantitat de creativitat o bé no es durà mai a terme, o mai no es durà a terme a l'espai públic. Batejant els Walt Disneys d'avui dia de "pirates" estem enterrant aquest procés creatiu. Fem que sigui impossible que les empreses es refiïn del domini públic perquè les fronteres del domini públic estan dissenyades per ser poc clares. Mai no compensa fer res

excepte quan paguem pel dret a crear i, per tant, només aquells que poden pagar poden crear. Com passava amb la Unió Soviètica, però per raons molt diferents, començarem a veure un món d'art subversiu, no perquè el missatge sigui necessàriament polític o perquè el tema sigui polèmic, sinó perquè el mateix acte de crear és legalment reprobable. Actualment, ja hi ha exposicions d'art "il·legal" que recorren els Estats Units.³ En què consisteix la seva il·legalitat? En l'acte de barrejar la cultura que ens envolta amb una expressió crítica o reflexiva.

Part de la raó de la por a la il·legalitat té a veure amb les lleis canviants. He descrit aquests canvis detalladament al capítol desè. Però una part encara més gran d'aquesta por té a veure amb la creixent facilitat amb què es poden detectar aquestes infraccions. Com van descobrir els usuaris de sistemes d'intercanvi d'arxius l'any 2002, és un assumpte trivial per als propietaris de drets d'autor aconseguir que els tribunals obliguin els proveïdors de serveis a Internet a revelar qui té quins continguts. És com si el nostre equip de música transmetés un senyal amb la llista de les cançons que escoltem en la intimitat de casa nostra i que qualsevol pogués detectar amb qualsevol pretext.

Mai a la nostra història un pintor no s'ha hagut de preocupar de si el seu quadre violava els drets d'alguna altra obra; però el pintor d'avui, utilitzant les eines de Photoshop i compartint continguts a la Xarxa, se n'ha de preocupar constantment. Les imatges són per tot arreu, però les úniques imatges segures que es poden utilitzar en un acte de creació són aquelles que es compren a Corbis o alguna altra empresa dedicada a la venda d'imatges. I quan comprem, es dona la censura. El mercat dels llapis és un mercat lliure; no ens cal preocupar dels seus efectes sobre la creativitat. Però el mercat de les icones culturals està altament regulat i monopolitzat; el dret a cultivar-les i transformar-les no és igual de lliure.

Els advocats no solen veure aquest fet perquè els advocats no solen ser empírics. Com he descrit al capítol setè, com a resposta a la història del realitzador de documentals Jon Else, he estat sermonejat una vegada i una altra per advocats

que insisteixen en el fet que l'ús d'Else era un ús just i que, per tant, m'equivoco quan dic que la llei regula aquest ús.

Però l'ús just als Estats Units només significa el dret de contractar un advocat per defensar el nostre dret a crear. I el nostre sistema per defensar drets com aquest és sorprenentment dolent. Gairebé en tots els contextos, però sobretot en aquest, cosa que als advocats els encanta oblidar. Costa massa, és massa lent i el que en resulta sovint té poca relació amb la justícia en què es basa la reclamació. El sistema legal pot ser tolerable per als rics. Per a la resta, és una vergonya per a una tradició que s'enorgulleix del seu l'estat de dret.

Els jutges i advocats es poden dir a ells mateixos que l'ús just proporciona prou "espai per respirar" entre la regulació de la llei i l'accés que la llei hauria de permetre. Però el fet que tothom ho qüestioni és un indicador de fins a quin punt el nostre sistema legal ha perdut contacte amb la realitat. Les normes que els editors imposen als escriptors, les normes que les distribuïdores cinematogràfiques imposen als cineastes, les normes que els diaris imposen als periodistes són realment les lleis que governen la creativitat. I aquestes normes tenen poca relació amb la "llei" amb què es recolzen els jutges.

Perquè en un món que amenaça amb una multa de 150 mil dòlars per una sola violació voluntària dels drets d'autor i que exigeix desenes de milers de dòlars per defensar-se de la demanda de violació de drets d'autor i que, injustament, mai no retorna a l'acusat els costos que ha sofert per defensar el seu dret a parlar, en aquest món, les regulacions increïblement àmplies que es fan anomenar "drets d'autor" silencien la paraula i la creativitat. I en aquest món, cal que les persones tinguin una ceguesa deliberada per continuar creient que viuen en una cultura lliure.

Com em digué Jed Horovitz, l'empresari darrere de Video Pipeline,

Estem perdent oportunitats [creatives] per totes bandes. S'està obligant les persones creatives a no expressar-se. No s'expressen opinions. I tot i que [encara] es creen moltes coses, no seran distribuïdes. Encara que es creï quelcom [...] no aconseguiràs distribuir-ho als mitjans per al gran públic a menys que tinguis un paper d'un advocat que digui "s'han obtingut els drets." Ni tan sols aconseguiràs que ho emeti la PBS sense aquest tipus de permís. Aquí és precisament on tenen el control.

Limitar els innovadors

La història de l'última secció és típicament d'esquerres (creativitat asfíxiada, artistes que no es poden expressar, bla, bla, bla). Potser això no els motiva a l'acció. Potser pensen que ja hi ha prou art estrany en aquest món i prou expressió crítica sobre més o menys tot. Si pensen això, poden pensar que no hi ha gran cosa en tota aquesta història que els hagi de preocupar.

Però hi ha un aspecte d'aquesta història que no és gens d'esquerres. De fet, és un aspecte que podria escriure l'ideòleg capitalista més extrem. I si és un d'aquests (un de bastant especial, si ha llegit fins aquí), aleshores podrà veure aquest aspecte canviant "cultura lliure" per "lliure mercat" allà on he escrit "cultura lliure". L'argument és el mateix, encara que els interessos que afecten la cultura són més fonamentals.

L'al·legat que he estat fent sobre la regulació de la cultura és el mateix al·legat que els capitalistes presenten sobre la regulació dels mercats. Evidentment, tothom està d'acord en el fet que hi ha d'haver una certa regulació dels mercats (com a mínim, necessitem normes de propietat i contractació i tribunals que les facin complir). De la mateixa manera, en aquest debat sobre la cultura tothom està d'acord que cal un cert marc per als drets d'autor. Però totes dues perspectives insisteixen incansablement en el fet que només perquè sigui necessària certa regulació, no vol dir que més regulació sigui millor. I totes dues perspectives queden totalment atònites davant la manera com la regulació

simplement permet a les indústries poderoses d'avui protegir-se dels competidors del futur.

Aquest és l'efecte individual més dràstic del canvi de l'estratègia reguladora que he descrit al capítol desè. La conseqüència d'aquesta gran amenaça de responsabilitats legals juntament amb les borroses fronteres de la llei de propietat intel·lectual és que els innovadors que vulguin innovar en aquest espai, només ho poden fer amb garanties si tenen el permís de les indústries dominants de la generació anterior. Aquesta lliçó s'ha ensenyat a través d'una sèrie de casos que es van dissenyar i executar per donar una lliçó als inversors de risc. Aquesta lliçó, el que l'exconseller delegat de Napster, Hank Barry, anomena un "drap fúnebre" que ha caigut sobre Silicon Valley, s'ha après.

Considerem ara un exemple per il·lustrar la idea, una història de la qual vaig explicar el començament a *The Future of Ideas* (El futur de les idees) i que s'ha anat desenvolupant d'una manera que jo (pessimista empedreït) mai no hauria predit.

L'any 1997, Michael Roberts va obrir una empresa anomenada MP3.com, interessada en refer el negoci de la música. El seu objectiu no només era proporcionar noves vies per accedir als continguts, sinó també era facilitar noves vies per crear continguts. A diferència dels grans segells discogràfics, MP3.com oferia als creadors un lloc on distribuir la seva creativitat, sense exigir un compromís exclusiu per part dels creadors.

Però perquè aquest sistema funcionés, MP3.com necessitava una forma fiable de recomanar música als seus usuaris. La idea darrere d'aquesta alternativa era aprofitar les preferències musicals conegudes dels usuaris per recomanar nous artistes. Si li agrada Lyle Lovett, segurament li agradarà Bonnie Raitt, etc.

Aquesta idea requeria una manera simple de compilar dades sobre les preferències dels usuaris. MP3.com va trobar una manera extraordinàriament enginyosa de compilar aquesta informació. El juny de 2000, l'empresa va llançar un servei anomenat my.mp3.com. Utilitzant programari que proporcionava MP3.com, els usuaris podien obrir un compte i inserir un CD al seu ordinador. El programari reconeixeria aquell CD i li donava a l'usuari accés a aquells continguts. Així doncs, per exemple, si posàvem un CD de Jill Sobule, fóssim on fóssim (a casa o a la feina) podíem tenir accés a aquella música un cop haguéssim entrat al nostre compte d'usuari. El sistema era, doncs, una mena de caixa forta musical.

Evidentment hi havia qui podia utilitzar aquest sistema per copiar continguts il·legalment. Però aquesta possibilitat existia tant amb MP3.com com sense. L'objectiu de my.mp3.com era donar als usuaris els seus propis continguts i, com a efecte secundari, veient els continguts que ja tenien, descobrir els tipus de continguts que els agradaven.

Però per fer que aquest sistema funcionés, MP3.com havia de copiar 50 mil CD a un servidor. (En principi, hauria pogut ser el mateix usuari qui pengés la música, però hauria trigat molt de temps i el producte resultant hauria estat de dubtosa qualitat). Per tant, l'empresa va comprar 50 mil CD en una botiga de música i va començar el procés de fer-ne les còpies. Un cop més, els continguts d'aquestes còpies només servirien a aquells que demostrassin que tenien una còpia del CD al qual volien accedir. Així doncs, la tasca era copiar 50 mil CD, 50 mil còpies destinades a donar als clients allò que ja havien comprat.

Nou dies després que MP3.com llancés el seu servei, els cinc segells més importants liderats per la RIAA van interposar una demanda contra MP3.com. MP3.com va arribar a un acord amb quatre d'aquests cinc. Nou mesos després, un jutge federal va considerar MP3.com culpable de violació voluntària dels drets d'autor pel que feia a la cinquena discogràfica. Aplicant la llei vigent, el jutge va

imposar una multa a MP3.com de 118 milions de dòlars. MP3.com aleshores va arribar a un acord amb el demandant que quedava, Vivendi Universal, i va pagar 54 milions de dòlars. Vivendi va comprar MP3.com més o menys un any més tard.

Aquesta part de la història ja l'he explicada algun cop abans. Ara, considerem la conclusió. Després que Vivendi comprés MP3.com, Vivendi va donar mitja volta i va interposar una demanda per negligència professional contra els advocats que havien aconsellat a MP3.com que es defensés dient que de bona fe havia cregut que el servei que volia oferir seria legal d'acord amb la llei de propietat intel·lectual. La demanda al·legava que hauria d'haver estat obvi que els tribunals trobarien aquesta acció il·legal; per tant, aquesta demanda buscava castigar qualsevol advocat que hagués gosat suggerir que la llei era menys restrictiva que el que exigien les discogràfiques.

L'objectiu clar d'aquest litigi (pel qual es va arribar a un acord d'una quantitat no especificada poc després que desaparegués el cas de la premsa) era enviar un missatge inequívoc als advocats perquè aconsellessin els clients en aquest àmbit: no només patiran els vostres clients si la indústria dels continguts els apunta amb una pistola, vosaltres també. De manera que, els que creieu que la llei hauria de ser menys restrictiva, hauríeu de ser conscients que tenir aquesta visió de la llei us costarà car, a vosaltres i al vostre bufet.

Aquesta estratègia no només es limita als advocats. L'abril de 2003, Universal i EMI van demandar Hummer Winblad, l'empresa de capital de risc que havia finançat Napster en algun moment del seu desenvolupament, el seu cofundador (John Hummer) i el soci general (Hank Barry).⁴ L'al·legació aquí també era que l'empresa de capital de risc hauria d'haver reconegut el dret de la indústria a controlar com s'ha de desenvolupar la indústria. Haurien de ser declarats responsables personalment per finançar una empresa el negoci de la qual quedava fora de la llei. Aquí, un cop més, l'objectiu de la demanda era transparent:

qualsevol empresa de capital de risc sap ara que si finança una empresa el negoci de la qual no aproven els grans dinosaures, corre un risc, no només al mercat, sinó també davant dels tribunals. La vostra inversió no només us compra una empresa, també us compra una demanda judicial. L'ambient s'ha tornat tan extrem que fins i tot els fabricants tenen por de les tecnologies que toquen continguts. En un article de *Business 2.0*, Rafe Needleman descriu un debat amb BMW,

Vaig preguntar per què, amb tota la capacitat d'emmagatzematge i poder informàtic que hi ha en un cotxe, no hi havia forma de reproduir fitxers MP3. Em van dir que els enginyers de BMW a Alemanya havien modificat un model d'automòbil per reproduir MP3 mitjançant el sistema de so integrat al vehicle, però que el departament de màrqueting i el legal no se sentien còmodes amb la idea d'impulsar-ho a escala nacional. Encara avui dia no hi ha cotxes nous als Estats Units amb reproductors MP3 de bona fe [...]⁵

Això és el món de la màfia, ple d'ofertes de l'estil "els diners o la vida" i al final governat no pels tribunals, sinó per les amenaces que la llei permet que exerceixin els titulars de drets d'autor. És un sistema que evidentment i necessària ofegarà nova innovació. Ja resulta prou difícil muntar una empresa. Resulta impossible fer-ho si aquesta empresa està constantment amenaçada amb demandes legals.

No estic dient que les empreses haurien de tenir el dret a començar iniciatives il·legals. La idea és la definició d'"il·legal". La llei és un caos d'incertesa. No tenim cap manera fiable de saber com s'hauria d'aplicar a les noves tecnologies. Però invertint la nostra tradició de deferència judicial i adoptant les sorprenentment altes penes que imposa la llei de propietat intel·lectual, aquesta incertesa es converteix ara en una realitat molt més conservadora que correcta. Si la llei imposés la pena de mort per aparcar malament, no només hi hauria menys mals aparcaments, també conduiríem molt menys. El mateix principi es pot aplicar a la innovació. Si la innovació està constantment controlada per aquesta responsabilitat incerta i il·limitada, tindrem molta menys innovació i molta menys creativitat.

La idea és paral·lela a la idea típicament d'esquerres sobre l'ús just. Sigui quina sigui la llei "real", la realitat de l'efecte de la llei en tots dos contextos és la mateixa. Aquest sistema descabdelladament punitiu de regulació ofegarà sistemàticament la innovació i la creativitat. Protegirà alguns creadors i algunes indústries, però perjudicarà la indústria i la creativitat en general. El lliure mercat i la cultura lliure depenen d'una competència sana i vibrant. Però l'efecte de la llei avui és ofegar aquesta competència. L'efecte és produir una cultura massa regulada, de la mateixa manera que l'efecte de massa control al mercat és produir un mercat regulat massa regulat.

La construcció d'una cultura del permís, en lloc d'una cultura lliure, és la primera manera important en què els canvis que he descrit obstaculitzaran la innovació. Una cultura del permís significa una cultura d'advocats, una cultura en què l'habilitat de crear requereix una trucada de telèfon a l'advocat. Aquí tampoc no estic en contra dels advocats, com a mínim, quan són on han de ser. Per suposat, tampoc no estic en contra la de llei. Però la nostra professió ha perdut el sentit dels seus límits. I els líders de la nostra professió han perdut de vista els alts costos que la nostra professió imposa als altres. La ineficiència de la llei és una vergonya per a la nostra tradició. I, tot i que crec que la nostra professió hauria de fer tot el que estigui a les seves mans perquè la llei sigui més eficient, també hauria de, com a mínim, fer tot el que estigui a les seves mans per limitar el radi d'acció de la llei en aquells àmbits on no hi fa res de bo. Els costos de les transaccions ocults en una cultura del permís són suficients per enterrar un gran àmbit de creativitat. Algú ha de donar moltes explicacions per justificar aquest resultat.

La incertesa de la llei és un dels obstacles per a la innovació. Però hi ha un segon obstacle que opera més directament, l'intent de molts en la indústria dels continguts d'utilitzar la llei per regular directament la tecnologia d'Internet per protegir-ne millor els continguts.

La motivació darrere d'aquesta resposta és clara. Internet permet una difusió eficient dels continguts. Aquesta eficiència és una característica del disseny d'Internet. Però des de la perspectiva de la indústria dels continguts aquesta característica és una molèstia, un virus. L'eficient difusió de continguts significa que els distribuïdors de continguts tenen més dificultats per controlar la distribució d'aquests continguts. Una resposta òbvia a aquesta eficiència és, doncs, que Internet sigui menys eficient. Si Internet fa possible la "pirateria", aleshores, diu aquesta resposta, hauríem de trencar-li les ales.

Hi ha molts exemples d'aquest tipus de legislació. Davant la impaciència de la indústria dels continguts, alguns al Congrés han amenaçat amb legislació que requeriria que els ordinadors determinessin si els continguts als quals accedeixen estan protegits o no i desactivar la difusió de continguts protegits.⁶ El Congrés ja ha pres algunes mesures per explorar "un senyal d'emissió" obligatori que s'exigiria a cada aparell capaç de transmetre vídeo digital (per exemple, un ordinador) i desactivaria la còpia de qualsevol contingut arcat amb un senyal d'emissió. Altres membres del Congrés han proposat atorgar immunitat legal als proveïdors de continguts perquè puguin utilitzar tecnologia que caci els violadors de drets d'autor i inutilitzar els seus ordinadors.⁷

D'una banda, aquestes solucions semblen raonables. Si el problema és el codi, per què no regulem el codi per fer desaparèixer el problema? Però qualsevol regulació d'infraestructura tècnica sempre se sintonitzarà segons la tecnologia del moment. Imposarà càrregues i costos importants a aquesta tecnologia, però segurament es veurà eclipsada per avenços al voltant, justament, d'aquests requeriments.

El març de 2002, una extensa coalició d'empreses tecnològiques liderada per Intel va intentar que el Congrés veiés els danys que una legislació d'aquest tipus provocaria.⁸ El seu argument no era, òbviament, que els drets d'autor no

haguessin d'estar protegits. Per contra, el seu argument era que cap protecció no hauria de fer més mal que bé.

Hi ha una forma més clara de com aquesta guerra ha perjudicat la innovació, una història que els sonarà familiar als defensors del lliure mercat.

Els drets d'autor poden ser propietat, però com tota propietat, també són una forma de regulació. És una regulació que beneficia alguns i perjudica uns altres. Quan es fa bé, beneficia els creadors i perjudica les sangoneres. Quan es fa malament, es converteix en una regulació que utilitzen els poderosos per vèncer els competidors.

Com he descrit al capítol desè, malgrat aquest tret característic dels drets d'autor com a regulació, subjecte a qualificacions importants descrites per Jessica Litman al seu llibre *Digital Copyright*,⁹ en general aquesta història dels drets d'autor no està malament. Com es detalla al capítol desè, quan han aparegut noves tecnologies, el Congrés ha establert l'equilibri per garantir que allò que és nou estigui protegit d'allò que és antic. Les llicències estatutàries o obligatòries han estat una part d'aquesta estratègia. L'ús just (com en el cas del VCR) n'ha estat una altra.

Però aquest model de deferència cap a les noves tecnologies ara ha canviat amb l'aparició d'Internet. En lloc de trobar l'equilibri entre les reclamacions d'una nova tecnologia i els drets legítims dels creadors de continguts, tant els tribunals com el Congrés han imposat restriccions legals que tindran l'efecte d'ofegar allò que és nou i beneficiar allò que és antic.

La resposta dels tribunals ha estat prou universal.¹⁰ S'ha reflectit en les respostes amb què ha amenaçat i, de fet, aplicat el Congrés. No els enumeraré totes

aquestes respostes aquí.¹¹ Però hi ha un exemple que n'il·lustra la idea general, la història de la mort de la ràdio per Internet.

Com he descrit al capítol quart, quan una emissora de ràdio posa una cançó, l'artista que grava no rep diners per aquesta "interpretació radiofònica" a menys que ell o ella en sigui també el compositor. Així doncs, per exemple, si Marilyn Monroe hagués gravat una versió del "*Happy Birthday*" (per fer memòria de la seva famosa interpretació davant el president Kennedy al Madison Square Garden), aleshores, sempre que s'hagués posat aquella gravació a la ràdio, els propietaris dels drets d'autor de "*Happy Birthday*" haurien obtingut diners, però no Marilyn Monroe.

L'argument darrere d'aquest equilibri aconseguit pel Congrés tenia algun sentit. La justificació que es donava era que la ràdio era una forma de publicitat. L'artista que gravava en sortia beneficiat perquè, posant la seva música, l'emissora de ràdio augmentava les possibilitats que els discs de l'artista es venguessin. Per tant, l'artista que gravava n'obtenia quelcom, encara que fos indirectament. Probablement aquesta raó tenia menys a veure amb el resultat que amb el poder de les emissores de ràdio: els seus llobbistes eren bastant bons a l'hora d'aturar qualsevol intent del Congrés de compensar els artistes que gravaven.

Arriba la ràdio per Internet. Com la ràdio normal, la ràdio per Internet és una tecnologia per fer arribar continguts des d'una emissora a un oient. L'emissió viatja per Internet, no per l'èter de l'espectre radiofònic. Per tant, per Internet, puc "sintonitzar" una emissora de ràdio de Berlín, des de San Francisco, encara que no hi hagi cap manera de sintonitzar una emissora de ràdio normal gaire més enllà de la zona metropolitana de San Francisco.

Aquesta característica de la ràdio per Internet implica que hi ha un nombre potencial il·limitat d'emissores de ràdio que l'usuari pot sintonitzar utilitzant l'ordinador, mentre que amb l'arquitectura existent de la ràdio tradicional, hi ha un evident límit en el nombre de freqüències clares que puc sintonitzar. Així doncs, la ràdio per Internet podria ser més competitiva que la ràdio tradicional; podria proporcionar un ampli ventall d'opcions d'on poder escollir. I com que l'audiència potencial de la ràdio digital és tot el món, les emissores especialitzades podrien desenvolupar i promoure'n fàcilment els continguts per a un nombre relativament elevat d'usuaris per tot el món. Segons alguns càlculs, més de vuitanta milions d'usuaris de tot el món han sintonitzat alguna emissora de ràdio per Internet.

La ràdio per Internet és, doncs, a la ràdio el que la FM va ser a la AM. És una millora potencialment molt més significativa que la que va suposar la FM respecte de l'AM, perquè no només la tecnologia és millor, també la magnitud de la competència és molt més gran. Hi ha un paral·lelisme directe entre la lluita per apuntalar la ràdio FM i la lluita per protegir la ràdio digital. Com descriu un autor la lluita de Howard Armstrong per fer realitat la ràdio FM,

Gairebé un nombre il·limitat d'emissores FM eren possibles en ona curta, per tant, s'acabaven les restriccions artificials imposades a la ràdio en la superpoblada ona llarga. Si la FM es desenvolupés lliurement, el nombre d'emissores només estaria limitat per l'economia i la competència i no per restriccions tècniques [...] Armstrong va comparar la situació que s'havia donat amb la ràdio amb la situació que es va produir després de la invenció de la impremta, quan els governs i els interessos imperants van intentar controlar aquest nou instrument de comunicació de masses imposant-li llicències restrictives. Aquesta tirania només es va rompre quan hom va poder comprar i utilitzar la impremta lliurement. La FM, en aquest sentit, fou un invent tan important com la impremta, perquè li va atorgar a la ràdio l'oportunitat de desfer-se de les seves manilles.¹²

Aquest potencial de la ràdio FM mai no es va materialitzar, no perquè Armstrong s'equivoqués en la tecnologia, sinó perquè va subestimar el poder d'"interessos privats, costums i legislació"¹³ per poder retardar el creixement d'aquesta tecnologia competidora.

Ara es podria dir exactament el mateix de la ràdio per Internet, perquè, una vegada més, no hi ha límits tècnics que puguin restringir el nombre d'emissores de ràdio digitals. Les úniques restriccions per a la ràdio digital són les que imposa la llei. De manera que la primera pregunta que ens hauríem de plantejar és, quines normes dels drets de propietat intel·lectual regulen la ràdio per Internet?

Però aquí el poder dels lobbistes s'inverteix. La ràdio digital és una indústria nova. En canvi, els artistes que graven compten amb un grup de pressió molt poderós, la RIAA. Per tant, quan el Congrés va estudiar el fenomen de la ràdio digital l'any 1995, aquests llobbistes havien collat el Congrés perquè adoptés normes diferents per a la ràdio digital. Mentre que la ràdio terrestre no ha de pagar a la nostra hipotètica Marilyn Monroe quan emet la seva hipotètica gravació del "Happy Birthday", la *ràdio digital*, sí. No només la llei no és neutral pel que fa a la ràdio digital, també li posa més obstacles que a la ràdio terrestre.

La càrrega econòmica no és poca. Com estima William Fisher, professor de Dret a Harvard, si una emissora de ràdio digital distribuís música pop sense anuncis a (de mitjana) deu mil oients, vint-i-quatre hores al dia, el total que l'emissora hauria de pagar als artistes, seria més d'un milió de dòlars l'any.¹⁴ Una emissora de ràdio terrestre que emetés els mateixos continguts no hauria de pagar el mateix.

La càrrega, però, no només és econòmica. Segons les normes que es van imposar originalment, una emissora digital (no una de terrestre) hauria de compilar les següents dades sobre *cada transacció d'escolta*:

1. nom del servei;
2. canal del programa (les emissores AM/FM utilitzen identificació d'emissora);
3. tipus de programa (d'arxiu/bucle/en directe);
4. data de l'emissió;
5. hora de l'emissió;
6. zona horària de l'origen de l'emissió;
7. designació numèrica del lloc de la gravació sonora dins del programa;
8. durada de l'emissió (mesurada fins a l'últim segon);
9. títol de la gravació;
10. codi ISRC de la gravació;
11. any de publicació de l'àlbum segons la nota dels drets d'autor i, en el cas dels àlbums de compilacions, l'any de publicació de l'àlbum i la data dels drets d'autor de la cançó;
12. nom de l'artista que va gravar la cançó;
13. títol comercial de l'àlbum ;
14. segell discogràfic;
15. codi UPC de l'àlbum comercial;
16. número de catàleg;
17. informació sobre el propietari dels drets d'autor;
18. gènere musical del canal o programa (format de l'emissora);
19. nom del servei o entitat;
20. canal o programa;
21. data i hora que l'usuari es va connectar (en la zona horària de l'usuari);
22. data i hora que l'usuari es va desconnectar (en la zona horària de l'usuari);
23. zona horària on es va rebre el senyal (usuari);
24. identificador únic d'usuari;
25. el país on l'usuari va rebre l'emissió.

El Bibliotecari del Congrés, al final, va suspendre aquests requisits fins que no s'estudiessin més. També va canviar les tarifes originals que havia establert la junta arbitral encarregada de fixar-les. Però la diferència bàsica entre la ràdio

digital i la terrestre continua existint: la ràdio digital ha de pagar un *tipus de drets d'autor* que la ràdio terrestre no ha de pagar.

Per què? Quina justificació té aquesta diferència? Es va realitzar algun estudi de les conseqüències econòmiques de la ràdio per Internet que justifiqués aquestes diferències? El motiu era protegir els artistes de la pirateria?

En un estrany gest de sinceritat, un expert de la RIAA va admetre el que semblava evident a tothom en aquell moment. Com em digué Alex Alben, vicepresident de política pública de Real Networks,

La RIAA, que representava els segells discogràfics, va presentar alguns testimonis sobre el que pensaven que un comprador interessat pagaria a un venedor potencial, i era molt més alt. Era deu vegades més alt que el que paguen les emissores de ràdio per reproduir les mateixes cançons en el mateix període de temps. Així doncs, els advocats que representaven les emissores digitals van preguntar a la RIAA, [...] "com obteniu aquesta tarifa que és molt més alta? Per què val més que la ràdio? Perquè som centenars de milers d'emissores digitals que volem pagar i això hauria d'establir la tarifa de mercat, i si estableixen la tarifa tan elevada, eliminaran les emissores digitals petites [...]"

El experts de la RIAA van contestar: "bé, en realitat, no volem un model d'indústria amb milers d'emissores digitals, *creiem que hauria de ser una indústria amb cinc o set grans actors que puguin pagar una tarifa elevada i que sigui un mercat estable i previsible.*" (L'èmfasi l'he afegit jo).

Traducció: l'objectiu és utilitzar la llei per eliminar la competència, de manera que aquesta plataforma d'immensa competència potencial, que faria possible explotar la diversitat dels continguts, no faci mal als dinosaures del passat. Ningú, ni de dretes ni d'esquerres, no hauria de recolzar aquest ús de la llei. No hi ha gairebé ningú, però, ni de dretes ni d'esquerres, que faci res efectiu per prevenir-ho.

Corrompre els ciutadans

Massa regulació ofega la creativitat, escanya la innovació, dona als dinosaures el veto sobre el futur, deixa escapar l'extraordinària oportunitat de tenir una creativitat democràtica que fa possible la tecnologia.

A més d'aquests importants danys, encara n'hi ha un que era important per als nostres pares i que avui sembla oblidat: massa regulació corromp els ciutadans i debilita l'estat de dret.

La guerra que s'està lliurant avui és una guerra de prohibició. Com amb qualsevol guerra de prohibició, l'objectiu és el comportament d'un gran nombre de ciutadans. Segons el diari *The New York Times*, 43 milions de nord-americans es van descarregar música durant el mes de maig de 2002.¹⁵ Segons la RIAA, el comportament d'aquests 43 milions de ciutadans és un delictes. Per tant, tenim una sèrie de normes que transformen el 20% dels nord-americans en delinqüents. A mesura que la RIAA presenta demandes no només contra els Napsters i els Kazaa del món, sinó també contra estudiants que creen motors de cerca i, cada cop més, contra usuaris particulars que es descarreguen continguts, les tecnologies per compartir evolucionaran cap a la protecció i l'ocultació dels usos il·legals. És una carrera d'armament o una guerra civil amb els extremismes d'un bàndol inspirant respostes encara més extremes a l'altre bàndol.

Les tàctiques de la indústria dels continguts exploten els defectes del sistema legal nord-americà. Quan la RIAA va demandar en Jesse Jordan, sabia que en Jordan havia trobat un cap de turc, no un acusat. L'amenaça d'haver de pagar tots els diners del món per danys i perjudicis (15 milions de dòlars) o gairebé tots els diners del món per defensar-se d'haver de pagar tots els diners del món en danys i perjudicis (250 mil dòlars en despeses legals) va conduir en Jordan a escollir pagar tots els diners que tenia en aquest món (12 mil dòlars) per lliurar-se de la

demanda. Aquesta mateixa estratègia anima les demandes de la RIAA contra els usuaris particulars. El setembre de 2003, la RIAA va demandar 261 persones, inclosos una nena de dotze anys que vivia en un habitatge de protecció oficial i un senyor de setanta anys que no tenia ni idea de què era l'intercanvi de fitxers.¹⁶ Com van poder comprovar aquests caps de turc, sempre costarà més defensar-se d'aquestes demandes que arribar a un acord. (La nena de dotze anys, per exemple, com en Jesse, els va pagar amb tots els seus estalvis de 2 mil dòlars). La nostra llei és un sistema horrible per defensar drets, és una vergonya per a la nostra tradició. I la conseqüència de la nostra llei tal com és ara, és que els que tenen poder la poden utilitzar per esclafar qualsevol dret dels seus opositors.

Les guerres de prohibició no són una novetat als Estats Units. Aquesta és senzillament més extrema que cap de les que haguem vist abans. Vam viure la prohibició amb la llei seca, en un moment en què el consum d'alcohol per càpita l'any era d'uns sis litres. Al principi, la guerra contra la beguda va reduir el consum fins a només un 30% dels nivells de prohibició, però al final el consum havia pujat fins a un 70% dels nivells de prohibició. Els ciutadans d'aquest país bevien més o menys el mateix, però ara, la majoria eren delinqüents.¹⁷ Hem declarat una guerra contra les drogues amb l'objectiu de reduir el consum dels narcòtics regulats que ara consumeix un 7% (o 16 milions) de nord-americans.¹⁸ Aquesta xifra representa una caiguda del màxim de l'any 1979, un 14% de la població. Regulem els automòbils fins al punt que la majoria dels nord-americans infringeixen la llei cada dia. Tenim un sistema fiscal tan complex que la majoria dels negocis que utilitzen diners en metàl·lic sovint fan trapes.¹⁹ Ens enorgullim de la nostra "societat lliure", però hi ha una llista interminable de comportaments quotidians regulats a la nostra societat. En conseqüència, una gran proporció de nord-americans infringeix com a mínim alguna llei amb regularitat.

Aquest estat de les coses té les seves conseqüències. És un tema especialment rellevant per a professors com jo, la feina dels quals és ensenyar als estudiants de Dret la importància de l'ètica. Com el meu col·lega Charlie Nesson els digué en

una classe a Stanford, cada any les facultats de Dret admeten milers d'alumnes que han descarregat música il·legalment, consumit alcohol il·legalment, conduït cotxes il·legalment. Són nois i noies per als quals comportar-se il·legalment és cada cop més la norma i no l'excepció. Aleshores, se suposa que nosaltres, com a professors de Dret, els hem d'ensenyar a comportar-se èticament: com rebutjar els suborns o mantenir separats els fons de diferents clients, o respectar una petició que farà pública un document que posarà fi al teu cas. Generacions senceres de nord-americans (en algunes parts del país de manera més significativa que d'altres, però tot i així, a tot el país) no poden viure les seves vides normalment i legal, perquè "normalment" implica un cert grau d'il·legalitat.

La resposta a aquesta il·legalitat generalitzada és o bé fer respectar la llei amb més severitat o canviar la llei. Nosaltres, com a societat, hem d'aprendre a fer aquesta elecció més racionalment. Que una llei tingui sentit o no depèn, com a mínim en part, de si els costos de la llei, tant els coneguts com els col·laterals, superen els beneficis. Si els costos coneguts i col·laterals són més que els beneficis, aleshores s'hauria de canviar la llei. D'altra banda, si els costos del sistema vigent són molt més elevats que els d'un sistema alternatiu, aleshores hauríem d'estudiar seriosament l'alternativa.

La meva idea no és la típica estupidesa de "només perquè la gent infringeix la llei, la llei s'ha de canviar". Evidentment, així podríem reduir la quantitat d'assassinats legalitzant els assassinats els dimecres i divendres. Però això no tindria sentit perquè l'assassinat està malament cada dia de la setmana. Una societat fa bé de prohibir l'assassinat sempre i a qualsevol lloc.

La meva idea és, en canvi, la que les democràcies han entès durant generacions, però que recentment sembla que haguem oblidat. L'estat de dret depèn del fet que les persones respectin la llei. Com més sovint i més reincidim en infringir la llei com a ciutadans, menys respectem la llei. Òbviament, en la majoria de casos, el tema clau és la llei en si, no el respecte per la llei. Tant m'és que un violador

respecti la llei o no; el vull enxampar i posar-lo a la presó. Però sí que m'importa que els meus alumnes respectin la llei. I sí que m'importa que les normes de la llei semblin una manca de respecte creixent a causa de l'extrema regulació que imposen. Vint milions de nord-americans han arribat a la majoria d'edat des que Internet va introduir aquesta forma diferent de "compartir". Hem de poder anomenar aquests vint milions d'americans "ciutadans" i no "delinqüents".

Quan com a mínim quaranta-tres milions de ciutadans es descarreguen continguts d'Internet i quan utilitzen eines per combinar aquests continguts de formes no autoritzades pels propietaris dels drets d'autor, la primera pregunta que ens hauríem de plantejar no és com ens pot servir l'FBI. La primera pregunta que ens hauríem de fer és si aquest tipus de prohibició és realment necessària per aconseguir els objectius que persegueix la llei de propietat intel·lectual. Hi ha una altra manera de garantir que els artistes cobrin sense convertir quaranta-tres milions de nord-americans en delinqüents? Si hi ha altres formes de garantir que els artistes cobrin sense transformar els Estats Units en una nació de delinqüents, té sentit tot això?

Aquesta idea abstracta quedarà més clara amb un exemple concret. Tots tenim CD. Molts de nosaltres encara tenim discs de vinil. Aquests bocins de plàstic contenen música que d'alguna manera hem comprat. La llei protegeix el nostre dret a comprar i vendre aquest bocí de plàstic: no és una violació dels drets d'autors el fet que jo vengui els meus discs de música clàssica a una botiga de discs de segona mà i en compri de jazz per substituir-los. Aquest "ús" d'aquestes gravacions és lliure.

Però tal com ha demostrat la febre de l'MP3, hi ha un altre ús dels discs de vinil que és efectivament lliure. Com que aquestes gravacions es van realitzar sense tecnologies de protecció dels drets d'autor, sóc "lliure" de copiar o "extreure" música dels meus discs i transferir-la a un disc dur d'un ordinador. De fet, Apple

va arribar a dir que la "llibertat" és un dret: en una sèrie d'anuncis, Apple recolzava la capacitat de les tecnologies digitals per "extreure, barrejar i gravar".

Aquest "ús" dels meus discs té certament valor. A casa he començat un llarg procés d'extreure música de tots els CD de la meua muller i guardar-la en un arxiu. Aleshores, utilitzant l'iTunes d'Apple o un fantàstic programa anomenat Andromeda, podem construir diferents llistes de reproducció de la nostra música: Bach, barroca, cançons d'amor, cançons d'amor de gent coneguda... el potencial és infinit. I reduint els costos de barrejar les llistes de reproducció, aquestes tecnologies ajuden a construir una creativitat amb llistes de reproducció que també té valor per si mateixa. Les compilacions de cançons són creatives i significatives per si mateixes.

Aquest ús el fan possible els mitjans no protegits (CD o discs). Però els mitjans que no tenen protecció també fan possible l'intercanvi de fitxers, que amenaça (o això és el que creu la indústria dels continguts) l'habilitat dels creadors d'obtenir un benefici just de la seva creativitat. Per tant, molts estan començant a fer recerca en aquestes tecnologies per eliminar els mitjans no protegits. Aquestes tecnologies, per exemple, farien impossible que es pogués extreure música dels CD. O podrien fer programes espia per identificar continguts extrets a les màquines dels usuaris.

Si aquestes tecnologies tiren endavant, la creació de grans arxius de la nostra pròpia música seria bastant difícil. Podríem introduir-nos en l'entorn dels pirates informàtics i obtenir tecnologies per desactivar aquestes tecnologies que protegeixen els continguts. Comerciar amb aquestes tecnologies és il·legal, però potser això no els preocupa gaire a vostès. Sigui com sigui, per a la majoria de la gent, aquestes tecnologies de protecció destruirien de forma efectiva l'ús d'utilitzar CD per arxivar fitxers. Dit d'una altra manera, la tecnologia ens obligaria a tornar al món on o bé escoltem música en bocins de plàstic o bé formem part d'un sistema de "gestió de drets digitals" extremadament complex.

Si l'única manera de garantir que els artistes cobrin fos eliminar la possibilitat de moure continguts lliurement, aleshores aquestes tecnologies que interfereixen en la llibertat de moure continguts tindrien una justificació. Però, i si hi hagués una altra forma de garantir que els artistes cobrin sense immobilitzar aquests continguts? En unes altres paraules, què passaria si un sistema diferent pogués garantir la compensació per als artistes mantenint la llibertat de moure continguts fàcilment?

Aquí encara no pretenc demostrar que un sistema així existeix. Els presento una versió d'un sistema com aquest a l'últim capítol del llibre. Per ara, la idea és una relativament poc controvertida: si un sistema diferent aconseguís els mateixos objectius legítims que el sistema actual de drets d'autor, però deixés els consumidors i els creadors molt més lliures, tindríem una molt bona raó per tirar endavant aquesta alternativa, és a dir, una alternativa de llibertat. Dit d'una altra manera, l'elecció no seria entre propietat o pirateria; l'elecció seria entre sistemes de propietat diferents i les llibertats que permetrien cadascun dels sistemes.

Crec que hi ha una manera de garantir que els artistes cobrin sense convertir quaranta-tres milions de nord-americans en delinqüents. Però el tret més important d'aquesta alternativa és que ens conduiria a un mercat de producció i distribució de la creativitat molt diferent. Els pocs que avui tenen el poder i controlen la gran majoria de la distribució de continguts al món ja no exercirien un control tan extrem, sinó que agafarien el mateix camí que el carruatge de cavalls.

Passa, però, que els fabricants de carruatges d'aquesta generació ja han muntat el Congrés a la sella i estan cavalcant la llei per protegir-se ells mateixos d'aquesta nova forma de competència. Per a ells, l'elecció és entre quaranta-tres milions de nord-americans delinqüents o la seva supervivència.

La seva elecció és comprensible. Però no és comprensible que nosaltres, com a democràcia, continuem amb aquesta elecció. Jack Valenti és captivador; però no ho és tant per justificar l'abandó d'una tradició tan important i arrelada com ho és la nostra tradició de cultura lliure.

Hi ha un altre aspecte d'aquesta corrupció que és especialment important pel que fa a les llibertats civils i es desprèn directament de la guerra de prohibició. Com descriu Fred von Lohmann, advocat de l'Electronic Frontiers Foundation (Fundació Fronteres Electròniques), aquests són els "danys col·laterals" que se'n "deriven quan convertim un alt percentatge de la població en delinqüents". Són danys col·laterals que afecten les llibertats civils en general. Explica Von Lohmann:

"Si podem tractar algú com a un presumpte delinqüent, de sobte, s'evaporen moltes proteccions de llibertats civils bàsiques en un grau o un altre [...] Si violes drets d'autor, com pots esperar tenir cap dret a la intimitat? Si violes drets d'autor, com pots esperar que no et prenguin l'ordinador? Com pots esperar continuar tenint accés a Internet? [...] La nostra sensibilitat canvia automàticament quan pensem "bé, però aquella persona és un delinqüent, no respecta la llei". Bé, aquesta campanya contra l'intercanvi d'arxius ha aconseguit que un alt percentatge de la població internauta nord-americana sigui "delinqüent".

I la conseqüència d'aquesta transformació del públic nord-americà en delinqüent és que, al llarg d'aquest procés, esdevé trivial que s'elimini de forma efectiva gran part de la intimitat que molts donem per suposada.

Els usuaris d'Internet van començar a notar-ho de manera general l'any 2003 quan la RIAA va llançar la seva campanya per obligar els proveïdors de serveis per Internet a donar el nom dels clients que la RIAA creia que estaven infringint la llei de propietat intel·lectual. Verizon va lluitar contra aquesta demanda i va perdre. Amb una simple petició al jutge, i sense avisar el client, es revela la identitat de l'usuari d'Internet.

La RIAA va ampliar la seva campanya anunciant una estratègia general per demandar usuaris particulars d'Internet que presumptament han descarregat música amb drets d'autor de sistemes d'intercanvi d'arxius. Però com hem vist, els possibles danys i perjudicis d'aquestes demandes són astronòmics: si un ordinador familiar s'utilitza per descarregar només un CD de música, la família podria haver de pagar 2 milions de dòlars per danys i perjudicis. Però això no va aturar la RIAA a l'hora de demandar aquestes famílies, igual que va fer amb en Jesse Jordan.²⁰

Però fins i tot això es queda curt a l'hora de definir l'espionatge que està duent a terme la RIAA. Un informe de la CNN de finals de l'estiu passat descrivia una estratègia que la RIAA havia adoptat per perseguir els usuaris de Napster.²¹ Mitjançant un sofisticat algoritme, agafava el que ve a ser a la pràctica una empremta digital de cada cançó que hi havia al catàleg de Napster. Totes les còpies d'aquell MP3 tenien la mateixa "empremta".

Imaginïn-se doncs la següent situació, perfectament possible: un amic li regala un CD a la seva filla, una compilació de cançons com qualsevol casset que fèiem quan érem petits. Vostè no sap, ni tampoc la seva filla, d'on surten aquestes cançons i copia aquestes cançons al seu ordinador. Aleshores duu el seu ordinador a la facultat i el connecta a la xarxa de la universitat i si la xarxa de la universitat "col·labora" amb l'espionatge de la RIAA i no ha protegit bé els seus continguts de la xarxa (sap com fer-ho vostè?), la RIAA podrà identificar la seva filla com una delinqüent. I segons les normes que les universitats estan començant a implantar,²² la seva filla podria perdre el dret a utilitzar la xarxa d'ordinadors de la universitat. En alguns casos, fins i tot podria ser expulsada.

Bé, és clar que té el dret a defensar-se. Pot contractar un advocat (300 dòlars l'hora, si té sort) i pot al·legar o bé que no sabia res d'on sortien aquelles cançons o bé que sortien de Napster. I pot molt ben ser que la universitat la cregui, però pot ser que no. Pot considerar aquest "contraban" com una presumpció de

culpabilitat. I, com ja han après molts estudiants universitaris, la nostra presumpció d'innocència desapareix enmig de guerres de prohibició. I aquesta guerra no és diferent de les altres.

Diu von Lohmann,

De manera que quan parlem d'entre quaranta i seixanta milions de nord-americans que bàsicament infringeixen drets d'autor, es crea una situació on les llibertats civils d'aquestes persones estan molt més en perill de forma general. [No] crec [que hi hagi] cap situació anàloga en què es pugui escollir una persona a l'atzar pel carrer i estar segurs que està cometent un delictes que la pogués posar en problemes per una hipotètica responsabilitat penal o centenars de milions de dòlars per una hipotètica responsabilitat civil. De ben segur tots necessitem accelerar a vegades, però conduir massa ràpidament no és un tipus d'acte pel qual segrestem llibertats civils habitualment. Hi ha persones que consumeixen drogues, potser aquest seria l'acte més proper al que ens ocupa, [però] molts han subratllat que la guerra contra les drogues ha erosionat totes les nostres llibertats civils perquè ha tractat molts nord-americans de delinqüents. Bé, crec que és just dir que l'intercanvi d'arxius en termes del nombre d'usuaris és major en magnitud que el consum de drogues [...] Si quaranta o seixanta milions de nord-americans infringeixen la llei, realment ens trobem en una espiral cap a la pèrdua de moltes llibertats civils per totes aquestes quaranta o seixanta milions de persones.

Quan entre quaranta i seixanta milions de nord-americans es consideren "delinqüents" segons la llei i quan la llei podria aconseguir els mateixos objectius, garantint els drets dels autors, sense que aquests milions de persones fossin "delinqüents", qui és el dolent? Els nord-americans o la llei? Què és més americà, una guerra constant contra la nostra gent o un esforç concentrat a través de la nostra democràcia per canviar la llei?

EQUILIBRIS

Així que aquesta és la situació: està dret en una banda de la carretera, el seu cotxe s'està incendiant. Està enfadat i disgustat perquè en part ha estat culpa seva que s'incendiés el cotxe però ara no sap com extingir-lo. Al seu costat tenen una galleda plena de benzina. Òbviament, la benzina no l'extingirà.

Mentre reflexiona què pot fer amb aquell desgavell, algú altre s'apropa. En estat de pànic, aquesta persona agafa la galleda i, abans que tingui temps de d'aturar-la o abans que entengui per què s'hauria d'aturar, la benzina surt disparada de la galleda. La benzina és a punt d'arribar al cotxe en flames i el foc que provocarà aquella benzina està a punt d'incendiar tots els voltants.

Una guerra de drets d'autor ens envolta i ens estem centrant en el punt equivocat. Sens dubte, les tecnologies actuals amenacen els negocis existents i poden amenaçar els artistes. Però les tecnologies canvien. La indústria i els tecnòlegs tenen prou maneres d'utilitzar la tecnologia per protegir-se de les amenaces actuals d'Internet. És un incendi que si es deixés, s'extingiria sol.

Però els legisladors no estan disposats a deixar-lo. Motivats per les considerables sumes de diners dels lobbistes, estan disposats a intervenir i eliminar el problema que perceben. Però el problema que perceben no és l'amenaça real a la qual s'enfronta aquesta cultura. Perquè mentre ens fixem en aquest foc en un racó, s'està donant un canvi radical en la forma de crear la nostra cultura al nostre voltant.

D'alguna manera hem de trobar una via per redirigir l'atenció cap a allò que és més important i fonamental. D'alguna manera hem de trobar la via per evitar afegir llenya al foc.

Encara no l'hem trobada, aquesta via. És més, sembla que estiguem atrapats en una perspectiva binària simplista. Independentment de quanta gent intenti obrir les fronteres d'aquest debat per fer-lo més ampli, aquesta visió binària persisteix. Estirem el coll per mirar el foc quan hauríem de tenir els ulls clavats a la carretera.

Aquest repte ha estat la meva vida aquests últims anys. També ha estat el meu fracàs. En els propers dos capítols, descriu una petita sèrie d'intents, fins ara fallits, per trobar una via per reconduir aquest debat. Hem d'entendre aquests fracassos si volem entendre què necessitarem per a l'èxit.

CAPÍTOL TRETZÈ: Eldred

L'any 1995 un pare estava frustrat perquè a les seves filles no semblava agradar-los Hawthorne. Sense cap mena de dubte hi havia més d'un pare com ell, però com a mínim un pare va fer-hi alguna cosa: Eric Eldred, un programador retirat que vivia a New Hampshire, va decidir posar Hawthorne a la Xarxa. Una versió electrònica, va pensar Eldred, amb enllaços a fotografies i a texts explicatius, faria que l'obra d'aquest autor del s. XIX cobrés vida.

No va funcionar. Com a mínim, no amb les seves filles: no els va semblar que Hawthorne fos més interessant que abans. Però l'experiment d'Eldred va fer nèixer un passatemp, i el seu passatemp va engendrar una causa: Eldred crearia una biblioteca d'obres que es trobessin al domini públic escanejant-les i posant-les a disposició del públic gratuïtament.

La biblioteca d'Eldred no era només una còpia de certes obres que estaven al domini públic, encara que una còpia ja hauria estat de molt valor per a persones arreu del món que no tenen accés a una versió impresa d'aquestes obres. En comptes d'això Eldred elaborà obres derivades d'aquestes obres del domini públic. De la mateixa manera que Disney va convertir els Grimm en històries més accessibles per al s. XX, Eldred va transformar Hawthorne, i molts d'altres, perquè fossin més accessibles, tècnicament accessibles, avui.

La llibertat d'Eldred de fer això amb l'obra de Hawthorne sorgí de la mateixa font que la llibertat de Disney. *Scarlet Letter* (La lletra escarlata) de Hawthorne havia passat al domini públic l'any 1907. Tothom la podia prendre sense demanar permís als hereus de Hawthorne o a ningú altre. Alguns editors, com Dover Press

i Penguin Classics, agafen obres del domini públic i en treuen edicions impreses que venen a les llibreries de tot el país. Altres, com feia Disney, agafen aquestes històries i les converteixen en dibuixos animats, de vegades amb èxit (*La Ventafocs*), d'altres no tant (*El geperut de Notre Dame*, *El planeta del tresor*). Totes elles són publicacions comercials d'obres que es troben al domini públic.

Internet creà la possibilitat de tenir publicacions no comercials d'obres del domini públic. El cas d'Eldred és només un exemple: n'hi ha, literalment, milers d'altres. Centenars de milers de persones arreu del món han descobert aquesta plataforma d'expressió i ara la utilitzen per compartir obres que són, per llei, lliures i que, per tant, es poden utilitzar. Això ha creat el que podríem anomenar la "indústria editorial no comercial", que abans d'Internet estava limitada a persones amb egos gegants o seguidors de causes socials o polítiques. Però amb Internet ara inclou una gran varietat d'individus i grups dedicats a difondre la cultura de manera generalitzada.¹

Com els deia, Eldred viu a New Hampshire. L'any 1998 l'antologia poètica de Robert Frost, *New Hampshire*, havia de passar al domini públic. Eldred volia penjar aquesta compilació poètica a la seva biblioteca pública gratuïta. Però el Congrés s'hi va posar pel mig. Com he descrit al capítol desè, l'any 1998, per onzena vegada en quaranta anys, el Congrés va ampliar els terminis dels drets d'autor existents, aquest cop per vint anys més. Eldred, per tant, no seria lliure d'afegir a la seva col·lecció obres que fossin posteriors a 1923 fins l'any 2019. Cap obra amb drets d'autor no passarà al domini públic fins aquell any (i ni tan sols aquell any si el Congrés torna a ampliar el termini). En canvi, durant aquest mateix període més d'un milió de patents passaran al domini públic.

Això s'anomenà la Llei d'extensió del termini dels drets d'autor Sonny Bono (CTEA en anglès), que fou promulgada en memòria del congressista i músic Sonny Bono i la vídua del qual, Mary Bono, afirma que el seu difunt marit creia que els "drets d'autor havien de ser per sempre".²

Eldred va decidir lluitar contra aquesta llei. Primer va optar per lluitar-hi mitjançant la desobediència civil. En una sèrie d'entrevistes Eldred anuncià que publicaria l'obra com havia planejat, malgrat la CTEA. Però a causa d'una segona llei promulgada l'any 1998, la llei NET (No Electronic Theft, cap robatori electrònic), si publicava l'obra com havia planejat, es convertiria en un delinqüent, tant si algú es queixava del fet de la publicació com si no. Era, doncs, una estratègia arriscada per a un programador discapacitat.

I va ser llavors quan em vaig unir a la lluita d'Eldred. El meu camp com a professor era el dret constitucional, i la meva gran passió era la interpretació de la Constitució. I malgrat que les classes de dret constitucional no es centren mai en la Clàusula del Progrés de la Constitució, a mi sempre m'havia impressionat pel fet de ser significativament diferent. Com ja saben, la Constitució diu:

El Congrés té el poder de promoure el progrés de la ciència [...] garantint per un temps limitat als autors [...]dret exclusiu sobre llurs [...] escrits [...]

Com he descrit, aquesta clàusula és única dins de la clàusula que atorga poders de l'Article I, secció 8 de la nostra Constitució. Totes les altres clàusules que atorguen poders al Congrés només diuen que el Congrés té el poder de fer quelcom determinat: per exemple, regular "el comerç entre els diferents estats" o "declarar la guerra". Però en aquesta clàusula, aquest "quelcom" és força específic: "promoure [...] progrés", i a més utilitzant mitjans que també són específics: "garantint" "drets exclusius" (és a dir, drets d'autor) "durant un temps limitat".

En els últims quaranta anys el Congrés ha utilitzat la pràctica d'ampliar els terminis existents de protecció dels drets d'autor. El que m'intrigava de tot això era que si el Congrés té el poder per ampliar els terminis existents, llavors el requeriment de la Constitució que els terminis siguin "limitats" no tindrà efectes pràctics. Si cada cop que uns drets d'autor estan a punt de vèncer el Congrés té el

poder per ampliar el termini, aleshores el Congrés pot fer allò que la Constitució clarament prohibeix: uns períodes perpetus "de pagament a terminis", com ho anomena tan apropiadament el professor Peter Jaszi.

Com a acadèmic, la meva primera reacció va ser posar-me a consultar llibres. Recordo estar assegut a l'oficina fins tard buscant en bases de dades en línia qualsevol estudi rigorós de la qüestió. Ningú no havia posat mai en dubte la pràctica del Congrés d'ampliar els terminis existents. Això podria explicar en part per què el Congrés no semblava suscitar cap problema amb la seva pràctica. Això i el fet que aquesta pràctica havia esdevingut molt lucrativa per al Congrés. El Congrés sap que els propietaris de drets d'autor estaran disposats a pagar grans sumes de diners per obtenir una ampliació dels seus terminis de drets d'autor. Així doncs el Congrés està encantat deixant que continuï funcionant aquesta ganga.

Perquè aquí rau el nucli de la corrupció del nostre sistema actual de govern. No "corrupció" en el sentit que els congressistes acceptin suborns. Més aviat es tracta de "corrupció" en el sentit que el sistema indueix els beneficiaris de les lleis del Congrés a reunir i donar diners al Congrés per induir-lo a actuar. Només hi ha un cert temps per fer coses, i només hi ha una sèrie de coses que el Congrés pot fer. Per què no limitar les seves accions a aquelles coses que realment ha de fer, i a aquelles coses que rendeixen satisfactòriament? Ampliar drets d'autor és molt rendible.

Si encara no els resulta obvi, considerin la següent situació: diguem que som un dels pocs propietaris de drets d'autor afortunats els drets dels quals continuen donant diners cent anys després d'haver-se creat. Els hereus de Robert Frost en són un bon exemple. Frost va morir l'any 1963. La seva poesia continua essent extraordinàriament valuosa. Per tant els hereus de Frost surten molt beneficiats de qualsevol ampliació del termini dels drets d'autor, perquè cap editor no els

pagaria diners si tothom pogués publicar les poesies que va escriure Frost gratuïtament.

Imaginem-nos que els hereus de Frost guanyen 100 mil dòlars l'any de tres poesies de Robert Frost. Imaginem-nos també que els drets d'autor d'aquestes poesies estan a punt de vèncer i que vostè és membre del consell a càrrec de l'herència. La seva assessora financera arriba a la reunió de la junta directiva amb un informe molt poc favorable:

"L'any vinent", ens comunica l'assessora, "els nostres drets d'autor per les obres A, B i C, venceran. Això vol dir que passat l'any vinent ja no rebrem el xec anual de 100 mil dòlars en concepte de cànons de part dels editors d'aquestes obres".

"Tanmateix hi ha una proposta al Congrés", continua, "que podria canviar això. Uns quants congressistes han fet una proposta de llei per ampliar els terminis dels drets d'autor en vint anys. Aquesta llei, si surt endavant, seria extraordinàriament valuosa per a nosaltres, així que esperem que s'aprovi".

"Esperar?", diu un altre membre de la junta, "no hi podem fer res nosaltres?"

"Bé, evidentment, sí", respon l'assessora, "podríem aportar contribucions a les campanyes d'uns quants congressistes per mirar d'assegurar-nos que donaran suport a la proposta".

Vostè odia la política. Odia contribuir econòmicament en les campanyes, així que vol saber si aquesta fastigosa pràctica s'ho val: "quant obtindríem si s'aprova aquesta ampliació del termini?", li pregunta a l'assessora, "quant val?"

"Bé", diu l'assessora, "si confiem que continuarem rebent com a mínim 100 mil dòlars l'any d'aquests drets d'autor i utilitzem la "taxa de descompte" que

utilitzem per avaluar les nostres inversions (6%), aleshores aquesta llei val per nosaltres 1.146.000 dòlars".

Vostè es queda una mica esgarrifat per la xifra, però ràpidament arriba a la conclusió correcta:

"Així que està dient que ens compensaria pagar més d'un milió de dòlars en contribucions a campanyes si confiem que aquestes contribucions ens asseguraran que la llei s'aprovarà?"

"Totalment," contesta l'assessora, "ens compensa contribuir fins al "valor actual" dels ingressos que esperem d'aquests drets d'autor, que per nosaltres vol dir més d'un milió de dòlars".

Ràpidament agafa la idea (vostè com a membre de la junta directiva i, suposo, vostè el lector): cada cop que uns drets d'autor estan a punt de vèncer, tots els beneficiaris en el lloc dels hereus de Robert Frost han de fer front a la mateixa elecció: si poden contribuir a fer aprovar una llei per ampliar els drets d'autor, es beneficiaran molt d'aquesta ampliació. I per tant, cada cop que els drets d'autor estan a punt de vèncer, hi ha una gran activitat dels grups de pressió per aconseguir que s'ampliïn els terminis.

Així doncs estem davant d'una màquina de moviment perpetu del Congrés: mentre la legislació es pugui comprar (encara que sigui indirectament), hi haurà l'incentiu al món de comprar més ampliacions dels drets d'autor.

Durant l'activitat dels grups de pressió que va conduir a l'aprovació de la CTEA es va demostrar que aquesta "teoria" sobre els incentius és certa. Deu dels tretze patrocinadors originals de la llei al Congrés van rebre la màxima contribució del comitè d'acció política de Disney. Al Senat, vuit dels dotze patrocinadors van

rebre contribucions³. Es calcula que la RIAA i la MPAA van gastar més d'un milió i mig de dòlars en campanyes per exercir influència durant el cicle electoral de 1998. Van pagar més de 200 mil dòlars en contribucions a campanyes electorals⁴ S'estima que la Disney va contribuir amb més de 800 mil dòlars en campanyes de reelecció en el cicle de 1998.⁵

El dret constitucional no ignora allò que és obvi. O com a mínim no hauria de ser així. De manera que quan estava estudiant la queixa d'Eldred, aquesta realitat dels incentius infinits al fet d'ampliar els terminis de drets d'autor era la base del meu pensament. Des del meu punt de vista, un tribunal pragmàtic compromès a interpretar i aplicar la Constitució dels nostres pares fundadors veuria que si el Congrés té el poder per ampliar els terminis existents, aleshores no hi hauria cap requeriment constitucional que digués que els terminis han de ser "limitats". Si els poden ampliar una vegada, els poden ampliar una vegada i una altra i una altra.

També creia que *aquest* Tribunal Suprem no permetria que el Congrés ampliés els terminis existents. Com qualsevol persona propera a la feina del Tribunal Suprem sap, aquest Tribunal ha restringit cada cop més el poder del Congrés quan ha considerat que les accions del Congrés sobrepassaven el poder que la Constitució li atorga. Entre els experts en dret constitucional l'exemple més famós d'aquesta tendència va ser la decisió del Tribunal Suprem, l'any 1995, d'anul·lar una llei que prohibia la possessió d'armes prop d'escoles i col·legis.

Des de 1937 el Tribunal Suprem havia interpretat els poders atorgats al Congrés de forma molt ampla, de manera que mentre la Constitució només atorga al Congrés el poder per regular el "comerç entre els diferents estats" (també anomenat "comerç interestatal", el Tribunal Suprem havia interpretat que aquest poder inclou el poder per regular qualsevol activitat que mínimament afectés el comerç interestatal.

A mesura que l'economia va créixer, aquest fet suposà cada vegada més que no hi havia cap límit al poder del Congrés de regular, perquè gairebé totes les activitats, considerades a escala nacional, afecten el comerç interestatal. Una Constitució que s'havia dissenyat per limitar el poder del Congrés s'interpretava, en canvi, de manera que no li imposava cap límit.

El Tribunal Suprem, sota la direcció del magistrat-president Rehnquist, ho va canviar en el cas *els Estats Units contra Lopez*. El govern havia adduït que la possessió d'armes prop de les escoles afectava el comerç interestatal. Les pistoles prop de les escoles augmenten la delinqüència, la delinqüència disminueix el valor de la propietat, etc. Durant la vista oral el magistrat-president preguntà al govern si hi havia cap activitat que no afectés el comerç interestatal segons el raonament que havia presentat el govern. El govern va respondre que no: si el Congrés diu que una activitat afecta el comerç interestatal, aleshores aquella activitat afecta el comerç interestatal. El Tribunal Suprem, va dir el govern, no estava en situació de contradir el Congrés.

"Fem un descans per estudiar les implicacions dels arguments del govern", va escriure el magistrat.⁶ Si tot allò que el Congrés diu que és comerç interestatal ha de ser considerat, per tant, comerç interestatal, aleshores no hi hauria limitacions al poder del Congrés. La decisió en el cas Lopez fou ratificada cinc anys després en el cas *els Estats Units contra Morrison*.⁷

Si aquí estiguéssim parlant d'una qüestió de principi, llavors s'hauria d'aplicar a la Clàusula del Progrés igual que a la Clàusula del Comerç.⁸ I si s'aplica a la Clàusula del Progrés, aquest principi hauria de dur a la conclusió que el Congrés no pot ampliar un termini existent. Si el Congrés pogués ampliar un termini existent, llavors no hi hauria un "punt final" per al poder del Congrés sobre els terminis, tot i que la Constitució estableix clarament que aquest límit existeix. Per tant, aquest mateix principi aplicat al poder per atorgar drets d'autor hauria de

comportar que el Congrés no pogués ampliar els terminis dels drets d'autor existents.

Això en el cas que, és clar, el principi anunciat en el cas Lopez fos realment una qüestió de principi. Molts van pensar que la decisió del cas era de caràcter polític: un Tribunal Suprem conservador, que creia en els drets dels estats, utilitzant el seu poder sobre el Congrés per fer avançar les seves preferències polítiques personals. Però jo vaig rebutjar aquesta opinió sobre la decisió del Tribunal Suprem. De fet, poc després d'aquella sentència vaig escriure un article que demostrava la "fidelitat" d'aquesta interpretació de la Constitució. La idea que el Tribunal Suprem dicti sentència basant-se en les seves opinions polítiques em va semblar increïblement avorrida. No estava disposat a passar-me la vida ensenyant dret constitucional si aquests nou magistrats havien de jugar a ser polítics de poc nivell.

Aturem-nos ara un moment per assegurar-nos que entenem allò de què *no* tractava l'argument d'Eldred. En insistir en els límits constitucionals dels drets d'autor Eldred, evidentment, no estava donant suport a la pirateria. De fet, en un sentit obvi, estava lluitant contra un tipus de pirateria: la pirateria del domini públic. Quan Robert Frost escrigué la seva obra i quan Walt Disney creà Mickey Mouse, el termini màxim d'uns drets d'autor era només de cinquanta-sis anys. Gràcies als canvis durant aquest temps Frost i Disney ja han gaudit d'un monopoli de setanta-cinc anys sobre la seva obra. S'havien beneficiat del tracte que preveu la Constitució: a canvi d'un monopoli protegit durant cinquanta-sis anys, ells creaven noves obres. Però ara aquestes entitats estaven utilitzant el seu poder, que expressen a través dels diners dels grups de pressió, per aconseguir un altre grapat d'anys de monopoli. Aquest grapat de vint anys es pren del domini públic. Eric Eldred estava lluitant contra una pirateria que ens afecta a tots.

Alguns miren el domini públic amb menyspreu. En el seu al·legat davant el Tribunal Suprem, la Nashville Songwriters Association (Associació de

Cantautors de Nashville) va escriure que el domini públic no era res més que "pirateria legal". Però si la llei ho permet, no és pirateria, i en el nostre sistema constitucional, la nostra llei exigeix l'existència d'un domini públic. Els requeriments poden no agradar a alguns de la nostra Constitució, però això no transforma la Constitució en una Patent de Pirates.

Com ja hem vist, el nostre sistema constitucional estableix que hi hagi límits sobre els drets d'autor com a via per garantir que els propietaris de drets d'autor no influeixin excessivament en el desenvolupament i distribució de la nostra cultura. Tanmateix, com va poder comprovar Eric Eldred, hem construït un sistema que garanteix que els terminis de drets d'autor es puguin ampliar repetidament, i més, i més, i més. Hem creat la tempesta perfecta per al domini públic. Els drets d'autor no han vençut, i no expiraran mentre es pugui comprar lliurement el Congrés per ampliar-los un cop més.

Són els drets d'autor valuosos els responsables del fet que s'ampliïn els terminis. Mickey Mouse i "Rhapsody in Blue". Aquestes obres són massa valuoses perquè els propietaris de drets d'autor les ignorin. Però el perjudici real per la nostra societat que es deriva de les ampliacions dels terminis dels drets d'autor no és que Mickey Mouse continuï pertanyent a la Disney. Oblidem-nos de Mickey Mouse. Oblidem-nos de Robert Frost. Oblidem totes les obres dels anys vint i trenta que encara tenen valor comercial. El perjudici real recau sobre les obres que no són famoses, que no s'han explotat comercialment i que ja no estan disponibles.

Si ens fixem en les obres creades en els primers vint anys (de 1923 a 1942) afectades per la llei d'ampliació dels terminis dels drets d'autor Sonny Bono (CTEA), el 2% d'aquestes obres encara té algun valor comercial. Foren els propietaris dels drets d'autor d'aquest 2% qui aconseguiren que tirés endavant la CTEA. Però la llei i els seus efectes no es limitaven a aquest 2%. La llei amplià els terminis de drets d'autor de manera general.¹⁰

Pensem des d'un punt de vista pràctic en les conseqüències d'aquesta ampliació (des d'un punt de vista pràctic com un empresari, no com un advocat amb ganes de tenir més feina). L'any 1930 es van publicar 10.047 llibres. L'any 2000, 174 d'aquests llibres encara es publicaven. Imaginem que som Brewster Kahle i que volem que el món tingui accés als 9.873 llibres restants a través del nostre projecte d'Arxiu electrònic. Què hauríem de fer?

Bé, primer hauríem de determinar quins dels 9.873 llibres encara rendeixen drets d'autor. Això implica anar a una biblioteca (aquesta informació no es troba en línia) i fullejar munts de llibres, comparant els títols i els autors dels 9.873 llibres amb el registre de drets d'autor i de renovació de drets d'autor per obres publicades l'any 1930. Això ens donaria una llista de llibres que encara estan sotmesos a drets d'autor.

Aleshores, per aquells llibres que encara estan sotmesos a drets d'autor hauríem de localitzar els propietaris actuals dels drets. Com ho podríem fer?

La majoria de persones pensen que hi deu haver una llista d'aquests propietaris en alguna banda. La gent pràctica pensa d'aquesta manera. Com podrien existir milers i milers de monopolis governamentals sense que com a mínim n'hi hagi una llista?

Doncs no hi ha llista. Pot haver-hi un nom de l'any 1930, i després l'any 1959, de la persona que va registrar els drets d'autor. Però pensem per un moment com de difícil, fins a l'extrem de resultar impossible, ha de ser buscar milers d'aquests registres, sobretot perquè la persona que registrà els drets no és necessàriament el propietari actual d'aquests mateixos drets. I només parlem de l'any 1930!

"Però si no existeix una llista de propietaris en general", s'excusen els defensors del sistema, "per què hi hauria d'haver una llista de propietaris de drets d'autor?"

Bé, de fet si hi pensem bé, *existeixen* moltes llistes de qui és propietari de què. Pensem en les escriptures per a les cases, o les matrícules per als cotxes. I quan no hi ha una llista, el codi de l'espai real és bastant bo a l'hora de suggerir qui és el propietari d'una propietat determinada (un gronxador al jardí de casa meva, segurament sigui meu). De manera que, formalment o informal, tenim prou bones vies per saber a qui pertany una determinada propietat tangible.

Així doncs si caminant pel carrer i veiem una casa, podem saber a qui pertany informant-nos al registre de la propietat. Si veiem un cotxe, normalment hi ha una matrícula que vincula el propietari al vehicle. Si veiem un munt de joguines davant la porta d'una casa, és bastant fàcil saber de qui són les joguines. I si veiem una pilota de beisbol dins d'una claveguera, llavors podem mirar al voltant per veure si hi ha alguns nens jugant. Si no veiem cap nen, aleshores sí, estem davant d'una propietat que desconeixem a qui pertany. És l'excepció que confirma la regla que diu que, per norma general, sabem bastant bé qui és propietari de què.

Comparem ara aquesta història amb la propietat intangible. Entrem en una biblioteca. Els llibres pertanyen a la biblioteca, però a qui pertanyen els drets d'autor? Com ja he explicat no hi ha cap llista de propietaris de drets d'autor. Hi ha el nom de l'autor, és clar, però els seus drets d'autor podrien haver estat cedits a algú altre o haver passat en herència com les joies de la família. Per saber a qui pertany què hauríem de contractar un detectiu privat. Total: no és fàcil localitzar el propietari. I en un règim com el nostre, en què és un delictes utilitzar aquesta propietat sense el permís del seu propietari, aquesta propietat no s'utilitzarà.

La conseqüència pel que fa a llibres vells és que no es posaran en format electrònic i, per tant, senzillament es podriran en prestatges. Però la conseqüència per a altres obres creatives és molt més catastròfica.

Agafem el cas de la història de Michael Agee, president de Hal Roach Studios, que és propietari dels drets d'autor de les pel·lícules de Laurel i Hardy. Agee és un beneficiari directe de la Llei Bono. Les pel·lícules de Laurel i Hardy es van realitzar entre 1921 i 1951. Només una d'aquestes pel·lícules, *The Lucky Dog* (el gos amb sort), no està sotmesa a drets d'autor actualment. Si no fos per la CTEA les pel·lícules posteriors a 1923 haurien començat a passar al domini públic. Com que Agee controla els drets exclusius d'aquestes populars pel·lícules, guanya molts diners. Segons una estimació, "Roach ha venut uns 60 mil vídeos i 50 mil DVD de les pel·lícules mudes d'aquest duet".¹¹

Tanmateix Agee es va oposar a la CTEA. Els seus motius demostren una virtut que escasseja en aquesta cultura: manca d'egoisme. En un escrit al Tribunal Suprem argumentà que la CTEA, si es deixava com estava, destruiria una generació sencera de cinema nord-americà.

El seu argument és clar i directe: una ínfima part d'aquestes obres tenen encara algun valor comercial. La resta, suposant que encara existeixin, estan guardades en soterranis acumulant pols. Pot ser que algunes d'aquestes obres que ara no tenen valor comercial, les considerin valuoses en un futur els propietaris dels soterranis. Perquè això sigui així, però, el benefici comercial de l'obra ha de superior als costos de distribuir-la.

No podem saber els beneficis, però sabem molt dels costos. Durant la majoria de la història del cinema els costos de restaurar pel·lícules han estat molt elevats. La tecnologia digital ha reduït aquests costos considerablement. Si l'any 1993 restaurar una pel·lícula de noranta minuts en blanc i negre costava més de 10 mil dòlars, ara només costa 100 dòlars digitalitzar una hora de pel·lícula en 8 mm.¹²

La tecnologia de restauració no és l'únic cost, ni tampoc el més important. Els advocats també són un cost, i cada cop més, un de molt important. A més a més

de conservar la pel·lícula una distribuïdora ha d'obtenir-ne els drets. I per obtenir els drets per una pel·lícula amb drets d'autor cal localitzar-ne el propietari.

O, per ser més precisos, els *propietaris*. Com ja hem vist, no només hi ha un sol dret d'autor associat a una pel·lícula: n'hi ha molts. No hi ha una única persona amb qui ens haguem de posar en contacte per aquests drets d'autor: n'hi ha tantes com persones puguin tenir drets d'autor, que resulta ser una gran quantitat de persones. Per tant els costos d'obtenir els drets per aquestes pel·lícules són excepcionalment alts.

"Però no podríem restaurar la pel·lícula, distribuir-la i pagar els drets d'autor al seu propietari quan aparegui?": sí, és clar, si volem cometre un delictes. I encara que no ens amoïni cometre un delictes, quan finalment aparegui, el propietari tindrà el dret de demandar-nos per tots els beneficis que n'hàgim obtingut. Així doncs, si tenim èxit, podem estar bastant segurs que rebrem una trucada de l'advocat d'algú. I si no tenim èxit, no guanyarem prou diners ni per cobrir les despeses del nostre propi advocat. En qualsevol cas haurem de parlar amb un advocat. I com passa massa sovint, dir que hem de parlar amb un advocat és dir que no hi guanyarem diners.

Per algunes pel·lícules els beneficis d'estrenar-les poden perfectament superar tots aquests costos, però per la gran majoria és impossible que els beneficis compensin els costos legals. Per tant, argumentà Agee, la immensa majoria de pel·lícules velles no es restauraran ni distribuiran fins que en vencin els drets d'autor.

Però quan els drets d'autor vencin, la pel·lícula haurà expirat. Aquestes pel·lícules es van fer amb cel·luloide de nitrat, i el cel·luloide de nitrat es desfà amb el temps. Desapareixeran, i els contenidors metàl·lics on s'hauran estat guardant fins ara contindran pols, i res més.

De totes les obres creatives creades per humans a qualsevol lloc, una ínfima part encara té valor comercial. Per aquesta ínfima part, els drets d'autor són una eina legal fonamental. Per aquesta ínfima part, els drets d'autor creen incentius per produir i distribuir l'obra creativa en qüestió. Per aquesta ínfima part el dret d'autor funciona com un "motor de lliure expressió".

Però fins i tot per aquesta ínfima part, el temps durant el qual l'obra creativa té una vida comercial és extremadament curt. Com ja els he explicat, la majoria de llibres es deixen de publicar al cap d'un any. El mateix passa amb la música i el cinema. La cultura comercial és com els taurons. Ha de continuar movent-se. I quan una obra deixa de tenir interès per als distribuïdors comercials, la vida comercial s'acaba.

Però això no significa que s'acabi la vida de l'obra creativa. No tenim biblioteques plenes de llibres per competir amb Barnes & Noble, i no tenim arxius de cinema perquè esperem que les persones escullin entre passar divendres a la nit o veient pel·lícules noves o veient documentals dels anys trenta. La vida no comercial de la cultura és important i valuosa: per l'oci però també, i molt més important, pels coneixements. Per entendre qui som, d'on venim i com hem comès els errors que hem comès necessitem tenir accés a aquesta història.

Els drets d'autor en aquest context no porten un motor de lliure expressió. En aquest context no hi ha cap necessitat de tenir un dret exclusiu. Els drets d'autor en aquest context no fan cap bé.

Malgrat això, durant la major part de la nostra història tampoc no van fer gaire mal. Durant la majoria de la nostra història quan la vida comercial d'una obra s'acabava, no hi havia cap *ús vinculat als drets d'autor* que quedés inhibit per un dret exclusiu. Quan es deixava de publicar un llibre no el podíem comprar a l'editorial, però sí que el podíem trobar en alguna llibreria de segona mà., i quan

una llibreria de segona mà el ven, als Estats Units com a mínim, no hi ha cap necessitat de pagar res al propietari dels drets d'autor. Per tant, l'ús normal d'un llibre després de la seva vida comercial era un ús que era independent de la llei de drets d'autor.

El mateix era cert per a les pel·lícules. Com que els costos de restaurar una pel·lícula (els costos econòmics reals, no els costos dels advocats) eren tan elevats, mai no era viable conservar-les o restaurar-les. Eren com el menjar sobrer d'un gran sopar: quan s'ha acabat, s'ha acabat. Un cop una pel·lícula havia deixat enrere la seva vida comercial, potser s'arxivava durant un temps, però aquell era el final de la seva vida perquè el mercat no tenia res més per oferir.

Dit d'una altra manera, malgrat que els terminis de la protecció dels drets d'autor han estat relativament curts durant la major part de la nostra història, els drets d'autor prolongats no haurien tingut importància per aquelles obres que havien perdut el seu valor comercial. Els drets d'autor prolongats per aquestes obres no haurien interferit amb res.

Però ara aquesta situació ha canviat.

Una conseqüència vitalment important de l'aparició de les tecnologies digitals és que fa possible l'arxiu que somia Brewster Kahle. Les tecnologies digitals ara fan possible conservar i donar accés a tot tipus de coneixements. Un cop un llibre es deixa de publicar, ara el podem digitalitzar i posar-lo a disposició de tothom, per sempre. Un cop una pel·lícula es deixa de distribuir, la podem digitalitzar i posar-la a disposició de tothom, per sempre. Les tecnologies digitals donen una nova vida al material sota drets d'autor després de la seva vida comercial. Ara és possible conservar i garantir l'accés universal a aquests coneixements i aquesta cultura, mentre que abans no ho era.

I ara sí que s'interposa la llei de la propietat intel·lectual: cada pas per construir aquest arxiu digital de la nostra cultura infringeix el dret exclusiu dels drets d'autor. Digitalitzar un llibre és fer-ne una còpia: per fer-ho cal el permís del propietari dels drets. El mateix passa amb la música, el cinema o qualsevol altra part de la nostra cultura protegida pels drets d'autor. L'esforç per fer que aquestes coses estiguin disponibles per a la història, per als investigadors, o per a aquells que només volen explorar, ara queda inhibit per una sèrie de normes que es van escriure en un context diametralment diferent.

I aquí radica l'essència del mal que es deriva d'ampliar els terminis: ara que la tecnologia ens permet reconstruir la biblioteca d'Alexandria, la llei hi interfereix. I no hi interfereix per cap finalitat de drets d'autor útil, perquè la finalitat dels drets d'autor és fer possible un mercat comercial que difongui la cultura. No, estem parlant de la cultura un cop ha viscut la seva vida comercial. En aquest context els drets d'autor no serveix *per a res* relacionat amb la difusió dels coneixements. En aquest context, els drets d'autor no són un motor de la lliure expressió: en són un fre.

I es poden preguntar: "però si les tecnologies digitals redueixen els costos per a Brewster Kahle, aleshores també reduiran els costos per a Random House. Així doncs, distribuir la cultura àmpliament, Random House ho farà igual de bé Brewster Kahle, no?"

Potser sí. Algun dia. Però no tenim cap prova que ens indiqui que els editors seran tan exhaustius com les biblioteques. Si Barnes & Noble oferís deixar llibres de les seves llibreries per un preu baix, eliminaria això la necessitat de tenir biblioteques? Seria així només si pensem que l'únic paper d'una biblioteca és oferir allò que "el mercat" demana. Però si pensem que el paper d'una biblioteca és molt més ampli (si pensem que el seu paper és arxivar la cultura, tant si hi ha demanda per cada determinada part d'aquella cultura com si no), aleshores no podem confiar que el mercat comercial faci la feina d'una biblioteca.

Seria el primer a estar d'acord amb el fet que el mercat hauria de fer-hi tot el possible: hauríem de confiar en el mercat perquè difongués i fes accessible la cultura tant com fos possible. El meu missatge no va en absolut contra el mercat. Però allà on veiem que el mercat no fa la seva feina, hauríem de permetre que forces fora d'aquest mercat tinguessin la llibertat per cobrir els buits que aquest deixa. Com va calcular un investigador, per a la cultura nord-americana el 94% de pel·lícules, llibres i música produïts entre 1923 i 1946 no està disponible al mercat comercial. Per més que ens agradi el mercat comercial, si l'accés és un valor aleshores la xifra del 6% representa un fracàs del mercat a l'hora de proporcionar aquest valor.¹³

El gener de 1999 vam interposar una demanda en nom d'Eric Eldred a un tribunal federal del districte de Washington D.C. que demanava al tribunal que declarés inconstitucional la llei d'ampliació dels terminis dels drets d'autor Sonny Bono (CTEA). Les dues al·legacions principals que vam presentar eren (1) que ampliar els terminis existents violava el requisit de "temps limitat" que establia la Constitució i (2) que ampliar els terminis vint anys més violava la Primera Esmena.

El tribunal del districte va desestimar les nostres al·legacions sense ni tan sols escoltar els arguments en una vista. Un grup de magistrats del Tribunal d'Apel·lació Federal de Washington D.C. també va desestimar les nostres al·legacions, aquesta vegada després d'escoltar una llarga argumentació en una vista. Però com a mínim aquella decisió va tenir un vot particular d'un dels jutges més conservadors del tribunal. Aquell vot particular va donar vida a les nostres al·legacions.

El jutge David Sentelle va dir que la CTEA violava el requeriment que establia que els drets d'autor havien de ser només per un "temps limitat". El seu argument era tan elegant com simple: si el Congrés pot ampliar els terminis actuals, aleshores no hi ha "punt final" al poder del Congrés d'acord amb la Clàusula dels

Drets d'autor. El poder d'ampliar terminis existents vol dir que el Congrés no està obligat a atorgar terminis que estiguin "limitats". Per tant, va argumentar el jutge Sentelle, el tribunal havia d'interpretar el terme "temps limitat" per donar-li significat. I la millor interpretació, va adduir el jutge Sentelle, seria denegar-li al Congrés el poder per ampliar terminis existents.

Vam demanar al Tribunal d'Apel·lació Federal de Washington D.C que considerés el cas de manera global. Normalment, els casos es veuen en tribunals de tres magistrats, excepte els casos importants o els casos que plantegen temes específics per al conjunt del tribunal d'apel·lació federal, situacions en què el tribunal s'asseurà "en banc" (en francès a l'original) per veure el cas.

El Tribunal d'Apel·lació va refusar veure el nostre cas "en banc". Aquest cop, al jutge Sentelle s'hi va unir el membre més liberal del tribunal d'apel·lació federal de Washington D.C., el jutge David Tatel. Tant els jutges més conservadors com els més liberals d'aquest tribunal pensaven que el Congrés havia excedit els seus límits.

Arribats a aquest punt, la majoria va creure que el cas *Eldred* contra *Ashcroft* moriria, perquè el Tribunal Suprem no sol revisar cap decisió d'un tribunal d'apel·lació (veu uns cent casos l'any d'entre més de cinc mil apel·lacions). I gairebé mai no revisa una decisió que defensa un estatut quan cap altre tribunal no ha revisat abans aquest estatut.

Però el febrer de 2002, el Tribunal Suprem va sorprendre tothom en acceptar la nostra petició de revisar l'opinió del tribunal d'apel·lacions federal de Washington D.C. La vista es va fixar per a l'octubre de 2002. Vam passar tot aquell estiu escrivint al·legats i preparant la vista.

Un any després, mentre escric aquestes línies, s'ha acabat. Continua essent molt difícil. Si coneixen una mica aquesta història, sabran que vam perdre l'apel·lació. I si en saben més que el mínim, probablement pensin que no hi havia cap manera de guanyar aquest cas. Després de la nostra derrota, vaig rebre literalment milers de cartes de suport i de seguidors que agraïen la meva feina en nom d'aquesta causa noble però condemnada. I cap d'aquest munt de cartes no va ser més important per a mi que el correu electrònic del meu client, Eric Eldred.

Però el meu client i tots aquests amics s'equivocaven. Aquest cas s'hauria pogut guanyar. S'hauria d'haver guanyat. I per més vegades que em repeteixi aquesta història, no puc deixar de pensar que un error meu ens va conduir a la derrota.

L'error el vaig cometre aviat, però només es va fer palès al final. El nostre cas havia tingut el suport des del principi d'un advocat extraordinari, Geoffrey Stewart, i del bufet per al qual treballava, Jones, Day, Reavis and Pogue. Jones Day va suportar molta pressió dels seus clients que volien protegir els drets d'autor per donar-nos suport. Va ignorar aquesta pressió (cosa que molt pocs bufets farien mai) i al llarg de tot el cas, s'hi van dedicar al màxim.

Hi havia tres advocats clau de Jones Day treballant en el cas. Geoff Stewart fou el primer, però després s'hi van implicar força Dan Bromberg i Don Ayer. Bromberg i Ayer concretament, tenien la mateixa idea de com s'havia de guanyar aquest cas: només guanyàriem, em repetien constantment, si podíem fer que el tema semblés "important" al Tribunal Suprem. Havia de semblar que s'estaven causant grans danys a la llibertat d'expressió i a la cultura lliure; si no era així, mai no votarien en contra de "les empreses de mitjans més poderoses del món".

Odio aquesta manera de veure la llei. És clar que pensava que la Llei Sonny Bono suposava grans danys per a la llibertat d'expressió i la cultura lliure. I és clar que encara ho penso. Però la idea que el Tribunal Suprem decideixi la llei segons la

importància que creu que tenen els temes simplement està malament. Pot estar "bé" en el sentit de "veritat", em vaig dir, però està "malament" en el sentit de "senzillament no hauria de ser així". Ocupat pensant que qualsevol interpretació fidel d'allò que havien fet els pares de la nostra Constitució conduiria a la conclusió que la CTEA era inconstitucional i que qualsevol interpretació fidel del significat de la Primera Esmena conduiria a la conclusió que el poder d'ampliar els terminis existents de drets d'autor era inconstitucional, no em vaig poder convèncer que el nostre cas s'havia de vendre com el sabó. De la mateixa manera que una llei que prohibeixi la creu gammada és inconstitucional, no perquè al tribunal no els agradin els nazis sinó perquè aquesta llei violaria la Constitució, el tribunal també hauria de decidir, en la meva opinió, que la llei del Congrés era constitucional basant-se en la Constitució, no en si els agradaven els valors dels pares de la Constitució.

Sigui com sigui, vaig pensar, el tribunal ja deu veure el perill i els danys que causen aquest tipus de lleis. Si no és així, per què ens concedirien aquesta revisió? No hi havia cap motiu pel qual el Tribunal Suprem veiés el cas si no estaven convençuts que aquesta regulació era perjudicial. Així que, des del meu punt de vista, no necessitàvem convèncer-los del fet que aquesta llei era dolenta, havíem de demostrar per què era inconstitucional.

Hi havia una manera, però, en què sí que pensava que la política seria important i pensava que havíem de plantejar una resposta. Estava convençut que el tribunal no escoltaria la nostra argumentació si pensava que només eren els arguments d'uns llunàtics d'esquerres. Aquest Tribunal Suprem no es llançaria a tot un nou camp de revisions judicials si semblava que aquesta revisió era el desig d'una petita minoria política. Tot i que el meu centre d'atenció en el cas no era demostrar com n'era de dolenta la CTEA, sinó que volia demostrar que era inconstitucional, esperava deixar clar aquest argument en una sèrie d'escrits que cobrien totes les postures polítiques. Per demostrar que aquesta al·legació contra la CTEA es basava en la llei i no en la política, vam reunir el ventall més ampli

possible de crítics amb credibilitat, no perquè fossin rics i famosos sinó perquè, sumant-los tots, es demostraria que aquesta llei era inconstitucional independentment de la postura política de cadascú.

El primer pas es va donar tot sol. L'organització de Phyllis Schlafly, Eagle Forum, s'havia oposat a la CTEA des del començament. Schlafly veia la CTEA com una traïció del Congrés. El novembre de 1998, va escriure un editorial mordaç que atacava el Congrés republicà per permetre que s'aprovés aquesta llei. Va escriure, "s'han preguntat mai per què les propostes de llei que creen grans beneficis financers a una petita part de grups d'interès llisquen fàcilment entre el complex procés legislatiu mentre que les propostes que beneficien el públic en general semblen ser bombardejades? La resposta, com documentava l'editorial, era el poder dels diners. Schlafly va enumerar la llista de contribucions econòmiques de Disney a actors clau dels diferents comitès. Eren els diners, i no la justícia, els que donaven a Disney vint anys més de control sobre Mickey Mouse, deia Schlafly.

Eagle Forum estava disposat a presentar un escrit donant suport a la nostra postura al Tribunal d'Apel·lació. L'escrit descrivia l'argument que es va convertir en l'al·legació central davant el Tribunal Suprem: si el Congrés pot ampliar els terminis dels drets d'autor existents, no hi ha cap limitació al poder del Congrés per establir terminis. Aquest argument conservador i contundent va convèncer un jutge conservador i contundent, el jutge Sentelle.

Al Tribunal Suprem, els escrits al nostre favor no podien ser més diversos. Incloïen un escrit històric extraordinari de la Free Software Foundation (Fundació del Programari Lliure) (seu del projecte GNU que va fer possible GNU/Linux) i un contundent escrit d'Intel sobre els costos que es deriven de la incertesa. També hi havia dos escrits de dos professors de dret, un d'un expert en drets d'autor i l'altre d'un expert en la Primera Esmena. Hi havia un escrit exhaustiu i gens

polèmic d'experts de tot el món en la història de la Clàusula del Progrés. I és clar, hi havia un escrit d'Eagle Forum que reiterava i enfortia els seus arguments.

Aquells escrits formaven un argument legal. Aleshores, per reforçar aquest argument legal, comptàvem amb nombrosos escrits convincents de biblioteques i arxius, inclosos l'Arxiu d'Internet, l'Associació Nord-americana de Biblioteques Jurídiques i el Sindicat Nacional d'Escriptors.

Però dos escrits plasmaven l'argumentació en termes polítics millor que la resta. Un desenvolupava l'argument que ja els he descrit: un escrit de Hal Roach Studios argumentava que a menys que no s'anul·lés la llei, es perdria una generació sencera de cinema nord-americà. L'altre deixava l'argument econòmic absolutament clar.

Aquest escrit sobre els efectes econòmics estava signat per disset economistes, entre els quals hi havia els premis Nobel següents: Ronald Coase, James Buchanan, Milton Friedman, Kenneth Arrow i George Akerlof. Els economistes, com demostra la llista de premis Nobel, cobria tot l'espectre polític. Les seves conclusions eren contundents: no es podia afirmar de manera versemblant que ampliar els terminis dels drets d'autor existents augmentaria els incentius per crear. Aquestes ampliacions només buscaven "viure de renda", el sofisticat terme que els economistes utilitzen per descriure la legislació desenfrenada que defensa interessos particulars.

A l'equip que vam reunir per redactar els escrits per al cas també es reflectia aquest intent de buscar l'equilibri. Els advocats Jones Day havien estat de la nostra banda des del principi. Però quan el cas va arribar al Tribunal Suprem vam incorporar tres advocats més per ajudar-nos a presentar aquest argument a aquest tribunal: Alan Morrison, un advocat de Public Citizen, un grup de Washington que va fer història constitucional amb una sèrie de victòries seminals al Tribunal

Suprem defensant drets individuals; la meua col·lega i degana, Kathleen Sullivan, que havia defensat molts casos davant aquest tribunal i que ja ens havia assessorat sobre l'estratègia de la Primera Esmena; finalment, l'exfiscal general de l'estat Charles Fried.

Fried era una victòria especial per a la nostra part. Gairebé tota la resta d'exfiscals generals havien estat contractats per l'altra part per defensar el poder del Congrés de concedir a les empreses de mitjans el favor especial d'ampliar els terminis dels drets d'autor. Fried va ser l'únic que va rebutjar aquella tasca lucrativa per defensar una causa en la qual creia. Havia estat l'advocat principal de Ronald Reagan al Tribunal Suprem, que havia contribuït a redactar les línies guia de casos que limitaven el poder del Congrés en el context de la Clàusula del Comerç. I encara que havia defensat moltes postures davant el Tribunal Suprem amb les quals jo, personalment, no estic d'acord, tenir-lo de la nostra part va ser un vot de confiança per al nostre argument.

El govern, per defensar l'estatut, també tenia el seu grup d'amics. Prou significativament, però, cap d'aquests "amics" eren historiadors o economistes. Els escrits de l'altra part havien estat redactats exclusivament per grans empreses de mitjans, congressistes i propietaris de drets d'autor.

Les empreses de mitjans no foren cap sorpresa. Eren les que més tenien a guanyar amb la llei. Els congressistes tampoc no van sorprendre, defensaven el seu poder i, indirectament, les gangues que aquest poder proporciona. I, és clar, tampoc no va sorprendre que els propietaris de drets d'autor defensessin la idea que haurien de continuar tenint el dret de controlar qui feia què amb els continguts que volien controlar.

Els representants del Dr. Seuss, per exemple, van argumentar que era millor que fossin els seus hereus qui controlessin què es feia amb l'obra del Dr. Seuss, millor

que deixar que caigués al domini públic, perquè si aquesta creativitat fos al domini públic, la gent la podria utilitzar per "glorificar les drogues o crear pornografia."¹⁴ Aquest també va ser el motiu per als hereus de Gershwin, que van defensar la "protecció" de l'obra de George Gershwin. S'oposen, per exemple, a donar una llicència per *Porgy and Bess* a qualsevol persona que es negui a contractar afroamericans a les seves pel·lícules.¹⁵ Aquesta és la seva manera de veure com aquesta part de la cultura nord-americana hauria d'estar controlada, i volien que aquesta llei els ajudés a fer efectiu aquest control.

Aquest argument va deixar clar un tema que normalment passa desapercbut en aquest debat. Quan el Congrés decideix ampliar el termini dels drets d'autor existents, el Congrés està escollint quins parlants afavorirà. Propietaris de drets d'autor famosos i estimats, com els hereus de Gershwin i el Dr. Seuss, es planten al Congrés i diuen "donin-nos vint anys per controlar el discurs sobre aquestes icones de la cultura nord-americana. Nosaltres ho farem millor que cap altre". Evidentment, al Congrés li agrada recompensar els famosos i coneguts donant-los el que volen. Però quan el Congrés atorga un dret exclusiu a algú a parlar d'una manera determinada, és justament el que la Primera Esmena, tradicionalment, volia impedir.

Vam argumentar això mateix en un escrit final. Defensar i mantenir la CTEA no només voldria dir que el poder del Congrés seria il·limitat pel que fa a ampliar els drets d'autor (ampliacions que encara farien el mercat més concentrat), sinó que el poder del Congrés també seria il·limitat per jugar a tenir preferits, mitjançant els drets d'autor, en el joc de qui té dret a parlar.

Entre febrer i octubre, no vaig fer gaire cosa més a part de preparar aquest cas. Al principi, com ja he dit, vaig planificar l'estratègia.

El Tribunal Suprem estava dividit en dos fronts importants. Un anomenat "els Conservadors", l'altre el vam anomenar "la Resta". Entre els Conservadors hi havia el jutge que instruïa el cas, Rehnquist, i els jutges O'Connor, Scalia, Kennedy i Thomas. Aquests cinc jutges havien estat els més perseverants a limitar el poder del Congrés. Eren els cinc que havien donat suport a la línia de casos Lopez/Morrison que deien que s'havia d'interpretar que hi havia un poder limitat per garantir que el poder del Congrés tenia límits.

La Resta eren quatre jutges que s'havien oposat fermament a la limitació dels poders del Congrés. Aquests quatre (els jutges Stevens, Souter, Ginsburg i Breyer) havien argumentat repetidament que la Constitució atorga al Congrés amplia discreció per decidir quina és la millor manera d'aplicar els seus poders. Cas rere cas, aquests quatre jutges havien adduït que el paper del tribunal havia de ser deferent amb el Congrés. Malgrat que els vots d'aquests quatre jutges eren els vots amb què jo havia estat més d'acord habitualment, també eren els que menys possibilitats teníem d'obtenir.

Per ser més concret, el vot menys probable era el de la jutgessa Ginsburg. A part de la seva visió general sobre el respecte al Congrés (menys quan es tracta de temes de gènere), havia estat especialment deferent en el context de les proteccions de la propietat intel·lectual. Ella i la seva filla (una excel·lent i reconeguda experta de la propietat intel·lectual) havien estat tallades del mateix patró en aquest tema. Esperàvem que estaria d'acord amb les idees de la seva filla: que el Congrés tenia el poder en aquest context de fer el que cregués més convenient, encara que el que cregués més convenient no tingués gaire sentit.

Propers a la postura de Ginsburg hi havia dos jutges que també vèiem com aliats improbables, però que potser ens podien sorprendre. El jutge Souter defensava fermament el respecte al Congrés, igual que el jutge Breyer. Però tots dos eren molt sensibles a temes relacionats amb la llibertat d'expressió. I com nosaltres estàvem plenament convençuts, hi havia un argument basat en la llibertat

d'expressió molt important contra aquestes ampliacions de terminis retrospectives.

L'únic vot del que podíem estar segurs era el del jutge Stevens. La història recordarà el jutge Stevens com un dels millors jutges d'aquest tribunal. El seus vots són eclèctics de manera sistemàtica, cosa que significa que cap ideologia simple pot explicar quina és la seva postura. Però sistemàticament havia argumentat a favor dels límits en el context de la propietat intel·lectual en general. Estàvem bastant convençuts que en aquest cas veuria els límits clarament.

Aquesta anàlisi de "la Resta" ens deia clarament quin havia de ser el nostre centre d'atenció: els Conservadors. Per guanyar aquest cas, havíem d'intentar convèncer aquests cinc i obtenir, com a mínim, una majoria al nostre favor. Per tant, l'únic argument general que animava la nostra al·legació es basava en la innovació jurisprudencial més important dels Conservadors, l'argument en el qual el jutge Sentelle s'havia basat al Tribunal d'Apel·lació, que el poder del Congrés s'ha d'interpretar de manera que els poders que li han estat conferits siguin limitats.

Aquest era doncs l'eix de la nostra estratègia, una estratègia de la qual sóc responsable. Fariem que el tribunal veiés que, igual que en el cas *Lopez*, segons l'argument del govern en aquest cas, el Congrés sempre tindria poder il·limitat per ampliar els terminis existents. Si una cosa quedava clara pel que feia al poder del Congrés a la Clàusula del Progrés era que aquest poder havia de ser "limitat". El nostre objectiu seria aconseguir que el tribunal reconciliés *Eldred* amb *Lopez*: si el poder del Congrés per regular el comerç era limitat, aleshores, el poder del Congrés per regular els drets d'autor també havia de ser limitat.

L'argument de la part del govern es resumia en la següent premissa: si el Congrés ho ha fet abans, hauria de poder fer-ho un altre cop. El govern va

al·legar que des del principi, el Congrés havia ampliat el termini dels drets d'autor existents. Per tant, argumentava el govern, el tribunal no hauria de dir que aquella pràctica era inconstitucional.

Hi havia part de veritat en l'afirmació del govern, però no gaire. Evidentment estàvem d'acord que el Congrés havia ampliat els terminis els anys 1891 i 1909. I és clar, l'any 1962, el Congrés havia començat a ampliar els terminis regularment, onze cops en quaranta anys.

Però havíem de posar aquesta "coherència" en perspectiva. El Congrés havia ampliat els terminis existents un cop durant el primer segle de la República. Aleshores els va ampliar un altre cop en els següents cinquanta anys. Aquestes ampliacions poc habituals posen de manifest el contrast amb l'actual pràctica regular d'ampliar-los. Fos el que fos el que havia frenat el Congrés en el passat, ara ja no hi era. El Congrés ara està en una espiral d'ampliacions; no hi havia cap raó per esperar que aquella espiral acabés. Aquest tribunal no havia dubtat a intervenir quan el Congrés s'havia trobat en espirals similars. No hi havia cap raó per la qual no pogués intervenir aquí.

La vista oral s'havia programat per la primera setmana d'octubre. Vaig arribar a Washington D.C. dues setmanes abans de la vista. Durant aquelles dues setmanes, havia "discutit" amb advocats que s'oferien per ajudar en el cas. Aquestes "discussions" eren bàsicament entrenaments, on aspirants a jutges disparen preguntes a aspirants a guanyadors.

Estava convençut que per guanyar havia de mantenir el tribunal centrat en un sol punt: que si aquesta ampliació es permetia, aleshores el poder per establir terminis era il·limitat. Donar la raó al govern voldria dir que els terminis serien efectivament il·limitats; donar-nos-la a nosaltres seria marcar una pauta clara que

el Congrés hauria de seguir. Aquestes discussions van ser efectives; vaig trobar formes de reconduir cada pregunta cap aquesta idea central.

Un d'aquests entrenaments va ser amb els advocats de Jones Day. Don Ayer feia el paper d'escèptic. Havia treballat al Departament de Justícia de Ronald Reagan amb el fiscal general Charles Fried. Havia defensat molts casos davant el Tribunal Suprem. I en repassar aquell entrenament, ens va fer saber la seva preocupació:

"Només tinc por que, a menys que realment vegin els danys, no estiguin disposats a alterar aquesta pràctica que el govern ha estat duent a terme durant cent anys. Els hem de fer veure els danys; de forma passional, han de veure els danys. Perquè si no els veuen, no tenim cap possibilitat de guanyar."

Potser ha defensat molts casos davant aquest tribunal, vaig pensar, però no n'entén l'essència. Quan estava de passant al tribunal, havia vist els jutges prendre les decisions correctes, no per política, sinó perquè eren les correctes. Com a professor de Dret, m'havia passat la vida ensenyant als alumnes que aquest tribunal pren les decisions correctes, no per política, sinó perquè són les correctes. Mentre escoltava com Ayer defensava la idea de presentar l'aspecte polític amb passió, el vaig entendre, però m'hi vaig negar. El nostre argument era correcte. Era suficient. Deixaríem que els polítics aprenguessin que a part de correcte també era bo.

La nit abans de la vista, un grup de persones es van congrega davant el Tribunal Suprem. El cas s'havia convertit en el centre d'atenció de la premsa i del moviment per alliberar la cultura. Centenars de persones feien cua per poder assistir a la vista. Vintenes de persones es van passar la nit assegudes a les escalinates del Tribunal Suprem per assegurar-se un seient.

No tothom ha de fer cua. Aquelles persones que coneixen els jutges els poden demanar seients que estan sota el seu control. (Li vaig demanar a l'oficina del jutge Scalia seients per als meus pares, per exemple). Els membres del col·legi d'advocats del Tribunal Suprem poden obtenir un seient especial que està reservat per a ells. Els senadors i els congressistes també tenen un lloc especial per seure. Finalment, per descomptat, la premsa té una galeria, com també la tenen els passants que treballen per als jutges del tribunal. Quan vam entrar aquell matí, no hi havia cap seient buit. Es tractava d'una vista sobre la llei de la propietat intel·lectual, però tot i així, els vestíbuls estaven plens de gent. Quan vaig entrar per asseure'm davant del tribunal, vaig veure els meus pares asseguts a l'esquerra. Quan m'asseia a la taula, vaig veure en Jack Valenti assegut en una secció especial normalment reservada per a familiars dels jutges.

Quan el jutge que instruïa el cas em va donar la paraula per començar la meva al·legació, vaig començar on pretenia mantenir-me al llarg del procés: per la qüestió dels límits del poder del Congrés. Era un cas sobre poders enumerats, vaig dir, i sobre si aquests poders enumerats tenien límits.

La jutgessa O'Connor em va interrompre al cap d'un minut d'haver començat. La part històrica la incomodava.

JUTGESSA O'CONNOR: El Congrés ha ampliat els terminis tan sovint al llarg dels anys i, si vostè té raó, no correm el risc d'alterar ampliacions de terminis anteriors? Vull dir, sembla ser una pràctica que va començar amb la primera llei.

Estava bastant disposada a acceptar que "això va totalment en contra d'allò que els autors de la Constitució tenien en ment". Però la meva resposta, un cop i un altre, era posar l'èmfasi en els límits del poder del Congrés.

Sr. LESSIG: Bé, si va totalment en contra d'allò que tenien en ment els autors, aleshores la qüestió és, hi ha alguna manera d'interpretar les seves paraules que apliqui en efecte allò que tenien en ment? La resposta és sí.

Hi havia dos punts en aquest argument on hauria d'haver vist on volia anar a parar el tribunal. El primer va ser una pregunta del jutge Kennedy que va observar que,

JUTGE KENNEDY:Bé, dono per implícit en la seva argumentació que la llei del 76 també hauria d'haver-se declarat nul·la i que l'hauríem de deixar estar per la desorganització que causaria, i que per tots aquests anys la llei ha impedit el progrés de la ciència i les arts útils. No hi veig proves empíriques.

Aquí segueix el meu evident error. Com un professor corregint un alumne, vaig contestar,

Sr. LESSIG:Senyoria, la nostra al·legació no és empírica. No hi ha res en la nostra al·legació respecte de la Clàusula dels Drets d'Autor que es basi en l'afirmació empírica sobre si s'impedeix el progrés o no. El nostre únic argument és que es tracta d'un límit estructural necessari per garantir que d'acord amb les lleis de propietat intel·lectual no es permetran terminis que siguin, a la pràctica, perpetus.

La resposta era correcta, però no era la resposta encertada. La resposta encertada era que hi havia danys obvis i profunds. Tots els escrits en parlaven, d'aquests danys. Ho volia sentir. I aquí és on el consell de Don Ayer hauria d'haver importat. La pregunta era una pilota lenta; jo, en canvi, vaig batejar amb força i vaig errar amb la resposta.

El segon punt el va presentar el magistrat d'instrucció, per a qui s'havia preparat tot el cas. Perquè aquest magistrat havia redactat la sentència *Lopez* i esperàvem que veuria aquest cas com el cosí germà del primer.

Un segon després de començar a formular la seva pregunta, quedava palès que no ens era gens favorable. Per a ell, érem un grapat d'anarquistes. Va preguntar:

MAGISTRAT:Bé, però vostès volen més que això. Volen el dret a copiar paraula per paraula els llibres d'altra gent, oi?

Sr. LESSIG:Volem el dret a copiar llibres literalment per a obres que haurien de ser al domini públic i que serien al domini públic si no fos per un estatut que no té justificació d'acord amb una anàlisi estàndard de la Primera Esmena o d'acord amb una lectura detallada dels límits inscrits a la Clàusula dels Drets d'Autor.

Les coses ens van anar una mica millor quan el govern va presentar la seva al·legació; perquè ara el tribunal entenia l'essència del nostre argument. Com el jutge Scalia li va preguntar al fiscal general Olson,

JUTGE SCALIA:Vostè diu que l'equivalent funcional d'un termini il·limitat seria una violació [de la Constitució], però aquest és justament l'argument que esgrimeixen els demandants, que un termini il·limitat que és ampliable és l'equivalent funcional a un termini il·limitat.

Quan Olson va haver acabat, va ser el meu torn d'oferir l'al·legat final. Els cops de fuet d'Olson m'havien fet tornar la ràbia. Però la meva ràbia encara estava canalitzada cap a l'argument acadèmic, no al pràctic. L'al·legat presentava els arguments com si aquell fos el primer cas en tota la història que qüestionés els límits del poder del Congrés sobre la Clàusula de Drets d'Autor i Patents. Sempre fent de professor i no d'advocat, vaig concloure subratllant el llarg historial del tribunal imposant límits al poder del Congrés en nom de la Clàusula de Drets d'Autor i Patents. De fet, el primer cas que va atacar una llei del Congrés per sobrepassar un poder enumerat específic s'havia basat en la Clàusula de Drets d'Autor i Patents. Tot cert. Però no aconseguiria atreure el tribunal cap al meu territori.

Quan vaig marxar dels tribunals aquell dia, sabia que hi havia un centenar d'arguments que hauria volgut tornar a desenvolupar. Hi havia cent preguntes que

hauria volgut respondre d'una altra manera. Però una forma de pensar sobre aquest cas em mantenia optimista.

Al govern se li havia preguntat un cop i un altre "quin és el límit?" Un cop i un altre havia contestat que "no hi havia límit". Aquesta era justament la resposta que volia que sentís el tribunal. Perquè no em podia imaginar que el tribunal pogués entendre que el govern cregués que el poder del Congrés sota la Clàusula dels Drets d'Autor era il·limitat, i donés suport a l'argument del govern. El fiscal general havia presentat el meu argument per a mi. Per més que ho intentés, no podia entendre com el tribunal podia concloure que el poder del Congrés segons la Clàusula del Comerç era limitat, però sota la Clàusula dels Drets d'Autor era il·limitat. En aquells pocs moments que em permetia creure que podíem haver guanyat, era perquè sentia que aquest tribunal (concretament, els Conservadors) es veuria obligat per ell mateix, per l'imperi de la llei que havia implantat en altres casos.

El matí del 15 de gener de 2003, vaig arribar cinc minuts tard a l'oficina i vaig perdre la trucada de les set del passant del Tribunal Suprem. Escoltant el missatge, vaig saber en un instant que tenia males notícies. El Tribunal Suprem havia ratificat la decisió del Tribunal d'Apel·lació. Set jutges havien votat amb la majoria. Hi va haver dos vots particulars.

Uns segons més tard, van arribar les opinions per correu electrònic. Vaig despenjar el telèfon, vaig penjar un comunicat al nostre diari electrònic personal i em vaig asseure a pensar on m'havia equivocat en el meu raonament.

El meu *raonament*. Aquest era un cas que reunia tots els diners del món contra el *raonament*. I aquest era l'últim professor de Dret ingenu que recorria als llibres buscant un raonament.

Primer vaig consultar les opinions, buscant com el tribunal podia distingir entre el principi en aquest cas i el principi en el cas *Lopez*. No vaig trobar l'argument enlloc. El cas ni tan sols es mencionava. L'argument que era l'eix del nostre argument ni tan sols apareixia en les opinions del tribunal.

La jutgessa Ginsburg senzillament va ignorar l'argument dels poders enumerats. Essent coherent amb la seva visió que el poder del Congrés generalment no té límit, aquí també va concloure que tampoc no en tenia.

La seva opinió era perfectament raonable, per a ella i per al jutge Scouter. Cap dels dos no creuen en la resolució del cas *Lopez*. Hauria estat massa esperar que escrivissin una opinió que reconegués, i encara menys que expliqués, una doctrina per la derrota de la qual havien treballat tan durament.

Però quan em vaig adonar de què havia passat, no em podia acabar de creure el que estava llegint. M'havia dit que no podia ser que aquest tribunal pogués reconciliar poders limitats amb la Clàusula del Comerç i poders il·limitats amb la Clàusula del Progrés. Ni tan sols m'havia passat pel cap que podien reconciliar els dos casos simplement *obviant aquest argument*. No hi havia cap incongruència perquè no parlarien de tots dos casos a la vegada. Per tant, no hi havia cap principi que es desprengués del cas *Lopez*: en aquest context, el poder del Congrés seria limitat, però en aquest altre, no.

Però, quin dret els permetia escollir quins dels valors dels autors de la Constitució respectarien i quins no? Amb quin dret van (els cinc silenciosos) seleccionar la part de la Constitució que farien respectar basant-se en els valors que ells creien importants? Tornàvem a ser a l'argument que he dit que odiava al començament: no havia aconseguit convèncer-los que el tema era important i no havia aconseguit adonar-me que, per més que odiï un sistema on el tribunal pot escollir els valors constitucionals que respectarà, aquest és el sistema que tenim.

Els jutges Breyer i Stevens van formular dos vots que discrepaven amb fermesa de la decisió del tribunal. L'opinió de Stevens era intrínseca a la llei: va argumentar que la tradició de la llei de la propietat intel·lectual no hauria de donar suport a aquesta ampliació injustificada de terminis. Va basar el seu argument en una anàlisi paral·lela que havia imperat en el context de les patents (nosaltres també). Però la resta del tribunal va descartar aquest paral·lelisme, sense explicar com les mateixes exactes paraules a la Clàusula del Progrés podien significar una cosa totalment diferent depenent de si les paraules es referien a patents o a drets d'autor. El tribunal va deixar l'al·legat del jutge Stevens sense resposta.

L'opinió del jutge Breyer, potser la millor que ha redactat mai, era externa a la Constitució. Argumentava que els terminis dels drets d'autor han esdevingut tan llargs que són, a la pràctica, il·limitats. Havíem dit que sota el termini actual, els drets d'autor li donaven a l'autor el 99,8% del valor d'un termini perpetu. Breyer deia que ens havíem equivocat, que el percentatge exacte era 99,9997% del termini perpetu. Sigui com sigui, l'argument era clar: si la Constitució deia que un termini havia de ser "limitat" i el termini actual era tan llarg que, a la pràctica, era il·limitat, aleshores era inconstitucional.

Aquests dos jutges van entendre tots els arguments que vam presentar. Però cap dels dos creia en el cas *Lopez*, cap dels dos estava disposat a utilitzar-lo com a motiu per rebutjar aquesta ampliació. El cas es va concloure sense que ningú no adrecés l'argument que dúiem del jutge Sentelle. Era *Hamlet* sense el príncep.

La derrota duu a la depressió. Diuen que és un símptoma de bona salut quan la depressió deixa pas a la ràbia. La meva ràbia va arribar aviat, però no va curar la depressió. Aquesta ràbia era de dos tipus.

Primer, era ràbia pels cinc "Conservadors". Hauria estat tot un detall que haguessin explicat per què el principi de *Lopez* no es podia aplicar a aquest cas. No hauria estat un argument gaire convincent, crec, havent-lo llegit d'altres que l'han adduït i havent-lo intentat construir jo mateix, però com a mínim hauria estat un acte d'integritat. Aquests jutges concretament han dit repetidament que el mètode correcte d'interpretar la Constitució és l'"originalisme": entendre primer el text dels autors, interpretat en el seu context, en vista de l'estructura de la Constitució). Aquest mètode havia produït la sentència *Lopez* i moltes altres sentències "originalistes". On era ara el seu "originalisme"?

Aquí s'havien unit a una opinió que no intentava explicar ni un sol cop allò que els autors de la Constitució pretenien amb la Clàusula del Progrés com ells feien; s'havien unit a una opinió que no intentava explicar ni un sol cop com l'estructura d'aquella clàusula afectaria la interpretació del poder del Congrés. I s'havien unit a una opinió que ni tan sols explicava per què aquest poder podia ser il·limitat, mentre que a la Clàusula del Comerç era limitat. Resumint, s'havien unit a una opinió que ni es corresponia amb el seu mètode d'interpretar la Constitució ni era coherent amb aquest mètode. Potser aquesta opinió va donar un resultat que els agradava. Però no va donar una raó que fos coherent amb els seus propis principis.

La meva ràbia amb els Conservadors aviat es va transformar en ràbia amb mi mateix, perquè havia deixat que una visió de la llei que m'agradava interferís amb la visió de la llei que realment és.

La majoria d'advocats, i la majoria de professors de Dret, tenen poca paciència per a l'idealisme referent als tribunals en general i especialment poca per a l'idealisme referent al Tribunal Suprem. La majoria tenen una opinió molt més pragmàtica. Quan Don Ayer va dir que guanyaríem aquest cas si podia convèncer els jutges que els valors dels autors de la Constitució eren importants, vaig lluitar contra aquesta idea, perquè no volia creure que és així com pren les decisions el

tribunal. Vaig insistir a argumentar aquest cas com si es tractés simplement d'aplicar una sèrie de principis. Tenia un argument que seguia un raonament lògic. No volia perdre temps demostrant que el meu argument també era popular.

Quan torno a llegir les transcripcions d'aquella al·legació de l'octubre, veig centenars de llocs on les respostes haurien pogut conduir la conversa cap a diferents direccions, on la veritat sobre els danys que provocaran aquest poder que no es controla hauria pogut quedar palesa davant el tribunal. El jutge Kennedy, amb tota la bona voluntat, ho volia sentir. Jo, estúpidament, vaig corregir la seva pregunta. El jutge Scouter, amb tota la bona voluntat, volia veure els danys relacionats amb la Primera Esmena. Jo, com a professor de matemàtiques, vaig reformular la pregunta per fer-ne un argument lògic. Els havia demostrat com anul·lar aquesta llei del Congrés si volien. Hi havia centenars de llocs on jo hauria pogut ajudar-los a voler-ho fer, però la meva tossudesesa, el meu refús a baixar del burro, em van aturar. He estat davant de centenars de públics intentant persuadir-los; però em vaig negar a presentar-me davant d'aquest i intentar persuadir-lo amb la passió que havia utilitzat en altres ocasions. No era el fonament en el qual s'hauria de basar un tribunal per decidir sobre el tema.

Hauria estat diferent si hagués presentat la meva argumentació d'una forma diferent? Hauria estat diferent si l'hagués presentada Don Ayer? O Charles Fried? O Kathleen Sullivan?

Els meus amics es van replegar al meu voltant per insistir que no. El tribunal no estava preparat, insistien. Era una derrota anunciada. Requeriria molt més esforç demostrar a la nostra societat per què tenien raó els pares de la nostra Constitució. I quan ho fem, serem capaços de demostrar-ho al tribunal.

Potser sí, però ho dubto. Aquests jutges no tenen cap interès econòmic en fer res excepte el que és correcte. No estan sotmesos a pressions dels llobbistes. No puc evitar pensar que si hagués oblidat aquesta bonica postal de justícia sense passions, els hauria pogut convèncer.

I tot i que no ho hagués aconseguit, no excusa el que va passar al gener. Perquè al principi d'aquest cas, un dels professors més importants de propietat intel·lectual havia dit públicament que era un error que elevés aquest cas. "Aquest tribunal no està preparat", va dir Peter Jaszi; aquest tema no s'hauria de tractar fins que ho estigui.

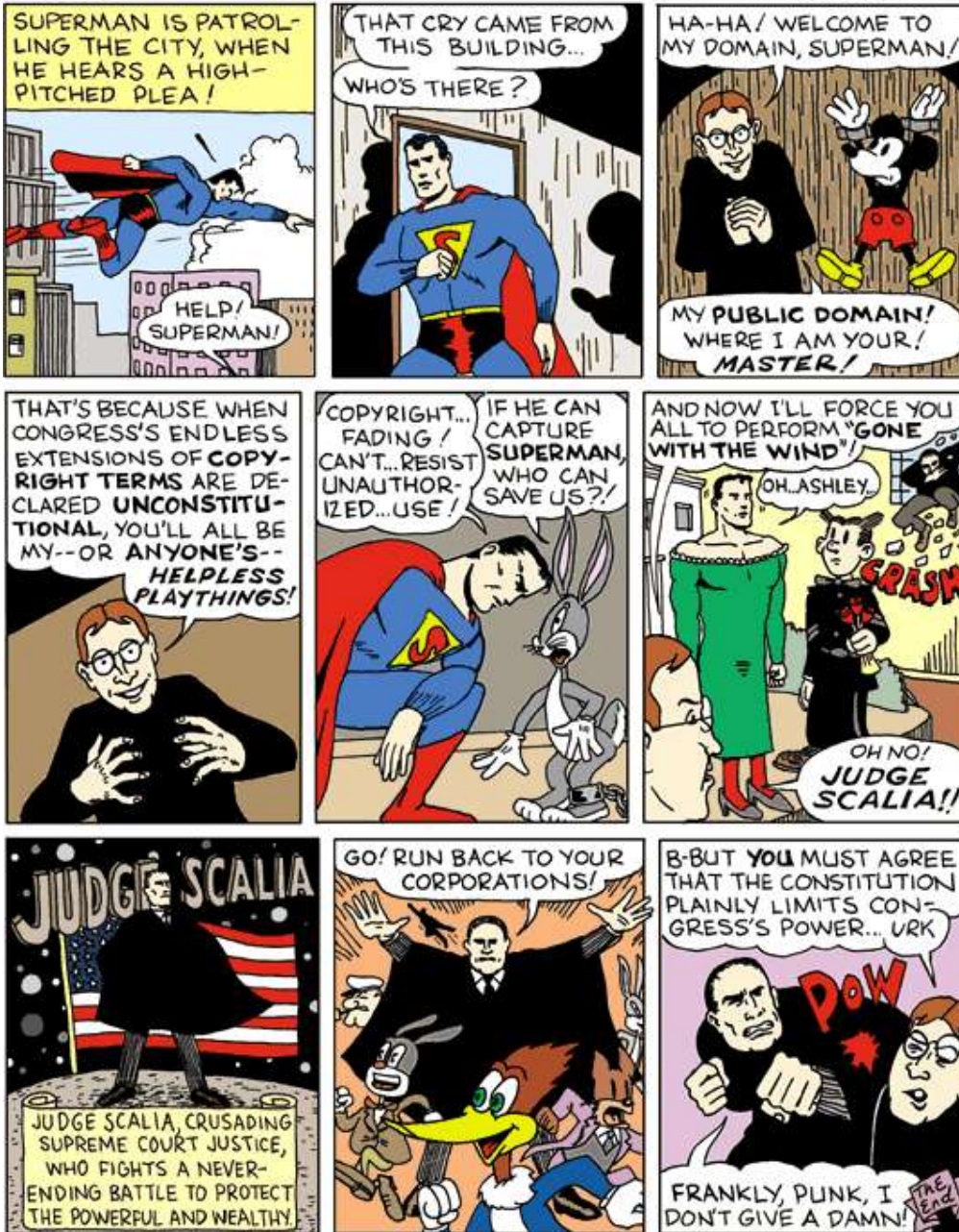
Després de la vista i després de la sentència, en Peter em va dir que s'havia equivocat i també ho va reconèixer públicament. Però si realment aquell tribunal s'hauria pogut convèncer, aleshores aquí tinc la prova que necessito per saber que en Peter tenia raó. O bé jo no estava preparat per defensar aquest cas de manera que donés resultats positius o bé ells no estaven preparats per veure aquest cas de manera que donés resultats positius. Sigui com sigui, la decisió d'elevat aquest cas, una decisió que havia pres quatre anys abans, fou una equivocació.

Mentre que la reacció a la Llei Sonny Bono va ser negativa gairebé de forma unànime, la reacció a la decisió del tribunal va ser mixta. Ningú, com a mínim de la premsa, no va insinuar que ampliar el termini dels drets d'autor era una bona idea. Havíem guanyat la batalla de les idees. On la decisió va ser benvinguda, va ser en diaris que s'havien mostrat escèptics amb l'activisme del tribunal en altres casos. El respecte era una cosa bona, encara que deixés en peu una llei estúpida. Però on la decisió va ser atacada, va ser-ho perquè deixava en peu una llei estúpida i perjudicial. The New York Times va escriure en el seu editorial,

De fet, la sentència del Tribunal Suprem fa possible que estiguem veient el principi del final del domini públic i el naixement dels drets d'autor perpetus. El domini públic ha estat un gran experiment, un experiment que no hauríem de deixar que morís. L'habilitat d'inspirar-se lliurement en tota la producció creativa de la humanitat és una de les raons per les quals vivim en un moment de ferment creatiu tan fructífer.

Les millors reaccions foren als còmics. Hi va haver un munt d'imatges divertidíssimes, de Mickey Mouse a la presó i coses per l'estil. La millor, des del meu punt de vista del cas, fou el de Ruben Bolling, que veuran a la propera pàgina. La línia dels "poderosos i adinerats" és una mica injusta. Però el cop de puny a la cara es va sentir exactament així.

La imatge que no se me n'anirà mai del cap és la que evoca la cita del *The New York Times*. El "gran experiment" que anomenem "domini públic" s'ha acabat? Quan m'ho prenc amb humor, penso "Amor meu, he encongit la Constitució". Però són poques les vegades que m'ho prenc amb sentit de l'humor. Teníem una Constitució amb un compromís amb la cultura lliure. En el cas que vaig engendrar, el Tribunal Suprem va renunciar *de facto* a aquest compromís. Un advocat millor els ho hauria fet veure d'una altra manera.



TEXT:

En Superman està patrullant la ciutat quan sent un estrident crit de socors... Socors, Superman!

Aquest crit venia d'aquest edifici... Qui hi ha?

Ha! Ha!... Benvingut al meu domini, Superman! El meu domini públic, on jo sóc l'amo.

I això és perquè quan el Congrés declara les interminables ampliacions de terminis de d'autor inconstitucionals, tots sereu les meves joguines o les de qualsevol!

Drets d'autor... estic perdent força... No puc resistir l'ús sense autorització...

*Si pot capturar **Superman**... qui ens pot salvar?*

*I ara us obligaré a tots a interpretar "**Allò que el vent s'endugué**"*

Oh... Ashley...

*Oh, no! El **jutge Scalia!***

Jutge Scalia, jutge del Tribunal Suprem en una creuada per una batalla interminable per protegir els poderosos i adinerats.

Aneu-vos-en! Correu cap a les vostres companyies!

P-però ha d'admetre que la Constitució limita clarament el poder del Congrés!

Francament, malcarat, no m'importa gens ni mica!

CAPÍTOL CATORZÈ: Eldred II

El dia que es va saber la decisió sobre el cas Eldred, el destí va voler que hagués de viatjar a Washington D.C. (El dia que la petició de revisar Eldred va ser denegada, que implicava que el cas havia acabat definitivament, estava donant un discurs a tecnòlegs a Disney World, coses del destí). Aquell va ser un vol especialment llarg a la meva ciutat menys preferida. El viatge en cotxe des de l'aeroport es va fer etern pel trànsit, així que vaig engegar l'ordinador i vaig escriure un article d'opinió.

Era un acte de contrició. Durant tot el viatge des de San Francisco a Washington, em repetia mentalment, un cop i un altre, el mateix consell de Don Ayer: els has de fer veure per què és important. I alternava aquest pensament amb la pregunta del jutge Kennedy: "durant tots aquests anys la llei ha impedit el progrés de la ciència i les arts útils. Senzillament no hi veig proves empíriques." Així doncs, després d'haver fracassat amb un argument de principi constitucional, vaig recórrer finalment a l'argument polític.

The New York Times va publicar l'article. Hi proposava una solució senzilla: cinquanta anys després de publicar una obra, s'obligaria el propietari dels drets d'autor a registrar l'obra per una petita quantitat. Si pagava la quantitat, obtindria el benefici del termini sencer dels drets d'autor. Si no, l'obra passaria al domini públic.

La vam anomenar la Llei Eldred, però només era per donar-li un nom. Eric Eldred va ser tan amable de deixar-nos utilitzar el seu nom un altre cop, però com ell ja havia al principi, no s'aprovarà si no duu un altre nom.

O uns altres dos noms. Perquè segons la perspectiva, aquesta seria o bé la "Llei de l'Augment del Domini Públic" o la "Llei de Desregulació del Termini dels Drets d'Autor". De totes dues maneres, l'essència de la idea és clara i òbvia: treure els drets d'autor d'allà on només bloquegen l'accés a la difusió dels coneixements, deixar-los durant el temps que el Congrés permeti per a aquelles obres en què té un valor de com a mínim un dòlar. Però per a la resta, deixar anar els continguts.

La reacció a aquesta idea va ser increïblement entusiasta. Steve Forbes li va donar suport en un editorial. Vaig rebre una allau de correus electrònics i cartes de suport. Quan enfoquem el tema cap a la creativitat que es perd, les persones veuen que el sistema dels drets d'autor no té sentit. Com diria un bon republicà, aquí la regulació del govern només interfereix en la innovació i la creativitat. I com diria un bon demòcrata, aquí el govern està bloquejant l'accés i la difusió dels coneixements per cap raó de pes. De fet, no hi ha cap diferència real entre demòcrates i republicans en aquest tema. Tothom pot veure els danys absurds del sistema actual.

Certament, molts van veure els beneficis obvis del requisit de registrar-se. Perquè una de les coses més difícils del sistema actual per a aquells que volen una llicència per continguts és que no hi ha un lloc on poder buscar els propietaris actuals dels drets d'autor. Com que registrar-se ja no és necessari, com que marcar els continguts ja no és necessari, com que ja no es necessària cap formalitat, sovint és extremadament difícil localitzar els propietaris dels drets d'autor per demanar-los permís per utilitzar la seva obra o obtenir-ne la llicència. Aquest sistema reduiria els costos mitjançant un registre on els propietaris dels drets d'autor poguessin ser identificats.

Com he descrit al capítol desè, es van eliminar les formalitats de la llei de propietat intel·lectual l'any 1976, quan el Congrés va seguir el camí dels europeus i va abandonar qualsevol requeriment formal abans d'atorgar drets d'autor.¹ Diuen

que els europeus veuen els drets d'autor com un "dret natural". Els drets naturals no necessiten formalitats per existir. Les tradicions, com la tradició anglo-americana que requeria que els propietaris de drets d'autor seguissin certes formalitats si volien que es protegissin els seus drets, pensaven els europeus, no respectaven degudament la dignitat de l'autor. El meu dret com a autor gira al voltant de la meva creativitat, no al voltant de cap favor especial del govern.

Això és retòrica de molta qualitat. Sona fantàsticament romàntic. Però com a política de drets d'autor és absurda. És especialment absurda per als autors, perquè un món sense formalitats perjudica els creadors. Es destrueix la possibilitat de difondre "creativitat Walt Disney" quan no hi ha una manera senzilla de saber què està protegit i què no.

La lluita contra les formalitats va obtenir la primera victòria real a Berlín l'any 1908. Advocats de drets d'autor internacionals van esmenar la Convenció de Berna l'any 1908 per fer obligatoris terminis de drets d'autor vitalicis més cinquanta anys i eliminar qualsevol formalitat vinculada als drets d'autor. S'odiaven les formalitats perquè cada cop eren més freqüents les històries de pèrdues de drets d'autor per descuits. Era com si un personatge de Charles Dickens dirigís totes les oficines de drets d'autor i per oblidar-se de posar el punt en una *i* o la ratlla a la *t* les vídues perdessin el seu únic ingrés econòmic.

Aquestes queixes eren reals i sensates. I la rigidesa de les formalitats, sobretot als Estats Units, era absurda. La llei sempre hauria de tenir vies per perdonar errors innocents. No hi ha cap raó per la qual la llei de propietat intel·lectual no pogués fer-ho també. En lloc d'eliminar les formalitats totalment, la resposta de Berlín hauria d'haver previst un sistema de registre més equitatiu.

Però fins i tot això hauria trobat oposició, perquè registrar-se durant els segles XIX i XX encara era car. També era un maldecap. L'eliminació de les formalitats no només prometia salvar vídues mig mortes de gana sinó que també alleujaria una càrrega reguladora innecessària imposada als creadors.

A part de la queixa pràctica dels autors l'any 1908, també hi havia un argument moral. No hi havia cap raó per la qual la propietat creativa hagués de ser una propietat de segona classe. Si un fuster fa una taula, els seus drets sobre la taula no depenen del fet d'emplenar un formulari per al govern. Té el dret de la propietat sobre la taula de forma "natural" i podria al·legar aquest dret contra qualsevol que li robés la taula, tant si ha informat el govern que la taula li pertany com si no.

Aquest argument és correcte però les seves implicacions poden conduir a l'error. Perquè l'argument a favor de les formalitats no depèn del fet que la propietat creativa sigui una propietat de segona classe. L'argument a favor de les formalitats gira al voltant dels problemes específics que presenta la propietat creativa. La llei de les formalitats respon a la física especial de la propietat creativa per garantir que es pot difondre eficientment i justa.

Ningú no creu, per exemple, que la terra sigui una propietat de segona classe només perquè s'hagin de registrar les escriptures en un tribunal si la venda del terreny ha de ser efectiva. I no gaires pensarien que un cotxe és una propietat de segona classe perquè cal registrar-lo a l'estat i marcar-lo amb una matrícula. En tots dos casos, tothom veu que hi ha una raó important per garantir que es registren, tant perquè fa els mercats més eficients com perquè garanteix millor els drets del propietari. Sense un sistema de registre per a la terra, els propietaris de terres haurien de vigilar constantment la seva propietat. Amb el registre, simplement cal que els ensenyin les escriptures a la policia. Sense un sistema de registre per a cotxes, el robatori de vehicles seria molt més fàcil. Amb un sistema de registres, el lladre no ho té tan fàcil per vendre un cotxe robat. Es posa una

lleugera càrrega damunt del propietari però aquesta càrrega crea un sistema de protecció de la propietat molt millor en general.

De la mateixa manera, és la seva física especial que fa que les formalitats siguin importants en la llei de propietat intel·lectual. A diferència de la taula del fuster, no hi ha res a la naturalesa que faci relativament obvi qui pot ser el propietari d'una part de propietat creativa. Hi pot haver una gravació de l'últim disc de Lyle Lovett en milions de llocs sense que hi hagi res que la vinculi necessàriament a un propietari determinat. I com amb un vehicle, no hi ha cap manera de comprar i vendre propietat creativa amb seguretat a menys que hi hagi una forma senzilla d'autenticar qui n'és l'autor i quins drets té. En un món sense formalitats es destrueixen les transaccions senzilles i són substituïdes per transaccions complexes i cares amb *advocats* pel mig.

Aquesta era la manera d'entendre el problema amb la Llei Sonny Bono que vam intentar demostrar al tribunal. Aquesta va ser la part que no va "entendre". Com que vivim en un sistema sense formalitats, no hi ha una forma senzilla de desenvolupar o utilitzar cultura del nostre passat. Si els terminis dels drets d'autor fossin, com va dir que serien el jutge Story, "curts", això no tindria gaire importància. Sota el sistema dels autors de la Constitució, durant catorze anys una obra podia estar presumptament controlada. Després de catorze anys presumptament no ho estaria.

Però ara que els drets d'autor poden ser gairebé d'un segle, la impossibilitat de saber què està protegit i què no esdevé una càrrega enorme i evident sobre les espatlles del procés creatiu. Si l'única manera que té una biblioteca d'oferir una exposició per Internet sobre el *New Deal* és llogant un advocat per obtenir els drets de cada imatge i cada so, el sistema de drets d'autor està carregant la creativitat d'una manera que no havia fet mai abans perquè *no hi ha formalitats*.

La Llei Eldred es va dissenyar per respondre justament a aquest problema. Si a algú li costa un dòlar, aleshores que la registri i obtindrà el termini més llarg. Els altres sabrem com posar-nos-hi en contacte i, per tant, com obtenir el seu permís si volem utilitzar aquella obra. I aquell propietari obtindrà els beneficis d'un termini de drets d'autor més llarg.

Si no val la pena registrar-la per obtenir els beneficis d'un termini ampliat, aleshores no hauria de valer la pena tampoc per al govern defensar el monopoli d'algú sobre aquella obra. L'obra hauria de passar al domini públic on tothom la pot copiar, o crear-ne arxius, o fer-ne una pel·lícula. Hauria de ser lliure si no li ha costat un dòlar a ningú.

A alguns els preocupa la càrrega sobre els autors. La feina de registrar l'obra no significarà que un dòlar és erroni? El maldecap de registrar l'obra no val més que un dòlar? No és aquest el problema real del registre?

Sí que l'és. El maldecap és terrible. El sistema que hi ha ara és horrible. Estic totalment d'acord amb el fet que l'Oficina de Drets d'Autor ha fet una feina nefasta (sens dubte perquè estan molt curts de finançament) a l'hora de fer possibles registres senzills i barats. Qualsevol solució real a aquest problema de les formalitats ha de fer front al problema real dels *governments* que es troba al centre de qualsevol sistema de formalitats. En aquest llibre presento aquesta solució, que bàsicament redissenya l'Oficina de Drets d'Autor. Per ara, imaginem que Amazon dirigeix el sistema de registres. Imaginem que tenim el registre a un clic. La Llei Eldred proposaria un registre simple mitjançant el ratolí cinquanta anys després que l'obra s'hagués publicat. Basat en dades històriques, aquest sistema mouria fins a un 98% de les obres comercials, obres comercials que ja no tenen vida comercial, al domini públic al cap de cinquanta anys. Què els sembla?

Quan Steve Forbes va donar suport a aquesta idea, alguns a Washington van començar a parar atenció. Moltes persones es van posar en contacte amb mi i em van donar noms de congressistes que podrien estar disposats a proposar la Llei Eldred. I alguns em van suggerir directament que estarien disposats a fer el primer pas.

Una congressista, Zoe Lofgren de Califòrnia, fins i tot va redactar l'esborrany, que resolvia qualsevol problema amb les lleis internacionals. Imposava als propietaris de drets d'autor el requeriment més simple possible. Al maig de 2003, semblava que es presentaria la proposta de llei. El dia 16 de maig, vaig escriure al diari interactiu personal sobre la Llei Eldred: "estem molt a prop". La reacció general a la comunitat de *bloggers* fou pressentir que alguna cosa bona passaria.

Però en aquest punt van començar a intervenir els llobbistes. Jack Valenti i el consell general de la MPAA van anar a l'oficina de la congressista per transmetre-li la postura de la MPAA. Ajudat pel seu advocat, com em va dir Valenti, Valenti li va comunicar a la congressista que la MPAA s'oposaria a la Llei Eldred. Les raons són vergonyosament febles. El que és més important, la seva feblesa demostra clarament de què va realment aquest debat.

La MPAA va argumentar primer que el Congrés havia "rebutjat fermament el concepte central del projecte de llei", que es renovessin els drets d'autor. Això era cert, però irrellevant perquè el "refús ferm" del Congrés s'havia donat molt abans que Internet fes que els usos posteriors fossin més probables. En segon lloc, van argumentar que la proposta perjudicaria els propietaris de drets d'autor pobres (sembla que són aquells que no es poden permetre pagar un dòlar). En tercer lloc, van adduir que el Congrés havia conclòs que ampliar els terminis dels drets d'autor promouria les obres de restauració. En quart lloc, que el projecte de llei comportaria "grans" costos perquè un sistema de registre no és gratuït. Prou cert, però aquests costos són definitivament més baixos que els costos d'obtenir els drets d'autor el propietari dels quals no coneixem. En cinquè lloc, els

preocupaven els riscos si els drets d'autor d'una història darrere una pel·lícula passaven al domini públic. Però, quins riscos són aquests? Si és al domini públic, aleshores la pel·lícula n'és un ús derivat vàlid.

Finalment, la MPAA va argumentar que la llei existent permetia als propietaris dels drets d'autor fer això si volien. Però la idea era justament que hi ha milers de propietaris de drets d'autor que ni tan sols saben que tenen drets d'autor per regalar. Tant si són lliures de regalar-los com si no (una afirmació polèmica en qualsevol dels casos), si no saben que tenen drets d'autor és poc probable que els donin.

Al començament d'aquest llibre, els he explicat dues històries sobre com la llei reaccionava davant els canvis tecnològics. En una, prevalia el sentit comú. En l'altra, el sentit comú arribava amb retard. La diferència entre les dues històries era el poder de l'oposició, el poder del bàndol que lluitava per defensar l'*status quo*. En tots dos casos, una nova tecnologia amenaçava antics interessos. Però només en una de les dues històries aquests interessos tenien el poder per protegir-se ells mateixos d'aquesta nova i competitiva amenaça.

He utilitzat aquests dos casos com una manera d'emmarcar la guerra de què tracta aquest llibre. Perquè també aquí una nova tecnologia està obligant la llei a reaccionar. I també aquí hauríem de preguntar si la llei està seguint el sentit comú. Si el sentit comú està a favor de la llei, què explica aquest sentit comú?

Quan es tracta de pirateria, és correcte que la llei doni suport als propietaris dels drets d'autor. La pirateria comercial que he descrit està malament i és perjudicial i la llei hauria de funcionar per eliminar-la. Quan es tracta d'intercanvis p2p, és fàcil entendre per què la llei encara dona suport als propietaris: gran part d'aquests intercanvis estan malament, encara que una bona part sigui inofensiva. Quan es tracta dels terminis dels drets d'autor pels Mickey Mouse del món,

encara resulta possible entendre per què la llei afavoreix Hollywood: la majoria no veu les raons per limitar els terminis dels drets d'autor; per tant, encara és possible veure-hi bona fe en aquesta resistència.

Però quan els propietaris dels drets d'autor s'oposen a un projecte de llei com és la Llei Eldred, aleshores, finalment, tenim un exemple que deixa al descobert el pur egoisme que impulsa aquesta guerra. Aquesta llei alliberaria un ventall extraordinari de continguts que ara no s'utilitzen. No interferiria en el desig de cap propietari de drets d'autor d'exercir un control continuat sobre els seus continguts. Només alliberaria allò que Kevin Kelly anomena els "Continguts Foscos" que omplen els arxius de tot el món. De manera que quan els guerrers s'oposen a un canvi com aquest, ens hauríem de fer aquesta senzilla pregunta:

Què vol realment aquesta indústria?

Els guerrers podrien protegir els seus continguts amb molt poc esforç. Així que l'intent de bloquejar una llei com la Llei Eldred no és un intent de protegir *els seus* continguts. L'intent de bloquejar la Llei Eldred és un intent per garantir que res més no passi al domini públic. És un pas més per garantir que el domini públic mai no competirà, que no hi haurà cap ús dels continguts que no estigui controlat comercialment, ni cap ús comercial de continguts que no requereixi primer *el seu* permís.

L'oposició a la Llei Eldred demostra l'extremisme de l'altre bàndol. El lobby més poderós, més atractiu, més estimat, no té realment com a objectiu protegir la "propietat" sinó rebutjar una tradició. El seu objectiu no és només protegir el que és seu. *El seu objectiu és assegurar-se que tot el que hi ha és seu.*

No és difícil entendre per què agafen aquesta postura els guerrers. No és difícil veure per què els beneficiaria si la competència del domini públic juntament amb

Internet es pugués fer desaparèixer d'alguna manera. De la mateixa manera que la RCA temia la competència de la ràdio FM, ells temen la competència d'un domini públic connectat a un públic que ara té els mitjans per crear amb aquests continguts i compartir les creacions.

El que resulta difícil d'entendre és per què el públic pren aquesta postura. És com si la llei convertís els avions en violadors de la propietat. La MPAA està a favor dels Causby i exigeix que els seus remots i inútils drets de la propietat es respectin, de manera que aquests propietaris de drets d'autor remots i oblidats puguin bloquejar el progrés dels altres.

Tot això sembla desprendre's fàcilment d'aquesta acceptació despreocupada de la "propietat" en la propietat intel·lectual. El sentit comú li dóna suport i, mentre ho faci, plouran atacs sobre les tecnologies d'Internet. La conseqüència serà cada cop més una "societat del permís". Només es podrà cultivar el passat si podem identificar els propietaris i obtenir-ne el permís per desenvolupar la seva obra. El futur estarà controlat per aquesta mà morta (i sovint impossible de trobar) del passat.

CONCLUSIONS

Al món hi ha més de 35 milions de persones amb el virus de la sida. D'entre aquests 35 milions, vint-i-cinc viuen a l'Àfrica subsahariana. Disset milions de persones ja han mort. Disset milions d'africans en termes percentuals és proporcional a set milions de nord-americans. El fet més important, però, és que són disset milions d'africans.

No hi ha cap cura per a la sida, però hi ha medicaments per alentir-ne el progrés. Aquestes teràpies antiretrovirals encara estan en fase d'experimentació, però ja han tingut efectes profunds. Als Estats Units, els pacients amb sida que regularment prenen aquest combinat de medicaments augmenten la seva esperança de vida en deu o vint anys. Per a alguns, aquests medicaments fan que la malaltia sigui gairebé invisible.

Aquests medicaments són cars. Quan es van introduir per primer cop als Estats Units, valien entre 10 mil i 15 mil dòlars per persona l'any. Avui, alguns costen 25 mil dòlars l'any. Amb aquests preus, evidentment, no hi ha cap país africà que pugui permetre's medicaments per a la gran majoria de la seva població: 15 mil dòlars és trenta vegades el producte nacional brut per càpita de Zimbabwe. Amb aquests preus, aquests medicaments són del tot inaccessibles.¹

Aquests preus no són alts perquè els ingredients dels medicaments siguin cars. Aquests preus són alts perquè els medicaments estan protegits per patents. Les empreses farmacèutiques que van produir aquests combinats salvavides gaudeixen, com a mínim, de vint anys de poder monopolista per extreure tot el

que puguin del mercat. A la vegada, aquest poder s'utilitza per mantenir els preus alts.

Hi ha moltes persones que es mostren escèptiques pel que fa a les patents, especialment les patents de medicaments. Jo no. De totes les àrees d'investigació que poden estar protegides per patents, la investigació en medicaments és, segons el meu parer, el cas més clar on es necessiten patents. La patent li dóna a l'empresa farmacèutica alguna garantia que si té èxit amb un nou medicament per tractar una malaltia, podrà recuperar la inversió i guanyar-hi diners. Des del punt de vista social, aquest és un incentiu extremament valuós. Seria l'última persona que argumentaria que la llei l'hauria d'eliminar, com a mínim sense altres canvis.

Però una cosa és estar a favor de les patents, fins i tot les patents de medicaments, i una altra de molt diferent és determinar quina és la millor manera de fer front a una crisi. I quan els líders africans van començar a adonar-se de la devastació que provocava la sida, van començar a buscar vies per importar tractaments per al VIH amb un cost per sota del preu de mercat.

L'any 1997, Sud-àfrica va provar una via específica. Va aprovar una llei per permetre la importació de medicaments patentats que havien estat produïts o venuts al mercat d'altres països amb el consentiment del propietari de la patent. Per exemple, si el medicament es venia a l'Índia, es podia importar a l'Àfrica des de l'Índia. Això s'anomena "importació paral·lela" i en general està permesa segons les lleis del comerç internacional i està especialment permesa dins de la Unió Europea.²

Malgrat això, el govern dels Estats Units es va oposar a aquesta llei. De fet, va fer més que oposar-s'hi. Tal com ho va definir la International Intellectual Property Association (Associació Internacional de la Propietat Intel·lectual), "el govern nord-americà ha fet pressió perquè Sud-àfrica [...] no permetés llicències

obligatòries o importacions paral·leles."³ A través de l'Oficina de Representació Comercial dels EUA (USTR en anglès), el govern va demanar a Sud-àfrica que canviés la llei, i per afegir més pressió a aquella petició, l'any 1998, la USTR va incloure Sud-àfrica a la llista de països que podrien rebre sancions comercials. Aquell mateix any, més de quaranta empreses farmacèutiques van iniciar processos judicials als tribunals sud-africans per qüestionar les accions del govern. Aleshores, altres governs de la UE es van unir als Estats Units. Al·legaven, igual que les empreses farmacèutiques, que Sud-àfrica estava violant les obligacions segons les lleis internacionals i que discriminava negativament un tipus determinat de patent, la patent farmacèutica. Aquests governs exigien, amb els Estats Units al capdavant, que Sud-àfrica respectés aquestes patents com en respecta qualsevol altra, independentment de qualsevol efecte sobre el tractament de la sida a Sud-àfrica.⁴

Hauríem de posar aquesta intervenció dels Estats Units en context. Evidentment les patents no són la raó més important per la qual Sud-àfrica no té accés als medicaments. La pobresa i l'absència total d'una infraestructura efectiva d'atenció sanitària són més importants. Però tant si les patents són una raó important com si no, el preu dels medicaments té un efecte sobre la demanda i les patents repercuteixen en el preu. Així doncs, ja fos notable o marginal, hi va haver un efecte de la intervenció del nostre govern per aturar el flux de medicaments cap a l'Àfrica.

Amb l'aturament del flux de tractaments per al VIH cap a l'Àfrica, el govern dels Estats Units no estava estalviant medicaments per als ciutadans nord-americans. Això no és com el blat (si ells en mengen, nosaltres no podem); per contra, el flux que va aturar la intervenció nord-americana va ser, en realitat, el flux de coneixements: informació sobre com agafar productes químics que tenen a l'Àfrica i convertir-los en medicaments que salvarien entre 15 i 30 milions de vides.

La intervenció dels Estats Units tampoc no protegiria els beneficis de les empreses farmacèutiques nord-americanes (com a mínim, no substancialment). Aquests països no estaven en una posició de poder comprar medicaments als preus als quals les empreses els venien. Un cop més, els africans són en general massa pobres per poder permetre's medicaments als preus de mercat. Aturar la importació paral·lela d'aquests medicaments no augmentaria substancialment les vendes de les empreses nord-americanes.

Per contra, l'argument a favor de restringir aquest flux d'informació, que era necessària per salvar la vida de milions de persones, es basava en la santedat de la propietat.⁵ Aquests medicaments no podien entrar a l'Àfrica perquè es violaria la "propietat intel·lectual". Va ser un principi sobre la importància de la "propietat intel·lectual" el que va dur aquests actors del govern a intervenir contra la resposta d'Àfrica a la sida.

Ara aturem-nos i pensem un moment. Arribarà un moment, d'aquí a trenta anys, en què els nostres fills miraran enrere i es preguntaran: com vam deixar que això passés? Com vam poder permetre que s'apliqués una política el cost directe de la qual era accelerar la mort d'entre 15 i 30 milions d'africans i l'únic benefici real de la qual era defensar la "santedat" d'una idea? Quina possible justificació podia haver-hi hagut mai per una política que causa tantes morts? Quin és exactament el trastorn mental que permetria que morissin tantes persones per una idea abstracta com aquesta?

Alguns culpen les empreses farmacèutiques. Jo no. Són empreses. Per llei els seus directors executius estan obligats a fer diners per a l'empresa. Defensen una certa política de patents no per ideals sinó perquè és la política que més diners els aporta. I només és la que els aporta més diners perquè hi ha una certa corrupció en el nostre sistema polític, una corrupció de la qual no són pas responsables les empreses farmacèutiques.

La corrupció és la manca d'integritat dels nostres propis polítics. Perquè a les empreses farmacèutiques els encantaria (diuen, i jo les crec) poder vendre els medicaments al preu més baix possible a l'Àfrica i a tot arreu. Hi ha algunes qüestions que haurien de resoldre per assegurar-se que aquests medicaments no tornessin a entrar als Estats Units, però són mers problemes tecnològics. Es podrien solucionar.

En canvi, hi ha un altre problema que no es podria solucionar, la por del polític amb afany de protagonisme que cridaria els presidents de les empreses farmacèutiques a comparèixer davant el Senat o el Congrés i preguntaria, "com és que podeu vendre aquest medicament contra el VIH a l'Àfrica per només un dòlar la píndola, però el mateix medicament li costa a un nord-americà 1.500 dòlars?" Com que no hi ha una resposta que quedi bé per aquesta pregunta, l'efecte que tindria seria induir a la regulació dels preus als Estats Units. Per tant, les empreses farmacèutiques eviten aquesta espiral evitant el primer pas. Reafirmen la idea que la propietat ha de ser sagrada. Adopten una estratègia racional en un context irracional, amb la conseqüència involuntària que potser milions de persones morin. I per tant, aquesta estratègia racional es dissenya en termes d'aquest ideal, la santedat d'una idea anomenada "propietat intel·lectual".

Així que quan haguem de fer front al sentit comú dels nostres fills, què els direm? Quan el sentit comú d'una generació finalment es rebel·li contra el que hem fet, com ho justificarem? Quin és l'argument?

Una política de patents sensata podria complementar i recolzar fermament un sistema de patents sense que hagués d'afectar tothom igual a tot arreu. De la mateixa manera que una política de drets d'autor sensata podria complementar i recolzar fermament un sistema de drets d'autor sense haver de regular la difusió de la cultura completament i per sempre, una política sensata de patents podria complementar i recolzar fermament un sistema de patents sense haver de bloquejar la difusió de medicaments a un país que no es pot permetre els preus de

mercat. Durant la major part de la nostra història, tant les polítiques de patents com les de drets d'autor estaven equilibrades en aquest sentit.

Però nosaltres, com a cultura, hem perdut aquest sentit de l'equilibri. Hem perdut el punt de vista crític que ens ajuda a veure la diferència entre la veritat i l'extremisme. Una mena de fonamentalisme de la propietat, que no té cap vincle amb la nostra tradició, impera avui en aquesta cultura, curiosament, i amb conseqüències molt més greus per a la difusió de les idees i la cultura que cap altra decisió sobre una sola política que prenguem en un futur com a democràcia.

Ens cega una idea molt simple i, sota la manta de la foscor, passen moltes coses que la majoria de nosaltres rebutjaríem si algú gosés mirar. Acceptem la idea de propietat d'una forma tan poc crítica que ni tan sols ens adonem com n'és de monstruós negar idees a persones que moren per no tenir-les. Acceptem la idea de propietat per a la cultura d'una forma tan poc crítica que ni tan sols ens ho qüestionem quan el control d'aquesta propietat ens pren la nostra habilitat, com a poble, de desenvolupar la nostra cultura democràticament. La ceguesa es converteix en el nostre sentit comú. I el repte per a qualsevol que vulgui reclamar aquest dret de cultivar la nostra cultura és trobar una manera de fer caure la bena dels ulls d'aquest sentit comú.

Fins ara, el sentit comú està adormit. No hi ha cap revolta. El sentit comú encara no veu per què hi hauria d'haver una revolta. L'extremisme que ara impera en aquest debat encaixa amb idees que semblen naturals i aquest encaix es veu enfortit per les RCA dels nostres temps. Estan lliurant una batalla històrica per lluitar contra la "pirateria" i devastar una cultura per a la creativitat. Defensen la idea de la "propietat creativa" mentre transformen els creadors reals en parcera moderns. Se senten insultades per la idea que els drets haurien de ser equilibrats, encara que cada un dels grans actors d'aquesta guerra dels continguts es beneficiaria d'un ideal més equilibrat. La hipocresia fa pudor. Malgrat això, en una ciutat com Washington, la hipocresia ni es nota. Els lobbys poderosos, els

temes complexos i una mínima capacitat d'atenció produeixen la "tempesta perfecta" per a la cultura lliure.

L'agost de 2003, va sorgir una batalla als Estats Units per una decisió de l'Organització Mundial de la Propietat Intel·lectual (OMPI) de suspendre una reunió.⁶ A petició d'un gran nombre de grups d'interès, l'OMPI havia decidit organitzar una reunió per debatre "projectes oberts i de cooperació per crear béns públics". Són projectes que han tingut èxit en la producció de béns públics sense dependre exclusivament de l'ús propietari de la propietat intel·lectual. Alguns exemples en són Internet i la World Wide Web, tots dos es van desenvolupar a partir de protocols al domini públic. Incloïa una emergent tendència a donar suport a revistes acadèmiques obertes, entre les quals hi havia el projecte de la Biblioteca Pública de Ciències que descriu a l'epíleg. També incloïa un projecte per desenvolupar polimorfismes de nucleòtid simple (SNP), que es creu que són molt importants per a la investigació biomèdica. (Aquest projecte sense ànim de lucre comprenia un consorci del Wellcome Trust i empreses farmacèutiques i tecnològiques, entre les quals hi havia Amersham Biosciences, AstraZeneca, Aventis, Bayer, Bristol-Myers Squibb, Hoffmann-La Roche, Glaxo-SmithKline, IBM, Motorola, Novartis, Pfizer i Searle). També incloïa el Sistema de Posicionament Global (GPS), que Ronald Reagan va alliberar a començaments dels vuitanta. I també el "codi obert i el programari lliure".

L'objectiu de la reunió era estudiar aquest ampli ventall de projectes des d'una perspectiva comuna: que cap d'aquests projectes no depenia de l'extremisme de la propietat intel·lectual. Per contra, en tots ells la propietat intel·lectual estava equilibrada gràcies a acords per mantenir l'accés obert o per imposar limitacions sobre com es podien utilitzar les reclamacions de propietat.

Des del punt de vista d'aquest llibre, doncs, la conferència era ideal.⁷ Els projectes que hi calia tractar eren tant obres comercials com no comercials. Principalment eren projectes científics, però des de moltes perspectives diferents.

I l'OMPI era el context idoni per a aquest debat ja que és la institució internacional més prominent que tracta amb temes relacionats amb la propietat intel·lectual.

De fet, un cop em van renyar públicament per no reconèixer aquest tret de l'OMPI. El febrer de 2003, vaig fer un discurs en una conferència preparatòria per a la Cimera Mundial sobre la Societat de la Informació (CSMI). En una conferència de premsa abans del discurs, em van preguntar què diria. Vaig contestar que parlaria una mica de la importància de l'equilibri en la propietat intel·lectual per al desenvolupament d'una societat de la informació. El moderador de l'esdeveniment em va interrompre ràpidament per informar-me a mi i als reporters congregats que no es debatria res relacionat amb la propietat intel·lectual perquè era un tema exclusiu de l'OMPI. En el discurs que havia preparat havia deixat la qüestió de la propietat intel·lectual relativament en un segon pla. Però després d'aquesta sorprenent afirmació, vaig convertir la propietat intel·lectual en l'única protagonista de la meua presentació. No era possible parlar de la "Societat de la Informació" sense parlar de la quantitat d'informació i de cultura que seria lliure. La meua presentació no va fer gaire content el meu moderador gens moderat. Sense cap mena de dubte, tenia raó quan deia que l'àmbit de la protecció de la propietat intel·lectual era normalment un tema de l'OMPI. Però, segons el meu parer, no es podia dir gran cosa de la quantitat de propietat intel·lectual necessària perquè crec que la mateixa idea d'equilibri en la propietat intel·lectual s'ha perdut.

De manera que tant si la CMSI pot debatre l'equilibri en la propietat intel·lectual com si no, havia pensat que es sobreentenia que l'OMPI podia i ho havia de fer. Així doncs, la conferència sobre "projectes oberts i de col·laboració per crear béns públics" semblava perfectament apropiada per a l'agenda de l'OMPI.

Però en aquella llista hi ha un projecte que és especialment polèmic entre els llobbistes. El projecte és el "codi obert i el programari lliure". Microsoft, sobretot,

es mira amb molt de recel el debat sobre aquest tema. Des del seu punt de vista, una conferència per debatre el codi obert i el programari lliure seria com una conferència per parlar del sistema operatiu d'Apple. Tant el codi obert com el programari lliure són competència del programari de Microsoft. I a escala internacional, molts governs han començat a estudiar la manera d'instaurar l'ús del codi obert o programari lliure en lloc de "programari de propietat" per al seu ús intern.

No pretenc entrar en aquest debat aquí. Només és important deixar clar que la distinció no és entre programari comercial i no comercial. Hi ha moltes grans empreses que depenen fonamentalment del codi obert i del programari lliure, IBM n'és la més coneguda. IBM s'està centrant cada cop més en el sistema operatiu GNU/Linux, el bocí més famós de "programari lliure", i IBM és clarament una entitat comercial. Per tant, defensar el "codi obert i el programari lliure" no és oposar-se a les entitats comercials, sinó que és defensar un model de desenvolupament de programari que és diferent del de Microsoft.⁸

El que és més important per als nostres propòsits és que defensar el "codi obert i el programari lliure" no és oposar-se als drets d'autor. El "codi obert i el programari lliure" no és programari del domini públic. Sinó que, com el programari de Microsoft, els propietaris dels drets d'autor del codi obert i el programari lliure insisteixen molt a fer respectar els termes de les seves llicències als seus usuaris. Els termes d'aquesta llicència són evidentment diferents dels termes de les llicències del programari de propietat. El programari lliure amb llicència sota la Llicència Pública General (GPL en anglès), per exemple, estableix que qualsevol que modifiqui o redistribueixi el codi font del programari el posi a disposició del públic. Però aquest requeriment només és efectiu si els drets d'autor regulen el programari. Si els drets d'autor no regulen el programari, aleshores el programari lliure no podria imposar el mateix tipus de requeriments als seus usuaris. Per tant, depèn de la llei de propietat intel·lectual, igual que Microsoft.

Així doncs, és comprensible que com a programador de programari de propietat, Microsoft s'oposés a la reunió de l'OMPI i també és comprensible que utilitzés els seus llobbistes per aconseguir que el govern nord-americà també s'hi oposés. I de fet, sembla que això és el que va passar. Segons Jonathan Krim del *Washington Post*, els llobbistes de Microsoft van sortir-se amb la seva en aconseguir que el govern dels Estats Units vetés la conferència.⁹ I sense el suport dels Estats Units, la reunió es va cancel·lar.

No culpo Microsoft de fer tot el que pugui per defensar els seus interessos, sempre que respecti la llei. I fer pressió als governs és perfectament compatible amb la llei. No hi havia res de sorprenent en el fet que l'empresa productora de programari més poderosa del país hagués tingut èxit en els seus intents de fer pressió.

Sí que va ser sorprenent, però, la raó que van donar els Estats Units per oposar-se a la reunió. Un cop més, segons relata Krim, Lois Boland, directora en funcions de relacions internacionals per a l'Oficina de Patents i Marques dels EUA, va explicar que "el programari de codi obert va en contra de la missió de l'OMPI, que és promoure els drets de la propietat intel·lectual". Va dir que "celebrar una reunió que té com a objectiu prescindir d'aquests drets o renunciar-hi, ens sembla que és contrari als objectius de l'OMPI."

Aquestes declaracions són sorprenents per raons molt diverses.

En primer lloc, són senzillament errònies. Com he descrit, la major part del programari lliure i de codi obert depèn fonamentalment dels drets de la propietat intel·lectual anomenats "drets d'autor" (*copyright* en anglès). Sense aquests drets, les restriccions que imposen aquestes llicències no funcionarien. Per tant, dir que "va en contra" de la missió de promoure drets de la propietat intel·lectual revela una manca de comprensió extraordinària, el tipus d'error que es pot excusar a un

estudiant de primer any de Dret, però que resulta vergonyós si ve d'una alta funcionària del govern que treballa amb temes relacionats amb la propietat intel·lectual.

En segon lloc, qui ha dit mai que l'objectiu exclusiu de l'OMPI sigui promoure la propietat intel·lectual al màxim? Tal com m'havien advertit a la conferència preparatòria de la CMSI, l'OMPI no només ha d'estudiar quina és la millor manera de protegir la propietat intel·lectual sinó també quin és el millor equilibri per a la propietat intel·lectual. Com sap qualsevol economista i qualsevol advocat, la qüestió més difícil en la llei de la propietat intel·lectual és trobar aquest equilibri. Però, vaig pensar, és indiscutible que hi hauria d'haver límits. Un voldria preguntar-li a la senyora Boland, els medicaments genèrics (medicaments basats en fàrmacs dels quals ha vençut la patent) van en contra de la missió de l'OMPI? El domini públic debilita la propietat intel·lectual? Hauria estat millor si els protocols d'Internet haguessin estat patentats?

En tercer lloc, encara que un cregui que la finalitat de l'OMPI és maximitzar els drets de la propietat intel·lectual, en la nostra tradició, els drets de la propietat intel·lectual els tenen individus i empreses. Poden escollir què volen fer amb aquests drets perquè, un cop més, són els *seus* drets. Si volen "prescindir" dels seus drets o renunciar-hi és, en la nostra tradició, perfectament acceptable. Quan Bill Gates dóna més de 20 mil milions de dòlars per fer el bé al món, no és incoherent amb els objectius del sistema de la propietat intel·lectual. Ans al contrari, és justament el que un sistema de la propietat hauria de fer: atorgar als individus el dret de decidir què volen fer amb la *seva* propietat.

Quan la senyora Boland diu que hi ha quelcom de malament en aquesta reunió "que se suposa que ha de prescindir d'aquests drets o renunciar-hi", està dient que l'OMPI té un interès a interferir en les eleccions de les persones que tenen drets de la propietat intel·lectual. Que, d'alguna manera, l'objectiu de l'OMPI hauria de ser impedir que un individu prescindeixi o renunciï a un dret de la propietat

intel·lectual. Que l'interès de l'OMPI no és només que es maximitzin els drets de la propietat intel·lectual sinó també que s'exerceixin de la manera més extrema i restrictiva possible.

Hi ha una història d'un tipus de sistema de la propietat com aquest molt coneguda en la tradició anglo-americana. S'anomena "feudalisme". Durant el feudalisme, la propietat no només pertanyia a un nombre reduït de persones i entitats. I els drets vinculats a aquella propietat no només eren molts i poderosos, sinó que el sistema feudal tenia un gran interès a garantir que els propietaris dins del sistema no afeblirien el feudalisme alliberant persones o propietats que estiguessin sota el seu control per deixar-les escapar al mercat lliure. El feudalisme depenia d'un màxim control i de la concentració. Lluitava contra qualsevol llibertat que interferís en aquell control.

Com expliquen Peter Drahos i John Braithwaite, aquesta és justament l'elecció que estem fent ara pel que fa a la propietat intel·lectual.¹⁰ Tindrem una societat de la informació, això és segur. L'única elecció que ens queda ara és si aquesta societat de la informació serà *lliure o feudal*. La tendència sembla decantar-se cap a feudal.

Quan va esclatar aquesta batalla, ho vaig penjar en un diari interactiu personal seguit va sorgir un animat debat a la secció d'opinió. La senyora Boland té un gran nombre de simpatitzants que van intentar demostrar per què els seus comentaris tenien sentit. Però n'hi va haver un que vaig trobar especialment depriment. Un comentarista anònim va escriure,

George, no interpretis malament Lessig: només parla de com hauria de ser el món ("l'objectiu de l'OMPI, i l'objectiu del govern, hauria de ser promoure l'equilibri dels drets de la propietat intel·lectual, no només promoure els drets de la propietat intel·lectual), no de com és. Si estiguéssim parlant de com és el món, aleshores evidentment Boland no estava dient res de dolent. Però en el

món que voldria Lessig, és clar que el que va dir estava malament. Sempre has de parar atenció a la diferència entre el món de Lessig i el nostre.

El primer cop que el vaig llegir se'm va escapar la ironia. El vaig llegir ràpid i vaig pensar que el comentarista donava suport a la idea que buscar l'equilibri seria el que hauria de fer el nostre govern. (Evidentment, la meva crítica de la senyora Boland no tractava de si buscava aquest equilibri o no; la meva crítica era que els seus comentaris revelaven un error d'un estudiant de primer de Dret. Sóc realista sobre l'extremisme del nostre govern, republicà o demòcrata. La meva única il·lusió, sembla ser, és si el nostre govern hauria de dir la veritat o no).

Òbviament, però, el comentarista no estava donant suport a aquella idea. Per contra, ridiculitzava la idea que al món real, l'objectiu d'un govern hauria de ser "promoure l'equilibri adequat" de la propietat intel·lectual. Evidentment, li semblava ridícul. I evidentment, li semblava que deixava palesa la meva ridícula utopia. "Típic d'un acadèmic", hauria pogut continuar el comentarista.

Entenc les crítiques a la utopia acadèmica. Jo també crec que les utopies són ridícules i seria el primer de riure'm dels ideals absurdament irreal de la utopia d'acadèmics del passat (i no només a la història del nostre país).

Però quan esdevé ridícul suposar que el paper del nostre govern hauria de ser "buscar l'equilibri", aleshores diguin-me ridícul, perquè això voldrà dir que la situació és greu. Si ha de ser evident per a tothom que el govern no cerca l'equilibri, que el govern és només una eina dels lobbistes més poderosos, que la idea de mesurar el govern seguint uns altres estàndards és absurda, que la idea d'esperar que el govern digui veritats i no mentides és ingènua, aleshores, en què ens hem convertit nosaltres, la democràcia més poderosa del món?

Pot semblar esbojarrat esperar que un alt funcionari del govern digui la veritat. Pot semblar esbojarrat creure que les polítiques del govern seran alguna cosa més

que la criada dels interessos dels més poderosos. Pot semblar esbojarrat argumentar que hauríem de conservar una tradició que ha estat part de la nostra tradició durant la major part de la nostra història, la cultura lliure.

Si tot això és esbojarrat, que hi hagi més bogeries. I aviat.

Hi ha moments d'esperança en aquesta lluita. I moments de sorpresa. Quan la FCC estava estudiant relaxar les regles que governen la propietat, la qual cosa hauria augmentat la concentració de la propietat dels mitjans, es va formar una extraordinària coalició bipartidista per lluitar contra aquest canvi. Perquè potser per primer cop a la nostra història, grups d'interès tan diferents com la National Rifle Association (NRA), l'American Civil Liberties Union (ACLU), Moveon.org, William Safire, Ted Turner i CodePink Women for Peace es van organitzar per oposar-se a aquest canvi en la política de la FCC. Es va enviar la increïble suma de 700 mil cartes a la FCC, que exigien més vistes i un resultat diferent.

Aquest activisme no va aturar la FCC però, poc després, una ampla coalició al Senat va votar per revocar la decisió de la FCC. Les hostils vistes que van precedir aquell vot van revelar el poder que tenia aquell moviment. No hi havia un suport de pes per a la decisió de la FCC i hi havia molt de suport continuat per lluitar contra més concentració dels mitjans.

Però fins i tot a aquest moviment se li escapa una peça important d'aquest trencaclosques. La llibertat no tan sols està amenaçada perquè uns quants s'han fet molt rics o perquè només hi ha uns quants jugadors dominants. La poca qualitat de les Big Mac o les Royals amb formatge no significa que no es pugui trobar una bona hamburguesa en algun altre lloc.

El perill de la concentració dels mitjans no ve de la concentració en si, sinó del feudalisme que causa la concentració juntament amb el canvi en els drets d'autor. No es tracta només del fet que hi ha poques empreses poderoses que controlen un tall cada cop més gran del pastís dels mitjans. Es tracta del fet que aquesta concentració pot conformar una gamma igualment inflada de drets, drets de la propietat d'una naturalesa històricament extrema. Això és el que perjudica la seva magnitud.

Per això és significatiu que tantes persones es manifestessin per exigir competència i més diversitat. Tot i així, si aquesta manifestació s'entén com que només tracta de la magnitud, no és del tot sorprenent. Nosaltres, els nord-americans, tenim una llarga tradició de lluitar contra el que és "gran", amb encert o sense. No és cap novetat que ens podríem tornar a motivar per lluitar contra el que és "gran".

Seria quelcom de nou, i molt important, si el mateix nombre de persones es manifestessin per lluitar contra aquest creixent extremisme creat dins la idea de "propietat intel·lectual". No perquè l'equilibri sigui aliè a la nostra tradició; com ja he dit, l'equilibri és la nostra tradició. Sinó perquè el múscul que ens fa pensar de forma crítica sobre l'àmbit de tot el que s'anomena "propietat" ja no l'exercitem en aquesta cultura.

Si fóssim Aquil·les, aquest seria el nostre taló. Aquest seria l'escenari de la nostra tragèdia.

Mentre escric aquestes últimes línies, les notícies van plenes d'històries de demandes judicials de la RIAA contra gairebé tres-centes persones.¹¹ Eminem acaba de ser demandat per utilitzar mostres de la música d'algú altre.¹² La història del "robatori" de Bob Dylan a un autor japonès tot just acaba de concloure.¹³ Una persona del món de Hollywood, que insisteix que no es faci públic el seu nom,

diu, "una conversa fascinant amb aquests dos individus d'un estudi. Tenen uns continguts [vells] extraordinaris que els encantaria utilitzar però no poden perquè no poden començar a obtenir els drets. Tenen vintenes de nois que farien coses genials amb aquests continguts, però caldria vintenes d'advocats per obtenir primer els drets". Alguns congressistes estan parlant de deixar anar virus informàtics per destruir ordinadors sospitosos de violar la llei. Les universitats amenacen amb l'expulsió a aquells joves que utilitzen un ordinador per compartir continguts.

Però a l'altra banda de l'Atlàntic, la BBC acaba d'anunciar que crearà un "Arxiu Creatiu" d'on els ciutadans britànics podran descarregar-se continguts de la BBC i prendre'ls, barrejar-los i deixar-ne marca.¹⁴ I al Brasil, el ministre de cultura, Gilberto Gil, un heroi del folclor brasiler, s'ha unit a Creative Commons per distribuir continguts i alliberar llicències en aquest país sud-americà.¹⁵

Els he explicat una història negra. La realitat és una mica més moderada. Una tecnologia ens ha donat una nova llibertat. Poc a poc, alguns comencen a entendre que aquesta llibertat no vol dir anarquia. Podem entrar al segle XXI amb una cultura lliure, sense que els artistes hi surtin perdent i sense que es destrueixi el potencial de la tecnologia digital. Caldrà reflexionar-hi, i el que és més important, necessitarem la voluntat per convertir les RCA dels nostres dies en els Causby.

El sentit comú s'ha de rebel·lar, ha d'actuar per alliberar la cultura aviat, si tot aquest potencial ha d'arribar a materialitzar-se mai.

EPÍLEG

Com a mínim, alguns dels que hagin llegit fins aquí estaran d'acord amb mi en el fet que cal fer alguna cosa per canviar la direcció que estem prenent. La conclusió d'aquest llibre fa una descripció de què es podria fer.

He dividit aquesta descripció en dues parts: aquella que qualsevol pot fer ara i la que requereix l'ajuda dels legisladors. Si hi ha una lliçó que podem aprendre de la història de refer el sentit comú és que cal refer la manera de pensar de moltes persones pel que fa al mateix tema.

Això significa que aquest moviment ha de començar al carrer. Ha de reclutar un nombre significatiu de pares, professors, bibliotecaris, creadors, autors, músics, cineastes, científics... Tots ells per explicar aquesta història amb les seves pròpies paraules i explicar als seus veïns per què és tan important aquesta batalla.

Un cop aquest moviment hagi tingut un efecte al carrer, hi haurà alguna esperança que tingui algun efecte a Washington. Encara estem en una democràcia. L'opinió de les persones és important. No tant com hauria de ser-ho, com a mínim quan una RCA s'hi oposa, però és important. Per tant, a la segona part que hi ha més avall, faig un esbós dels canvis que el Congrés hauria de dur a terme per garantir una cultura lliure.

NOSALTRES , ARA

El sentit comú està a favor dels guerrers dels drets d'autor perquè el debat fins ara s'ha definit pels extrems, com un gran *o blanc o negre*: o bé propietat o bé anarquia, o bé control total o bé els artistes no cobriran. Si realment aquestes són les opcions, aleshores els guerrers haurien de guanyar.

Però aquí l'error és excloure tota la gamma de grisos que queda entremig. És cert que hi ha extrems en aquest debat però no només hi ha extrems. Hi ha aquells que creuen en els drets d'autor màxims ("Tots els drets reservats") i aquells que rebutgen els drets d'autor ("Cap dret reservat"). Els del "Tots els drets reservats" creuen que hauríem de demanar permís abans d'utilitzar d'una manera determinada una obra amb drets d'autor. Els del "Cap dret reservat" creuen que hauríem de poder utilitzar els continguts com volguéssim, independentment de si tenim permís o no.

Quan va néixer Internet, la seva estructura inicial tendia, a la pràctica, cap a la banda del "Cap dret reservat". Es podien copiar els continguts perfectament i a un cost molt baix; els drets no es podien controlar fàcilment. Per tant, independentment de la voluntat de qualsevol, el règim dels drets d'autor del disseny original d'Internet era, a la pràctica, "Cap dret reservat". Els continguts es "prenien" independentment dels drets. Qualsevol dret estava desprotegit.

Aquesta característica inicial va provocar una reacció (contrària, però no de la mateixa magnitud) per part dels propietaris de drets d'autor. Aquesta reacció ha estat el tema central d'aquest llibre. Mitjançant la legislació, els tribunals i els canvis en el disseny de la xarxa, els titulars de drets d'autor han pogut canviar la

característica essencial de l'entorn de l'Internet original. Si l'arquitectura original feia efectiu per defecte el "Cap dret reservat", l'arquitectura futura farà efectiu per defecte el "Tots els drets reservats". L'arquitectura i la llei que envolten el disseny d'Internet faran que cada cop més l'entorn d'Internet sigui un espai on tots els usos dels continguts requereixin permís. El món de "copiar i enganxar" que defineix Internet avui esdevindrà el món de "demanar permís per copiar i enganxar", que és el malson del creador.

Necessitem una via entremig (ni "Tots els drets reservats" ni "Cap dret reservat"), una via que respecti els drets d'autor però que permeti als creadors alliberar continguts com creguin oportú. Dit d'una altra manera, necessitem una via per restaurar el conjunt de llibertats que abans senzillament sobreenteníem.

Reconstruir llibertats anteriorment sobreenteses: exemples

Si ens allunyem una mica de la batalla que els he descrit aquí, veurem aquest problema des d'altres perspectives. Pensem en la intimitat. Abans d'Internet, la majoria de nosaltres no ens havíem de preocupar gaire de la informació de les nostres vides que donàvem al món. Si entràvem a una llibreria i fullejàvem alguns llibres de Karl Marx, no ens havíem de preocupar de justificar el que fullejàvem als nostres veïns o caps. La "intimitat" del que fullejàvem estava garantida.

Què feia que estigués garantida?

Bé, si pensem en termes de les modalitats descrites al capítol desè, la nostra intimitat estava garantida gràcies a una arquitectura que no era eficient a l'hora de compilar informació i, per tant, es convertia en una limitació del mercat (cost) per a qualsevol que volgués compilar informació. Si se sospitava que érem espies de Corea del Nord que treballàvem per a la CIA, evidentment, la nostra intimitat no

estava garantida. Però això era perquè la CIA (esperem) considerava de valor gastar-se aquells milers de dòlars en seguir-nos la pista. Però per a la majoria de nosaltres (esperem, també) l'espionatge no compensa. L'arquitectura extremadament ineficient de l'espai real vol dir que gaudim d'una intimitat bastant ferma. Se'ns garanteix aquesta intimitat per fricció, no per llei (no hi ha cap llei que protegeixi la "intimitat" en llocs públics), i en molts llocs, tampoc per les normes (fer safareig és divertit), sinó pels costos que aquesta fricció imposa sobre qualsevol que volgués espïar.

Però amb Internet, els costos de rastrejar el que fullegem en concret s'han reduït molt. Si som clients d'Amazon, quan naveguem per les seves pàgines, Amazon va compilant informació sobre el que hem mirat. Això ho sabem perquè a un costat de la pàgina hi ha una llista de les pàgines "visitades recentment". Ara, gràcies a l'arquitectura de la Xarxa i la funció de les galetes de la Xarxa, és molt més fàcil compilar dades que no fer-ho. La fricció ha desaparegut i, per tant, qualsevol "intimitat" protegida per aquesta fricció també desapareix.

Òbviament, Amazon no és el problema. Però podríem començar a preocupar-nos per les biblioteques. Si és una d'aquelles persones extravagants d'esquerres que creu que hauríem de tenir el dret de poder fullejar qualsevol llibre en una biblioteca sense que el govern sabés quins llibres hem mirat (jo també sóc una d'aquestes persones d'esquerres), aleshores aquest canvi en la tecnologia del control ens podria amoïnar. Si resulta fàcil compilar i classificar qui fa què a l'espai electrònic, aquella intimitat que provenia de la fricció abans, ara ha desaparegut.

Aquesta realitat explica la pressió per part de moltes persones per definir "intimitat" a Internet. És la consciència del fet que la tecnologia ens pot prendre el que abans ens donava la fricció que duu moltes persones a fer pressió per tenir lleis que facin el que feia aquella fricció.¹ I tant si estan a favor d'aquestes lleis com si no, el que és important aquí és el patró. Hem de prendre mesures fermes

per garantir un tipus de llibertat que abans se'ns atorgava de forma passiva. Un canvi en la tecnologia ara obliga aquells que creuen en la intimitat a actuar activament on abans la intimitat es donava per defecte.

Es podria explicar una història similar sobre el naixement del moviment del programari lliure. Quan van sortir per primer cop ordinadors amb programari que es podien obtenir comercialment, el programari (tant el codi font com els binaris) era lliure. No es podia executar un programa dissenyat per a un ordinador Data General en un ordinador IMB, per tant, Data General i IMB no es preocupaven de controlar el seu programari.

Aquell era el món on va néixer Richard Stallman, que mentre treballava d'investigador al MIT va aprendre a estimar la comunitat que es formava quan un era lliure d'explorar i potinejar el programari dels ordinadors. Intel·ligent i gran programador, Stallman es va acostumar a dependre de la llibertat d'ampliar o modificar l'obra d'altres persones.

En un context acadèmic, aquesta idea no és excessivament radical. En un departament de matemàtiques, tothom seria lliure de potinejar un axioma que algú altre presentés. Si hi ha algú que pensa que pot demostrar un teorema d'una manera millor, pot agafar la feina d'algú altre i canviar-la. En un departament de clàssiques, si algú creu que la traducció d'un col·lega d'un text trobat recentment és inexacta, és lliure de millorar-la. Per tant, a Stallman li semblava obvi que ell també era lliure de potinejar i millorar un codi per executar un programa. Això també eren coneixements. Per què no haurien de ser susceptibles de ser criticats com qualsevol altra cosa?

Ningú no va contestar aquesta pregunta. En canvi, l'arquitectura dels ingressos al món de la informàtica va canviar. A mesura que era possible importar programes d'un sistema a un altre, era més econòmicament atractiu (al menys en opinió

d'alguns) amagar el codi del teu programa. El mateix va passar quan les empreses van començar a vendre perifèrics per als sistemes. Si simplement podia agafar el controlador de la teva impressora i copiar-lo, em resultava molt més fàcil a mi vendre la impressora al mercat que no pas a tu.

Per tant, la pràctica del codi de propietat es va començar a estendre i a començaments dels vuitanta, Stallman es va veure rodejat de codi de propietat.

El món del programari lliure havia desaparegut per un canvi en l'economia del món de la informàtica. I com ell pensava, si no feia alguna cosa, aquella llibertat per modificar i compartir programari es veuria debilitada de manera radicalment.

Així doncs, l'any 1984, Stallman va iniciar un projecte per crear un sistema operatiu lliure, perquè com a mínim sobrevisqués una branca del programari lliure. Aquell va ser el naixement del projecte GNU, al qual s'hi va afegir el nucli "Linux" de Linus Torvald i que va acabar essent el sistema operatiu GNU/Linux.

La tècnica d'Stallman va ser utilitzar les lleis de propietat intel·lectual per crear un món de programari que s'ha de mantenir lliure. El programari amb llicència sota la GPL de la Fundació per al Programari Lliure no es pot modificar ni distribuir a menys que el codi font d'aquell programa estigui a disposició del públic. Per tant, qualsevol que desenvolupi programari amb GPL també ha de deixar lliures els canvis afegits. Stallman creia que això garantiria que es desenvoluparia una ecologia de codi que seria lliure i que altres podrien desenvolupar. El seu objectiu fonamental era la llibertat; el codi creatiu i innovador en va ser un efecte secundari.

Stallman, doncs, estava fent per al programari el que ara fan els defensors de la intimitat per a la intimitat. Estava buscant una forma de reconstruir un tipus de llibertat que abans es sobreentenia. Mitjançant l'ús actiu de llicències que

imposen obligacions al codi amb drets d'autor, Stallman estava reclamant activament un espai on el programari lliure pogués sobreviure. Estava protegint activament el que abans es garantia de forma passiva.

Per acabar, analitzem un exemple molt recent que recorda més directament la història d'aquest llibre. És el canvi en la forma de produir revistes acadèmiques i científiques.

A mesura que es van desenvolupant les tecnologies digitals, resulta cada cop més evident per a molts que publicar milers de còpies de revistes cada mes i enviar-les a biblioteques potser no és la manera més eficient de difondre coneixements. Cada cop més, aquestes revistes són en format electrònic i les biblioteques i els seus usuaris hi tenen accés a través de llocs web protegits amb contrasenyes. Amb el Dret ha estat passant quelcom semblant durant els últims trenta anys: Lexis i Westlaw han posat a disposició dels seus subscriptors versions electròniques d'informes sobre casos. Tot i que l'opinió del Tribunal Suprem no té drets d'autor i qualsevol pot anar a la biblioteca i llegir-la, Lexis i Westlaw també poden cobrar als seus usuaris pel privilegi de tenir accés a l'opinió del Tribunal Suprem a través dels seus respectius serveis.

En general, en això no hi ha res de dolent i, de fet, la possibilitat de cobrar per l'accés, fins i tot a material que es troba al domini públic, és un bon incentiu per a aquells que desenvolupen vies noves i innovadores de difondre coneixements. La llei hi està d'acord, per això Lexis i Westlaw han pogut créixer. I si no hi ha res de dolent en vendre continguts del domini públic, en principi, tampoc no hi hauria d'haver res de dolent en vendre accés a material que no és al domini públic.

Però què passaria si l'única manera de tenir accés a informació científica i social fos a través de serveis de propietat? Què passaria si ningú no pogués fullejar aquesta informació a menys que fos pagant una subscripció?

Com molts s'estan començant a adonar, aquesta és cada cop més la realitat de les revistes científiques. Quan aquestes revistes es distribuïen en edició impresa, les biblioteques podien posar-les a disposició de qualsevol que tingués accés a la biblioteca. Per tant, els pacients de càncer es podien convertir en oncòlegs experts perquè la biblioteca els donava accés a aquesta informació. O els pacients que volien saber els riscos d'un tractament determinat podien cercar-los llegint tots els articles disponibles sobre el tractament en qüestió. Aquesta llibertat era doncs una funció de la institució que són les biblioteques (normes) i de la tecnologia de les revistes impreses (arquitectura); és a dir, que era molt difícil controlar l'accés a l'edició impresa d'aquestes revistes.

Però a mesura que les revistes s'editen més en format electrònic, els editors demanen més que les biblioteques no donin accés al públic general a aquestes revistes. Això significa que les llibertats que proporcionaven les edicions impreses a les biblioteques públiques estan començant a desaparèixer. Per tant, igual que passa amb la intimitat i el programari, un mercat i una tecnologia canviant estan encongint una llibertat que abans es sobreentenia.

Aquesta llibertat que es va encongint ha dut molts a prendre mesures actives per restaurar la llibertat que s'ha perdut. La Biblioteca Pública de Ciències (PLoS en anglès), per exemple, és una entitat sense ànim de lucre que es dedica a posar a disposició de qualsevol amb connexió una la Xarxa articles d'investigació científica. Els autors d'aquells treballs científics els envien a la PLoS. Aleshores altres experts en la matèria revisen el treball. Si s'accepta, es diposita en un arxiu electrònic públic i es deixa permanentment a disposició del públic de forma gratuïta. La PLoS també ven una edició impresa del treball de recerca, però els

drets d'autor de l'edició impresa no inhibeix el dret de qualsevol a redistribuir-la gratuïtament.

Aquest és un dels molts intents de restaurar la llibertat que abans es sobreentenia, però que ara està amenaçada pels mercats i les tecnologies canviants. No hi ha cap dubte que aquesta alternativa competeix amb els editors tradicionals i els seus intents de guanyar diners amb la distribució exclusiva de continguts. Però la competència en la nostra tradició és presumptament positiva, sobretot quan ajuda a difondre la ciència i els coneixements.

Reconstruir la cultura lliure: una idea

Es podria aplicar la mateixa estratègia a la cultura, com a resposta al creixent control que imposen la llei i la tecnologia.

Arriba la Creative Commons, una entitat sense ànim de lucre creada a Massachusetts però amb seu a la Universitat d'Stanford. El seu objectiu és construir una capa de drets d'autor *raonable* per damunt dels extrems que ara imperen. Ho fa facilitant a les persones desenvolupar obres d'altra gent, facilitant als creadors expressar la llibertat que altres poden agafar i desenvolupar. Les etiquetes senzilles, amb descripcions que les persones poden llegir, amb llicències legals, ho fan possible.

Senzilles vol dir sense intermediaris o sense advocats. Desenvolupant una sèrie de llicències lliures que les persones poden aplicar als seus continguts, Creative Commons té com a objectiu marcar un ventall de continguts a partir dels quals es pot construir de manera fàcil i segura. Aquestes etiquetes, després, es vinculen a versions llegibles per màquines d'aquestes mateixes llicències, que fan possible que els ordinadors identifiquin automàticament quins continguts es poden compartir. Aquestes tres expressions juntes, una llicència legal, una descripció

llegible per als humans i etiquetes llegibles per a les màquines, constitueixen una llicència Creative Commons. Una llicència Creative Commons atorga una llibertat a qualsevol que tingui la llicència i, el que és més important, és una expressió de l'ideal que la persona associada amb la llicència creu en quelcom diferent dels extrems del "tot o res". Els continguts es marquen amb el símbol CC, que no significa que es prescindeixi dels drets d'autor, sinó que es concedeixen certes llibertats.

Aquestes llibertats van més lluny de les llibertats que ofereix l'ús just. La precisió dels seus contorns depèn de les decisions del creador. El creador pot escollir una llicència que permeti qualsevol ús, sempre que se'n reconegui l'autoria. Pot escollir una llicència que permeti tots els usos sempre que es donin les mateixes llibertats a altres ("comparteix i comparteix per igual"). O qualsevol ús mentre no se'n faci un ús derivat. O qualsevol ús en països en vies de desenvolupament. O qualsevol ús de mostra, mentre no se'n facin còpies íntegres. O, finalment, qualsevol ús educatiu.

Aquestes opcions representen un ventall de llibertats que va més enllà de les que ofereix la llei de propietat intel·lectual per defecte. També permeten llibertats que van més enllà de l'ús just tradicional. I el que és més important, expressen aquestes llibertats d'una forma que els usuaris posteriors poden utilitzar i amb la qual es pot confiar sense necessitat de recórrer a un advocat. Així doncs, Creative Commons pretén construir una capa de continguts, regulats per una capa de lleis de propietat intel·lectual raonables, a partir de la qual els altres puguin construir. Les decisions voluntàries d'individus i creadors faran aquests continguts disponibles. I aquests continguts, a la vegada, ens permetran reconstruir un domini públic.

Aquest és només un dels molts projectes de Creative Commons. I és clar, Creative Commons no és l'única organització que busca aquestes llibertats. Però la característica que diferencia Creative Commons de les altres és que no ens

interessa parlar només del domini públic o fer que els legisladors ajudin a crear un domini públic. El nostre objectiu és crear un moviment de consumidors i productors de continguts ("conductors de continguts", com els anomena l'advocada Mia Garlick) que ajudi a crear un domini públic i, amb la seva feina, demostrar la importància que el domini públic té per a l'altra creativitat.

L'objectiu no és lluitar contra els de "Tots els drets reservats". L'objectiu és complementar-los. Els problemes que ens genera la llei com a cultura es deriven de conseqüències absurdes i involuntàries de lleis que es van redactar fa segles, aplicades a una tecnologia que només Jefferson podia imaginar. Les normes podien perfectament haver tingut sentit en el context tecnològic de fa segles, però no tenen sentit en el context de les tecnologies digitals. Necessitem noves normes, amb noves llibertats, expressades en formes que els humans, sense advocats, puguin utilitzar. Creative Commons atorga a les persones una forma de començar a crear aquestes normes de manera efectiva.

Per què col·laborarien els creadors a renunciar al control total? Alguns col·laboren per difondre millor els continguts. Cory Doctorow, per exemple, és escriptor de ciència ficció. La seva primera novel·la, *Down and Out in the Magic Kingdom*, es va publicar en línia gratuïtament amb una llicència Creative Commons el mateix dia que va sortir a la venda a les llibreries.

Per què ho acceptaria mai un editor això? Suposo que el seu editor va fer el següent raonament: hi ha dos grups de persones, (1) aquells que compraran el llibre de Cory tant si és a Internet com si no i (2) aquells que potser mai no sentiran a parlar del llibre si no el posem disponible gratuïtament a la Xarxa. Alguns del grup (1) es descarregaran el llibre en lloc de comprar-lo. Anomenem-los (1) dolents. Alguns del grup (2) es descarregaran el llibre, els agradarà i decidiran comprar-lo. Anomenem-los (2) bons. Si hi ha més (2) bons que (1) dolents, l'estratègia de publicar el llibre en línia gratuïtament segurament augmentarà les vendes del llibre de Cory.

De fet, l'experiència d'aquest editor demostra clarament aquesta conclusió. La primera edició del llibre es va esgotar mesos abans del que tenia previst l'editor. Aquesta primera novel·la d'un escriptor de ciència ficció va ser un èxit rotund.

La idea que els continguts lliures poden augmentar el valor dels continguts que no són lliures la va confirmar l'experiència d'un altre autor. Peter Wayner, autor d'un llibre sobre el moviment del programari lliure titulat *Free for All*, va penjar una versió electrònica lliure del seu llibre a la xarxa amb una llicència Creative Commons després que el llibre es deixés de publicar. Aleshores va fer un seguiment dels preus del llibre a les llibreries de segona mà. Com havia previst, a mesura que augmentava el nombre de descàrregues, també augmentava el preu del seu llibre al mercat de segona mà.

Aquests són alguns exemples de com utilitzar la Commons per difondre millor els continguts amb propietat. Crec que és un ús comú i meravellós de la Commons. N'hi ha d'altres que utilitzen les llicències Creative Commons per altres motius. Molts utilitzen la "llicència per mostres" perquè optar per qualsevol altra seria hipòcrita. La llicència de mostres estableix que els altres són lliures, amb fins comercials o no comercials, d'agafar mostres de l'obra amb llicència; no són lliures, però, de posar còpies íntegres de l'obra a disposició d'altri. Això és coherent amb el seu art, ells també agafen mostres dels altres. Com que els costos *legals* de fer aquest mostreig són tan elevats (Walter Leaphart, representant del grup de rap Public Enemy, que va créixer agafant mostres de la música dels altres, ha declarat que ja no "permet" al grup fer-ho, perquè els costos legals són massa elevats),² aquests artistes deixen anar continguts a l'entorn creatiu a partir dels quals els altres poden construir de manera que la seva forma de creativitat pugui créixer.

Finalment, n'hi ha molts que marquen els seus continguts amb una llicència Creative Commons només perquè volen transmetre a la resta la importància que té l'equilibri en aquest debat. Si ens deixem portar pel sistema tal com és ara, en

realitat estem dient que creiem en el model de "Tots els drets reservats", la qual cosa pot estar bé per a alguns, però no per a molts. Molts creuen que per més apropiada que sigui aquesta regla per a Hollywood i els excèntrics, no és una descripció ajustada de com la majoria de creadors veuen els seus drets vinculats als seus continguts. La llicència Creative Commons transmet la noció d'"Alguns drets reservats" i dona l'oportunitat a molts de dir-ho als altres.

Durant els primers sis mesos de l'experiment Creative Commons, es van atorgar aquestes llicències de la cultura lliure a més d'un milió d'obres. El següent pas és col·laborar amb proveïdors de continguts de programari intermediari per ajudar-los a integrar dins les seves tecnologies formes fàcils de marcar els continguts per als seus usuaris amb llibertats Creative Commons. Després, el següent pas és observar i donar la benvinguda a creadors que creïn continguts a partir d'altres continguts alliberats.

Aquests són els primers passos per reconstruir el domini públic. No són mers arguments, són accions concretes. Construir un domini públic és el primer pas per demostrar a la societat com n'és d'important el domini públic per a la creativitat i la innovació. Creative Commons depèn dels passos voluntaris per aconseguir aquesta reconstrucció. Aquests passos ens conduiran a un món on seran possibles més passos voluntaris.

Creative Commons és només un exemple dels intents voluntaris d'individus i creadors per canviar la combinació de drets que ara governa el camp creatiu. El projecte no competeix amb els drets d'autor, el complementa. El seu objectiu no és derrotar els drets dels autors, sinó fer l'exercici dels drets dels autors i creadors més flexible i més econòmic. Creiem que aquesta diferència permetrà que la creativitat es difongui més fàcilment.

ELLS , AVIAT

No només reclamarem una cultura lliure mitjançant accions individuals, també necessitarem que es reformin lleis. Tenim un llarg camí per endavant abans que els polítics escoltin aquestes idees i duguin a terme aquestes reformes. Però això també significa que tenim temps per conscienciar el nostre entorn dels canvis que necessitem.

En aquest capítol descriu cinc tipus de canvis: quatre són generals i un es refereix concretament al debat més encès ara mateix, la música. Cadascun d'ells és un pas, no un objectiu. Però cadascun d'aquests passos ens podria apropar molt al nostre objectiu.

1. Més formalitats

Si comprem una casa, l'hem de registrar amb escriptures. Si comprem un terreny per construir una casa, hem de registrar la compra amb escriptures. Si comprem un cotxe, tenim una factura de compra i hem de registrar-lo amb una matrícula. Si comprem un bitllet d'avió, duu el nostre nom.

Totes aquestes formalitats són vinculades a la propietat. Són requisits que tots hem de complir si volem que la nostra propietat estigui protegida.

En canvi, segons les lleis de propietat intel·lectual actuals, els drets d'autor es poden obtenir automàticament, independentment de si hi ha formalitats que cal complir o no. Ni tan sols cal que marquem els nostres continguts. No cal ni que els registrem. El control és per defecte i s'eliminen les "formalitats".

Per què?

Com he suggerit al capítol desè, la motivació per eliminar les formalitats era bona. Al món d'abans de les tecnologies digitals, les formalitats imposaven una càrrega als titulars de drets d'autor sense que en traguessin gaires beneficis. Per tant, va ser un progrés quan la llei va relaxar els requisits formals que un propietari de drets d'autor havia de complir per protegir la seva obra. Aquelles formalitats feien nosa.

Però Internet ha canviat tot això. Avui, les formalitats no han de ser necessàriament una càrrega, sinó que un món sense formalitats és un món que obstaculitza la creativitat. Avui, no hi ha una manera senzilla de saber qui és propietari de què, o amb qui cal tractar per utilitzar o desenvolupar una obra creativa d'un altre. No hi ha registres, no hi ha cap sistema per seguir-los la pista, no hi ha una manera senzilla de saber com obtenir el permís. Però per l'exagerada ampliació de l'àmbit d'acció de l'imperi dels drets d'autor, obtenir permís és un pas obligat per a qualsevol obra basada en el nostre passat. Per tant, la *manca* de formalitats deixa molts en silenci quan, d'una altra manera, podrien parlar.

La llei, doncs, hauria de canviar aquest requisit,¹ però no l'hauria de canviar tornant al sistema vell i trencat. Hauríem d'exigir formalitats, però hauríem d'establir un sistema que creï els incentius per minimitzar la càrrega d'aquestes formalitats.

Hi ha tres formalitats importants: marcar les obres amb drets d'autor, registrar els drets d'autor i renovar els drets d'autor. Tradicionalment, la primera d'aquestes tres era quelcom que feia el propietari dels drets d'autor; les altres dues les feia el govern. Però un sistema revisat de formalitats eliminaria el govern d'aquest procés, excepte per l'únic propòsit d'aprovar els estàndards que desenvolupen els altres.

REGISTRE I RENOVACIÓ

Segons el sistema antic, un propietari de drets d'autor havia de presentar una petició a l'Oficina de Drets d'Autor per registrar drets d'autor o renovar-los. Quan presentava la petició, havia de pagar una tarifa. Com amb la majoria d'agències governamentals, l'Oficina de Drets d'Autor tenia pocs incentius per minimitzar la càrrega que suposava el registre; tampoc no tenia gaires incentius per minimitzar la tarifa. I com que l'Oficina de Drets d'Autor no és l'objectiu principal de la política governamental, històricament, ha rebut poc finançament. Per tant, quan els que coneixen una mica aquest procés senten parlar de la idea de les formalitats, la primera reacció és de pànic: res no podria ser pitjor que obligar la gent a tractar amb el caos que és l'Oficina de Drets d'Autor.

Però el fet que sempre em resulta sorprenent és que nosaltres, que venim d'una tradició d'innovacions extraordinàries en disseny governamental, ja no podem pensar de forma innovadora respecte de com podem dissenyar les funcions governamentals. Només perquè el paper del govern té un propòsit públic, no vol dir que hagi de ser el govern qui administri aquest paper. En lloc d'això, hauríem d'estar creant incentius per al sector privat per servir al públic, seguint els estàndards que marqui el govern.

En el context del registre, un model clar és Internet. Al món hi ha com a mínim 32 milions de llocs web registrats. Els propietaris dels dominis d'aquestes pàgines han de pagar una quantitat per mantenir vigent el seu registre. Per als dominis més importants (.com, .org, .net) hi ha un registre central. Els registres en si, però, els duen a terme diferents registradors que competeixen entre si. Aquesta competència redueix el cost de registrar-se i, el que és més important, n'augmenta la facilitat.

Adoptaríem un model semblant per al registre i la renovació de drets d'autor. L'Oficina de Drets d'Autor podria servir de registre central, però no hauria de formar part del negoci de registrar drets d'autor. Per contra, hauria de crear una base de dades i establir els estàndards que haurien de seguir els registradors. Hauria de reconèixer aquells registradors que complissin els estàndards establerts. Aleshores, aquests registradors competirien els uns amb els altres per oferir els sistemes de registre i renovació de drets d'autor més senzills i econòmics. Aquesta competència disminuiria substancialment la càrrega que suposa aquesta formalitat, a la vegada que crearia una base de dades de registres que facilitaria l'atorgament de llicències per als continguts.

MARCAR

Solia passar que no incloure un avís de drets d'autor en una obra creativa implicava la pèrdua dels drets d'autor, la qual cosa representava un greu càstig per no complir la regla reguladora, comparable a imposar la pena de mort per aparcar malament en el món dels drets creatius. Tampoc aquí no hi ha cap motiu pel qual s'hagi d'imposar el requeriment de marcar les obres creatives d'aquesta manera. I el que és més important, no hi ha cap motiu pel qual el requeriment de marcar-les hagi de ser igual per a tots els mitjans.

L'objectiu de marcar les obres és fer saber al públic que es tracta d'una obra amb drets d'autor i que l'autor vol exercir els seus drets. La marca també facilita localitzar el propietari dels drets d'autor i obtenir el seu permís per utilitzar la seva obra.

Un dels problemes als quals va haver de fer front el sistema de drets d'autor en els seus inicis va ser que obres de diferents tipus amb drets d'autor havien de ser marcades de forma diferent. No quedava clar com ni on s'havia de marcar una estàtua, o un disc, o una pel·lícula. Un nou requisit de marcar les obres podria

solucionar aquests problemes mitjançant la distinció entre els diferents mitjans i permetent que el sistema de marcar obres evolucioni a mesura que les tecnologies que li ho permeten. El sistema podria contemplar un senyal especial per l'oblit de marcar l'obra, no la pèrdua dels drets d'autor, sinó la pèrdua del dret de castigar algú per haver-se oblidat de demanar permís primer.

Comencem per l'últim punt. Si un propietari de drets d'autor permet que la seva obra es publiqui sense un avís de drets d'autor, la conseqüència d'aquest oblit no hauria de ser que perdés els seus drets d'autor. La conseqüència podria ser que tothom té dret a utilitzar aquella obra fins que el propietari dels drets d'autor ho notifiqui i demostrï que l'obra és seva i que no dona el permís perquè sigui utilitzada.² Per tant, una obra sense avís de drets d'autor voldria dir "utilitzeu-la a menys que algú la reclami". Si algú realment reclama l'obra, aleshores s'hauria d'obligar a deixar d'utilitzar l'obra en qualsevol altra obra nova a partir d'aquell moment, però no s'hauria d'imposar cap pena pels usos que ja se n'ha fet. Això crearia un molt bon incentiu per als propietaris de drets d'autor de marcar les seves obres.

A la vegada, això també planteja la qüestió de quina és la millor manera de marcar una obra. Un cop més, aquí el sistema s'ha d'adaptar a mesura que les tecnologies evolucionen. La millor manera de garantir que el sistema evoluciona és limitar el paper de l'Oficina de Drets d'Autor a aprovar els estàndards per marcar continguts que s'han elaborat en algun altre lloc.

Per exemple, si una associació de la indústria discogràfica elabora un mètode per marcar CD, ho podria proposar a l'Oficina de Drets d'Autor. L'Oficina de Drets d'Autor organitzaria una vista on es podrien presentar altres propostes. Aleshores, l'Oficina de Drets d'Autor podria seleccionar la proposta que considerés més apropiada i *només* basaria la seva decisió en el mètode que millor es pot integrar en el sistema de registre i renovació. No dependríem del govern per innovar; però

hi comptaríem per mantenir els productes de la innovació en sintonia amb les seves altres importants funcions.

Finalment, marcar els continguts simplificaria els requeriments de registre. Si les fotografies estiguessin marcades amb el nom de l'autor i l'any, no hi hauria cap motiu per no permetre al fotògraf que tornés a registrar, per exemple, totes les fotografies fetes en un any determinat d'un sol cop. L'objectiu d'aquesta formalitat no és imposar una càrrega al creador; el sistema en si hauria de ser al més senzill possible.

L'objectiu de les formalitats és deixar les coses clares. El sistema existent no deixa les coses clares. De fet, sembla estar dissenyat per deixar-les poc clares.

Si es restablissin formalitats com la del registre, un dels aspectes més difícils de dependre del domini públic desapareixeria. Seria fàcil saber quins continguts són presumptament lliures; seria fàcil identificar qui controla els drets d'un tipus determinat de contingut; seria fàcil fer valer aquests drets i renovar-los en el moment oportú.

2. Terminis més curts

El termini dels drets d'autor ha passat de catorze anys a noranta-cinc per als autors corporatius, i la vida de l'autor més setanta anys per als autors físics.

Per al llibre *The Future of Ideas (El futur de les idees)*, vaig proposar un termini de setanta-cinc anys, atorgats en ampliacions de cinc anys amb l'obligació de renovar-los cada cinc anys. En aquell moment semblava una proposta radical. Però després de perdre el cas *Eldred contra Ashcroft*, les propostes encara han estat més radicals. La revista *The Economist* donava suport a una proposta d'un

termini de drets d'autor de catorze anys.³ Uns altres han proposat vincular aquest termini al termini de les patents.

Estic d'acord amb aquells que creuen que necessitem un canvi radical en el termini dels drets d'autor. Però tant si són catorze anys com setanta-cinc, hi ha quatre principis que cal que tinguem presents sobre els terminis dels drets d'autor.

(1) *Que siguin curts*: el termini hauria de ser suficientment llarg per donar incentius per crear, però no més llarg. Si comportés fortes proteccions per als autors (de manera que els autors poguessin reclamar els drets als editors), els drets per a la mateixa obra (no obres derivades) es podrien ampliar més. La clau és no lligar l'obra a regulacions legals quan ja no beneficia l'autor.

(2) *Que siguin senzills*: La frontera entre domini públic i continguts protegits ha de ser molt clara. Als advocats els agrada l'ambigüitat de l'"ús just" i la distinció entre "idees" i "expressió". Aquest tipus de llei els dóna molta feina. Però els nostres legisladors tenien una idea en ment: protegit enfront de no protegit. L'avantatge dels terminis curts és que no cal crear excepcions als drets d'autor quan el termini és curt. Una "zona lliure d'advocats" clara i activa fa que les complexitats de l'"ús just" i les "idees/expressió" es puguin evitar més fàcilment.

(3) *Que siguin vius*: els drets d'autor s'haurien de renovar. Sobretot si el termini màxim és llarg, el propietari dels drets d'autor hauria d'estar obligat a fer saber periòdicament que encara vol aquella protecció. Això no hauria de ser una tasca titànica, però no hi ha cap motiu pel qual aquesta protecció monopolista sigui gratuïta. De mitjana, un veterà de guerra triga noranta minuts per renovar la seva pensió.⁴ Si fem que els veterans hagin de suportar aquesta càrrega, no veig per què no podem obligar els autors a perdre deu minuts cada cinquanta anys per sol·licitar un formulari.

(4) *Que mirin al futur*: sigui quin sigui el termini apropiat dels drets d'autor, la lliçó més clara que ensenyen els economistes és que un cop s'atorga un termini no s'hauria de poder ampliar. Potser va ser un error de la llei l'any 1923 atorgar als autors només un termini de cinquanta-sis anys. No ho crec, però pot ser. Si fou un error, la conseqüència fou que vam tenir menys autors que creessin aquell any del que hauríem tingut d'una altra manera. Però no podem corregir aquell error augmentant el termini ara. Independentment del que fem avui, no augmentarem el nombre d'autors que van escriure quelcom l'any 1923. Evidentment, podem augmentar les retribucions que obtenen els que escriuen avui (o alternativament, augmentar la càrrega dels drets d'autor que asfixia moltes obres que avui són invisibles). Però augmentar les seves retribucions no augmentarà la seva creativitat de l'any 1923. El que no s'ha fet, no s'ha fet, i no hi podem fer res ara.

Tots aquests canvis junts haurien de donar com a resultat un termini de drets d'autor mitjà que sigui molt més curt que l'actual. Fins l'any 1976, el termini mitjà era només de 32,2 anys. Hauríem d'assolir el mateix objectiu.

Sense cap mena de dubte, els extremistes consideraran que aquestes idees són "radicals". (Després de tot, jo els anomeno "extremistes"). Però, un cop més, el termini que vaig recomanar era més llarg que el termini durant el govern de Richard Nixon. Què hi ha de "radical" en demanar una llei de propietat intel·lectual més generosa que la que teníem sota el govern de Nixon?

3. Ús lliure contra ús just

Com ja he apuntat al principi d'aquest llibre, la llei de la propietat, originalment, atorgava als propietaris el dret de controlar la seva propietat des del sòl fins al cel. Van aparèixer els avions. L'àmbit d'acció dels drets de la propietat va canviar ràpidament. No hi va haver daltabaixos, ni es va desafiar la Constitució. Amb el naixement d'aquella nova tecnologia, ja no tenia sentit atorgar tant control.

La nostra Constitució atorga al Congrés el poder de concedir als autors el "dret exclusiu" sobre els "seus escrits". El Congrés ha donat als autors un dret exclusiu sobre els "seus escrits" més qualsevol escrit derivat (fet per altres) que sigui prou proper a l'obra original de l'autor. Per tant, si jo escric un llibre i algú fa una pel·lícula basada en aquest llibre, tinc el poder de negar-li el dret de difondre aquella pel·lícula, encara que aquella pel·lícula no sigui el "meu escrit".

El Congrés va atorgar els inicis d'aquest dret l'any 1870, quan va ampliar el dret exclusiu dels drets d'autor perquè inclogués el dret de controlar les traduccions i les adaptacions teatrals d'una obra determinada.⁵ Des d'aleshores, els tribunals els han anat ampliant poc a poc mitjançant interpretacions judicials. Aquesta ampliació ha estat comentada per un dels grans jutges d'aquesta llei, el jutge Benjamin Kaplan.

Ens hem acostumat tant a l'ampliació del monopoli d'un ampli ventall d'obres anomenades derivades, que ja no percebem l'estranyesa d'acceptar una ampliació d'aquest tipus de drets d'autor, però a la vegada encara entonem l'abracadabra de la idea i l'expressió.⁶

Crec que és hora de reconèixer que hi ha avions en aquest camp i que el caràcter expansiu d'aquests drets sobre obres derivades ja no té sentit. Més concretament, no tenen sentit per al període de temps que duren uns drets d'autor. I no tenen sentit com a concessió amorfa. Considerem cada limitació, una a una.

Termini: si el Congrés vol atorgar un dret derivat, aleshores el dret hauria de ser per un termini més curt. Té sentit protegir el dret de John Grisham de vendre els drets de la seva última novel·la per fer-ne una pel·lícula (o com a mínim estic disposat a suposar que en té); però no té sentit que aquest dret duri el mateix temps que el termini dels drets d'autor original. El dret derivat podria ser

important per fomentar la creativitat; molt temps després d'haver-se realitzat l'obra creativa, ja no ho és.

Àmbit d'acció: de la mateixa manera s'hauria de delimitar l'àmbit d'acció dels drets derivats. Un cop més, hi ha alguns casos en què els drets derivats són importants. Aquests drets s'haurien d'especificar clarament. Però la llei hauria de delinear fronteres clares entre els usos regulats i els no regulats de material amb drets d'autor. Quan tota la "reutilització" de material creatiu estava sota el control d'empreses, potser tenia sentit que els advocats negociessin els confins d'aquestes fronteres. Però ja no té sentit que els advocats les negociïn. Pensem en totes les possibilitats creatives que permeten les tecnologies digitals; ara imaginem-nos que s'aboqués melassa sobre les màquines. Això és exactament el que fa aquesta obligació general de demanar permís al procés creatiu. L'asfixia.

Aquesta és la idea que Alben va deixar clara quan va descriure l'elaboració del CD de Clint Eastwood. Tot i que té sentit negociar drets derivats que es poden preveure (fer una pel·lícula d'un llibre o una partitura d'una poesia), no té sentit que calgui negociar el que no es pot preveure. En aquest cas, un dret estatutari tindria molt més sentit.

En cada un d'aquests casos, la llei hauria d'establir quins usos estan protegits, i la presumpció hauria de ser que qualsevol altre ús no està protegit. Això és el contrari de la recomanació del meu col·lega Paul Goldstein.⁷ Ell opina que les lleis s'haurien de redactar de manera que l'ampliació de les proteccions es derivi de l'ampliació dels usos.

L'anàlisi de Goldstein tindria totalment sentit si el cost del sistema legal fos baix. Però com podem veure actualment en el context d'Internet, la incertesa sobre l'àmbit de protecció i els incentius per protegir l'arquitectura d'ingressos actual, juntament amb uns drets d'autor forts, debiliten el procés d'innovació.

La llei podria posar remei a aquest problema retirant la protecció que queda més enllà dels termes explícitament especificats o atorgant drets de reutilització regits per condicions estatutàries. D'una o altra manera, l'efecte seria alliberar una gran part de cultura per tal que altres la cultivessin. I sota un règim de drets estatutaris, la reutilització donaria més ingressos als artistes.

4. Alliberem la música, un altre cop

La batalla que va encetar tota aquesta guerra va ser sobre la música, de manera que no seria just acabar aquest llibre sense tractar aquest tema que és, per a la majoria, el més urgent: la música. No hi ha cap altra qüestió de regulació que expliqui millor les lliçons d'aquest llibre que les batalles que envolten l'intercanvi de música.

L'atractiu de l'intercanvi d'arxius de música va ser la droga que va fer créixer Internet. Va atreure la demanda de l'accés a Internet molt més que cap altra aplicació. Va ser l'aplicació d'impacte (*killer application* en anglès) d'Internet, segurament en tots dos sentits de la paraula anglesa. Sens dubte, va ser el motor de la demanda de la banda ampla. Pot també molt ben ser el motor de la necessitat de regulació que al final mati la innovació a la Xarxa.

L'objectiu dels drets d'autor, pel que fa als continguts en general i a la música en concret, és crear els incentius perquè es compongui música, s'interpreti i, el més important, es difongui. La llei ho fa atorgant el dret exclusiu al compositor de controlar les interpretacions en públic d'aquesta obra i, a l'artista que la interpreta, el control sobre les còpies de la seva interpretació.

Les xarxes d'intercanvi d'arxius compliquen aquest model permetent la difusió de continguts pels quals l'interpret no ha estat pagat. Però, és clar, això no és tot el

que fan les xarxes d'intercanvi d'arxius. Com ja he descrit al capítol cinquè, permeten quatre tipus diferents d'intercanvis:

- A) Alguns utilitzen les xarxes d'intercanvis per substituir la compra de CD.
- B) D'altres utilitzen aquestes xarxes com un mode d'escoltar bocins de música abans de comprar el CD.
- C) Molts utilitzen les xarxes d'intercanvi d'arxius per tenir accés a continguts que ja no es venen però que encara tenen drets d'autor, o per obtenir continguts que hauria estat massa complicat aconseguir fora de la Xarxa.
- D) Molts altres utilitzen aquestes xarxes per tenir accés a continguts que ja no tenen drets d'autor o que el propietari del qual accepta que es difongui gratuïtament.

Qualsevol reforma de la llei ha de contemplar aquests quatre usos diferents. Ha d'evitar carregar el tipus D si pretén eliminar el tipus A. L'entusiasme amb què la llei pretén eliminar el tipus A, a més a més, hauria de dependre de la magnitud del tipus B. Com amb els VCR, si l'efecte net de l'intercanvi no és gaire perjudicial, la necessitat de reformes es redueix significativament.

Com ja he dit al capítol cinquè, els danys reals causats per l'intercanvi d'arxius són controvertits. Per al propòsit d'aquest capítol, però, dono per suposat que els danys són reals. Dit d'una altra manera, dono per suposat que l'intercanvi del tipus A és considerablement més gran que el del tipus B i que és l'ús predominant de les xarxes d'intercanvi.

Tanmateix, hi ha un fet crucial del nostre context tecnològic actual que hem de tenir present si volem entendre com hauria de respondre la llei.

Avui, l'intercanvi d'arxius provoca addicció. D'aquí a deu anys no ho farà. Avui provoca addicció perquè és la manera més fàcil de tenir accés a un ampli ventall de continguts. D'aquí a deu anys ja no serà la forma més fàcil de tenir-hi accés. Avui, l'accés a Internet és lent i pesat; als Estats Units tenim sort de tenir un servei de banda ampla de 1,5MB/s i no solem gaudir d'aquest servei a una velocitat superior o inferior. Tot i que l'accés sense cables està creixent, la majoria de nosaltres encara ens connectem a través de cables. La majoria només hi tenen accés a través d'un ordinador amb un teclat. La idea de l'Internet sempre disponible, sempre connectat és, bàsicament, només una idea.

Però esdevindrà una realitat, i això significa que la manera com ens connectem a Internet avui és una tecnologia en transició. Els legisladors no s'haurien de basar en tecnologies en transició per redactar les lleis sinó que s'haurien de fixar en cap on van aquestes tecnologies. La qüestió no hauria de ser: com hauria de regular la llei els intercanvis del món? La qüestió hauria de ser: quines lleis necessitem quan la Xarxa esdevingui el que clarament està esdevenint? Aquella Xarxa serà una Xarxa on cada màquina amb electricitat hi estarà connectada; siguem on siguem (excepte potser al desert o a les muntanyes rocoses) estarem instantàniament connectats a Internet. Imaginin-se Internet tan omnipresent com el millor telèfon mòbil, amb què prement un botó ja estem connectats.

En aquell món, serà extremadament fàcil connectar-se a serveis que ens donaran accés a continguts de manera immediata, com la ràdio per Internet, continguts que es transfereixen a l'usuari quan aquest ho sol·licita. Aquí, doncs, és on radica el punt crític: quan sigui *extremadament* fàcil connectar-se a serveis que donen accés a continguts, serà *més fàcil* connectar-se a serveis que donen accés a continguts que no pas descarregar-se i emmagatzemar continguts *en els molts dispositius que tindrem per reproduir aquests continguts*. En unes altres paraules, serà més fàcil subscriure's que no ser administrador de bases de dades, que, essencialment, és el que és tothom en el món de "descarregar i intercanviar" de les tecnologies com Napster. Els serveis de continguts competiran amb els

intercanvis de continguts, encara que els serveis cobrin pels continguts als quals donen accés. Els serveis de telefonia mòbil al Japó ja donen accés a música (gratuïtament) per mitjà dels telèfons mòbils (millorats amb auriculars per a mòbils). Els japonesos paguen per aquest servei encara que hi hagi continguts "gratuïts" en MP3 a la Xarxa.⁸

Aquesta idea del futur pretén presentar una perspectiva sobre el present: és essencialment temporal. El "problema" amb l'intercanvi d'arxius (en la mesura que existeixi un problema real) és un problema que anirà desapareixent a mesura que sigui més fàcil connectar-se a Internet. Per tant, és un terrible error que els legisladors d'avui "solucionin" aquest problema a la llum d'una tecnologia que demà no hi serà. La qüestió no hauria de ser com es pot regular Internet per eliminar l'intercanvi d'arxius (Internet evolucionarà d'una manera que farà desaparèixer aquest problema). La qüestió hauria de ser com garantir que es paguin els artistes durant aquesta transició dels models de negoci del segle XX als models de tecnologia del segle XXI.

La resposta comença admetent que aquí hi ha diversos "problemes" per resoldre. Comencem pels continguts del tipus D, continguts sense drets d'autor o continguts amb drets d'autor que els artistes volen compartir. El "problema" amb aquests continguts és garantir que la tecnologia que fa possible aquest tipus d'intercanvi no esdevingui il·legal. Ens ho podem mirar de la següent manera: sens dubte, les cabines telefòniques es fan servir per exigir el rescat d'algú que ha estat segrestat. Però hi ha moltes persones que utilitzen les cabines i no tenen res a veure amb segrests. Estaria malament prohibir les cabines telefòniques per acabar amb els segrests.

Els continguts del tipus C presenten un "problema" diferent. Es tracta de continguts que en algun moment van ser publicats i que ja no es poden trobar. Pot ser que no estiguin disponibles perquè l'artista ja no té prou valor per al segell discogràfic amb el qual té un contracte. O pot ser que ja no estigui disponible

perquè l'obra en qüestió ha caigut en l'oblit. En tots dos casos l'objectiu de la llei hauria de ser facilitar l'accés a aquests continguts, idealment d'una manera que li reporti algun ingrés a l'artista.

Un cop més, el model en aquest cas és la llibreria de segona mà. Un cop es deixa de publicar un llibre, potser encara es pugui trobar en biblioteques i llibreries de segona mà. Però les biblioteques i les llibreries de segona mà no paguen al propietari dels drets d'autor quan algú llegeix el llibre o el compra usat. Evidentment, això té totalment sentit perquè qualsevol altre sistema seria feixuc fins al punt que eliminaria la possibilitat que les llibreries de segona mà existissin. Però des del punt de vista de l'autor, aquest "intercanvi" dels seus continguts sense rebre cap compensació està lluny de ser la situació ideal.

El model de les llibreries de segona mà suggereix que la llei senzillament podria establir que la música que ja no s'edita es pot utilitzar lliurement. Si la discogràfica ja no edita còpies per posar-les a la venda, aleshores els proveïdors comercials i no comercials serien lliures, segons aquesta regla, de "compartir" aquests continguts, encara que compartir-los impliqués fer-ne una còpia. En aquest cas la còpia seria una incidència de la distribució d'aquests continguts; en un context on l'edició comercial s'ha acabat, intercanviar música hauria de ser tan lliure com intercanviar llibres.

Una altra opció seria que la llei creés una llicència estatutària que garantís que els artistes obtenen alguna retribució d'aquest intercanvi de la seva obra. Per exemple, si la llei establís una tarifa estatutària baixa per a l'intercanvi comercial de continguts que ja no ofereix l'editor comercial, i si aquesta tarifa es transferís automàticament a un fons per beneficiar els artistes, aleshores els negocis podrien evolucionar basant-se en la idea d'intercanviar aquests continguts i els artistes se'n beneficiarien.

Aquest sistema també crearia l'incentiu per als editors de mantenir obres comercialment disponibles. Les obres que estiguessin disponibles comercialment no estarien subjectes a aquesta llicència. Per tant, els editors podrien protegir el dret de cobrar la quantitat que els semblés adequada pels continguts si els mantinguessin disponibles al mercat. Però si no els fan disponibles i, en canvi, els discs durs dels aficionats a aquests continguts de tot el món els mantenen vius, aleshores qualsevol cànon per aquestes còpies hauria de ser molt inferior a la quantitat que demanaria l'editor comercial.

Els més complicats són els continguts del tipus A i B, i un cop més, són complicats només perquè la magnitud del problema canviarà amb el temps, a mesura que les tecnologies per tenir accés als continguts canviïn. La solució de la llei hauria de ser tan flexible com el problema, tenint en compte que som enmig d'una transformació radical de les tecnologies que ofereixen i donen accés a continguts.

Així que aquí proposo una solució que primer pot semblar estranya a tots dos bàndols d'aquesta guerra, però que després de reflexionar-hi, crec, hauria de tenir bastant sentit.

Un cop alliberat de la retòrica de la santedat de la propietat, l'argument bàsic de la indústria dels continguts és aquest: una nova tecnologia (Internet) ha perjudicat una sèrie de drets que garanteixen els drets d'autor. Si volem protegir aquests drets, la indústria dels continguts hauria de rebre una compensació per aquests danys. De la mateixa manera que la tecnologia del tabac va perjudicar la salut de milions d'americans, o la tecnologia de l'amiant va ser la responsable de moltes malalties greus que van patir milers de miners, la tecnologia de les xarxes digitals també ha perjudicat els interessos de la indústria dels continguts.

M'encanta Internet i, per tant, no m'agrada compara-la amb el tabac o l'amiant. Però l'analogia és justa des del punt de vista jurídic. I condueix a una resposta justa: en lloc de pretendre destruir Internet o les tecnologies p2p que avui perjudiquen els proveïdors de continguts a Internet, hauríem de trobar una forma relativament senzilla de compensar els perjudicats.

La idea és modificar una proposta presentada pel professor de Dret de Harvard, William Fisher.⁹ Fisher planteja una forma molt astuta de sortir d'aquest cercle viciós on es troba Internet. Segons el seu pla, tots els continguts susceptibles de ser transferits digitalment haurien de (1) estar marcats amb una empremta digital (no es preocupin per si és gaire fàcil evadir aquestes marques; com veuran, no hi ha cap incentiu per fer-ho). Un cop els continguts estiguessin marcats, les empreses desenvoluparien (2) sistemes per controlar quants exemplars de cada contingut s'han distribuït. Basant-se en aquestes xifres, (3) es compensaria els artistes. La compensació es pagaria mitjançant (4) un impost.

La proposta de Fisher és meticulosa i exhaustiva. Planteja un milió de qüestions, per a la majoria de les quals ofereix una bona resposta al seu llibre de pròxima publicació, *Promises to Keep* (Promeses per complir). La modificació que jo hi faria és relativament senzilla: Fisher considera que la seva proposta és una substituta del sistema actual de drets d'autor. Jo considero que el complementa. L'objectiu de la proposta seria facilitar la compensació en la mesura que es poguessin demostrar els danys. Aquesta compensació seria temporal, amb l'objectiu de facilitar la transició d'un règim a l'altre i exigiria una renovació després d'una sèrie d'anys. Si continués tenint sentit facilitar el lliure intercanvi de continguts, amb el suport d'un sistema fiscal apropiat, aleshores podria continuar. Si aquest tipus de protecció ja no fos necessària, aleshores aquest nou sistema podria tornar al sistema antic de controlar l'accés.

Fisher detestaria la idea de permetre que el seu sistema fracassés. El seu objectiu no és només garantir que els artistes cobrin, sinó també garantir que el sistema

fomenta el ventall més ampli possible de "democràcia semiòtica". Però només s'aconseguirien els objectius de la democràcia semiòtica si tinguessin lloc els canvis que he descrit, concretament, els referents als límits pel que fa als usos derivats. Un sistema que només cobrés per l'accés no obstaculitzaria enormement la democràcia semiòtica si hi haguessin poques limitacions en el que es pot fer amb els contingut en si.

Evidentment, no resultaria fàcil mesurar acuradament els "danys" a una indústria. Però la dificultat de fer aquest càlcul es veuria compensada pels beneficis de facilitar la innovació. Aquest sistema de base per compensar tampoc no hauria d'interferir en propostes innovadores com la MusicStore d'Apple. Com van predir els experts quan Apple va treure al mercat la seva botiga de música en línia, podia vèncer el que és "gratuït" perquè és més fàcil que el que és gratuït. Això ha resultat ser cert: Apple ha venut milions de cançons fins i tot a l'altíssim preu de 99 cèntims per tema. (A 99 cèntims, el cost és equivalent al preu d'un CD per cançó, tot i que les discogràfiques no han de pagar cap cost del CD). La iniciativa d'Apple va trobar la competència en Real Networks, que oferia música a només 79 cèntims per cançó. I sense cap mena de dubte hi haurà molta més competència per oferir i vendre música en línia.

Aquesta competència ja s'ha donat en un context on els sistemes p2p ofereixen música gratuïtament. Com molt bé saben els proveïdors de televisió per cable des de fa trenta anys, i els venedors d'aigua envasada des de fa molt més, no és pas impossible competir amb serveis gratuïts. De fet, l'únic que passa és que la competència obliga els competidors a oferir productes nous i millors. Això era justament el que havia de ser un mercat competitiu. Així doncs, a Singapur, encara que la pirateria és desenfrenada, els cinemes solen ser molt luxosos (amb seients de "primera classe" i menjar servit durant la projecció) a la vegada que triomfen i s'esforcen per trobar noves formes de competir amb "el que és gratuït".

Aquest règim de competència, amb una xarxa de seguretat per garantir que els artistes no hi surtin perdent, faria possible una gran quantitat d'innovació en la forma de distribuir continguts. Aquesta competència continuaria reduint els intercanvis del tipus A. Inspiraria una extraordinària gamma de nous innovadors, que tindrien el dret als seus continguts, i ja no haurien de témer les penes incertes i cruelment dures de la llei.

Resumint, la meva proposta és aquesta:

Internet està en transició. No hauríem de regular una tecnologia en transició. Per contra, hauríem d'estar regulant formes de minimitzar els danys als interessos que es veuen afectats per aquest canvi tecnològic, a la vegada que permetessin i fomentessin la tecnologia més eficient que podem crear.

Podem minimitzar els danys i a la vegada maximitzar els beneficis per a la innovació de la següent manera:

1. garantint el dret de poder participar en els intercanvis del tipus D;
2. permetent l'intercanvi no comercial del tipus C sense responsabilitats legals, i l'intercanvi comercial del tipus C a una tarifa fixa baixa establerta per estatut;
3. durant aquesta transició, recaptant impostos i oferint compensacions per l'intercanvi del tipus A, en la mesura que es demostrin els danys.

Però, què passaria si la "pirateria" no desapareix? Què passaria si hi hagués un mercat competitiu que oferís continguts a un preu baix, però un nombre considerable de consumidors continuessin "prenent" els continguts a canvi de res? Hi hauria de fer alguna cosa la llei aleshores?

Sí, hi hauria de fer alguna cosa. Però, un altre cop, el que hauria de fer depèn de com es desenvolupin els esdeveniments. Aquests canvis poden no eliminar l'intercanvi del tipus A. Però el tema real no és si elimina l'intercanvi de forma abstracta. El tema real és l'efecte sobre el mercat. Què és millor, (a) tenir una tecnologia que és segura en un 95% i que produeix un mercat del volum x , o (b) tenir una tecnologia que és segura en un 50% però que produeix un mercat cinc cops x ? Menys segura pot produir més intercanvis sense autorització, però també és probable que produeixi un mercat molt més gran d'intercanvis autoritzats. El més important és garantir la compensació per als artistes sense destruir Internet. Un cop haguem garantit això, potser serà oportú començar a perseguir els petits pirates.

Però encara ens queda molt per poder reduir el problema al subgrup del tipus A. I fins llavors, el nostre centre d'atenció no hauria de ser trobar maneres de destruir Internet. El nostre centre d'atenció, fins que haguem arribat a aquest punt, hauria de ser com assegurar-nos que els artistes cobren, a la vegada que protegim l'espai per a la innovació i la creativitat que és Internet.

5. Acomiadem un munt d'advocats

Jo sóc advocat. Em guanyo la vida formant advocats. Crec en la llei. Crec en la llei de propietat intel·lectual. De fet, he dedicat tota la meua vida a treballar en el camp del Dret no perquè hi hagi molts diners al final, sinó perquè, al final, hi ha ideals que m'encantaria poder viure a la realitat.

Malgrat això, gran part d'aquest llibre ha estat una crítica als advocats, o al paper que els advocats han jugat en aquest debat. La llei va dirigida als ideals, però crec que la nostra professió s'ha acoblat massa als seus clients. I en un món on els clients rics tenen una opinió forta, la manca de voluntat de la professió de qüestionar-se o contradir aquesta opinió desprestigia la llei.

La prova d'aquesta desviació és molt convincent. Se'm titlla de "radical" dins la professió, però les postures que jo defenso són precisament les postures d'algunes de les figures més prominents i moderades de la història d'aquesta branca del Dret. Per exemple, molts pensen que va ser una bogeria reptar la Llei d'Extensió del Termini de Drets d'Autor com vam fer nosaltres. Però, en canvi, només trenta anys enrere, a Melville Nimmer, l'acadèmic i practicant en el camp dels drets d'autor més prominent, li va semblar obvi.¹⁰

No obstant això, la meua crítica al paper que els advocats han jugat en aquest debat no només té a veure amb la imparcialitat professional, sinó que és més aviat per la nostra incapacitat de mesurar els costos de la llei.

Se suposa que els economistes són bons a l'hora de calcular costos i beneficis. Però la majoria de vegades, els economistes, que no tenen la més remota idea de com funciona realment el sistema legal, simplement sobreenten que els costos de transacció del sistema legal són baixos.¹¹ Veuen un sistema que té centenars d'anys i suposen que funciona com la seva classe de civisme de primària els va ensenyar que funcionava.

Però el sistema legal no funciona. Per ser més concrets, no funciona per a ningú excepte per a aquells que tenen més recursos. No perquè el sistema sigui corrupte. No crec que el nostre sistema legal (com a mínim, a escala federal) sigui pas corrupte. Només vull dir que els costos del nostre sistema legal són tan increïblement elevats que gairebé mai no es pot fer justícia.

Aquests costos distorsionen la cultura lliure de moltes maneres. El temps d'un advocat als bufets més grans es factura a més de \$400 l'hora. Quant temps hauria de passar aquest advocat llegint casos detalladament o investigant obscures línies de jurisprudència? La resposta és la realitat que cada cop més ens trobem: molt poc. La llei depèn de l'articulació meticulosa i el desenvolupament de doctrines,

però això depèn d'un treball també meticulós. I aquest treball meticulós costa massa, excepte en els casos més sonats i més cars.

Els alts preus, la poca traça i l'arbitrarietat d'aquest sistema es burlen de la nostra tradició. I els advocats, com els acadèmics, haurien de considerar que és el seu deure canviar la forma de funcionar de la llei. No és bo que el sistema només funcioni per a l'1% dels clients. Es podria fer radicalment més eficient i econòmic i, per tant, radicalment més just.

Però fins que no hagi acabat aquesta reforma, nosaltres, com a societat, hauríem de mantenir la llei allunyada d'aquelles àrees on només és perjudicial. I això és justament el que farà la llei massa sovint si gran part de la nostra cultura ha de passar per la seva lupa.

Pensin en la gran quantitat de coses fantàstiques que podrien fer els seus fills amb la tecnologia digital: pel·lícules, música, pàgines web, diaris interactius personals. O pensin en la gran quantitat de coses sorprenents que la seva comunitat podria fer més fàcilment amb la tecnologia digital: una base de dades local, una recol·lecta, activisme per canviar alguna cosa. Pensin en totes aquelles coses creatives, i aleshores imaginin-se un raig de melassa freda abocada damunt de les màquines. Això és el que provoca qualsevol règim que exigeixi permisos. Un cop més, aquesta és la realitat de la Rússia de Brezhnev.

La llei hauria de regular certes àrees de la cultura, però només ho hauria de fer quan produeixi quelcom de bo. Però els advocats no solen posar a prova el seu poder, o el poder que fomenten, amb la senzilla pregunta: "produirà quelcom de bo?" Quan es troben davant d'una ampliació de l'àmbit d'acció de la llei, l'advocat respon: "per què no?"

Hauríem de preguntar: "per què?" Demostrin-me per què necessitem aquesta regulació de la cultura. Demostrin-me quin bé farà. I fins que no em puguin demostrar totes dues coses, mantinguin els seus advocats ben lluny.

NOTES

Al llarg del llibre hi ha referències a enllaços d'Internet. Com tothom que hagi utilitzat la Xarxa sabrà, aquests enllaços poden ser molt inestables. He mirat de posar remei a aquesta inestabilitat redirigint els lectors d'aquest llibre a la font original a través de la pàgina web del llibre. Per a cada enllaç que veuran més avall, poden visitar <http://free-culture.cc/notes> i localitzar la font original clicant sobre el número que segueix el símbol #. Si l'enllaç original encara funciona, entrarà automàticament a la pàgina. Si l'enllaç original ja no està disponible, serà redirigit a una referència apropiada sobre el material en qüestió.

PREFACI

1. David Pogue, "Don't Just Chat, Do Something", *New York Times*, 30 de gener de 2000.
2. Richard M. Stallman, *Software, Free Societies* 57 (Joshua Gay, ed. 2002)
3. William Safire, "The Great Media Gulp", *New York Times*, 22 de maig de 2003.

INTRODUCCIÓ

1. St. George Tucker, *Blackstone's Commentaries* 3 (South Hackensack, N.J.: Rothman Reprints, 1969), 18.
2. *Els Estats Units contra Causby*, U.S. 328 (1946): 256, 261. El Tribunal va concloure que hi podia haver una "expropiació" de la terra si l'ús que el govern en feia destruïa efectivament el valor de la terra dels Causby. Aquest exemple me'l va suggerir el fantàstic escrit de Keith Aoki, "(Intellectual) Property and Sovereignty: Notes Toward a Cultural Geography of Authorship," *Stanford Law Review* 48 (1996): 1293, 1333. Vegeu també: Paul Goldstein, *Real Property* (Mineola, N.Y.: Foundation Press, 1984), 1112-13.
3. Lawrence Lessing, *Man of High Fidelity: Edwin Howard Armstrong* (Philadelphia: J. B. Lipincott Company, 1956), 209.

4. Vegeu: "Saints: The Heroes and Geniuses of the Electronic Era," First Electronic Church of America, a www.webstationone.com/fecha, disponible a l'enllaç #1.

5. Lessing, 226.

6. Lessing, 256.

7. Amanda Lenhart, "The Ever-Shifting Internet Population: A New Look at Internet Access and the Digital Divide," Pew Internet and American Life Project, 15 d'abril de 2003: 6, disponible a l'enllaç #2.

8. Aquest no és l'únic objectiu dels drets d'autor, tot i que és el propòsit clarament més destacat dels drets d'autor establerts a la constitució federal. Històricament, les lleis estatals de drets d'autor no només protegien l'interès comercial de la publicació, sinó també el dret a la intimitat. Atorgant als autors el dret exclusiu a la primera publicació, les lleis estatals de drets d'autor els donava el poder de controlar la difusió d'informació sobre ells. Vegeu: Samuel D. Warren and Louis D. Brandeis, "The Right to Privacy," *Harvard Law Review* 4 (1890): 193, 198-200.

9. Vegeu: Jessica Litman, *Digital Copyright* (Nova York: Prometheus Books, 2001), cap. 13.

10. Amy Harmon, "Black Hawk Download: Moving Beyond Music, Pirates Use New Tools to Turn the Net into an Illicit Video Club," *New York Times*, 17 de gener de 2002.

11. Neil W. Netanel, "Copyright and a Democratic Civil Society," *Yale Law Journal* 106 (1996): 283.

"PIRATERIA"

1. *Bach contra Longman*, 98 Eng. Rep. 1274 (1777) (Mansfield).

2. Vegeu: Rochelle Dreyfuss, "Expressive Genericity: Trademarks as Language in the Pepsi Generation," *Notre Dame Law Review* 65 (1990): 397.

3. Lisa Bannon, "The Birds May Sing, but Campers Can't Unless They Pay Up," *Wall Street Journal*, 21 d'agost de 1996, disponible a l'enllaç #3; Jonathan Zittrain, "Calling Off the Copyright War: In Battle of Property vs. Free Speech, No One Wins," *Boston Globe*, 24 de novembre de 2002.

4. *A The Rise of the Creative Class* (Nova York: Basic Books, 2002), Richard Florida documenta un canvi en la naturalesa del treball, que passa progressivament a ser un treball de creativitat. La seva obra però, no tracta

directament les condicions legals sota les quals es permet o s'ofega la creativitat. Estic totalment d'acord amb ell pel que fa a la importància i la significació d'aquest canvi, però també crec que les condicions sota les quals serà possible són molt més tènues.

CAPÍTOL PRIMER: CREADORS

1. Leonard Maltin, *Of Mice and Magic: A History of American Animated Cartoons* (Nova York: Penguin Books, 1987), 34-35.
2. He d'agrair-ho a David Gerstein i a la seva minuciosa història, descrita a l'enllaç #4. Segons Dave Smith dels Arxius de Disney, Disney va pagar cànons per utilitzar música per cinc cançons a Steamboat Willie: "Steamboat Bill," "The Simpleton" (Delille), "Mischief Makers" (Carbonara), "Joyful Hurry No. 1" (Baron), i "Gawky Rube" (Lakay). Una sisena cançó, "The Turkey in the Straw," ja era de domini públic. Carta de David Smith a Harry Surden, 10 de juliol de 2003, l'autor en té la còpia.
3. També era un gran defensor del domini públic. Vegeu: Chris Sprigman, "The Mouse that Ate the Public Domain," Findlaw, 5 de març de 2002, a l'enllaç #5.
4. Fins l'any 1976 la llei de drets d'autor atorgava als autors la possibilitat de gaudir de dos terminis: un termini inicial i un termini renovat. He calculat el termini "mitjà" determinant la mitjana ponderada del total de registres per cada any donat i la proporció d'aquests que es renovava. Per tant, si durant l'any 1 es registren 100 drets d'autor i només se'n renoven 15, i el termini de renovació són 28 anys, llavors el termini mitjà són 32,2 anys. Per a dades referents a la renovació i altra informació rellevant, vegeu la pàgina web vinculada a aquest llibre, disponible a l'enllaç #6.
5. Per a una història excel·lent, vegeu: Scott McCloud, *Reinventing Comics* (Nova York: Perennial, 2000).
6. Vegeu: Salil K. Mehra, "Copyright and Comics in Japan: Does Law Explain Why All the Comics My Kid Watches Are Japanese Imports?" *Rutgers Law Review* 55 (2002): 155, 182. "Pot ser que hi hagi un raonament econòmic col·lectiu que faria que els artistes de *manga* i d'*anime* no emprenguin accions legals contra violacions dels drets d'autor. Una hipòtesi seria que els artistes de *manga* estan millor com a col·lectiu si deixen de banda el seu interès personal i no lluiten pels seus drets legals. Bàsicament seria un dilema del presoner solucionat".
7. El terme *propietat intel·lectual* és relativament recent. Vegeu: Siva Vaidhyanathan, *Copyrights and Copywrongs*, 11 (Nova York: New York University Press, 2001). Vegeu també: Lawrence Lessig, *The Future of Ideas* (Nova York: Random House, 2001), 293 n. 26. El terme descriu amb precisió un

conjunt de drets de la "propietat": drets d'autor, patents, marques registrades i secret comercial, però la naturalesa d'aquests drets és molt diferent.

CAPÍTOL SEGON: "MERS COPIADORS"

1. Reese V. Jenkins, *Images and Enterprise* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1975), 112.
2. Brian Coe, *The Birth of Photography* (Nova York: Taplinger Publishing, 1977), 53.
3. Jenkins, 177.
4. Basat en una gràfica de Jenkins, p. 178.
5. Coe, 58.
6. Per a casos que ho il·lustrin, vegeu, per exemple, *Pavesich* contra *N.E. Life Ins. Co.*, 50 S.E. 68 (Ga. 1905); *Foster-Milburn Co.* contra *Chinn*, 123090 S.W. 364, 366 (Ky. 1909); *Corliss* contra *Walker*, 64 F. 280 (Mass. Dist. Ct. 1894).
7. Samuel D. Warren i Louis D. Brandeis, "The Right to Privacy," *Harvard Law Review* 4 (1890): 193.
8. Vegeu: Melville B. Nimmer, "The Right of Publicity," *Law and Contemporary Problems* 19 (1954): 203; William L. Prosser, "Privacy," *California Law Review* 48 (1960) 398-407; *White v. Samsung Electronics America, Inc.*, 971 F. 2d 1395 (9th Cir. 1992), cert. denied, 508 U.S. 951 (1993).
9. H. Edward Goldberg, "Essential Presentation Tools: Hardware and Software You Need to Create Digital Multimedia Presentations," *cadalyst*, 01 de febrer de 2002, disponible a l'enllaç #7.
10. Judith Van Evra, *Television and Child Development* (Hillsdale, N.J.: Lawrence Erlbaum Associates, 1990); "Findings on Family and TV Study," *Denver Post*, 25 de maig de 1997, B6.
11. Entrevista amb Elizabeth Daley i Stephanie Barish, 13 de desembre de 2002.
12. Vegeu: Scott Steinberg, "Crichton Gets Medieval on PCs," *E!online*, 04 de novembre de 2000, disponible a l'enllaç #8; "Timeline," 22 de novembre de 2000, disponible a l'enllaç #9.
13. Entrevista amb Daley i Barish.
14. *Ibid.*

15. Vegeu, per exemple, Alexis de Tocqueville, *Democracy in America*, bk. 1, traducció de: enry Reeve (Nova York: Bantam Books, 2000), cap. 16.
16. Bruce Ackerman i James Fishkin, "Deliberation Day," *Journal of Political Philosophy* 10 (2) (2002): 129.
17. Cass Sunstein, *Republic.com* (Princeton: Princeton University Press, 2001), 65-80, 175, 182, 183, 192.
18. Noah Shachtman, "With Incessant Postings, a Pundit Stirs the Pot," *New York Times*, 16 January 2003, G5.
19. Entrevista telefònica amb David Winer, 16 d'abril 2003.
20. John Schwartz, "Loss of the Shuttle: The Internet; A Wealth of Information Online," *New York Times*, 2 de febrer de 2003, A28; Staci D. Kramer, "Shuttle Disaster Coverage Mixed, but Strong Overall," *Online Journalism Review*, 02 de febrer de 2003, disponible a l'enllaç #10.
21. Vegeu: Michael Falcone, "Does an Editor's Pencil Ruin a Web Log?" *New York Times*, 29 de setembre de 2003, C4. ("No totes les empreses de notícies han estat tan comprensives amb els treballadors que participen en diaris interactius personals. Kevin Sites, un corresponsal de la CNN a l'Iraq que va obrir-ne un sobre la seva cobertura de la guerra, el dia 9 de març, va deixar de penjar-hi comentaris dotze dies després perquè els seus caps li ho van demanar. L'any passat Steve Olafson, un reporter del *Houston Chronicle*, va ser acomiadat per mantenir un diari interactiu personal sota un pseudònim que tractava sobre alguns dels temes i persones implicats a les notícies que cobria").
22. Vegeu, per exemple, Edward Felten i Andrew Appel, "Technological Access Control Interferes with Noninfringing Scholarship," *Communications of the Association for Computer Machinery* 43 (2000): 9.

CAPÍTOL TERCER: CATÀLEGS

1. Tim Goral, "Recording Industry Goes After Campus P-2-P Networks: Suit Alleges \$97.8 Billion in Damages," *Professional Media Group LCC* 6 (2003): 5, disponible a 2003 WL 55179443.
2. Enquesta sobre l'ocupació, U.S. Dept. of Labor (2001) (27-2042—Musicians and Singers). Vegeu també: National Endowment for the Arts, *More Than One in a Blue Moon* (2000).
3. Douglas Lichtman tracta un punt que hi està relacionat a "KaZaA and Punishment," *Wall Street Journal*, 10 de setembre de 2003, A24.

CAPÍTOL QUART: "PIRATES"

1. Agraeixo a Peter DiMauro que m'hagi dirigit a aquesta extraordinària història. Vegeu també: Siva Vaidhyathan, *Copyrights and Copywrongs*, 87-93, que relata les "aventures" d'Edison amb els drets d'autor i les patents.
2. J. A. Aberdeen, *Hollywood Renegades: The Society of Independent Motion Picture Producers* (Cobblestone Entertainment, 2000) i texts ampliat a "The Edison Movie Monopoly: The Motion Picture Patents Company vs. the Independent Outlaws," disponible a l'enllaç #11. Per a una discussió sobre els motius econòmics existents darrere d'aquests límits i dels límits imposats per Victor sobre els fonògrafs, vegeu: Randal C. Picker, "From Edison to the Broadcast Flag: Mechanisms of Consent and Refusal and the Prop-ertization of Copyright" (setembre de 2002), University of Chicago Law School, James M. Olin Program in Law and Economics, Working Paper No. 159.
3. Marc Wanamaker, "The First Studios," *The Silents Majority*, arxivat a l'enllaç #12.
4. To Amend and Consolidate the Acts Respecting Copyright: Hearings on S. 6330 and H.R. 19853 Before the (Joint) Committees on Patents, 59th Cong. 59, 1st sess. (1906) (declaració del senador Alfred B. Kittredge, de Dakota del Sud, president), reimprès a *Legislative History of the 1909 Copyright Act*, E. Fulton Brylawski i Abe Goldman, eds. (South Hack- ensack, N.J.: Rothman Reprints, 1976).
5. To Amend and Consolidate the Acts Respecting Copyright, 223 (declaració de Nathan Burkan, advocat de la Music Publishers Association).
6. To Amend and Consolidate the Acts Respecting Copyright, 226 (declaració de Nathan Burkan, advocat de la Music Publishers Association).
7. To Amend and Consolidate the Acts Respecting Copyright, 23 (declaració de John Philip Sousa, compositor).
8. To Amend and Consolidate the Acts Respecting Copyright, 283-84 (declaració d'Albert Walker, representant de l'Auto-Music Perforating Company of New York).
9. To Amend and Consolidate the Acts Respecting Copyright, 376 (memoràndum preparat per Philip Mauro, assessor general de patents de l'American Graphophone Company Association).
10. Copyright Law Revision: Hearings on S. 2499, S. 2900, H.R. 243, and H.R. 11794 Before the (Joint) Committee on Patents, 60th Cong., 1st sess., 217 (1908) (declaració del senador Reed Smoot, president), reimprès a *Legislative*

History of the 1909 Copyright Act, E. Fulton Brylawski and Abe Goldman, eds. (South Hackensack, N.J.: Rothman Reprints, 1976).

11. Copyright Law Revision: Report to Accompany H.R. 2512, House Committee on the Judiciary, 90th Cong., 1st sess., House Document no. 83, 66 (8 de març de 1967). Agraieixo a Glenn Brown haver-me fet fixar en aquest informe.

12. Vegeu: 17 *United States Code*, seccions 106 i 110. Al principi les discogràfiques imprimien "Sense llicència per a emissió radiofònica" i altres missatges que pretenien restringir les possibilitats de reproduir un disc en una emissora de ràdio. El jutge Learned Hand va rebutjar l'argument que un avís imprès sobre un disc restringís els drets d'una emissora de ràdio. Vegeu: *RCA Manufacturing Co. contra Whiteman*, 114 F. 2d 86 (2nd Cir. 1940). Vegeu també: Randal C. Picker, "From Edison to the Broadcast Flag: Mechanisms of Consent and Refusal and the Propertization of Copyright," *University of Chicago Law Review* 70 (2003): 281.

13. Copyright Law Revision—CATV: Hearing on S. 1006 Before the Subcommittee on Patents, Trademarks, and Copyrights of the Senate Committee on the Judiciary, 89th Cong., 2nd sess., 78 (1966) (declaració de Rosel H. Hyde, president de Federal Communications Commission (FCC)).

14. Copyright Law Revision—CATV, 116 (delcaració de Douglas A. Anello, assessor general de la National Association of Broadcasters .

15. Copyright Law Revision—CATV, 126 (declaració d'Ernest W. Jenness, assessor general de l'Association of Maximum Service Telecasters, Inc.).

16. Copyright Law Revision—CATV, 169 (declaració conjunta d'Arthur B. Krim, president de United Artists Corp., i John Sinn, president de United Artists Television, Inc.).

17. Copyright Law Revision—CATV, 209 (declaració de Charlton Heston, president de la Screen Actors Guild).

18. Copyright Law Revision—CATV, 216 (declaració d'Edwin M. Zimmerman, ajudant en funcions del fiscal general).

19. Vegeu, per exemple: National Music Publisher's Association, *The Engine of Free Expression: Copyright on the Internet—The Myth of Free Information*, disponible a l'enllaç #13. "L'amenaça de la pirateria (l'ús de l'obra creativa d'altri sense el seu permís o sense compensació) ha crescut amb Internet".

CAPÍTOL CINQUÈ: "PIRATERIA"

1. Vegeu: IFPI (International Federation of the Phonographic Industry), *The Recording Industry Commercial Piracy Report 2003*, juliol de 2003, disponible a l'enllaç #14. Vegeu també: Ben Hunt, "Companies Warned on Music Piracy Risk," *Financial Times*, 14 de febrer 2003, 11.

2. Vegeu: Peter Drahos amb John Braithwaite, *Information Feudalism: Who Owns the Knowledge Economy?* (Nova York: The New Press, 2003), 10-13, 209. L'acord sobre els Drets de Propietat Intel·lectual relacionats amb el Comerç (TRIPS en anglès) obliga els estats membres a crear mecanismes administratius i de compliment per als drets de la propietat intel·lectual, una obligació molt costosa per als països en vies de desenvolupament. A més, els drets de patents poden comportar preus més alts per a indústries bàsiques com l'agricultura. Els detractors de l'ADPIC plantegen la disparitat entre les càrregues que s'imposen als països en vies de desenvolupament i els beneficis que obtenen els països industrialitzats. L'ADPIC sí permet als governs utilitzar patents per a usos públics no comercials sense que hagin d'obtenir el permís del titular de la patent prèviament. Els països en vies de desenvolupament podrien utilitzar-ho per obtenir els beneficis de patents estrangeres a preus més baixos. Aquesta estratègia és prometedora per als països en vies de desenvolupament dins el marc de l'ADPIC.

3. Per a una anàlisi de l'impacte econòmic de la tecnologia que permet la còpia, vegeu: Stan Liebowitz, *Rethinking the Network Economy* (Nova York: Amacom, 2002), 144-90. "En alguns casos [...] l'impacte de la pirateria en la capacitat del titular de drets d'autor d'obtenir el valor de l'obra serà insignificant. Un cas evident són aquelles persones que pirategen però que no haurien comprat l'original encara que la pirateria no fos possible." *Ibid.*, 149.

4. *Bach contra Longman*, 98 Eng. Rep. 1274 (1777).

5. Vegeu: Clayton M. Christensen, *The Innovator's Dilemma: The Revolutionary National Bestseller That Changed the Way We Do Business* (Nova York: HarperBusiness, 2000). El professor Christensen analitza per què les empreses que desenvolupen i posteriorment dominen una àrea de productes sovint són incapaces de trobar els usos més creatius i trencadors per als seus propis productes. Aquesta tasca normalment la fan innovadors aliens a les empreses que combinen tecnologies existents amb inventiva. Per a una discussió sobre les idees de Christensen, vegeu: Lawrence Lessig, *Future*, 89-92, 139.

6. Vegeu: Carolyn Lochhead, "Silicon Valley Dream, Hollywood Nightmare," *San Francisco Chronicle*, 24 de setembre de 2002, A1; "Rock 'n' Roll Suicide," *New Scientist*, 6 de juliol de 2002, 42; Benny Evangelista, "Napster Names CEO, Secures New Financing," *San Francisco Chronicle*, 23 de maig de 2003, C1; "Napster's Wake-Up Call," *Economist*, 24 de juny de 2000, 23; John Naughton, "Hollywood at War with the Internet" (London) *Times*, 26 de juliol de 2002, 18.

7. Vegeu: Ipsos-Insight, *TEMPO: Keeping Pace with Online Music Distribution* (setembre de 2002), que informa que el 28% dels nord-americans de més de dotze anys han descarregat música d'Internet i el 30% han escoltat arxius digitals de música guardats al seu ordinador.

8. Amy Harmon, "Industry Offers a Carrot in Online Music Fight," *New York Times*, 6 e juny de 2003, A1.

9. Vegeu: Liebowitz, *Rethinking the Network Economy*, 148-49.

10. Vegeu: Cap Gemini Ernst & Young, *Technology Evolution and the Music Industry's Business Model Crisis* (2003), 3. Aquest informe descriu els intents de la indústria de la música per estigmatitzar la pràctica emergent de copiar cintes de casset durant els anys setanta, intents que inclouen una campanya publicitària que té com a protagonista una calavera en forma de casset i el missatge "Les gravacions casolanes estan matant la música".

Quan les cintes digitals (DAT) es convertiren en una amenaça, l'Oficina d'Avaluació Tècnica va dur a terme una enquesta sobre el comportament dels consumidors. L'any 1988 el 40% dels consumidors de més de deu anys havia enregistrat música en format de cinta. U.S. Congress, Office of Technology Assessment, *Copyright and Home Copying: Technology Challenges the Law*, OTA-CIT-422 (Washington, D.C.: U.S. Government Printing Office, octubre de 1989), 145-56.

11. U.S. Congress, *Copyright and Home Copying*, 4.

12. Vegeu: Recording Industry Association of America, *2002 Yearend Statistics*, disponible a l'enllaç #15. Un informe posterior revela pèrdues encara més grans. Vegeu: Recording Industry Association of America, *Some Facts About Music Piracy*, 25 de juny de 2003, disponible a l'enllaç #16: "En els últims quatre anys les trameses de música enregistrada han caigut un 26% als Estats Units, de 1.160 milions d'unitats l'any 1999 a 860 milions l'any 2002 (dades basades en les unitats enviades). En termes de vendes els ingressos han caigut un 14%, de 14.600 milions de dòlars l'any 1999 a 12.600 milions de dòlars l'any passat (dades basades en el valor en dòlars nord-americans de les trameses). La indústria discogràfica a escala mundial ha passat de tenir un valor de 39.000 milions de dòlars l'any 2000 a tenir-ne un de 32.000 milions de dòlars l'any 2002 (basat en el valor en dòlars nord-americans de les trameses)".

13. Jane Black, "Big Music's Broken Record," *BusinessWeek* en línia, 13 de febrer 2003, disponible a #17.

14. Ibid.

15. Segons una estimació el 75% de la música treu al mercat pels grans segells discogràfics ja no s'edita. Vegeu: *Online Entertainment and Copyright Law—*

Coming Soon to a Digital Device Near You: Hearing Before the Senate Committee on the Judiciary, 107th Cong., 1st sess. (3 d'abril de 2001) (declaració preparada per la Future of Music Coalition), disponible a l'enllaç #18.

16. Mentre que no hi ha dades gaire exactes del nombre de botigues de discs de segona mà existents, l'any 2002 hi havia 7.198 llibreters de segona mà als Estats Units, un increment del 20% respecte de l'any 1993. Vegeu: Book Hunter Press, *The Quiet Revolution: The Expansion of the Used Book Market* (2002), disponible a l'enllaç #19. Els discs de segona mà van representar 260 milions de dòlars en vendes l'any 2002. Vegeu: National Association of Recording Merchandisers, "2002 Annual Survey Results," disponible a l'enllaç #20.

17. Vegeu: Transcript of Proceedings, In Re: Napster Copyright Litigation at 34-35 (N.D. Cal., 11 de juliol de 2001), nos. MDL-00-1369 MHP, C 99-5183 MHP, disponible a l'enllaç #21. Per a una explicació detallada del litigi i les seves conseqüències per a Napster, vegeu: Joseph Menn, *All the Rave: The Rise and Fall of Shawn Fanning's Napster* (Nova York: Crown Business, 2003), 269-82.

18. Copyright Infringements (Audio and Video Recorders): Hearing on S. 1758 Before the Senate Committee on the Judiciary, 97th Cong., 1st and 2nd sess., 459 (1982) (testimoni de Jack Valenti, president, Motion Picture Association of America, Inc.).

19. Copyright Infringements (Audio and Video Recorders), 475.

20. *Universal City Studios, Inc. contra Sony Corp. of America*, 480 F. Supp. 429, 438 (C.D. Cal., 1979).

21. Copyright Infringements (Audio and Video Recorders), 485 (testimoni de Jack Valenti).

22. *Universal City Studios, Inc. contra Sony Corp. of America*, 659 F. 2d 963 (9th Cir. 1981).

23. *Sony Corp. of America contra Universal City Studios, Inc.*, 464 U.S. 417, 431 (1984).

24. Aquests són els casos més importants de la nostra història, però n'hi ha d'altres. La tecnologia de la cinta d'àudio digital (DAT), per exemple, fou regulada pel Congrés per minimitzar el risc de pirateria. El remei que va imposar el Congrés va suposar una càrrega per als productors de DAT degut a les imposicions fiscals sobre la venda de cintes i el control sobre la tecnologia DAT. Vegeu: Audio Home Recording Act of 1992 (Title 17 of the *United States Code*), Pub. L. No. 102-563, 106 Stat. 4237, codified at 17 U.S.C. §1001. Un cop més, però, aquestes regulacions no van eliminar la possibilitat de "free-

riding" (obtenir quelcom a canvi de res) que ja he descrit. Vegeu: Lessig, *Future*, 71. Vegeu també: Picker, "From Edison to the Broadcast Flag," *University of Chicago Law Review* 70 (2003): 293-96.

25. *Sony Corp. of America contra Universal City Studios, Inc.*, 464 U.S. 417, 432 (1984).

26. John Schwartz, "New Economy: The Attack on Peer-to-Peer Software Echoes Past Efforts," *New York Times*, 22 de setembre de 2003, C3.

"PROPIETAT"

1. Carta de Thomas Jefferson a Isaac McPherson (13 d'agost de 1813) a *The Writings of Thomas Jefferson*, vol. 6 (Andrew A. Lipscomb and Albert Ellery Bergh, eds., 1903), 330, 333-34.

2. Segons el dret nord-americà que ensenyaven els juristes realistes, tots els drets de la propietat són intangibles. Un dret de propietat és senzillament un dret d'un individu davant del món de fer o no fer certes coses que poden implicar o no un objecte físic. El dret en sí és intangible, encara que l'objecte al qual va unit (metafòricament parlant) sigui tangible. Vegeu: Adam Mossoff, "What Is Property? Putting the Pieces Back Together," *Arizona Law Review* 45 (2003): 373, 429 n. 241.

CAPÍTOL SISÈ: FUNDADORS

1. Jacob Tonson sol ser recordat pels seus vincles amb figures literàries importants del s. XVIII, sobretot amb John Dryden, i per les seves atractives "edicions definitives" de clàssics literaris. A més de *Romeu i Julieta*, va publicar un ventall sorprenent d'obres que encara són al centre del cànon anglès, entre les quals hi havia obres completes de Shakespeare, Ben Jonson, John Milton i John Dryden. Vegeu: Keith Walker, "Jacob Tonson, Bookseller," *American Scholar* 61:3 (1992): 424-31.

2. Lyman Ray Patterson, *Copyright in Historical Perspective* (Nashville: Vanderbilt University Press, 1968), 151-52.

3. Com molt bé argumenta Siva Vaidhyanathan, és erroni anomenar això "llei de drets de còpia". Vegeu: Vaidhyanathan, *Copyrights and Copywrongs*, 40.

4. Philip Wittenberg, *The Protection and Marketing of Literary Property* (Nova York: J. Messner, Inc., 1937), 31.

5. "A Letter to a Member of Parliament concerning the Bill now depending in the House of Commons, for making more effectual an Act in the Eighth Year of

the Reign of Queen Anne, entitled, An Act for the Encouragement of Learning, by Vesting the Copies of Printed Books in the Authors or Purchasers of such Copies, during the Times therein mentioned" (Londres, 1735), a Brief Amici Curiae of Tyler T. Ochoa et al., 8, *Eldred contra Ashcroft*, 537 U.S. 186 (2003) (No. 01-618).

6. Lyman Ray Patterson, "Free Speech, Copyright, and Fair Use," *Vanderbilt Law Review* 40 (1987): 28. Per a un relat extraordinàriament convincent, vegeu: Vaidhyanathan, 37-48.

7. Per a un relat convincent, vegeu: David Saunders, *Authorship and Copyright* (Londres: Routledge, 1992), 62-69.

8. Mark Rose, *Authors and Owners* (Cambridge: Harvard University Press, 1993), 92.

9. *Ibid.*, 93.

10. Lyman Ray Patterson, *Copyright in Historical Perspective*, 167 (cita Borwell).

11. Howard B. Abrams, "The Historic Foundation of American Copyright Law: Exploding the Myth of Common Law Copyright," *Wayne Law Review* 29 (1983): 1152.

12. *Ibid.*, 1156.

13. Rose, 97.

14. *Ibid.*

CAPÍTOL SETÈ: ENREGISTRADORS

1. Per a un excel·lent argument de per què aquest ús és "ús just", malgrat que els advocats no permeten que es reconegui com a tal, vegeu: Richard A. Posner amb William F. Patry, "Fair Use and Statutory Reform in the Wake of *Eldred*" (l'autor té una còpia de l'esborrany), University of Chicago Law School, 5 d'agost de 2003.

CAPÍTOL VUITÈ: TRANSFORMADORS

1. Tècnicament els drets que havia d'obtenir Alben eren majoritàriament els de publicitat: els drets d'un artista a controlar l'explotació comercial de la seva imatge. Però aquests drets també suposen una càrrega per a la creativitat del "extreure, barrejar i gravar", com demostra aquest capítol.

2. U.S. Department of Commerce Office of Acquisition Management, *Seven Steps to Performance-Based Services Acquisition*, disponible a l'enllaç #22.

CAPÍTOL NOVÈ: COL·LECCIONISTES

1. Les temptacions encara hi són, però. Brewster Kahle afirma que la Casa Blanca canvia les seves pròpies notes de premsa sense avisar. Una nota de premsa del dia 13 de maig de 2003 deia: "Les operacions de combat a l'Iraq s'han acabat". Després es va canviar sense previ avís per "Les grans operacions de combat a l'Iraq s'han acabat". Correu electrònic de Brewster Kahle, 1 de desembre de 2003.
2. Doug Herrick, "Toward a National Film Collection: Motion Pictures at the Library of Congress," *Film Library Quarterly* 13 nos. 2-3 (1980): 5; Anthony Slide, *Nitrate Won't Wait: A History of Film Preservation in the United States* (Jefferson, N.C.: McFarland & Co., 1992), 36.
3. Dave Barns, "Fledgling Career in Antique Books: Woodstock Landlord, Bar Owner Starts a New Chapter by Adopting Business," *Chicago Tribune*, 5 de setembre de 1997, a Metro Lake 1L. Dels llibres publicats entre 1927 i 1946, només se'n publicava el 2,2% l'any 2002. R. Anthony Reese, "The First Sale Doctrine in the Era of Digital Networks," *Boston College Law Review* 44 (2003): 593 n. 51.

CAPÍTOL DESÈ: "PROPIETAT"

1. Home Recording of Copyrighted Works: Hearings on H.R. 4783, H.R. 4794, H.R. 4808, H.R. 5250, H.R. 5488, and H.R. 5705 Before the Subcommittee on Courts, Civil Liberties, and the Administration of Justice of the Committee on the Judiciary of the House of Representatives, 97th Cong., 2nd sess. (1982): 65 (testimoni de Jack Valenti).
2. Els advocats parlen de "propietat" no en termes absoluts sinó com a conjunt de drets que de vegades estan vinculats a un objecte determinat. Per tant el meu "dret a la propietat" del meu cotxe em dona el dret exclusiu de l'ús, però no a conduir-lo a 200 Km/h. Per al millor intent de connectar el significat habitual de "propietat" al "llenguatge dels advocats", vegeu: Bruce Ackerman, *Private Property and the Constitution* (New Haven: Yale University Press, 1977), 26-27.
3. Quan descriu la forma com la llei afecta les altres tres modalitats, no vull suggerir que les altres tres no afectin la llei. Evidentment també l'afecten. L'única diferència és que la llei per sí sola opera com si tingués el dret conscient de modificar les altres tres. El dret de les altres tres s'expressa més tímidament. Vegeu: Lawrence Lessig, *Code: And Other Laws of Cyberspace* (Nova York:

Basic Books, 1999): 90-95; Lawrence Lessig, "The New Chicago School," *Journal of Legal Studies*, juny de 1998.

4. Algunes persones s'oposen a aquesta forma de parlar de la "llibertat". S'hi oposen perquè el seu centre d'atenció quan consideren les limitacions que existeixen en un moment donat són limitacions imposades exclusivament pel govern. Per exemple, si una tempesta destrueix un pont aquestes persones trobaran absurd dir que s'ha restringit la llibertat d'algú. Ha caigut un pont i és més difícil passar d'una banda a l'altra. Parlar d'aquest fet com si fos una pèrdua de llibertat, diuen, és confondre assumptes polítics amb els capricis de la vida quotidiana.

No pretenc negar el valor d'aquesta visió més estreta, que depèn del context en què s'estudii. Però sí que pretenc donar arguments contra la insistència que aquesta visió més estreta és l'única visió vàlida de la llibertat. Com argumentava a *Code*, venim d'una llarga tradició de pensament polític amb un enfocament més ampli que no només l'estreta visió de què va fer el govern en un moment determinat. John Stuart Mill va defensar la llibertat d'expressió, per exemple, contra la tirania de les mentalitats estretes, no contra la por de la persecució per part del govern; John Stuart Mill, *On Liberty* (Indiana: Hackett Publishing Co., 1978), 19. John R. Commons va defensar, com és ben sabut, la llibertat econòmica del treball contra les limitacions que imposava el mercat; John R. Commons, "The Right to Work," a Malcom Rutherford and Warren J. Samuels, eds., *John R. Commons: Selected Essays* (Londres: Routledge: 1997), 62. L'Americans with Disabilities Act (llei dels nord-americans amb discapacitat) amplia la llibertat de les persones amb discapacitats físiques canviant l'arquitectura de certs llocs públics amb l'intenció de fer-hi més fàcil l'accés; 42 *United States Code*, secció 12101 (2000). Cadascuna d'aquestes intervencions per canviar les condicions existents canvia la llibertat d'un grup determinat. L'efecte d'aquestes intervencions s'hauria de tenir en compte per tal d'entendre la llibertat efectiva que cada un d'aquests grups tindrà.

5. Vegeu: Geoffrey Smith, "Film vs. Digital: Can Kodak Build a Bridge?" *BusinessWeek* en línia, 2 d'agost de 1999, disponible a l'enllaç #23. Per a una anàlisi més recent de la posició de Kodak al mercat, vegeu: Chana R. Schoenberger, "Can Kodak Make Up for Lost Moments?" *Forbes.com*, 6 d'octubre de 2003, disponible a l'enllaç #24.

6. Fred Warshofsky, *The Patent Wars* (Nova York: Wiley, 1994), 170-71.

7. Vegeu, per exemple: James Boyle, "A Politics of Intellectual Property: Environmentalism for the Net?" *Duke Law Journal* 47 (1997): 87.

8. William W. Crosskey, *Politics and the Constitution in the History of the United States* (Londres: Cambridge University Press, 1953), vol. 1, 485-86: "eliminant, per mera implicació de "la suprema Llei sobre les Terres", *els drets*

perpetus que tenien els autors, o que alguns suposaven que tenien, sota la jurisprudència vigent" (cursiva afegida per l'autor).

9. Malgrat que es van publicar 13.000 llibres als Estats Units entre 1790 i 1799, només es van realitzar 556 registres de drets d'autor; John Tebbel, *A History of Book Publishing in the United States*, vol. 1, *The Creation of an Industry, 1630-1865* (Nova York: Bowker, 1972), 141. De les 21.000 impressions de les quals es té constància d'abans de 1790, només 12 van registrar els drets d'autor sota la llei de 1790; William J. Maher, *Copyright Term, Retrospective Extension and the Copyright Law of 1790 in Historical Context*, 7-10 (2002), disponible a l'enllaç #25. Per tant, la gran majoria d'obres van passar automàticament al domini públic. Fins i tot aquelles obres que tenien drets d'autor van passar-hi ràpidament, perquè el termini de drets d'autor era curt. El termini inicial de drets d'autor era de catorze anys amb l'opció de renovar-lo per catorze anys més. Copyright Act of May 31, 1790, §1, 1 stat. 124.

10. Molt pocs titulars de drets d'autor van decidir renovar-los. Per exemple, dels 25.006 registrats l'any 1883 només se'n va renovar 894 l'any 1910. Per a una anàlisi any per any de la taxa de renovació, vegeu: Barbara A. Ringer, "Study No. 31: Renewal of Copyright," *Studies on Copyright*, vol. 1 (Nova York: Practising Law Institute, 1963), 618. Per a una anàlisi més recent i detallada, vegeu: William M. Landes and Richard A. Posner, "Indefinitely Renewable Copyright," *University of Chicago Law Review* 70 (2003): 471, 498-501, i les xifres que s'hi inclouen.

11. Vegeu: Ringer, cap. 9, n. 2.

12. Aquestes estadístiques tiren pel cap baix. Entre 1910 i 1962 (el primer any en què es va ampliar el termini de renovació), el termini mitjà mai no va ser de més de trenta-dos anys, amb una mitjana de trenta. Vegeu: Landes i Posner, "Indefinitely Renewable Copyright," loc. cit.

13. Vegeu: Thomas Bender i David Sampliner, "Poets, Pirates, and the Creation of American Literature," 29 *New York University Journal of International Law and Politics* 255 (1997), i James Gilraeth, ed., *Federal Copyright Records, 1790-1800* (U.S. G.P.O., 1987).

14. Jonathan Zittrain, "The Copyright Cage," *Legal Affairs*, juliol/agost de 2003, disponible a l'enllaç #26.

15. El professor Rubinfeld ha presentat un argument constitucional convincent sobre la distinció que la llei de drets d'autor hauria d'establir (des del punt de vista de la Primera Esmena) entre "còpies" pures i obres derivades. Vegeu: Jed Rubinfeld, "The Freedom of Imagination: Copyright's Constitutionality," *Yale Law Journal* 112 (2002): 1-60 (vegeu sobretot pàg. 53-59).

16. Això és una simplificació de la llei, però no gaire. Certament, la llei no regula només les "còpies" (una interpretació en públic d'una cançó sotmesa a drets d'autor, per exemple, està regulada, encara que la interpretació per sí sola no produeixi una còpia; 17 *United States Code*, secció 106(4). I, de fet, a vegades no regula la "còpia"); 17 *United States Code*, secció 112(a). Però la presumpció sota la llei vigent (que regula les "còpies"; 17 *United States Code*, secció 102) és que si hi ha una còpia, hi ha un dret.

17. Per tant el meu argument no és que hauríem de revocar la llei de drets d'autor de tots els àmbits als quals s'estén. En comptes d'això mantinc que hauríem de tenir una bona justificació de perquè s'amplia a l'àmbit on es proposa d'ampliar-la, i que no hauríem de determinar el seu àmbit d'acció basant-nos en canvis automàtics i arbitraris provocats per la tecnologia.

18. No vull dir "naturalesa" en el sentit que no pogués ser diferent, sinó que la seva representació concreta present implica una còpia. Les xarxes òptiques no han de fer còpies dels continguts que transfereixen, i una xarxa digital es podria dissenyar per eliminar qualsevol contingut que copiés de manera que al final quedés el mateix nombre de còpies inicial.

19. Vegeu: David Lange, "Recognizing the Public Domain," *Law and Contemporary Problems* 44 (1981): 172-73.

20. Ibid. Vegeu també: Vaidhyathan, *Copyrights and Copywrongs*, 1-3.

21. En principi un contracte em pot imposar un requisit. Per exemple, podria comprar un llibre que inclogués un contracte que digués que només el llegiré tres cops, o que prometo llegir-lo només tres cops. Però aquesta obligació (i els límits per crear aquest tipus d'obligació) vindria del contracte, no de la llei de drets d'autor, i les obligacions d'aquest contracte no tindrien per què passar necessàriament a la persona que després adquireix el llibre.

22. Vegeu: Pamela Samuelson, "Anticircumvention Rules: Threat to Science," *Science* 293 (2001): 2028; Brendan I. Koerner, "Play Dead: Sony Muzzles the Techies Who Teach a Robot Dog New Tricks," *American Prospect*, 1 de gener de 2002; "Court Dismisses Computer Scientists' Challenge to DMCA," *Intellectual Property Litigation Reporter*, 11 de desembre de 2001; Bill Holland, "Copyright Act Raising Free-Speech Concerns," *Billboard*, 26 de maig de 2001; Janelle Brown, "Is the RIAA Running Scared?" *Salon.com*, 26 d'abril de 2001; Electronic Frontier Foundation, "Frequently Asked Questions about *Felton v. USENIX* contra *RIAA* Legal Case," disponible a l'enllaç #27.

23. *Sony Corporation of America contra Universal City Studios, Inc.*, 464 U.S. 417, 455 fn. 27 (1984). Rogers mai no va canviar de parer respecte del VCR. Vegeu: James Lardner, *Fast Forward: Hollywood, the Japanese, and the Onslaught of the VCR* (Nova York: W. W. Norton, 1987), 270-71.

24. Per a una primerenca anàlisi que anticipava el futur, vegeu: Rebecca Tushnet, "Legal Fictions, Copyright, Fan Fiction, and a New Common Law," *Loyola of Los Angeles Entertainment Law Journal* 17 (1997): 651.
25. FCC Oversight: Hearing Before the Senate Commerce, Science and Transportation Committee, 108th Cong., 1st sess. (22 de maig de 2003) (declaració del senador John McCain).
26. Lynette Holloway, "Despite a Marketing Blitz, CD Sales Continue to Slide," *New York Times*, 23 de desembre de 2002.
27. Molly Ivins, "Media Consolidation Must Be Stopped," *Charleston Gazette*, 31 de maig de 2003.
28. James Fallows, "The Age of Murdoch," *Atlantic Monthly* (setembre de 2003): 89.
29. Leonard Hill, "The Axis of Access," presentació al Weidenbaum Center Forum, "Entertainment Economics: The Movie Industry," St. Louis, Missouri, 3 d'abril de 2003 (transcripció de la presentació preparada disponible a l'enllaç #28; per a la història de Lear, que no està inclosa als comentaris preparats, vegeu l'enllaç #29).
30. NewsCorp./DirecTV Merger and Media Consolidation: Hearings on Media Ownership Before the Senate Commerce Committee, 108th Cong., 1st sess. (2003) (testimoni de Gene Kimmelman en nom de la Consumers Union i la Consumer Federation of America), disponible a l'enllaç #30. Kimmelman cita Victoria Riskin, presidenta de la Writers Guild of America, West, en la seva presentació al FCC En Banc Hearing, Richmond, Virginia, 27 de febrer de 2003.
31. Ibid.
32. "Barry Diller Takes on Media Deregulation," *Now with Bill Moyers*, Bill Moyers, 25 d'abril de 2003, transcripció editada disponible a l'enllaç #31.
33. Clayton M. Christensen, *The Innovator's Dilemma: The Revolutionary National Bestseller that Changed the Way We Do Business* (Cambridge: Harvard Business School Press, 1997). Christensen reconeix que qui primer va suggerir la idea va ser Dean Kim Clark. Vegeu: Kim B. Clark, "The Interaction of Design Hierarchies and Market Concepts in Technological Evolution," *Research Policy* 14 (1985): 235-51. Per a un estudi més recent, vegeu: Richard Foster and Sarah Kaplan, *Creative Destruction: Why Companies That Are Built to Last Underperform the Market—and How to Successfully Transform Them* (Nova York: Currency/Doubleday, 2001).
34. Al febrer de 2003, el Marijuana Policy Project (projecte de política sobre la Marihuana) va voler emetre anuncis com a resposta directa a la sèrie de Nick i

Norm en cadenes de l'àrea de Washington D.C.. Comcast va rebutjar els anuncis adduint que anaven "contra la [seva] política". La cadena local afiliada a la NBC, la WRC, també va rebutjar els anuncis sense revisar-los. La cadena local afiliada a l'ABC, la WJOA, primer va acceptar emetre els anuncis i va acceptar el pagament, però més tard va decidir no fer-ho i va tornar els diners que havia cobrat. Entrevista amb Neal Levine, 15 d'octubre de 2003.

Evidentment aquestes restriccions no es limiten a la política sobre les drogues. Vegeu, per exemple: Nat Ives, "On the Issue of an Iraq War, Advocacy Ads Meet with Rejection from TV Networks," *New York Times*, 13 de març de 2003, C4. A part del temps d'emissió destinat a les eleccions hi ha molt poc que la FCC o els tribunals estiguin disposats a fer per equilibrar el joc. Per a una visió general, vegeu: Rhonda Brown, "Ad Hoc Access: The Regulation of Editorial Advertising on Television and Radio," *Yale Law and Policy Review* 6 (1988): 449-79, i per a un resum de la postura de la FCC i els tribunals, vegeu: *Radio-Television News Directors Association contra FCC*, 184 F. 3d 872 (D.C. Cir. 1999). Les autoritats municipals exerceixen la mateixa autoritat que les emissores. En un exemple recent a San Francisco, la direcció general de trànsit d'aquesta ciutat va rebutjar un anunci que criticava els seus minibusos dièsel. Phillip Matier i Andrew Ross, "Antidiesel Group Fuming After Muni Rejects Ad," SFGate.com, 16 de juny de 2003, disponible a l'enllaç #32. El seu argument fou que la crítica era "massa polèmica".

35. Siva Vaidhyathan plasma una idea semblant en les seves "quatre capitulacions" de la llei de drets d'autor en la era digital. Vegeu: Vaidhyathan, 159-60.

36. Va ser la contribució individual més important del moviment jurídic realista per demostrar que tots els drets de la propietat estan sempre dissenyats per equilibrar els interessos públics i els interessos privats. Vegeu: Thomas C. Grey, "The Disintegration of Property," in *Nomos XXII: Property*, J. Roland Pennock and John W. Chapman, eds. (Nova York: New York University Press, 1980).

CAPÍTOL ONZÈ: QUIMERA

1. H. G. Wells, "The Country of the Blind" (1904, 1911). Vegeu: H. G. Wells, *The Country of the Blind and Other Stories*, Michael Sherborne, ed. (Nova York: Oxford University Press, 1996).

2. Per a un resum excel·lent, vegeu l'informe que van preparar GartnerG2 i el Berkman Center for Internet and Society a la Harvard Law School, "Copy-right and Digital Media in a Post-Napster World," 27 de juny de 2003, disponible a l'enllaç #33. Els congressistes John Conyers Jr. (Demòcrat-Michigan) i Howard L. Berman (Demòcrata-Califòrnia) han presentat una proposta de llei que consideraria les còpies sense autorització en línia un delictes castigat amb penes de fins a cinc anys de presó; vegeu: Jon Healey, "House Bill Aims to Up Stakes

on Piracy," *Los Angeles Times*, 17 de juliol de 2003, disponible a l'enllaç #34. Actualment, les sancions civils estan fixades en 150.000 dòlars per cada cançó copiada. Per a un desafiament legal més recent (i sense èxit) contra la demanda de la RIAA consistent en què un proveïdor d'Internet revelés la identitat d'un usuari acusat de compartir més de 600 cançons amb l'ordinador familiar, vegeu: *RIAA contra Verizon Internet Services (In re. Verizon Internet Services)*, 240 F. Supp. 2d 24 (D.D.C. 2003). Un usuari com aquest podria haver de pagar fins a 90 milions de dòlars per responsabilitats legals. Aquestes xifres astronòmiques proporcionen a la RIAA un poderós arsenal per perseguir aquells que comparteixen arxius. Els casos tancats amb acords de 12.000 a 17.500 dòlars per a quatre estudiants acusats d'intercanviar arxius massivament a través de xarxes universitàries deuen haver semblat una misèria comparats als 98.000 milions que la RIAA hagués pogut demanar si el cas hagués arribat als tribunals. Vegeu: Elizabeth Young, "Downloading Could Lead to Fines," *redandblack.com*, 26 d'agost de 2003, disponible a l'enllaç #35. Per a un exemple del fet que la RIAA té com a blanc els estudiants que comparteixen arxius i les citacions que reben les universitats per revelar les identitats d'aquests alumnes, vegeu James Collins, "RIAA Steps Up Bid to Force BC, MIT to Name Students," *Boston Globe*, 8 d'agost de 2003, D3, disponible a l'enllaç #36.

3. WIPO and the DMCA One Year Later: Assessing Consumer Access to Digital Entertainment on the Internet and Other Media: Hearing Before the Subcommittee on Telecommunications, Trade, and Consumer Protection, House Committee on Commerce, 106th Cong. 29 (1999) (declaració de Peter Harter, vicepresident, Global Public Policy and Standards, EMusic.com), disponible a LEXIS, Federal Document Clearing House Congressional Testimony File.

CAPÍTOL DOTZÈ: DANYS

1. Vegeu: Lynne W. Jeter, *Disconnected: Deceit and Betrayal at WorldCom* (Hoboken, N.J.: John Wiley & Sons, 2003), 176, 204; per a detalls sobre l'acord, vegeu la nota de premsa de MCI, "MCI Wins U.S. District Court Approval for SEC Settlement" (7 de juliol 2003), disponible a l'enllaç #37.

2. Aquest projecte de llei, basat en el model de reforma del sistema de danys i perjudicis californià, va ser aprovat al Congrés, però no va prosperar al Senat el juliol de 2003. Per a una descripció general, vegeu: Tanya Albert, "Measure Stalls in Senate: 'We'll Be Back,' Say Tort Reformers," *amednews.com*, 28 de juliol de 2003, disponible a l'enllaç #38, i "Senate Turns Back Malpractice Caps," *CBSNews.com*, 9 de juliol de 2003, disponible a l'enllaç #39. El president Bush ha continuat fent pressió perquè es dugui a terme una reforma del sistema de danys i perjudicis al llarg dels últims mesos.

3. Vegeu: Danit Lidor, "Artists Just Wanna Be Free," *Wired*, 7 de juliol de 2003, disponible a l'enllaç #40. Per a una vista general de l'exposició, vegeu l'enllaç #41.

4. Vegeu: Joseph Menn, "Universal, EMI Sue Napster Investor," *Los Angeles Times*, 23 d'abril de 2003. Per a una argumentació paral·lela sobre els efectes en la innovació de les formes de distribuir música, vegeu: Janelle Brown, "The Music Revolution Will Not Be Digitized," Salon.com, 1 de juny de 2001, disponible a l'enllaç #42. Vegeu també: Jon Healey, "Online Music Services Besieged," *Los Angeles Times*, 28 de maig de 2001.

5. Rafe Needleman, "Driving in Cars with MP3s," *Business 2.0*, 16 de juny de 2003, disponible a l'enllaç #43. Li agraeixo al Dr. Mohammad Al-Ubaydli aquest exemple.

6. "Copyright and Digital Media in a Post-Napster World," GartnerG2 and the Berkman Center for Internet and Society a la Harvard Law School (2003), 33-35, disponible a l'enllaç #44.

7. GartnerG2, 26-27.

8. Vegeu: David McGuire, "Tech Execs Square Off Over Piracy," Newsbytes, 28 de febrer de 2002 (Entertainment).

9. Jessica Litman, *Digital Copyright* (Amherst, N.Y.: Prometheus Books, 2001).

10. L'única excepció entre els tribunals d'apel·lació latrobem en el cas *Recording Industry Association of America (RIAA) contra Diamond Multimedia Systems*, 180 F. 3d 1072 (9th Cir. 1999). En aquest cas, el Novè tribunal d'apel·lació va argumentar que els fabricants de reproductors de MP3 portàtils no eren responsables de col·laboració en una violació de drets d'autor per haver elaborat un dispositiu que no pot enregistrar ni redistribuir música (un dispositiu que l'única funció d'enregistrament que té és per fer portàtil un arxiu musical que ja es troba al disc dur de l'ordinador d'un usuari).

A nivell dels tribunals de districte, l'única excepció la trobem en el cas *Metro-Goldwyn-Mayer Studios, Inc. contra Grokster, Ltd.*, 259 F. Supp. 2d 1029 (C.D. Cal., 2003), on el tribunal va considerar que el vincle entre el distribuïdor i el comportament d'un usuari determinat era massa tènue com per justificar fer responsable el distribuïdor de col·laboració o complicitat en violació de drets d'autor.

11. Per exemple, al juliol de 2002 el congressista Howard Berman va proposar la Peer-to-Peer Piracy Prevention Act (H.R. 5211) (Llei per a la Prevenció de la Pirateria p2p), que donaria immunitat als titulars de drets d'autor pels danys causats a ordinadors quan utilitzessin tecnologies per aturar les violacions de drets d'autor. A l'agost de 2002 el congressista Billy Tauzin va proposar una llei per fer obligatori que les tecnologies amb capacitat de retransmetre còpies digitals de pel·lícules emeses per televisió (per exemple, els ordinadors) respectessin un "senyal d'emissió" que faria impossible la còpia d'aquests continguts. I al març d'aquell mateix any el senador Fritz Hollings va proposar la

Consumer Broadband and Digital Television Promotion Act (Llei de promoció de la banda ampla i de la TV digital de consum), que feia obligatori que tots els aparells de medis digitals duguessin tecnologies de protecció dels drets d'autor incorporades. Vegeu: GartnerG2, "Copyright and Digital Media in a Post-Napster World," 27 de juny de 2003, 33-34, disponible a l'enllaç #44.

12. Lessing, 239.

13. Ibid., 229.

14. Aquest exemple es va derivar de les tarifes establertes pels procediments originals del Copyright Arbitration Royalty Panel (CARP), i està tret d'un exemple que em va donar el professor William Fisher. Conference Proceedings, iLaw (Stanford), 3 de juliol de 2003, (l'autor en té una còpia). Els professors Fisher i Zittrain van presentar els seus testimonis durant els procediments del CARP, finalment rebutjats. Vegeu: Jonathan Zittrain, Digital Performance Right in Sound Recordings and Ephemeral Recordings, Docket No. 2000-9, CARP DTRA 1 i 2, disponible a l'enllaç #45.

Per a una anàlisi excel·lent d'una argumentació semblant, vegeu: Randal C. Picker, "Copyright as Entry Policy: The Case of Digital Distribution," *Antitrust Bulletin* (estiu/tardor de 2002): 461: "No es tractava de confusió, senzillament són barreres d'accés antiquades. Les emissores de ràdio analògiques estan protegides de l'entrada de les digitals en el negoci, fet que redueix la diversitat i disminueix el nombre d'emissores que entren al mercat. Sí, això es fa en nom de l'obtenció dels cànons per als titulars de drets d'autor, però sense la intervenció d'interessos poderosos, s'hauria pogut fer d'una forma neutral pel que fa als mitjans".

15. Mike Graziano i Lee Rainie, "The Music Downloading Deluge," Pew Internet and American Life Project (24 d'abril de 2001), disponible a l'enllaç #46. El Pew Internet and American Life Project van informar que 37 milions d'americans havien descarregat arxius musicals d'Internet a principis de 2001.

16. Alex Pham, "The Labels Strike Back: N.Y. Girl Settles RIAA Case," *Los Angeles Times*, 10 de setembre de 2003, Business.

17. Jeffrey A. Miron and Jeffrey Zwiebel, "Alcohol Consumption During Prohibition," *American Economic Review* 81, no. 2 (1991): 242.

18. National Drug Control Policy: Hearing Before the House Government Reform Committee, 108th Cong., 1st sess. (5 de març de 2003) (declaració de John P. Walters, director de la National Drug Control Policy).

19. Vegeu: James Andreoni, Brian Erard i Jonathan Feinstein, "Tax Compliance," *Journal of Economic Literature* 36 (1998): 818 (descripció general de la bibliografia sobre la conformitat econòmica).

20. Vegeu: Frank Ahrens, "RIAA's Lawsuits Meet Surprised Targets; Single Mother in Calif., 12-Year-Old Girl in N.Y. Among Defendants," *Washington Post*, 10 de setembre de 2003, E1; Chris Cobbs, "Worried Parents Pull Plug on File 'Stealing'; With the Music Industry Cracking Down on File Swapping, Parents are Yanking Software from Home PCs to Avoid Being Sued," *Orlando Sentinel Tribune*, 30 d'agost de 2003, C1; Jefferson Graham, "Recording Industry Sues Parents," *USA Today*, 15 de setembre de 2003, 4D; John Schwartz, "She Says She's No Music Pirate. No Snoop Fan, Either," *New York Times*, 25 de setembre de 2003, C1; Margo Varadi, "Is Brianna a Criminal?" *Toronto Star*, 18 de setembre de 2003, P7.

21. Vegeu: "Revealed: How RIAA Tracks Downloaders: Music Industry Discloses Some Methods Used," CNN.com, disponible a l'enllaç #47.

22. Vegeu: Jeff Adler, "Cambridge: On Campus, Pirates Are Not Penitent," *Boston Globe*, 18 de maig de 2003, City Weekly, 1; Frank Ahrens, "Four Students Sued over Music Sites; Industry Group Targets File Sharing at Colleges," *Washington Post*, 4 d'abril de 2003, E1; Elizabeth Armstrong, "Students 'Rip, Mix, Burn' at Their Own Risk," *Christian Science Monitor*, 2 de setembre de 2003, 20; Robert Becker i Angela Rozas, "Music Pirate Hunt Turns to Loyola; Two Students Names Are Handed Over; Lawsuit Possible," *Chicago Tribune*, 16 de juliol de 2003, 1C; Beth Cox, "RIAA Trains Antipiracy Guns on Universities," *Internet News*, 30 de gener de 2003, disponible a l'enllaç #48; Benny Evangelista, "Download Warning 101: Freshman Orientation This Fall to Include Record Industry Warnings Against File Sharing," *San Francisco Chronicle*, 11 d'agost de 2003, E11; "Raid, Letters Are Weapons at Universities," *USA Today*, 26 de setembre de 2000, 3D.

CAPÍTOL TRETZÈ: ELDRED

1. Aquí hi ha un paral·lelisme amb la pornografia que és una mica difícil d'explicar, però és clar. Un fenomen que va crear Internet és el món dels pornògrafs no comercials: persones que distribuïen pornografia però que no treien beneficis econòmics directament o indirecta d'aquesta distribució. Aquest tipus d'activitat no existia abans d'Internet perquè els costos de distribuir pornografia eren massa elevats. Però aquest nou tipus de distribuïdors va rebre especial atenció al Tribunal Suprem quan aquest tribunal va anul·lar la Communications Decency Act (Llei sobre la decència de les comunicacions) de 1996. En part per la càrrega sobre els portaveus no comercials es determinà que aquest estatut excedia els poders del Congrés. S'hauria pogut argumentar el mateix punt dels editors no comercials davant el naixement d'Internet. Els Eric Eldred del món abans d'Internet eren molt pocs. I hom pensaria que és com a mínim tan important protegir els Eric Eldred del món com ho és protegir els pornògrafs no comercials.

2. El text íntegre és: "Sonny [Bono] volia que el termini de protecció dels drets d'autor fos per sempre. El meu equip m'informa que un canvi d'aquest tipus violaria la Constitució. Els convido a treballar amb mi per enfortir les nostres lleis de drets d'autor per totes les vies que tenim disponibles. Com saben, també hi ha la proposta de Jack Valenti que suggereix que el termini sigui per sempre menys un dia. Potser el Comitè ho podria estudiar en la propera reunió del Congrés." 144 Cong. Rec. H9946, 9951-2 (7 d'octubre de 1998).
3. Associated Press, "Disney Lobbying for Copyright Extension No Mickey Mouse Effort; Congress OKs Bill Granting Creators 20 More Years," *Chicago Tribune*, 17 d'octubre de 1998, 22.
4. Vegeu: Nick Brown, "Fair Use No More?: Copyright in the Information Age," disponible a l'enllaç #49.
5. Alan K. Ota, "Disney in Washington: The Mouse That Roars," *Congressional Quarterly This Week*, 8 d'agost de 1990, disponible a l'enllaç #50.
6. *Els Estats Units contra Lopez*, 514 U.S. 549, 564 (1995).
7. *Els Estats Units contra Morrison*, 529 U.S. 598 (2000).
8. Si és un principi sobre poders enumerats, aleshores el principi segueix d'un poder enumerat a l'altre. El punt que va animar el tema en el context de la Clàusula del Comerç va ser que la interpretació presentada pel govern permetria al govern regular el comerç sense cap limitació, malgrat la limitació al comerç interestatal. Aquest punt també és cert en el context de la Clàusula dels Drets d'autor. En aquest cas la interpretació del govern també li permetria tenir un poder il·limitat per regular els drets d'autor, malgrat la limitació del "temps limitat".
9. Escrit de la Nashville Songwriters Association, *Eldred contra Ashcroft*, 537 U.S. 186 (2003) (No. 01-618), n.10, disponible a l'enllaç #51.
10. La xifra de 2% és una extrapolació de l'estudi realitzat pel Congressional Research Service a la llum de la gamma estimada de renovació. Vegeu: Escrit dels demandants, *Eldred contra Ashcroft*, 7, disponible a l'enllaç #52.
11. Vegeu: David G. Savage, "High Court Scene of Showdown on Copyright Law," *Los Angeles Times*, 6 d'octubre de 2002; David Streitfeld, "Classic Movies, Songs, Books at Stake; Supreme Court Hears Arguments Today on Striking Down Copyright Extension," *Orlando Sentinel Tribune*, 9 d'octubre de 2002.
12. Brief of Hal Roach Studios and Michael Agee as Amicus Curiae Supporting the Petitioners, *Eldred contra Ashcroft*, 537 U.S. 186 (2003) (No. 01- 618), 12.

Vegeu també: Brief of Amicus Curiae on behalf of Petitioners by the Internet Archive, *Eldred contra Ashcroft*, disponible a l'enllaç #53.

13. Jason Schultz, "The Myth of the 1976 Copyright 'Chaos' Theory," 20 de desembre de 2002, disponible a l'enllaç #54.

14. Escrit d'Amici Dr. Seuss Enterprise et al., *Eldred contra Ashcroft*, 537 U.S. 186 (2003) (No. 01-618), 19.

15. Dinitia Smith, "Immortal Words, Immortal Royalties? Even Mickey Mouse Joins the Fray," *New York Times*, 28 de març de 1998, B7.

CAPÍTOL CATORZÈ: ELDRED II

1. Fins a l'Acta de Berlín de la Convenció de Berna de 1908, de vegades les legislacions nacionals de drets d'autor establien que la protecció depengués del compliment de formalitats com el registre, el dipòsit i la presència d'un avís de drets d'autor reclamats per l'autor. Però començant per l'acta de 1908, cada text de la Convenció ha establert que es puguin "gaudir i exercir" els drets que garanteix la Convenció "sense que estiguin subjectes a cap formalitat". La prohibició de formalitats actualment està materialitzada a l'Article 5(2) del Text de París de la Convenció de Berna. Molts països continuen imposant algun tipus de requisit de dipòsit o registre, però no com a condició per obtenir els drets d'autor. La llei francesa, per exemple, exigeix que es dipositin còpies de les obres en dipòsits nacionals, principalment al Museu Nacional. Les còpies de llibres publicats al Regne Unit han de ser dipositades a la Biblioteca Britànica. La Llei de drets d'autor alemanya preveu un Registre d'Autors on es poden registrar els noms vertaders dels autors en el cas que les obres siguin anònimes o estiguin signades amb pseudònim. Paul Goldstein, *International Intellectual Property Law, Cases and Materials* (Nova York: Foundation Press, 2001), 153-54.

CONCLUSIÓ

1. Commission on Intellectual Property Rights, "Final Report: Integrating Intellectual Property Rights and Development Policy" (Londres, 2002), disponible a l'enllaç #55. Segons una nota de premsa de l'Organització Mundial de la Salut del dia 9 de juliol de 2002, només 230.000 individus dels 6 milions que necessiten medicaments als països en vies de desenvolupament els obtenen, i la meitat d'aquests són al Brasil.

2. Vegeu: Peter Drahos with John Braithwaite, *Information Feudalism: Who Owns the Knowledge Economy?* (Nova York: The New Press, 2003), 37.

3. International Intellectual Property Institute (IIPI), *Patent Protection and Access to HIV/AIDS Pharmaceuticals in Sub-Saharan Africa, a Report Prepared for the World Intellectual Property Organization* (Washington, D.C., 2000), 14, disponible a l'enllaç #56. Per a un relat de primera mà de la lluita de Sud-àfrica, vegeu: Hearing Before the Subcommittee on Criminal Justice, Drug Policy, and Human Resources, House Committee on Government Reform, H. Rep., 1st sess., Ser. No. 106-126 (22 de juliol de 1999), 150-57 (declaració de James Love).

4. International Intellectual Property Institute (IIPI), *Patent Protection and Access to HIV/AIDS Pharmaceuticals in Sub-Saharan Africa, a Report Prepared for the World Intellectual Property Organization* (Washington, D.C., 2000), 15.

5. Vegeu: Sabin Russell, "New Crusade to Lower AIDS Drug Costs: Africa's Needs at Odds with Firms' Profit Motive," *San Francisco Chronicle*, 24 de maig de 1999, A1, disponible a l'enllaç #57 ("les llicències obligatòries i els mercats grisos són una amenaça per a tot el sistema de protecció de la propietat intel·lectual"); Robert Weissman, "AIDS and Developing Countries: Democratizing Access to Essential Medicines," *Foreign Policy in Focus* 4:23 (agost de 1999), disponible a l'enllaç #58 (descriu la política dels EUA); John A. Harrelson, "TRIPS, Pharmaceutical Patents, and the HIV/AIDS Crisis: Finding the Proper Balance Between Intellectual Property Rights and Compassion, a Synopsis," *Widener Law Symposium Journal* (primavera 2001): 175.

6. Jonathan Krim, "The Quiet War over Open-Source," *Washington Post*, 21 d'agost de 2003, E1, disponible a l'enllaç #59; William New, "Global Group's Shift on 'Open Source' Meeting Spurs Stir," *National Journal's Technology Daily*, 19 d'agost de 2003, disponible a l'enllaç #60; William New, "U.S. Official Opposes 'Open Source' Talks at WIPO," *National Journal's Technology Daily*, 19 d'agost de 2003, disponible a l'enllaç #61.

7. He de dir que vaig ser una de les persones que va demanar a l'OMPI que organitzés la trobada.

8. La postura de Microsoft sobre el programari lliure i de codi obert és més sofisticada. Com ha afirmat repetidament, no té cap problema amb el programari de "codi obert" o el programari del domini públic. La principal objecció de Microsoft és contra el "programari lliure" amb llicències "copyleft": una llicència que requereix que qui l'obtingui adopti les mateixes condicions per qualsevol obra derivada. Vegeu: Bradford L. Smith, "The Future of Software: Enabling the Marketplace to Decide," *Government Policy Toward Open Source Software* (Washington, D.C.: AEI-Brookings Joint Center for Regulatory Studies, American Enterprise Institute for Public Policy Research, 2002), 69, disponible a l'enllaç #62. Vegeu també: Craig Mundie, Microsoft vicepresident sènior, *The Commercial Software Model*, debat a la New York University Stern School of Business (3 de maig de 2001), disponible a l'enllaç #63.

9. Krim, "The Quiet War over Open-Source," disponible a l'enllaç #64.

10. Vegeu: Drahos amb Braithwaite, *Information Feudalism*, 210-20.

11. John Borland, "RIAA Sues 261 File Swappers," CNET News.com, 8 de setembre de 2003, disponible a l'enllaç #65; Paul R. La Monica, "Music Industry Sues Swappers," CNN/Money, 8 de setembre de 2003, disponible a l'enllaç #66; Soni Sangha i Phyllis Furman amb Robert Gearty, "Sued for a Song, N.Y.C. 12-Yr-Old Among 261 Cited as Sharers," *New York Daily News*, 9 de setembre de 2003, 3; Frank Ahrens, "RIAA's Lawsuits Meet Surprised Targets; Single Mother in Calif., 12-Year-Old Girl in N.Y. Among Defendants," *Washington Post*, 10 de setembre de 2003, E1; Katie Dean, "Schoolgirl Settles with RIAA," *Wired News*, 10 de setembre de 2003, disponible a l'enllaç #67.

12. Jon Wiederhorn, "Eminem Gets Sued . . . by a Little Old Lady," mtv.com, 17 de setembre de 2003, disponible a l'enllaç #68.

13. Kenji Hall, Associated Press, "Japanese Book May Be Inspiration for Dylan Songs," Kansascity.com, 9 de juliol de 2003, disponible a l'enllaç #69.

14. "BBC Plans to Open Up Its Archive to the Public," BBC press release, 24 d'agost de 2003, disponible a l'enllaç #70.

15. "Creative Commons and Brazil," Creative Commons Weblog, 6 d'agost de 2003, disponible a l'enllaç #71.

NOSALTRES, ARA

1. Vegeu, per exemple: Marc Rotenberg, "Fair Information Practices and the Architecture of Privacy (What Larry Doesn't Get)," *Stanford Technology Law Review* 1 (2001): par. 6-18, disponible a l'enllaç #72 (descriu exemples en els quals la tecnologia defineix la política de privacitat). Vegeu també: Jeffrey Rosen, *The Naked Crowd: Reclaiming Security and Freedom in an Anxious Age*

(New York: Random House, 2004) (definint les concessions entre la tecnologia i la privacitat).

2. *Willful Infringement: A Report from the Front Lines of the Real Culture Wars* (2003), produït per Jed Horovitz, dirigit per Greg Hittelman, una producció de Fiat Lucre, disponible a l'enllaç #72.

ELLS, AVIAT

1. La proposta que presento aquí només seria aplicable a obres nord-americanes. Lògicament penso que seria beneficiós que la mateixa idea s'apliqués en altres països.

2. Amb les obres derivades ens trobaríem una complicació que aquí no he resolt. Des del meu punt de vista, la llei sobre derivats crea un sistema més complicat del que pot justificar l'incentiu marginal que crea.

3. "A Radical Rethink," *Economist*, 366:8308 (25 de gener de 2003): 15, disponible a l'enllaç #74.

4. Department of Veterans Affairs, Veteran's Application for Compensation and/or Pension, VA Form 21-526 (OMB Approved No. 2900-0001), disponible a l'enllaç #75.

5. Benjamin Kaplan, *An Unhurried View of Copyright* (Nova York: Columbia University Press, 1967), 32.

6. Ibid., 56.

7. Paul Goldstein, *Copyright's Highway: From Gutenberg to the Celestial Jukebox* (Stanford: Stanford University Press, 2003), 187-216.

8. Vegeu, per exemple: "Music Media Watch," The J@pan Inc. Newsletter, 3 d'abril de 2002, disponible a l'enllaç #76.

9. William Fisher, *Digital Music: Problems and Possibilities* (última revisió: 10 d'octubre de 2000), disponible a l'enllaç #77; William Fisher, *Promises to Keep: Technology, Law, and the Future of Entertainment* (de propera publicació) (Stanford: Stanford University Press, 2004), cap. 6, disponible a l'enllaç #78. El professor Netanel ha proposat una idea relacionada que deixaria els intercanvis no comercials fora de l'àmbit dels drets d'autor i establiria una compensació per als artistes per contrarestar qualsevol pèrdua. Vegeu: Neil Weinstock Netanel, "Impose a Noncommercial Use Levy to Allow Free P2P File Sharing," disponible a l'enllaç #79. Per a altres propostes, vegeu: Lawrence Lessig, "Who's Holding Back Broadband?" *Washington Post*, 8 de gener de 2002, A17; Philip S. Corwin en nom de Sharman Networks, A Letter to Senator Joseph R. Biden,

Jr., Chairman of the Senate Foreign Relations Committee, 26 de febrer de 2002, disponible a l'enllaç #80; Serguei Osokine, *A Quick Case for Intellectual Property Use Fee (IPUF)*, 3 de març de 2002, disponible a l'enllaç #81; Jefferson Graham, "Kazaa, Verizon Propose to Pay Artists Directly," *USA Today*, 13 de maig de 2002, disponible a l'enllaç #82; Steven M. Cherry, "Getting Copyright Right," *IEEE Spectrum Online*, 1 de juliol de 2002, disponible a l'enllaç #83; Declan Mc-Cullagh, "Verizon's Copyright Campaign," *CNET News.com*, 27 d'agost de 2002, disponible a l'enllaç #84.

La proposta de Fisher és molt semblant a la proposta per als DAT de Richard Stallman. A diferència de la proposta de Fisher, la proposta de Stallman no pagaria proporcionalment els artistes de forma directa, tot i que els artistes més coneguts obtindrien més que els menys coneguts. Com és típic de Stallman, la seva proposta antedata el debat actual en aproximadament una dècada. Vegeu l'enllaç #85.

10. Lawrence Lessig, "Copyright's First Amendment" (Melville B. Nimmer Memorial Lecture), *UCLA Law Review* 48 (2001): 1057, 1069-70.

11. Un bon exemple és l'obra del professor Stan Liebowitz. Cal alabar Liebowitz per la seva minuciosa revisió de les dades sobre violacions, fet que l'ha conduït a qüestionar públicament la seva pròpia postura... dos cops. Al principi preveia que les descàrregues provocarien molts danys a la indústria. A la llum de les dades va revisar la seva postura, i des d'aleshores l'ha tornada a revisar un altre cop. Comparin Stan J. Liebowitz, *Rethinking the Network Economy: The True Forces That Drive the Digital Marketplace* (Nova York: Amacom, 2002), 173 (que revisa la seva postura original però mostrant-se escèptic) i Stan J. Liebowitz, "Will MP3s Annihilate the Record Industry?" document de treball, juny 2003, disponible a l'enllaç #86.

L'anàlisi minuciosa de Liebowitz és extremadament valuosa a l'hora de calcular l'efecte de la tecnologia de l'intercanvi d'arxius. Des del meu punt de vista, però, subestima els costos del sistema legal. Vegeu, per exemple: *Rethinking*, 174-76.

AGRAÏMENTS

Aquest llibre és el resultat d'una llarga i fins ara infructuosa lluita que va començar quan vaig llegir quelcom sobre la batalla d'Eric Eldred per mantenir lliures els llibres. La feina d'Eldred va motivar un moviment, el moviment de la cultura lliure, i és a ell a qui dedico aquest llibre.

He estat guiat i assessorat per diferents fonts, entre amics i acadèmics, entre els quals hi ha Glenn Brown, Peter DiCola, Jennifer Mnookin, Richard Posner, Mark Rose i Kathleen Sullivan. També he rebut consells i correccions de molts alumnes extraordinaris de la facultat de dret de la Universitat de Stanford: Andrew B. Coan, John Eden, James P. Fellers, Christopher Guzelian, Erica Goldberg, Robert Hallman, Andrew Harris, Matthew Kahn, Brian Link, Ohad Mayblum, Alina Ng i Erica Platt. Els estic especialment agraït a Catherine Crump i Harry Surden, que van ajudar a dirigir-los la recerca, i a Laura Lynch, que va coordinar de manera excel·lent l'exèrcit que formaven tots plegats i va aportar la seva opinió crítica en molts punts d'aquest llibre.

Yuko Noguchi em va ajudar a entendre les lleis japoneses i la cultura d'aquest país. Li estic agraït a ella i als molts amics al Japó que em van ajudar a preparar aquest llibre: Joi Ito, Takayuki Matsutani, Naoto Misaki, Michihiro Sasaki, Hiromichi Tanaka, Hiroo Yamagata i Yoshihiro Yonezawa. També els estic agraït al professor Nobuhiro Nakayama i al Centre de Dret Comercial de la Universitat de Tokyo per haver-me donat l'oportunitat de passar un temps al Japó, i a Tadashi Shiraishi i Kiyokazu Yamagami per la seva generosa ajuda durant la meva estada en aquest país.

Aquest és el tipus tradicional d'ajuda en el qual es basen regularment els acadèmics. Però a més Internet ha fet possible rebre consells i correccions de moltes persones que ni tan sols no he conegut mai en persona. Entre aquells que han respost amb consells molt valuosos a les peticions que penjava al meu diari interactiu personal hi ha el Dr. Mohammad Al-Ubaydli, David Gerstein i Peter DiMauro, i també una llarga llista de les persones amb idees concretes sobre maneres de desenvolupar el meu argument. Entre ells hi trobem Richard Bondi, Steven Cherry, David Coe, Nik Cubrilovic, Bob Devine, Charles Eicher, Thomas Guida, Elihu M. Gerson, Jeremy Hunsinger, Vaughn Iverson, John Karabaic, Jeff Keltner, James Lindenschmidt, K. L. Mann, Mark Manning, Nora McCauley, Jeffrey McHugh, Evan McMullen, Fred Norton, John Pormann, Pedro A. D. Rezende, Shabbir Safdar, Saul Schleimer, Clay Shirky, Adam Shostack, Kragen Sitaker, Chris Smith, Bruce Steinberg, Andrzej Jan Taramina, Sean Walsh, Matt Wasserman, Miljenko Williams, "Wink," Roger Wood, "Ximbo da Jazz" i Richard Yanco. (Demano disculpes si m'he deixat algú; amb els ordinadors també vénen els errors, i per un col·lapse del meu sistema de correu electrònic vaig perdre un munt de respostes brillants).

Richard Stallman i Michael Carroll van llegir tot l'esborrany del llibre, i tots dos van aportar correccions i consells extremadament útils. En Michael em va ajudar a veure més clarament el significat de la regulació de les obres derivades. I en Richard va corregir un vergonyosament alt nombre d'errors. Malgrat que la meua obra està inspirada en part en l'obra de Stallman, ell no està d'acord amb mi en punts importants al llarg de tot el llibre.

Finalment, i per sempre, li estic agraït a la Bettina, que sempre ha insistit que hi hauria felicitat infinita més enllà d'aquestes batalles, i que sempre ha tingut raó. Aquest estudiant lent li està agraït, com sempre, pel seu amor i paciència perpetus.

ÍNDEX TEMÀTIC

ABC, 171, 325*n*

Adobe, lector digital eBook Reader, 155-60

Àfrica, medicaments per a pacients amb VIH a l',261-65

Agee, Michael, 225-26,

Aibo, gos robot, 160-61, 163-64, 166

Akerlof, George, 234

Alben, Alex, 107-111, 202, 296, 320*n*

Alicia al país de les Meravelles (Carroll), 29

All in the Family, -72

Allen, Paul, 107

Amazon, 257, 279

American Graphophone Company, 65

Andromeda, 206

Anello, Douglas, 68

antiretrovirals, medicaments, 261-65

Apple Corporation, 206, 303

archive.org, 119 (*vegeu també: Arxiu d'Internet*)

arxius, digitals, 108-15, 173, 222, 226-27)

Arxiu d'internet, 108–10, 112, 114, 222, 232

Aristòtil, 150

Armstrong, Edwin Howard, 3-6, 184, 196

arquitectura, limitacions imposades per l', 122, 123, 124, 318*n*

Arrow, Kenneth, 232

Associació Americana de Biblioteques Jurídiques, 232

Llei dels Nord-americans amb Discapacitats (1990), 318*n*

patents agrícoles, 313*n*
Prohibició, llei seca, 200
publicitat, 36, 45-46, 127, 145-46, 167-68, 321*n*
revistes acadèmiques, 262, 280-82
sida, medicaments, 257-60
trànsit aeri, propietat de la terra contra, 1-3

Advocats:

equilibri cultural dels drets d'autor impedit pels, 292, 304-6
litigis per negligència professional contra, 190-91
cas Eldred, implicació dels advocats en el, 215, 216, 218, 228-48
en el debat internacional sobre la propietat intel·lectual, 263-64, 267-68, 328*n*
Leaphart, Walter, 285
Lear, Norman, 164, 165
Lessig, Lawrence, xiii, xiv, 121, 148, 150, 189, 292, 318*n*
Lessing, Lawrence, 5-6
Lexis i Westlaw, 280-81
moviment del realisme legal, 322
sistema legal, costos dels advocats en el, 51-52, 185, 186-87, 304-6

Artistes:

compilacions retrospectives de, 100-104
drets d'imatge dels, 317*n*
pagaments de la indústria discogràfica als, 52, 58-59, 74, 195, 196-97, 199, 301, 329*n*-30*n*
ASCAP, 18
Àsia, pirateria comercial a l', 63, 64, 65, 302
AT&T, 6
Ayer, Don, 230, 237, 239, 244, 248
Bacon, Francis, 93
Barish, Stephanie, 38, 39, 46
Barlow, Joel, 8

Barnes & Noble, 147

Barry, Hank, 189, 191

BBC, 270

Beatles, 57

Beckett, Thomas, 92

Bell, Alexander Graham, 3

Berlin, Decret de (1908), 327n

Berman, Howard L., 322n, 324n

Berna, Convenció de (1908), 250, 327 n

Bernstein, Leonard, 72

Betamax, 75-76

biomèdica, recerca, 262-63

Black, Jane, 70

BMG, 162

BMW, 191

Boies, David, 105

Boland, Lois, 265, 266-68

Bolling, Ruben, 246, 247

Bono, Mary, 215, 326n

Bono, Sonny, 215, 325n

diaris interactius personals (blogs), 41, 42-45, 310n-11n

Associació Nord-americana de la Indústria Discogràfica (RIAA):

cerca de la identitat d'usuaris d'ISP per part de la, 205-6, 322 n

demandes per violacions dels drets d'autor interposats per, 50-52, 180, 185, 190, 200, 270, 322n

poder com a grup de pressió (lobby) de la, 52, 197, 218

Recording Industry Association of America (RIAA) contra Diamond Multimedia Systems, 323n

Recording Industry Association of America contra Verizon Internet Services, 322n

sobre la caiguda de les vendes de CD, 70, 71

sobre la crítica del sistema de xifratge, 156-57
sobre la tecnologia per saltar-se la protecció dels drets d'autor, 158, 160
sobre les tarifes de la ràdio per Internet, 197, 198-99
tàctiques d'intimidació de la, 51-52, 200, 206

Biblioteques:

Biblioteca del Congrés, 110, 111, 198
competència del mercat, 128, 147
de literatura al domini públic, 213-14
funció arxivística de les, 109, 111, 113, 114, 173, 227
Germans Marx, 147-48, 152
Liebowitz, Stan, 313*n*, 330*n*
limitacions del mercat, 122, 123, 125, 188, 192, 318*n*
Litman, Jessica, 194
Llei de Llicències (1662), 86
Lofgren, Zoe, 253
Lott, Trent, 43
Lovett, Lyle, 179, 189
Lucas, George, 98
Lucky Dog, The,
Madonna, 59, 121
manga, 25-26, 27-28, 29, 309*n*
Mansfield, William Murray, Lord, 17, 91
Marijuana Policy Project, 321*n*
McCain, John, 162
revistes especialitzades a les, 280, 281
sistema operatiu Linux, 65, 232, 264, 280
ús del dret a la intimitat a les, 278

CD:

anuncis, 36, 45-46, 127, 167-68, 321*n*
Christensen, Clayton M., 166, 313*n*, 321*n*

Clark, Kim B., 321*n*

CNN, 44

Coase, Ronald, 232

Codi (Lessig), xiii, xiv, 121, 318*n*

CodiRosa Dones per la Pau, xiv, 269

Coe, Brian, 33

Comcast, 321*n*

comerç interestatal, 219, 236, 326*n*

Comerç, Ministeri dels EUA de, 126

còmics, japonesos, 25-26, 27-28, 29, 309*n*

Commons, John R., 318*n*

compositors, protecció dels drets d'autor de, 55-59, 74

Conger, 85, 87, 88-89, 90, 91

dades de, 189-90

jocs d'ordinador, 37

jurisprudència, 86, 90, 91, 92

Llei de la Decència de les Comunicacions (1996), 325 *n*

llibertats civils, 205-7

llicència obligatòria, 57-58

marcar els drets d'autor en, 291

pirateria estrangera de, 63, 64

preus de, 70, 302

quimeres, 178-79

tecnologia mixta i, 203-4

tecnologies per saltar-se la protecció de, 156, 157-60

telèfons mòbils, música transferida per, 298

volum de vendes de, 70-71, 314*n*

Congrés dels EUA:

Clàusula del Progrés de la Constitució, sobre la, 130-31, 236

Conrad, Paul, 158, 159, 160

DAT, sobre el, 315*n*

desafiament a la legislació de la CTEA per part del, 228-48

drets derivats, sobre els, 294

indústria discogràfica, sobre la 56-57, 74, 196

lleis de drets d'autor, sobre les, 56-57, 61, 74-75, 76, 77-78, 133, 134-35, 193, 194, 196, 197, 294, 324*n*

lobbisme (grups de pressió sobre) al, 217-18

poders constitucionals del, 215-16, 219-20, 233, 234-35, 238-39, 240

ràdio, sobre la, 196, 197

restriccions del Tribunal Suprem imposades al, 218-19, 220, 234

tecnologia del VCR, sobre la 76, 77

televisió per cable, sobre la, 61, 74-75

terminis de drets d'autor ampliat pel, 134-35, 214-18, 219-21, 228, 236

Constitució dels EUA:

"Copyleft", llicències de, 328*n*

Cinquena Esmena de la, 119

Clàusula d'Expropiacions de la, 119

Clàusula del Comerç de la, 219, 233, 244, 326*n*

Clàusula del Progrés de la, 130-31, 215, 218, 232, 236, 243-44

contractes, 320*n*

controls i equilibris estructurals de la, 131

Conyers, John, Jr., 322*n*

galetes, Internet, 278

interpretació originalista de la , 243

Llei de promoció de la banda ampla i de la TV digital de consum, 324*n*

Primera Esmena de la, 10, 128, 142, 168, 228, 230, 234, 244, 319*n*

propietat creativa, sobre la, 119-20, 130

propòsit dels drets d'autor establert a la, 130-31, 220, 221, 308*n*, 326*n*

Drets d'autor:

àmbit d'acció del, 136-39, 140, 169-72, 295, 320 *n*

Creative Commons, llicències, material de, 282-86

d'autors físics davant de corporacions, 135

dret de monopoli estret, com a 87-94

durada de, 24-25, 86, 89-94, 130, 131, 133-35, 172, 214-18, 220, 221-22, 292-93, 294-95, 309*n*, 319*n*

intents voluntaris de reforma del, 275, 277-86 vegeu també: Llei dels Drets d'autor, lleis de drets d'autor (1790), 133, 137-38, 319*n* Copyright Arbitration Royalty Panel (CARP), 324*n*

litigis per violació de, *vegeu*: litigis per violació dels drets d'autor

marcar el, 137, 288, 290-91

obres sense registrar, 222-23, 249

perpetus, 89-90, 91, 92-93, 170, 215, 243, 246, 318*n*, 325*n*-26*n*

propietat, com a, 83-84, 172

propòsit constitucional del, 130-31, 220, 221, 308*n*, 326*n*

quatre modalitats reguladores del, 124-26, 132

renovació del, 86, 133-34, 135, 289-90, 293, 309*n*, 319*n*

restriccions sobre l'ús vinculades al, 87-88, 143-44, 146, 320*n*

Corporacions:

"The Country of the Blind" (Wells), 177-78

indústria farmacèutica, 260

terminis dels drets d'autor per a, 135

Creativitat:

canvi del treball cap a la, 308*n*

Crichton, Michael, 37

Crosskey, William W., 318*n*

CTEA, *vegeu*: dels drets d'autor de Sonny Bono

mitjançant la transformació d'obres anteriors, 22-24, 25-29 *vegeu també*: innovació

restriccions legals de la, 19, 184-88, 308*n*

sistema penal, 167

Cultura de la Llei de l'Ampliació:

arxius de, 108-15, 173, 226-27

Cyber Rights (Godwin), 40

Daguerre, Louis, 31

Daley, Elizabeth, 36-37, 38, 39-40, 46

DAT (Casset d'Àudio Digital), 315 *n*, 330*n*

Data General, 279

Day After Trinity, The,

Tribunal d'Apel·lació de Washington D.C., 228-29, 231, 235

DDT, 129-30

Dean, Howard, 43

comercial contra no comercial, 7-8, 170-72, 225 *vegeu també*: cultura lliure

Cultura del permís:

càrregues de transacció de la, 192-93

cultura lliure contra, xiv, 8, 173

Cultura lliure:

"si hi ha valor, hi ha un dret", Teoria del, 18-19, 53

beneficis dels drets d'autor en equilibri amb, 75, 77-79

Cambra dels Lords, 92-93, 94

components de la, 309*n*

conglomerats de mitjans com a obstacle de la, 164-66 *vegeu també*: creativitat

El Dilema de l'Innovador (Christensen), 166, 321*n*

contes dels Grimm, 23, 28, 213-14

cultura del permís contra, xiv, 8, 173

dades històriques de la, 109

de patents de medicaments, 260-61, 328*n*

definició, xvi

dret internacional, 63-64, 258-59, 313*n*

drets de la propietat intel·lectual, 11-12

Enric V, 85

Enric VIII, Rei d'Anglaterra, 88

Free for All (Wayner), 285
Fried, Charles, 233, 237
Friedman, Milton, 232
Frost, Robert, 214, 216-17, 220
Fundació del Programari Lliure, xv, 231-32, 280
Futur de les Idees, El (Lessig), 148, 150, 189, 292
Garlick, Mia, 284
Gates, Bill, 128, 266
General Film Company, 54
Gershwin, George, 233, 234
Gil, Gilberto, 270
Ginsburg, Ruth Bader, 234, 235, 242
Godwin, Mike, 40
Goldstein, Paul, 295
Google, 48-49, 50
GPL (Llicència Pública General), 265, 280
Gracie Films, 96
Grisham, John, 57, 294-95
Groening, Matt, 96, 97, 98
Grokster, Ltd., 323*n*
hacks, 154
Hal Roach Studios, 223, 232
Hand, Learned, 312*n*
Hawthorne, Nathaniel, 213, 214
Herrera, Rebecca, 96, 97
Heston, Charlton, 60
Hollings, Fritz, 324*n*
Hollywood, indústria cinematogràfica de, 53-55 *vegeu també*: indústria cinematogràfica
Horovitz, Jed, 187-88

Hummer Winblad, 191

Hummer, John, 191

Hyde, Rosel, 60

IBM, 264, 279

imatges, propietat de les, 34, 186

innovació, 67, 313*n*

insecticides, conseqüències per al mediambient dels, 129-30

Intel, 194, 232

intents de restauració d'antics aspectes de la, 277-82

Llei de drets d'autor alemanya, 327*n*

Llei de drets d'autor francesa, 327 *n*

Llicència Pública General (GPL), 265, 280

Llicències Creative Commons per a la recreació de la, 282-86

lliure mercat, canvis tecnològics en el, 127-28

medicaments genèrics, 266

noies escoltes, 18

obres derivades basades en la, 29-30

Oficina Nord-americana de Patents sobre el control privat de la, 266-69

oposició del sistema de la indústria a la, 75-76, 188-99

organització internacional per a temes de la, 262-64, 265-67, 328*n*

pistoles, 159-60, 219

programari lliure/programari de codi obert (FS/OSS), 45, 65, 264-66, 279-80, 328*n*

quatre modalitats de limitacions de la, 121-26, 317*n*, 318*n*

Sistema de Posicionament Global (GPS), 263

sistema legal anglès de la, 94

sistema operatiu GNU/Linux, 65, 232, 264, 280

VIH/SIDA, teràpies per al, 257-61

Democràcia:

càmeres digitals, 35, 127

canvi històric en la cobertura dels drets d'autor de la, 136, 170-72

concentració dels mitjans i, 166

DAT (Casset d'Àudio Digital), 315 *n*, 330*n*

desenvolupaments tecnològics i, 144, 171

Diamond Multimedia Systems, 323*n*

dibuixos animats, 21-24

Digital Copyright (Litman), 194

Diller, Barry, 165-66

DirecTV, 163

Dirty Harry,

discurs públic en, 42, 45

Disney, Inc., 23-24, 116, 145-46, 218, 231

Disney, Walt, 21-24, 25, 26, 28-29, 33-34, 78, 115, 139, 213, 220, 309*n*

DMCA (Digital Millennium Copyright Act), 156, 157, 159, 160, 181

Doctorow, Cory, 72-73, 284

documentals, 95-99

Donaldson contra Beckett, 92-94

Donaldson, Alexander, 90-91, 92

Douglas, William O., 2-3

doujinshi, còmics 25-26, 27-28, 29

Down and Out in the Magic Kingdom (Doctorow), 72-73, 284

Drahos, Peter, 267

DreamWorks, 106-7

Dreyfuss, Rochelle, 18

Drucker, Peter, 103

en tecnologies de l'expressió, 33, 35, 41-42, 43, 44-45

intercanvis digitals en, 184

Llei de la Propietat Intel·lectual Digital del Mil·leni (DMCA), 156, 157, 159, 160, 181

metges, demandes per negligència contra, 185, 323*n*

noms de dominis, 289

obres derivades, 329*n*

oposició a la tecnologia Betamax de Sony, 75-76

països en vies de desenvolupament, costos de les patents estrangeres per als, 63, 257-61, 313*n*

Partit Demòcrata, 249

pirateria contra, 22-24, 25-29, 138-39, 141

Primera Esmena i, 319*n*

proposta de sistema de cànons, 106

reforma del termini dels drets d'autor i àmbit d'acció sobre la, 294-96

semiòtica, 301-2

ús just contra, 145

velocitat de conducció, restriccions sobre la, 123-24, 207

Diaris:

1984(Orwell), 108-9

arxius de, 109, 110

campanya contra la droga *Nick i Norm*, 167, 321*n*

consolidació de la propietat dels, 163

importació paral·lela, 258

Nimmer, David, 105

Nimmer, Melville, 304

Nixon, Richard, 293

No Electronic Theft (NET) Act (Llei de Cap Robatori Electrònic) (1998), 215

normes, influència reguladora de les, 122, 123, 125

O'Connor, Sandra Day, 234, 238

Oficina Nord-americana de Patents i Marques Registrades, 265-69

Olafson, Steve, 310*n*-11*n*

Olson, Theodore B., 240

Oppenheimer, Matt, 51

originalisme, 243

Orwell, George, 108-9

Paramount Pictures, 116

programari de font oberta, *vegeu* programari lliure/ programari de codi obert

Novè Tribunal d'Apel·lació, 76, 105, 323*n*

Domini públic:

ambigüitat legal al, 185-86

balanç dels continguts nord-americans al, 133, 170-72, 318*n*-19*n*

biblioteca d'obres que provenen del, 213-14

Biblioteca Pública de Ciències (PloS), 262, 281-82

definició, 24

intercanvi d'obres en p2p al, 73

oposició de la indústria dels continguts al, 253-56

patents futures contra drets d'autor futurs al, 134-35, 214

pel·lícules al, 223-25, 254

projectes públics per al, 262-63

protecció del, 220-21

Public Enemy, 285

Quayle, Dan, 110

quota d'accés a material que es troba al, 281

restriccions sobre llibres electrònics al, 148-50, 152-53

sistema de llicències per reconstruir el, 281-86

sistema legal anglès del, 93

termini tradicional per canviar al, 24-25

Drets de la propietat:

Clàusula d'Expropiacions sobre, 119 *vegeu també:* drets d'autor; propietat creativa; drets de la propietat intel·lectual

codi de la propietat, 279-80

com a equilibri entre els béns públics i els interessos privats, 172-73, 322*n*

drets d'autor contra, 83-84, 172-73

formalitats vinculades als, 287-88

intangibles, 84, 315*n*
intercanvi d'arxius p2p, *vegeu*: intercanvi d'arxius p2p
proteccionisme dels artistes contra interessos empresarials, 9
Public Citizen, 232
sistema feudal de, 267
trànsit aeri contra, 1-3, 29, 4

Drogues:

"Acotxa't i cobreix-te" (Duck and Cover) pel·lícula, 112
Dryden, John, 316*n*
il·legals, 166-67, 201, 207, 321*n*
medicaments farmacèutics, 257-61, 266, 327*n*, 328*n*

DVD:

Dylan, Bob, 270
Eagle Forum, 231, 232
Eastman, George, 31-34
Eastwood, Clint, 100-103, 295
Edison, Thomas, 3, 53-54, 55, 69, 78
llibres en format electrònic, 144, 148-53
pirateria de, 64
preu de, 70

Enregistrament de música:

capital de risc per a, 191
cerca d'usuaris d'enregistraments de música per part de la indústria discogràfica, 206
cobertura de notícies, 40-41, 43, 44, 110-12
gamma de continguts de, 68
Llei NET (Cap Robatori Electrònic) (1998), 215
material que viola drets d'autor bloquejat per, 73-74
MusicStore, 302
my.mp3.com, 189-90

Myers, Mike, 106-7
Napster, 34, 60, 105
Nashville Songwriters Association, 221
National Writers Union, 232
NBC, 321*n*
Needleman, Rafe, 191
Nesson, Charlie, 201
Netanel, Neil Weinstock, 10, 329*n*
Netscape, 65
New Hampshire (Frost), 214
News Corp., 163
nombre de registres de, 67
nombre total de, 114 vegeu: d'arxius 2p2; indústria discogràfica
substitució de, 67

Ensenyament:

Anglaterra, lleis dels drets d'autor a, 85-94
Assegurança per Errors i Omissions, 98
col·legi electoral, 120, 131
correu electrònic, 42
Eldred contra *Ashcroft*, 220, 228-48, 292
Eldred, Eric, 213-15, 218, 220, 221, 229, 249, 325*n*
eleccions, 41-42, 43
Else, Jon, 95-99, 186
EMI, 162, 191
Eminem, 270
eMusic.com, 181-82
en alfabetisme mediàtic, 35-40
Erskine, Andrew, 91
ètica, 201
Fundació Fronteres Electròniques, 205

Il·lustració, 89

Llei d'Eldred, 249-54, 255

mediambient, 129-30

pel·lícules efímeres, 112

potinejar com a eina de, 45-47, 50

sistemes de xifratge, 155-56

Expressió, Tecnologies de l':

agricultura, 127, 129

alfabetisme mediàtic i, 35-40

ambigüitat de les, 292

democràtiques, 33, 35, 41-42, 43, 44-45

en documentals, 95-99, 316*n*

en obres que utilitzen el mostreig, 107

Fairbank, Robert, 105

Fallows, James, 163-64

Fanning, Shawn, 67

Faraday, Michael, 3

Llicència Creative Commons contra, 283

obstacles d'Internet sobre, 143, 145

prohibició de les tecnologies per saltar la protecció dels drets d'autor i, 157-58

restriccions tecnològiques de les, 160

tàctiques d'intimidació mitjançant el sistema legal contra les, 98-99, 146, 172, 186-87

ús just, 141-43

FCC:

Cinquena Esmena, 119

Felton, Ed, 47, 155-57, 158, 160

propietat dels mitjans regulada per la, xiv-xv, 162, 269

sistema feudal, 267

sobre estudis de producció de TV, 165

sobre la parcialitat mediàtica, 321*n*

sobre la ràdio FM, 5-6

Indústria Cinematogràfica:

associació comercial de la, 116-17, 119, 218, 253-54, 256

avanços publicitaris de pel·lícules de la, 145-46

cinemes luxosos contra la pirateria de vídeos en la , 302

consolidació de la, 163

oposició a la possibilitat d'enregistrar dels VCR per part de la, 75-76

pirateria de patents als començaments de la, 53-55

sistema de qualificació de la, 117

Indústria discogràfica:

concentració de la propietat en la, 162

drets dels compositors contra drets dels productors a la, 56-58, 74

emissions radiofòniques i, 58-59, 74, 196, 312*n*

litigis per violació dels drets d'autor de la, 50-52, 180, 185, 190, 200, 270, 322*n*, 323*n*

música que ja no s'edita, 68, 71-72, 314*n*

oposició a la nova tecnologia per a enregistrar música per part de la, 69-70, 314*n*

pirateria en la, 55-58

pirateria internacional en la, 63

proteccions dels drets d'autor en la, 55-58, 74, 181, 195, 291

ràdio per Internet obstaculitzada per la, 196-99, 324*n*

remuneració dels artistes en la, 52, 58-59, 74, 195, 196-97, 199, 301, 329*n*-30*n*

sistema de llicències estatutàries en la, 56-58

volum de vendes de CD en la, 70-71, 314*n*

Intercanvis d'arxius p2p:

beneficis dels, 71-73, 79

de llibres, 72-73

eficiència dels, 17-18

intercanvi d'arxius p2p (*cont.*) quatre tipus de, 68-69, 296-97

legalització total dels, 180

nivells de participació en, 67, 313*n*

Peer-to-Peer Piracy Prevention Act, 324*n*

penes per delicte de, 180, 215, 322*n*

pèrdua de l'equilibri regulador dels, 125, 206-7

pirateria contra, 66-79

propostes de reformes de les limitacions dels drets d'autor en els, 296-304

robar contra, 179-80

tolerància zero dels, 180-82

violació de la protecció en els, 73-74, 181-82

Internet:

aplicabilitat dels drets d'autor alterada per la tecnologia de, 141-44

arxius de música descarregats de, 67, 180-82, 199, 313*n*, 323*n*, 324*n*

comerç interestatal, 219, 236, 326*n*

còmics japonesos, 25-26, 27-28, 29, 309*n*

coneixements, llibertat de, 89

drets d'autor aplicats mitjançant, 149-57, 161

desenvolupament d', 7, 262, 276-77

diaris interactius personals a, 41, 42-45, 310*n*-11*n*

discurs públic a, 41-45

distribució eficient de continguts a, 17-18, 193-94

guerra de l'Iraq, 44, 310*n*, 317*n*

identitat dels usuaris revelada pels proveïdors de serveis a, 186, 205-6, 322*n*

inicialment tenia la característica de ser lliure, 276-77

intercanvi d'arxius d'igual a igual a, *vegeu*: intercanvi d'arxius pornogràfics p2p a, 325*n*

Internet Explorer, 65

ISP (Proveïdors de Serveis a Internet), identitat dels usuaris revelada per, 186, 205-6, 322*n*

Iwerks, Ub, 22

Jaszi, Peter, 216, 245

Jefferson, Thomas, 84, 120, 284

Johnson, Lyndon, 116

Johnson, Samuel, 93

Jones, Day, Reavis and Pogue (Jones Day), 229-30, 232, 237

Jonson, Ben, 316*n*

Jordan, Jesse, 48, 49-52, 185, 200, 206

Just Think!, 35-36, 41, 45-46

Kahle, Brewster, 47, 110-15, 222, 226-27, 317*n*

Kaplan, Benjamin, 294

Kazaa, 67, 71, 179, 180

Keaton, Buster, 22, 23, 28

Kelly, Kevin, 255

Kennedy, Anthony, 234, 239, 244, 248

Kennedy, John F., 116, 195

Kittredge, Alfred, 56

Kodak per a principiants (The Kodak Premier)(Eastman), 32

Kodak, càmeres, 32-33, 34, 127, 184

Kozinski, Alex, 76

Krim, Jonathan, 265

Laurel i Hardy, pel·lícules de, 223

llibres a, 72-73, 143-44, 148-53, 284-85

motors de cerca utilitzats a, 48-50

notícies a, 40-41, 43

pàgines web creatives a, 185

pèrdua de l'equilibri regulador dels drets d'autor a, 125-26

periodisme, 44

procés cultural transformat per, 7-8

propietat de la terra, trànsit aeri i, 1-3, 294

protecció de la intimitat a, 278-79
ràdio a, 194-99, 324*n*
rànkings establerts per iguals a, 43
registre de noms de domini a, 289
sistema de jurat popular, 42
sistemes de xifratge dissenyats per a, 155-56
treball, 308*n*, 318*n*
velocitat d'accés a, 297-98

Litigis per violació dels drets d'autor:

acusats individuals intimidats per, 51-52, 185, 187, 200, 270
danys estatutaris dels, 51
indústria discogràfica, en la, 50-52, 180, 185, 190, 200, 270, 322*n*, 323*n*
intercanvi d'arxius d'estudiants, contra el, 50-52, 180, 322*n*
reclamacions exagerades del, 51, 180, 185, 187, 190, 206, 322*n*
tecnologies de distribució, com a objectiu dels, 75-77, 190, 191, 323*n*
tolerància zero, 73-74, 180-81
violacions voluntàries, sentències de, 146

Llei de drets d'autor i la propietat intel·lectual:

advocats com a detriment de la, 292, 304-6
ampliacions del termini en la, 134-35, 214-18, 219-21, 228-48
anglesa, 17, 85-94, 316*n*
autors contra compositors en la, 56-57
cas del Tribunal Suprem sobre l'ampliació del termini dels drets d'autor, 218, 228-48
com a modalitat reguladora ex post, 121-22
com a protecció dels creadors, 10, 131, 204
compliment internacional de la, 63-64, 313*n*
comportament il·legal com a resposta a la, 199-207
creativitat comercial com a propòsit principal de, 8, 204, 308 *n*
creativitat impedita per la, 19, 184-88, 308*n*

desenvolupament de la, 85-94, 316n

dos objectius centrals de la, 75

europea, 137, 250, 327n

formalitats reinstaurades en la, 287-91, 329n

història nord-americana de la, 132-38, 170-71

innovació obstaculitzada per la, 188-99

interessos relatius a la intimitat en la, 308n

japonesa, 26, 27-28

litigis per negligència professional contra advocats que assessoraven en la, 190-91

lleis de drets d'autor (*cont.*) còpies com a eix de la, 139-40, 141-44, 146, 171, 319n, 320n

llibertat per a innovar en equilibri amb una compensació justa en la, 75, 77-79, 120, 129-30, 172-73

licències estatutàries en la, 56-58, 64, 74, 194, 295-96, 300

Oficina dels drets d'autor, 252-53, 289, 291

penes per delictes de violació de la, 180, 215, 223, 322n

proposta de canons sobre la reutilització derivada en la, 106

propostes governamentals de reforma de la, 287-306

requeriment de registrar-se de la, 137, 170-71, 248-54, 288, 289-90, 291, 327n

sobre enregistraments musicals, 55-58, 74, 181, 195, 291

sobre retransmissions per televisió per cable, 59-61, 74-75

sobre tornar a publicar contra la transformació d'obres originals, 19, 136, 138-39, 144-45, 170-72, 294-96, 319n

tecnologia com a instrument automàtic d'aplicació de la, 147, 148-61, 181, 186, 203, 320n, 324n

tecnologies per saltar la protecció dels drets d'autor prohibides per, 156, 157-60

ús just i, 95-99, 107, 141-42, 143, 145, 146, 157, 160, 172, 186-87, 283, 292, 316n

Lleis:

com a modalitat de limitació, 121-22, 123-24, 125, 317n

facultats de dret, 201

federal contra estatal, 133

jurisprudència contra lleis positives, 86, 90

respecte dels ciutadans a les, 199-207

sobre drets d'autor, *vegeu*: de dades de lleis sobre els drets d'autor d'informes de casos, 65, 280-81

Llibres:

Boswell, James, 91

Boyle, James, 129

Braithwaite, John, 267

Branagh, Kenneth, 85, 88

Brandeis, Louis, 34

Brasil, cultura lliure al, 270

Breyer, Stephen, 234, 235, 242, 243

Brezhnev, Leonid, 128

Bromberg, Dan, 230

Brown, John Seely, 45, 46, 47, 127

Buchanan, James, 232

Bunyan, John, 93

Burdick, Quentin, 60

Bush, George W., 323*n*

cabla, TV per, 59-61, 74-75, 162, 163, 302

càmera, tecnologia de la, 32-33, 34, 35, 127

Camp Chaos, 106

CARP (Copyright Arbitration RoyaltyPanel), 324*n*

Carson, Rachel, 129

Casablanca,

casset, gravacions en, 69-70, 314*n*

Causby, Thomas Lee, 2, 3, 7, 11, 12, 256, 307*n*

Causby, Tinie, 2, 3, 7, 11, 12, 256, 307*n*

CBS, 164

CD-ROM, clips de pel·lícula utilitzats en, 100-104

cotxes, sistemes de so en MP3 per a, 191

dibuixos animats, 21-25

emissió, senyal d', 193, 324*n*

en línia, publicacions gratuïtes, 72-73, 284-85

fora de publicació, 72, 113, 134, 299, 317*n*

Internet, a, 143, 144, 148-53

Llei dels drets d'autor anglesa per a, 85-94

llibreters, anglesos, 88-94, 316*n*

navegar, 145, 147, 277-78

nombre total de, 114

Parlament Britànic, 86, 87, 89-90, 91-92, 94

robots, 108, 161

tres tipus d'usos de, 141-43

VCR, 75-76, 77, 158-60, 194, 297, 320*n*

vendes de segona mà, de, 72, 134, 299, 314*n*

Mitjans:

alfabetisme mediàtic, 35-40

Arxiu de pel·lícules, 112

Associació Nord-americana de Cinema (MPAA), 116-17, 119, 218, 253-54, 256

cas governamental contra els, 155

concentració de la propietat en els, xiv-xv, 4-6, 44, 162-68, 269-70

estratègies competitives dels, 65

imperatius comercials dels, 43, 44

Mehra, Salil, 27, 309*n*

Metro-Goldwyn-Mayer Studios, Inc. contra Grokster, Ltd., 323*n*

MGM, 116

Mickey Mouse, 21-22, 139, 220, 221, 231

Microsoft, 100

Middlemarch(Eliot), 148-50, 151

Mill, John Stuart, 318*n*
Millar contra Taylor, 91, 92
Milton, John, 89, 93, 316*n*
monopoli, drets d'autor com a , 88-94
Monroe, Marilyn, 195
Morrison, Alan, 232
Motion Pictures Patents Company (MPPC), 53-54, 63
Moyers, Bill, 165
MP3, 125 *vegeu també*: intercanvi d'arxius p2p
MP3, reproductors, 191
MP3.com, 189-90
Mr. Rogers' Neighborhood, 158
MTV, 69-70
Müller, Paul Hermann, 129
Murdoch, Rupert, 163
oposició a la reunió de l'OMPI per part de, 265
pirateria internacional del programari dels, 65
pressió dels diaris interactius personals sobre els, 43
publicació de música, 17, 55-56
sistema d'arxius en xarxa dels, 49
sistema operatiu Windows dels, 65
sobre el programari lliure, 264, 265, 328*n*
Universitat Tècnica de Michigan, 51

Patents:

al domini públic, 135, 214
de la tecnologia cinematogràfica, 53-55
de productes farmacèutics, 258-61, 266, 328*n*
durada de les, 54-55, 242, 292

Patterson, Raymond, 90

Pel·lícules:

al domini públic, 223-25, 254

ampliació dels drets d'autor com a violació de, 228, 230, 234, 244

arxiu de, 111, 112

clips i collages de, 100-107

còpies digitals de, 324*n*

d'animació, 21-24

doctrina de la primera venda, 146

Fisher, William, 197, 301, 324 *n*, 330*n*

Florida, Richard, 20, 308*n*

Forbes, Steve, 249, 253

formalitats, 137, 287-91

Fourneaux, Henri, 55

Fox (Empresa cinematogràfica), 96, 97, 98, 163

Fox, William, 54

mostreig de, 107

múltiples drets d'autor vinculats a, 95, 101-3, 224

nombre total de, 114

Primera Esmena, 10, 128, 142, 168, 319*n*

ràdio FM, 4-6, 128, 196, 256

restauració de, 224, 226

ús just de material amb drets d'autor en, 95-99

Permisos:

controls del codi contra, 149-53

exempció per a la fotografia, 33-35

fonògraf, 55

fotocopiadores, 171

fotografia, 31-35

patents farmacèutiques, 258-61, 328*n*

per a l'ús de clips de pel·lícules, 100-107 *vegeu també:* drets d'autor

Picker, Randal C., 324*n*

Pirateria:

Àsia, a l', 63, 64, 65, 302

Clàusula del Progrés, 130-31, 215, 218, 232, 236, 243-44

comercial, 62-66, 313*n*

de la propietat intangible, 64, 71, 179-80

discurs polític, 41, 42-45

drets a la intimitat, 205, 277-79

en el desenvolupament de la indústria dels continguts, 53-61, 312*n*

intercanvi d'arxius p2p contra, 66-79

internacional, 63-64

lleis positives, 86, 90

obres derivades contra, 22-24, 25-29, 138-39, 141

pianoles, 55, 56, 75

PLoS (Biblioteca Pública de Ciències), 262, 281-82

poder, concentració de, xv, 12

Pogue, David, xiii

Política(Aristòtil), 150

Porgy and Bess, 233

pornografia, 233, 325*n*

Prelinger, Rick, 112

prohibició, rebel·lió dels ciutadans contra la, 199-207

Promises to Keep (Fisher), 301

rebuig cec de la, 183-84

reducció dels beneficis com a criteri de la, 66-71, 73

Universitat de Princeton, 51

Propietat Creativa:

"si hi ha valor, hi ha un dret", Teoria del, 18-19, 53

altres drets de la propietat contra la, 117-24, 140 *vegeu també*: drets de la propietat intel·lectual

d'autors contra compositors, 56-57

proteccions jurisprudencials de la , 133
tradició constitucional de la, 118-20, 130-31
vida no comercial de la, 112-13, 114-15

Ràdio:

a Internet, 194-99
consolidació de la propietat de la, 162-63
espectre FM de la, 3-6, 128, 196, 256
enregistraments de música reproduïdes a la, 58-59, 74, 195, 312*n*
indústria ferroviària, 127
música rap, 107
RCA, 4-5, 6, 7, 128, 184, 256, 275
Reagan, Ronald, 233, 237, 263
Real Networks, 302

Regne Unit:

arxiu públic creatiu al, 270
Casa Blanca, notes de premsa de la, 317*n*
Cimera Mundial sobre la Societat de la Informació (WSIS), 263-64, 266
Els Estats Units contra Morrison, 219, 234
Els Estats Units contra Lopez, 219, 220, 234, 235-36, 239, 241, 242, 243
història de la llei dels drets d'autor al, 85-94
inversors de risc, 189, 191
Oficina Comercial dels EUA (USTR), 258-59
oposició a la Llei d'Eldred, 253
Organització Mundial per a la Propietat Intel·lectual (OMPI), 262-64, 265-67, 328 *n*
Pàgines web, registre de noms de dominis de, 289
pensions dels veterans, 293
proposta del termini dels drets d'autor perpetu, 326*n*
requeriments de drets d'autor al, 327*n*
sobre els drets de la propietat creativa, 10, 117-20,140

sobre la tecnologia del VCR, 76

Universal Music Group, 162, 191

Universal Pictures, 75-76, 116

Universitat de Vanderbilt, 110

Vaidhyanathan, Siva, 316*n*, 322*n*

Valenti, Jack, 205, 238

VCR, 75-76, 77, 158-60, 194, 297, 320*n*

vendes de discs de segona mà, 72, 314*n*

Verizon Internet Services, 205, 322*n*

Video Pipeline, 145-46, 187

violació intencionada, 146

Vivendi Universal, 182, 190

von Lohmann, Fred, 205, 207

Wagner, Richard, 95, 97

Warner Brothers, 101, 116, 147-48, 152

Warner Music Group, 162

Way Back Machine (màquina per anar enrere en el temps), 108, 109, 110

Wayner, Peter, 284

Web-logs (diaris interactius personals), 41, 42-45, 310*n*-111*n*

Webster, Noah, 8

Wellcome Trust, 262

Wells, H. G., 177-78

Windows, 65

Winer, Dave, 44-45

Winick, Judd, 26-27

WJOA, 321*n*

World Trade Center, 40

World Wide Web, 262

WorldCom, 185

WRC, 321*n*

Wright, germans, 1, 3, 11-12

xarxes d'ordinadors d'universitats, intercanvis p2p a les, 48-51, 180, 206-7, 270, 322*n*

Yanofsky, Dave, 36

Zimmerman, Edwin, 60-61

Zittrain, Jonathan, 324*n*

Regulació:

"Rhapsody in Blue" (Gershwin), 221

"Seasons, The" (Thomson), 91

11 de setembre de 2001, atacs terroristes de l', 40, 41, 111-12

60 Minutes, 105, 111

com a proteccionisme del sistema, 126-28, 188-99

controls remots, 127

democràcia semiòtica, 301-2

desafiament al Tribunal Suprem de la, 228, 230, 231, 234-48, 252, 304

editors escocesos, 86, 90-91, 93

esclavitud, 120

escoles, possessió d'armes prop de, 219

gos robot, 153-55, 156, 157, 160

imperi de la llei desvirtuat per excés de, 199-207

Institut Politècnic Rensselaer (RPI), 48

Llei d'ampliació del termini dels drets d'autor Sonny Bono (CTEA) (1998), 134, 135, 215, 218, 221, 223

Lletra Escarlata, La (Hawthorne), 214

motors de cerca, 48-50

Partit Republicà, 104, 249

partitures, 17, 56

penes desproporcionades de la, 190, 192

polimorfismes de nucleòtid simple (SNPs), 262-63

programari, codi obert, *vegeu*: programari lliure / programari de codi obert

quatre modalitats de, 121-26, 317n, 318n

regles de la propietat de mitjans de la FCC canviades per la, 269 *vegeu també*:
Congrés dels EUA.

Rehnquist, William H., 219, 234, 239-40

revistes científiques, 280, 281-82

RIAA, *vegeu*: Associació Nord-americana de la Indústria Discogràfica

Rise of the Creative Class, The (Naixement d'una classe creativa) (Florida), 20, 308n

Roberts, Michael, 189

Rogers, Fred, 158, 320n

Romeu i Julieta (Shakespeare), 85-86, 87, 316n

Rose, Mark, 91

RPI, *vegeu*: Politècnic Rensselaer

Rubinfeld, Jed, 319n

Russel, Phil, 55

Saferstein, Harvey, 104-5

Safire, William, xiv-xv, 269

San Francisco Muni, 321n

San Francisco, Opera de, 95, 97

Sarnoff, David, 5

Saturday Night Live,

Scalia, Antonin, 234, 238, 240, 247

Schlafly, Phyllis, 231

Schwartz, John, 79

Screen Actors Guild (Sindicat d'actors cinematogràfics), 60

Secure Digital Music Initiative (Iniciativa per a la música digital segura) (SDMI), 155-56

Senat dels EUA, 120, 131

Sentelle, David, 228-29, 231, 235, 243

Seuss, Dr., 233, 234

Shakespeare, William, 29, 85, 87, 88, 93, 316n

Silent Spring (Primavera silenciosa) (Carson), 129

Simpson, Els, -98

Sites, Kevin, 310n-11n

Slade, Michael, 101

Smith, David, 309n

Snowe, Olympia, xv

tecnologies de "extreure, barrejar i gravar", 203

xarxa d'ordinadors, motor de cerca de, 49-51

Sony:

crítica útil promoguda per, 156

danys estatutaris, 51

Estatut d'Anna (1710), 86, 87, 89, 90, 91,92, 133

Estatut dels Monopolis (1656), 88

expressió, llibertat d', 318n

garanties constitucionals de, 128

gos robot, Aibo, fabricat per, 153-55, 156, 157

Guerra de les Galàxies,

indústria metal·lúrgica, 127

licències estatutàries, 57-58, 64, 74, 194, 295-96, 300

robots, 108

sistema qualificació de pel·lícules contra, 117

Sony Music Entertainment, 162

Sony Pictures Entertainment, 116

Sousa, John Philip, 56

Souter, David, 234, 235, 242, 244

Spielberg, Steven, 107

Stallman, Richard, xv-xvi, 279-80, 330n

Starwave, 100-101

Steamboat Bill, Jr., -23, 26, 34

Steamboat Willie,21-23, 309n

Stevens, John Paul, 234, 235, 242

Stevens, Ted, xv

Stewart, Gordon, 229, 230

Story, Joseph, 252

Sud-àfrica, República de, importació de productes farmacèutics per part de, 258-59

Sullivan, Kathleen, 232-33

Superman, còmics de, 27

tecnologia Betamax desenvolupada per, 75-76

Universitat de Stanford, 282

velocitat de conducció, limitacions sobre la, 123-24, 207

Tecnologia:

Acord sobre els aspectes dels drets de la propietat intel·lectual relacionats amb el comerç (TRIPS), 313*n*

ambigüitat legal en la, 192

aplicació dels drets d'autor controlat per la, 147, 148-61, 181, 186, 203-4, 320*n*, 324*n*

Arxiu de la Televisió, 110, 111-12

associacions comercials de la indústria de la, 116

bessons, com a quimera, 178-79

cable contra cadenes en obert, 59-61, 74-75, 302

consolidació de la propietat de la, 162, 163

controvèrsia evitada per la, 168, 321*n*

cultura del "copia i enganxa" feta possible per la, 105-6, 203

de còpies, 171

enregistrament en VCR, 75-76, 158-60

indústries tradicionals amenaçades pels canvis en la, 69-70, 126-28

intenció dels drets d'autor alterada per la, 141-44

millores innovadores en la, 67, 313*n*

oportunitat arxivística gràcies a la, 113-14, 115

per capturar i compartir en format digital, 184-85
per saltar proteccions de drets d'autor, 156, 157-60
producció independent, 164-66
publicitat, 36, 127, 167-68, 321*n*
reforma del sistema de danys, 323*n*
televisió, 6

Thomas, Clarence, 234

Thomson, James, 91, 92

Thurmond, Strom, 43

Tocqueville, Alexis de, 42

Tonson, Jacob, 85, 86, 316*n*

Torvalds, Linus, 280

Turner, Ted, 269

Twentieth Century Fox, 116

Tribunal d'Apel·lació:

Creative Commons, 270, 282-86

Novè Tribunal d'apel·lació , 76, 105, 323*n*

Tribunal d'apel·lació D.C., 228-29, 231, 235

versions de cançons, 57

Tribunal Suprem dels EUA:

accés a opinions del, 281

accions del Congrés limitades pel, 218-19, 220, 234

Cambra dels Lords contra, 92

Clàusula d'Expropiació, 119

faccions del, 234-35

l·listat anual de casos del, 229

sistema fiscal, 201

sobre l'equilibri d'interessos en la llei de drets d'autor, 77, 78

sobre l'espai aeri contra els drets a la terra, 2-3, 307*n*

sobre la prohibició de publicitat per televisió, 168

sobre la tecnologia del VCR, 76-77

sobre la televisió per cable, 61

sobre les ampliacions dels terminis del copyright, 218, 228-48

sobre les restriccions de la pornografia per Internet, 325*n*

Sutherland, Donald, 102

Talbot, William, 31

Tatel, David, 229

Tauzin, Billy, 324*n*

Taylor, Robert, 91

SOBRE L' AUTOR

LAWRENCE LESSIG (<http://www.lessig.org>), professor de dret i acadèmic de la facultat de dret amb la distinció John A. Wilson de la Universitat de Stanford, és el fundador del *Stanford Center for Internet and Society* i és el president de Creative Commons (<http://creativecommons.org>). L'autor de *The Future of Ideas* (*El futur de les idees*) (Random House, 2001) i *Code: And Other Laws of Cyberspace* (Codi: i altres lleis del ciberespai) (Basic Books, 1999), és membre de les juntes de la *Public Library of Science* (Biblioteca Pública de Ciències), de la *Electronic Frontier Foundation* (Fundació Fronteres Electrònica) i de *Public Knowledge* (Coneixements Públic). Va ser guardonat amb el *Free Software Foundation Award for the Advancement of Free Software* (Premi de la Fundació per al Programari Lliure a l'avanç del programari lliure), ha estat dos cops al "e.biz 25" de *BusinessWeek* i ha estat proclamat un dels "50 visionaris" per *Scientific American*. Va estudiar a la Universitat de Pensilvània, la Universitat de Cambridge i a la facultat de dret de Yale. Va ser passant del jutge Richard Posner del Setè del Tribunal d'Apel·lació dels EUA.