

andrew murphie **públicos fantasma:
el colectivo no reconocido
en la transformación
contemporánea de la
circulación de las ideas**
janneke adema y gary hall **la naturaleza
política del libro: sobre libros
de artista y acceso abierto
radical** alessandro ludovico **la red:
transformando la cultura,
transformando el universo
editorial**

compilado por nicolás pradilla
traducción de sol aréchiga mantilla
taller de ediciones económicas, 2016

2016

taller de
ediciones
económicas

traducción de
sol aréchiga mantilla

contenido

- 9** **públicos fantasma:
el colectivo no reconocido en la
transformación contemporánea de
la circulación de las ideas**
andrew murphie
- 35** **la naturaleza política del libro:
sobre libros de artista y acceso
abierto radical**
janneke adema y gary hall
- 97** **la red: transformando la cultura,
transformando el universo editorial**
alessandro ludovico

públicos fantasma:
el colectivo no reconocido
en la transformación
contemporánea de la
circulación de las ideas

andrew murphie

“Pensé que había llegado a buen puerto; pero parece que he sido lanzado otra vez a mar abierto”

Deleuze y Guattari, siguiendo a
Leibniz

El mundo editorial siempre ha sido un fantasma para “el público”. Esto tiene que ver con la manera en que acecha. En el pasado, como sucede con muchos fantasmas, el mundo editorial como proceso (en contraste con los contenidos publicados) ha sido visto de reojo y sólo en ocasiones. El resto del tiempo ha sido ignorado convenientemente por la mayoría, con excepción de los “expertos, especialistas y profesionales”.

Es bien sabido que todo esto ha cambiado. Ahora todos son editores. De hecho, estamos cada vez más obligados a publicar, ya sea en una revista académica arbitrada o en Facebook. Son muchas las crisis que han surgido: sobre la naturaleza de las nuevas formas de acecho; sobre qué públicos son acechados por qué nuevas formas de lo editorial y viceversa; y sobre quién resulta ser el experto, especialista o profesional validado públicamente (el “periodista”, el “académico”, el “activista”, el “intelectual”, el “artista”). Y tal vez lo más importante: la apertura de los procesos de publicación ha provocado una serie de crisis institucionales (en universidades, en periódicos y en otros medios masivos de comunicación, en museos, en las ciencias y en

organizaciones políticas tan elementales como el partido).

Aquí esbozaré un conjunto de ideas que intentan describir sin tapujos algunos principios generales a través de los cuales acercarse al estado de cosas actual del “mundo editorial”. Me interesa particularmente la relación del mundo editorial con lo que llamo el “colectivo no reconocido”, que veo como una pieza crucial en la transformación de la circulación de las ideas.

El colectivo no reconocido

El mundo editorial contemporáneo en general, tanto en la teoría como en la práctica, se encuentra en una posición similar a la que tenía la música hace algunos años. Me refiero al periodo en el que la música estaba situada entre la apertura inicial de la producción musical a través del sampleo y el scratch y el desarrollo posterior del mp3 y el intercambio de archivos que abrieron la distribución musical. En el caso de la música, el sampleo y el *scratch* pusieron todo de cabeza incluso antes del mp3. De igual modo, *la transformación del mundo editorial ya sucedió*. Sólo falta que esta transformación termine de llevarse a cabo en toda su complejidad. Mientras esto ocurre,

dada la continua evolución de las formas de producción y distribución editorial, ¿qué va a suceder con las prácticas sociales, las artísticas, las instituciones y las nuevas formas de colectividad? Tal vez constituyan lo que llamo un colectivo no reconocido en desarrollo. Éste es el colectivo procesual en desarrollo, que es acechado por, y a su vez acecha, los proceso y evoluciones del interconectado mundo editorial contemporáneo. Es “no reconocido”, en parte, porque no se puede ver ni tampoco se puede localizar. El conocimiento que podemos tener de una colectividad no reconocida es cuando mucho parcial. Los miembros ejercen su influencia de manera anónima, sin presencia directa. Pueden ser parte de dichos colectivos sin conocerse mutuamente, sin siquiera saber el alcance de la otredad involucrada, sin saber de hecho que forman parte de una colectividad más que en un sentido muy vago.

Entonces, el colectivo no reconocido habita los procesos técnicos de edición-publicación mismos, y son sólo estos procesos los que registran plenamente los gestos y movimientos de este colectivo. Al mismo tiempo, este colectivo es un proceso que nunca se completa, puesto que la contingencia de los contextos o la resonancia de la conexión trans-

versal siempre lo modifica. Por supuesto que jamás es visible en su totalidad. Diferenciándose siempre él mismo de sí mismo, crea una “revolución molecular” perpetua que atraviesa órdenes tecno-sociales, como diría Félix Guattari. Esos lectores/usuarios modificados por los gestos y señales del mundo editorial contemporáneo se encuentran inmersos en la neblina de la colectividad no reconocida sin que puedan encontrar su base.

Desde otra perspectiva, la colectividad no reconocida lo es también porque las formas institucionales tradicionales con frecuencia no reconocen estas nuevas formas de colectividad, por la obvia razón de que no pueden permitírselo. La colectividad no reconocida acecha estas instituciones con su propia ruina. Si, en efecto, las instituciones reconocieran las nuevas formas de colectividad, también significaría reconocer el cambio radical.

A continuación, comenzaré con el mundo editorial académico —el colectivo reconocido— y pronto abriré esta discusión a consideraciones más amplias sobre el colectivo no reconocido que actualmente acecha todas las formas de vida social.

La exhausta academia en la alta mar digital

Personalmente soy bastante afecto a los mundos editoriales académicos de toda clase —comercial y no—. Además, creo que vivimos en una época dorada de la edición que no tiene precedentes. Sin embargo, a pesar de ello, hay cierta futilidad en algunas de las señales que el mundo editorial académico intenta emitir hoy en día. En estos nuevos mares digitales, con frecuencia, los gestos del mundo editorial académico parecen querer decir que “no se ahoga, sólo saluda”, aunque el miedo a ahogarse es, de hecho, muy real, y gran parte de éste tiene que ver con el colapso de la autoridad.

La academia y sus colectivos reconocidos, sobre todo las casas editoras comerciales, se han multiplicado, se han capitalizado totalmente e incluso han automatizado los procesos técnicos —tales como la dictaminación de artículos— que afirman la autoridad del intelectual. O, más bien, dado que el intelectual existe tanto afuera de la academia como dentro de ella, lo que ha sido afirmado mediante estos procesos es la *particular autoridad de las instituciones de conocimiento*. Claro que esto, con frecuencia, excluye al amateur, al activista, intelectual o artista

sin institución. Se trata de una expansión técnica del llamado “capital cognitivo” que se encuentra en la intersección entre las instituciones y los mercados. A veces parece que si se pudiera evitar, no quedaría ya nada libre ni abierto y que, si se puede, lo abierto y libre debe ser comprado y llevado a los circuitos arbitrados entre instituciones y mercados. Para los que ya se encuentran dentro de las instituciones, o están tratando de entrar, el creciente mercado editorial ha significado un *mandato* para publicar (o, como todo el mundo sabe, perecer), y para hacerlo con mayor frecuencia, en revistas arbitradas o editoriales comerciales. Este mandato se extiende no sólo a los académicos que tienen un empleo, sino también a aquellos sin trabajo o con empleos precarios. De hecho, se extiende cada vez más a otros, a artistas e incluso a políticos.

Ha habido, por supuesto, muchas formas de resistencia. Por ejemplo, la bloguera y académica Danah Boyd, hace poco hizo un llamado para boicotear a las revistas académicas cerradas, mientras que Richard Smith, de la Public Library of Science, acusó a las editoriales comerciales de material académico tradicionales de actuar como esclavistas. En ese mismo sentido, Smith ve a los defensores

del acceso abierto como abolicionistas. Y hay señales más positivas que incluyen el surgimiento de nuevos tipos de organizaciones en el mundo editorial como la Public Library of Science y, más recientemente, la Open Humanities Press.

Y sin embargo casi todo esto sucede antes del fatídico encuentro entre las colectividades reconocidas y las colectividades no reconocidas, en las que se encuentran cada vez más inmersas. Aquí, como bien lo sabe todo editor e incluso todo bloguero, sólo existe el “nadas o te hundes”. Acogiendo todo y a todos los que puede mientras hace el intento de amansar al colectivo no reconocido, el mundo editorial académico está completamente desplegado a la vez que se agota a sí mismo de forma vertiginosa. Al mismo tiempo, sus demostraciones de autoridad son vacilantes —como sucede en la industria musical, el periodismo tradicional y el museo—. La mayor parte de esto es para bien, pero no todo. En *Zero Comments*, el activista de medios (y académico) Geert Lovink entiende el *blogging*, en cuanto que socava la autoridad, como el camino hacia una cultura basada en el nihilismo. El vacío que esto genera permite la irrupción de programas de desinformación bien financiados y coordinados en ámbitos decisivos como

el calentamiento global. Incluso una organización de más de once mil científicos reconocida por las Naciones Unidas, el Grupo Intergubernamental de Expertos sobre Cambio Climático¹, no está a salvo.

Como sugerí antes, las transformaciones detrás de estos desequilibrios ya sucedieron. Todos los procesos y actividades editoriales individuales, incluyendo aquellos sancionados por instituciones y mercados, están siendo inundados por la variedad de medios, actos y ofertas de nuevas formas de edición-publicación. Aunque quisiéramos, tal vez ya no sea posible defender los valores tradicionales o la autoridad de la academia, el periódico o el museo. Es más bien tiempo de reevaluar los valores culturales desde el interior de los contextos más contingentes y diversos de las necesidades y los procesos sociales contemporáneos.

Cinco principios
con los que esto se podría
empezar a lograr:

1. Actualmente, el mundo editorial es una red generativa y recursiva de actividades, con múltiples formas de retroalimentación vertidas en la

1 Intergovernmental Panel on Climate Change (IPCC) [N. de E.]

continua mutación de las formas de publicación mismas.

2. Hay un número creciente de bifurcaciones en la arquitectura editorial, al mismo tiempo que hay conexiones transversales que trastocan los límites entre las áreas tradicionales. Estas escisiones y conexiones transversales convergen en algo parecido a un algoritmo de vida artificial. Lo editorial se torna una programación procesual que genera algo similar a una “vida del espíritu” artificial que se expande y evoluciona. Excepto que no es artificial. O, como siempre, la división entre lo artificial y lo no artificial tiene menos sentido.
3. Las contaminaciones ecológicas entre todas las formas de lo editorial son abundantes, tanto que ahora lo editorial es una especie de “caosmos”, un caos dinámico, complejo, sólo parcialmente organizado. Ser publicado entremezcla las finanzas, el trabajo, la seguridad, la acreditación, la circulación, la autoridad e incluso la acción y el significado sociales. Éste es el nuevo fundamento sin fundamento

que subyace al desdibujamiento del trabajo institucional, comercial y creativo. Entonces, cuando reflexionamos sobre los procesos de edición-publicación, tenemos que pensar no sólo en cómo el contenido se ha vuelto más contingente debido a los nuevos procesos de edición-publicación, sino también en la manera en que el proceso mismo evoluciona constantemente volviéndose él mismo contingente.

4. La vida del espíritu no es una industria creativa. Es una lucha, como siempre con las industrias creativas, que utiliza herramientas y contextos que esta industria, en parte, provee.
5. No nos hemos librado, a pesar de todo, de las jerarquías. De hecho, con toda probabilidad, la pérdida de los mecanismos para ratificar la autoridad —revistas arbitradas cerradas, relaciones altamente estructuradas entre instituciones, artistas e intelectuales— sólo puede significar el surgimiento de mecanismos más perniciosos de afirmación de la autoridad.

A la luz de estos principios, presento una especie de manifiesto poco definido para una vida del espíritu horizontal, seguido de una descripción de algunos de los fantasmas más perturbadores alrededor de esta nueva vida.

23 tesis para una vida del espíritu horizontal

1. La nueva vida del espíritu que se encuentra en el mundo editorial se basa en una revolución molecular de los procesos técnicos y la colectividad, *revolución que puede ser elegida pero no puede ser evitada.*
2. El mundo editorial contemporáneo *se centra cada vez más en sus propios procesos y efectos que en los contenidos.* Esto no quiere decir que los contenidos no importen. Claro que sí, pero necesitamos hacer a un lado las consideraciones sobre el contenido si hemos de entender el mundo editorial contemporáneo, los colectivos no reconocidos que genera y sólo entonces, tal vez, el intercambio de ideas y su impacto.

3. La velocidad de publicación —y los modos de retroalimentación dentro de los procesos editoriales mutantes— fragmenta el acto de lectura y los lectores. Esto “fractaliza” tanto la vida del espíritu como la colectividad. Y lo hace a nivel físico, o más específicamente, *involucrando niveles propioceptivos y cognitivos* (llevar un libro, conversar, realizar tareas diversas frente a la computadora). La manera en que esta interacción se configura a nivel propioceptivo-cognitivo, si bien suele dejarse de lado, es crucial para la vida intelectual. (La fractalización describe la “textura” de las “temporalidades intermedias” en la vida en tanto vivida, o el efecto fractal de mezclar temporalidades al “devenir”²)

4. Esto cambia la naturaleza de todas las formas del mundo editorial, especialmente cuando intentan reconstituir lo social o comunitario. Las formas de impugnación se multiplican, pero también son socavadas casi antes de arrancar. Entonces, incluso el mismo activismo se hace más procesual: interminable.

2 Felix Guattari, *Cartographies Schizoanalytiques* (Paris: Éditions Galilée, 1989), p. 219.

Al igual que en la lucha contra los intereses corporativos respecto al calentamiento global, *los procesos de publicación en torno a sucesos políticos son como jardines que deben ser cuidados con constancia.*

5. Por otro lado, *esto sólo vuelve más obvia la inherente naturaleza procesual del activismo*, y por lo tanto lo hace más efectivo.
6. En tanto que el control mediante protocolos y contraseñas, y la adaptación idiosincrásica de las respuestas de la web a los usuarios individuales ha aumentado de manera considerable, *la acreditación fracasa como un mecanismo de certeza.* La acreditación ha sido una pieza clave para casi todas las formas de autoridad involucradas en el mundo editorial, desde el periodismo hasta la compra de grados en las universidades y por supuesto en el mismo mundo editorial. Incluso al interior de los debates activistas, como los relacionados con el calentamiento global, el colapso de la acreditación ha alimentado una especie de aplanamiento de las estructuras de autoridad.

7. Tal vez, como comunidad, nos estamos acercando al estado que Jacques Rancière denomina “el maestro ignorante”. Centrarse en el proceso permite que no sea necesario que nosotros sepamos algo para posibilitar el aprendizaje en los otros. *La esperanza está puesta en una serie de gestos verdadera —y no solamente simbólica— que conduzca hacia la democracia o la igualdad real.* Rancière también escribe sobre “el odio a la democracia” que surge con mayor virulencia en el mundo contemporáneo (y que por supuesto saca provecho de las nuevas formas de edición-publicación).

8. *Debemos definir al mundo editorial y lo que éste implica de la manera más amplia posible, casi hasta los límites de la vida y la cultura.* Considérese la publicación de material genómico, o, gracias a los cada vez más sofisticados escáneres cerebrales, de la actividad electroquímica del cerebro.

9. *Aunque no se trate de algo primordial, la cultura tiene problemas para lidiar con la proliferación procesual*

y los cambios en los procesos y la definición de “mundo editorial”.

10. Nada de esto implica la disminución del poder del “libro”. De hecho, como con las canciones durante los primeros tiempos del intercambio de archivos musicales, ahora el libro se está saliendo de control gracias al intercambio de PDFs y a la titubeante, aunque inevitable, liberación de su forma material. Por supuesto que todavía tendremos el libro físico, pero sólo cuando así lo queramos.

11. *Publicar ya no es una cuestión de “número de lectores” sino de resonancia.* Sólo los medios descuidados o anticuados llevan la cuenta de cuántos individuos consultan sus publicaciones y dejan ahí sus análisis de audiencias. Las editoriales contemporáneas más astutas se centran en la resonancia y en los cambios de fuerzas al interior de los colectivos no reconocidos y las redes técnicas. El bloguero Larval Subjects nos recomienda pensar “sobre las gotas de lluvia en un estanque”, en tanto que “las ondas que estas gotas producen conver-

gen y divergen entre sí produciendo patrones adicionales”.

28

12. ¿Cuáles son los equivalentes editoriales del *sampleo* y el *scratch* musicales? El equivalente editorial al *scratch* es la atención al detalle granular de las técnicas editoriales: desde el análisis digital de las tipografías y el color a la codificación, desglose y nueva flexibilidad de los procesos técnicos junto con el comportamiento de los lectores/usuarios; procesos todos que pueden ser modificados *ad infinitum*. El equivalente editorial del *sampleo* ha estado siempre en el centro de lo editorial: registrar y copiar; excepto que ahora los procesos de edición-publicación son mucho más diversos en sus estructuras, pues permiten tanto nuevas formas de registro y copiado como nuevas formas de traducción entre ambos.

13. Si la imprenta puso en órbita al mundo editorial, la publicación digital es el inicio de la exploración de la virtualidad de la “Galaxia Gutenberg” de McLuhan, su potencial relacional.

14. Esta exploración significa también la absorción de otras galaxias por el colectivo no reconocido. El reconocimiento óptico de caracteres, por ejemplo, es sólo un aspecto de la enorme expansión de las formas de reconocimiento que son de hecho una forma de reproducción y distribución diseñadas específicamente para *el mundo editorial como implosión de galaxias en la de Gutenberg*. Una voz, un rostro, un genoma en proceso de reconocimiento pueden ser “publicados” instantáneamente; y lo mismo sucede con un estilo, un tema, una idea (y no me refiero aquí a la forma reduccionista del “meme” de Dawkins). Dentro del proceso de edición-publicación, todos éstos son susceptibles de ser transformados entre sí. (A veces en desacuerdo con sus propias instituciones, a veces no —como en el caso del MIT—, cada vez más intelectuales dentro y fuera de la academia participan en la interconexión de todas las formas de lo editorial. Un ejemplo hermoso es el *plug-in* de referencias Zotero [que funciona vía navegador] que pronto permitirá conexiones de investigación transversales entre colectivos no reconocidos.)

15. La llamada “red semántica” no es un conjunto bien ordenado de protocolos tipo diccionario, es un universo (y un meta-verso) en constante transformación. La red semántica es un concepto demasiado limitado para todo aquello que puede ser vinculado en proceso (en colisión constante, de hecho).
16. No sólo se necesitan las herramientas para gestionar estas colisiones (aunque sean éstas las que las provoquen). También tenemos que *trabajar sobre la redefinición del concepto mismo de publicación, pues este concepto es un componente técnico importante de lo editorial, en tanto se pliega y repercute en todos los procesos involucrados.*
17. Ya existe un “lector” genérico: se llama computadora.
18. Durante mucho tiempo lo editorial ha estado, en el ámbito de la reflexión, al servicio de la escritura, de la cultura, de la “obra”. Esta situación, por ahora, se han invertido.
19. *Ahora publicar es una labor continua. Nada está simplemente “publicado”.*

20. Publicar no debe estar demasiado vinculado con la academia, aunque pueda estar muchas veces financiado por ella. Debería ser gratis y abierto. Las editoriales comerciales de libros, que actualmente producen una gama amplia y buena de publicaciones, podrían seguir siendo necesarias, aunque el futuro en este ámbito es algo vago. Ya no hay necesidad de publicar comercialmente revistas académicas.
21. Hay, irónicamente, *poca libertad total dentro del mundo editorial, incluso dentro de sus mejores exponentes, porque la edición-publicación se trata de responder de manera atenta y rápida a los colectivos no reconocidos*, a los colectivos difusos. Muchas veces resulta ser una respuesta compulsiva; de hecho, representa una nueva clase de conducta compulsiva tanto a nivel individual como colectivo. Es por ello que nadie debería verse forzado a publicar (a excepción del siguiente caso).
22. Aquello que por fuerza debería ser publicado incluye *toda investigación científica, incluso las fallidas*.

Esto aplica no sólo para la academia, sino también para la investigación comercial.

23. La libertad de expresión es importante, pero no es suficiente. *Ahora, la libertad de expresión incluye el acceso a complejas redes de resonancia.*

Fantasmas perturbadores

Y finalmente hemos de mencionar algunos fantasmas perturbadores que acechan a su vez a los públicos fantasma.

El primero de ellos es *lo abierto*.

La publicación abierta está abierta para todos. El mundo editorial, por ejemplo, puede ponerse al servicio de los intereses de las grandes compañías (en contra del cambio climático sería un caso paradigmático). La apertura es sólo el inicio de lo bueno. Y, por supuesto, nunca está completamente abierta. Ned Rossiter lo caracteriza como un problema entre *organizaciones en red versus redes organizadas*.

Además tenemos la expansión y el colapso simultáneos de la cultura experta. Hoy, cualquiera puede ser un experto, y sobre todo si consigue financiamiento de algún centro de estudios. Y sin embargo, retomando el ejemplo

del calentamiento global, a veces es necesario contar con expertos acreditados, con alguna clase de autoridad. La pregunta es, entonces, si es posible un nuevo tipo de autoridad sin jerarquías. Si semejante cosa es factible, serán las nuevas formas de edición-publicación y los nuevos públicos fantasma los que la hagan realidad. Todo esto es bien sabido, si bien sigue siendo un problema sin resolver. Una pieza central del asunto es la necesidad de *formas adaptativas de especialización, junto con criterios de evaluación de las formas de especialización necesarios en ecologías específicas de edición-publicación / colectividades no reconocidas.*

A pesar de dichos problemas, los nuevos procesos del mundo editorial y las colectividades no reconocidas deben establecer relaciones que sean mutuamente benéficas y que además sean sustentables en relación con otras ecologías. Si el mundo editorial se ha vuelto un asunto tan crítico como he sugerido hasta aquí, esta sustentabilidad es tal vez más importante de lo que suele reconocerse en las reflexiones en torno a los medios contemporáneos y lo social.

la naturaleza política del libro: sobre libros de artista y acceso abierto radical

janneke adema y gary hall

En este artículo sostenemos que el medio del libro puede ser un mecanismo material y conceptual tanto para criticar la mercantilización del conocimiento hecha por el capitalismo (por ejemplo, mediante la asimilación comercial del acceso abierto por parte de editores depredadores y salvajes), como para abrir espacios para pensar la política. El libro es entonces un medio político. Como muestra la historia del libro de artista, éste puede utilizarse para cuestionar, intervenir y perturbar prácticas e instituciones existentes e incluso ofrecer alternativas radicales y contrainstitucionales. Si el potencial del libro para cuestionar y perturbar prácticas e instituciones existentes incluye aquellas asociadas con la democracia liberal y la economía del conocimiento neoliberal (como evidencian algunas de las intervenciones más radicales que se hacen en nombre del acceso abierto), también incluye la política y, con ésta, la idea misma de democracia. En otras palabras, el libro es un medio que puede (y debe) ser “repensado para cumplir nuevos fines”;¹ un medio gracias al cual la política misma puede ser continuamente repensada.

1 Johanna Drucker, *The Century of Artists' Books*, 2nd ed. (Nueva York: Granary Books, 2004), 49.

El medio del libro juega un doble papel en el arte y la academia, pues funciona no sólo como objeto material sino también como una metáfora cargada de conceptos. Dado que es un medio gracias al cual se pueden representar e imaginar, *material y conceptualmente*, futuros alternativos para el arte, la academia e incluso la sociedad, podemos atrevernos a decir que debido a su inestabilidad ontológica en cuanto a *qué es y qué es lo que transmite*, el libro cumple una función política. En pocas palabras, el libro puede “ser repensado para cumplir nuevos fines”. Al mismo tiempo, el medio del libro sigue estando sujeto a un conjunto de restricciones tanto en términos de su forma material, estructura, características y dimensiones, como en términos de las economías políticas, instituciones y prácticas en las que se encuentra circunscrito históricamente. Por consiguiente, si mantendrá su capacidad para cumplir con “nuevos fines” como un medio gracias al cual puede repensarse la política misma —y ese *si* sigue siendo un gran condicionante—, entonces, la constitución material y cultural del libro necesita revisarse, revaluarse y reconcebirse continuamente. Para explorar críticamente esta “naturaleza política del libro”, que es como propone-

mos que se piense, junto con muchas de las ideas fundamentales sobre las que se basa el libro en tanto concepto y en tanto objeto material, este ensayo pretende demostrar cómo las transformaciones que sufrieron los libros de artista durante los sesenta y los setenta pueden ayudarnos a comprender algunos de los cambios que la monografía académica experimenta hoy en día, en un momento en el que su modo de producción, distribución, organización y consumo se desplaza de lo análogo a lo digital y del código a la red. A continuación planteamos que una lectura de la historia del libro de artista puede resultar fructífera para reimaginar el futuro de la monografía académica, tanto con respecto a su forma y materialidad potencial en la era digital, como con respecto a su relación con el sistema económico en el que se lleva a cabo la producción, distribución, organización y consumo del libro. Y también sugerimos que el acceso y la experimentación son cruciales para el futuro, si la potencialidad crítica del libro radica en continuar abierto a nuevas contingencias políticas, económicas e intelectuales.

La historia del libro de artista

Con la creciente preponderancia de la publicación digital en estos días, las

condiciones materiales de producción, distribución, organización y consumo del libro están sufriendo una veloz transformación de profundas consecuencias potenciales. El mundo académico es un ámbito en el que la publicación digital está teniendo un impacto particularmente fuerte. En él, la transición de lo impreso a lo digital, junto con el surgimiento de la autopublicación (Blurb, Scribd) y el uso de redes sociales (Facebook, Twitter, Academia.edu) para comunicar y compartir investigaciones académicas, ha llevado al desarrollo de un abundante conjunto de alternativas de sistemas de publicación y circulación del conocimiento y pensamiento académicos.

En ningún otro lugar se han dejado ver tan poderosamente dichos cambios en las condiciones materiales del libro académico como en el surgimiento y creciente preponderancia del movimiento de acceso abierto. Al explorar distintas maneras de publicar, circular y consumir el trabajo académico (de maneras más abiertas, *Gratis, Libre*) y diferentes sistemas para dirigir, arbitrar, acreditar y legitimar dicho trabajo, el acceso abierto plantea retos radicales para la industria editorial académica más establecida.

Leamos como una “Primavera académica” los recientes posicionamientos sobre

boicot contra las editoriales de revistas académicas en los medios masivos —*Elsevier* en particular— que cobran tarifas de suscripción excesivamente elevadas y que se niegan a que el trabajo de los autores se encuentre disponible en línea de manera gratuita según los lineamientos del acceso abierto. Y tiene aún más potencial radical la adopción misma de las nuevas condiciones materiales de producción, distribución, organización y consumo del libro académico por parte de aquellos propulsores del acceso abierto que actualmente experimentan con la forma y el concepto del libro desde una perspectiva que elude tanto como cuestiona el propio sistema impreso de comunicación académica —junto con sus ideas de *calidad, estabilidad y autoridad*— sobre el que descansa gran parte de la institución académica.

A la luz de lo anterior, en este ensayo argumentamos que algunos de los avances experimentales en la publicación de libros de acceso abierto con mayor potencial radical se pueden vincular, con respecto a su importancia política y cultural, con las transformaciones sufridas por el libro de artista en épocas anteriores. En consecuencia, su historia puede ayudarnos a explorar (con mayor profundidad y detalle de lo que hubiera sido posible de otra manera), en los terrenos del acceso abierto,

la relación entre la experimentación con el medio del libro a nivel material y conceptual, por un lado, y, por otro, la práctica de alternativas políticas en sentido amplio. Dentro del contexto específico de la cultura de los sesenta y setenta, se puede plantear que el libro de artista fue capaz de llenar un cierto vacío político, aportando un mecanismo de democratización y subversión de las instituciones existentes al generalizar un medio cada vez más barato y accesible (el libro), y al usar, en el proceso, este medio para reimaginar qué es el arte y cómo puede accederse a él y vérselo. Mientras que, hace algunas décadas, los artistas intentaban comprender la relación entre los aspectos materiales, conceptuales y políticos del libro y trabajar con ella, hoy en día, gracias al surgimiento de revistas académicas de acceso abierto, archivos, blogs, wikis y redes de intercambio gratuito de textos, uno de los principales lugares en los que se explora esta relación es el ámbito editorial académico.²

- 2 La relación en el mundo editorial académico entre los aspectos materiales, conceptuales y políticos del libro por supuesto que han sido investigados algunas veces en el pasado, aunque en diferentes grados y alcances. Para un ejemplo, véanse los "Working Papers" y otras formas de literatura gris impresas en esténcil que produjo y distribuyó el Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies durante los sesenta y setenta, que discuten Ted Striphas y Mark Hayward en su contribución para *New Formations*, # 78.

Para empezar a analizar detalladamente algunas de las innovaciones en el mundo editorial que se exploran en nombre del acceso abierto, hagamos una pausa para reflexionar sobre algunas de las características generales de esos primeros experimentos de artistas con el medio del libro. A continuación se enlistan seis áreas clave en las que se puede decir que los libros de artista ofrecen una guía para el mundo editorial académico en la era digital, no sólo a nivel pragmático sino también a nivel conceptual y político.

1. Sortear las instituciones establecidas

De acuerdo con la teórica del arte Lucy Lippard, la razón principal por la cual el libro ha demostrado ser tan atractivo como medio artístico tiene que ver con el hecho de que los libros de artista se “consideran en general una de las maneras más sencillas de salir del mundo del arte y entrar en el núcleo de públicos más amplios”.³ Sin duda, los libros se convirtieron en un medio de expresión artística cada vez más popular en Europa y Estados

3 Lucy R. Lippard, “The Artist’s Book Goes Public”, en Joan Lyons (ed.), *Artists’ Books: a Critical Anthology and Sourcebook* (Rochester, New York: Visual Studies Workshop Press, 1993), 45.

Unidos durante los años sesenta y setenta. Esto se debió a que se percibía en ellos el potencial de subvertir el sistema de galerías (comercial y lucrativo) y de politizar la práctica artística —para presentar brevemente algunos de los si bien diferentes, también claramente relacionados, argumentos que siguen—, convirtiendo al libro en un “múltiple democrático” y quebrantando los muros que se suponía separaban las llamadas alta y baja culturas. Muchas iniciativas dirigidas y controladas por artistas, como Franklin Furnace, Printed Matter y Something Else Press en Estados Unidos, se establecieron durante dicho periodo y proporcionaron un foro para los artistas excluidos de las instituciones tradicionales de la galería y el museo. Los libros de artista jugaron un papel extremadamente importante en el crecimiento de estas estructuras artísticas e iniciativas editoriales independientes.⁴ Y ciertamente, para muchos artistas, estos libros encarnaban el ideal de permitirles controlar todos los aspectos de su obra.

Sin embargo, este movimiento para liberarse del sistema de galerías mediante la publicación y exhibición de libros de artista no fue en absoluto una transición sencilla para los artistas, pues los obligó

4 Joan Lyons, “Introduction”, en Lyons (ed.), *Artists' Books*, 7.

a reconocer, en particular, que la idea de publicar su propio trabajo no era lo mismo que la simple autopublicación hedonista. Moore y Hendricks describen este estado de cosas en términos del poder y el potencial de “la página como espacio alternativo”.⁵ Desde esta perspectiva, producir, publicar y distribuir el libro de artista propio era un signo de autonomía e independencia; era nada menos que una manera de ser capaz de incidir directamente en la sociedad.⁶ No debe subestimarse el potencial político asociado con los libros hechos por artistas. Como correspondía, muchos artistas crearon sus propias editoriales o trabajaron con impresores y editoriales de libros de artista recién fundadas (del mismo modo en que algunos académicos hoy en día desafían una cada vez más voraz industria editorial para establecer revistas de acceso abierto y editoriales académicas sin fines de lucro). El objetivo principal de estos colectivos de editores-impresores-artistas independientes (y con frecuencia no comerciales) era producir una obra experimental, innovadora (más

5 Hendricks & Moore, “The Page as Alternative Space: 1950 to 1969”, en Lyons (ed.), *Artists' Books*, 87.

6 Pavel Büchler, “Books as Books”, en Jane Rolo y Ian Hunt (eds.), *Book Works: a Partial History and Sourcebook*, (London: Book Works, 1996).

que generar ganancias), y promover obras de arte efímeras, que solían ser ignoradas por las instituciones convencionales y que sí estaban regidas por el mercado.⁷ Así, los libros de artista encajaban bien en la mitología que rodeaba a los “artistas activistas” y especialmente con la idea del libro como herramienta del pensamiento activista independiente, como lo describe Johanna Drucker.⁸

2. La relación con el arte conceptual y procesual

En el contexto de la historia del libro de artista, el uso del libro como plataforma para exponer obra original (en sí mismo una extensión de la idea de André Malraux del museo sin muros) resultó ser un desafío conceptual muy significativo al sistema de galerías. El curador Seth Siegelaub fue de los primeros en publicar a sus artistas —en vez de hacer exposiciones— y se convirtió, según Germano Celant, en “el primero en dar completa libertad operativa e informativa a los artistas”.⁹ Con obra de

7 Clive Phillpot, “Some Contemporary Artists and Their Books”, en Cornelia Lauf y Clive Phillpot (eds.), *Artist/Author: Contemporary Artists' Books* (Nueva York: Distributed Art Publishers, 1998), 128-129.

8 Drucker, *The Century of Artists' Books*, 7-8.

9 Germano Celant, *Book as Artwork 1960-1972*

Sol LeWitt, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Lawrence Weiner y otros artistas internacionales, *The Xerox Book* y *March 1-31, 1969* son ejemplos de libros de artista en los que *el libro* (o el catálogo) es *la exposición misma*. Como señalan Moore y Hendricks, esta propuesta ofreció toda clase de beneficios en comparación con las exposiciones tradicionales: “Este libro es la exposición, es fácil de transportar y no necesita un espacio físico costoso, seguros, ni tiene problemas técnicos sin fin ni otros impedimentos. De esta forma es relativamente permanente y, quince años después, todavía puede ser vista por el público”.¹⁰ Así, los libros de artista *en sí mismos* cumplían aquí el papel de espacio alternativo y al mismo tiempo funcionaban dentro de una red de espacios alternativos, como los mencionados Franklin Furnace y Printed Matter. Junto con la publicación de y el apoyo a los libros de artista, estos lugares ofrecían un espacio para la escenificación de performances cuyo contenido era, con mucha frecuencia, altamente político, crítico y/o experimental.¹¹ Es

(Nueva York: 6 Decades Books, 2011), 40.

- 10 Hendricks y Moore, “The Page as Alternative Space. 1950 to 1969”, 94.
- 11 Brian Wallis, “The Artist’s Book and Postmodernism”, en Cornelia Lauf y Clive Phillpot, (eds.), *Artist/Author* (Nueva York: DAP, 1998).

importante enfatizar este aspecto de la publicación de libros de artista, pues subraya que el libro se usaba como un medio específico para mostrar la obra que de otra manera hubiera tenido dificultades para encontrar un lugar dentro de los espacios de exposición convencionales (situación que, como mostraremos, ha sido una de las principales fuerzas motrices detrás de la publicación de libros de acceso abierto). El centrarse en el libro como el lugar de experimentación continua —sea en el nivel del contenido o de la forma— puede verse como uno de los puntales de lo que aquí llamamos “la naturaleza política del libro” (jugando con el título del trabajo clásico de historia del libro de Adrian Johns).¹²

3. El uso de tecnologías accesibles

Como en el caso de los cambios actuales en la monografía académica, podemos pensar que el crecimiento de los libros de artista estuvo apuntalado (aunque de ninguna manera determinado) por el desarrollo tecnológico: la revolución del mimeógrafo y de la impresión en offset permitió sacar los libros de artista del ámbito de los

12 Adrian Johns, *The Nature of the Book: Print and Knowledge in the Making* (Chicago: University of Chicago Press, 1998).

lujos raros y costosos al poner al alcance medios de impresión rápidos y baratos.¹³ Gracias a sus características particulares (bajo costo de producción, portabilidad, fácil acceso y resistencia), se veía en el libro de artista el potencial de comunicarse con un público más amplio que se encontraba más allá del mundo del arte tradicional y, particularmente, se veía en él el poder de derrumbar las barreras entre las llamadas alta y baja culturas al usar técnicas de los medios masivos para permitir que los artistas presentaran sus propios objetivos alternativos y los sustentaran, lo que abría toda clase de posibilidades políticas.¹⁴ Así, el libro de artista transmitía un alto grado de autonomía artística y ofrecía al mismo tiempo un mayor papel al lector o espectador, que ahora era capaz de interactuar directamente con el objeto de arte (eludiendo los intermediarios: el sistema de galerías y museos). De hecho, Lippard fue tan lejos que concibió un futuro en el que los libros de artista estarían disponibles en “supermercados, farmacias y aeropuertos”¹⁵

13 Hendricks y Moore, “The Page as Alternative Space”, 94–95.

14 Joan Lyons, “Introduction”, en Lyons (ed.), *Artists’ Books*, 7.

15 Lippard, “The Artist’s Book Goes Public”, 48; Lippard, “Conspicuous Consumption: New Artists’ Books”, en Lyons (ed.), *Artists’ Books*, 100. ¿Acaso hay aquí una contradicción entre la política de los

como parte de la cultura de consumo masivo.

4. La política de los múltiples democráticos

La idea del libro como un múltiple democrático real sólo surgió después de 1945, facilitada por una serie de innovaciones tecnológicas, incluidas aquellas de las que hablamos antes, pero el concepto mismo del múltiple democrático se desarrolló en lo que ya era un clima de activismo político y conciencia social. En este sentido, el múltiple democrático era parte tanto de la tendencia generalizada de la desmaterialización del arte como del reciente énfasis en los procesos artísticos y culturales más que en los objetos *ready-made*.¹⁶ El deseo de los artistas de independizarse de las instituciones establecidas y de darles a sus obras un mayor

libros de artista dirigida contra las galerías e instituciones comerciales gobernadas por la ganancia, pero que de cualquier manera utiliza las herramientas de la cultura de consumo masivo para llegar a públicos más amplios? (Véase también la crítica que Lippard ofrece en la siguiente sección.) ¿Se podrá sostener un argumento similar con respecto a algunas de las iniciativas de acceso abierto y su uso de las redes sociales y de plataformas (comerciales y regidas por la ganancia) como Google Books y Amazon?

16 Drucker, *The Century of Artists' Books*, 72.

alcance resonaba con el potencial democratizador y anti institucional del libro como medio. Además, el libro les ofrecía a los artistas un espacio en el que eran capaces de experimentar con la materialidad del medio mismo y con las prácticas que lo componen y, por lo tanto, en última instancia, con la pregunta de qué constituye el arte y un objeto de arte. Esta reflexividad del libro con respecto a su propia naturaleza es una de las características clave que hicieron del libro *un libro de artista*, y que le permitieron adquirir un potencial político en tanto que puede ser “repensado para cumplir nuevos fines”. Básicamente se puede decir lo mismo con respecto a la relación entre el libro y la comunicación académica: pensemos en la manera en que la reflexión sobre la naturaleza material del libro en la era digital nos ha llevado a cuestionar en términos más generales cómo estructuramos la comunicación y la práctica académicas.

5. Experimentación conceptual:
problematización del concepto
y la forma del libro

Otra pieza clave para entender los libros de artista y su historia se encuentra en la manera en que los cambios radicales en las tecnologías de impresión tras la Segun-

da Guerra Mundial llevaron a reconsiderar la forma misma del libro, y, en particular, la naturaleza específica de su materialidad, la idea en sí del libro y las nociones y prácticas que subyacen en los varios usos que de él se hacen.

Al reevaluar la materialidad del libro, muchos experimentos con los libros de artista trataron de sortear la linealidad impuesta por las restricciones (secuenciales) de la forma del código, que desde antaño había condicionado las prácticas tanto de escritura como de lectura. Sin lugar a dudas, uno de los teóricos más importantes en lo que se refiere a la reflexión sobre la materialidad del libro en el periodo posterior a 1945 es Ulises Carrión, quien define el libro como un conjunto específico de condiciones a las que se debería (o se necesitaría) responder.¹⁷ En vez de verlo sólo como texto, Carrión ubica al libro como un objeto, un contenedor y una secuencia de espacios. Para él, el código es una forma a la que se necesita responder con lo que él prefiere llamar “obras-libro”. Éstas son “libros en los cuales la forma del libro, una serie coherente de páginas, es intrínseca a la

17 James Langdon (ed.), *Book* (Birmingham: Eastside Projects, 2010).

obra".¹⁸ Desde esta perspectiva, los libros de artista interrogan la estructura y el significado de la forma del libro.¹⁹

Pero el libro es también una metáfora, un símbolo y un ícono al que se debe responder.²⁰ De hecho, es difícil establecer, una definición precisa o un conjunto de características para los libros de artista, pues su misma naturaleza cambia constantemente. Como dicen Sowden y Bodman, "Se puede desafiar lo que un libro es".²¹ Mientras, Drucker sufre al señalar que el libro está abierto a la innovación, aunque ésta tenga sus límites: "La convención del libro radica tanto en sus significados restringidos (como alfabetización, ley, texto, etcétera) como en el espacio para nuevas obras (la página en blanco, el vacío, el lugar desocupado)". En consecuencia, para Drucker el libro transformado es una intervención, algo que refleja la crítica inherente que los experimentos con libros encarnan con respecto a su propia constitución.²²

Una manera de examinar reflexivamente

18 Ulises Carrión, "Obras-libro revisitadas", en *El nuevo arte de hacer libros* (México: Tumbona/ Conaculta, 2012), 93.

19 Drucker, *The Century of Artists' Books*, 3-4.

20 Drucker, *The Century of Artists' Books*, 360.

21 Tom Sowden y Sarah Bodman, *A Manifesto for the Book* (Orlando: Impact Press, 2010), 9.

22 Drucker, *The Century of Artists' Books*.

las estructuras que conforman el libro es precisamente perturbar dichas estructuras. En cierto sentido, se puede pensar la página como *finita* (física, materialmente, por ejemplo), pero también puede ser pensada como *infinita*, especialmente como resultado de ser potencialmente distinta con cada mirada/lectura. Esto permite ver al libro como un medio autorreflexivo muy adecuado para los experimentos formales y, al mismo tiempo, permite ubicarlo como un medio político potencial, en tanto puede ser usado para intervenir y perturbar prácticas e instituciones existentes.

6. La problematización de la lectura y la autoría

Un elemento constitutivo de los libros de artista es el haber puesto en tela de juicio ciertas nociones y prácticas relacionadas con el libro que anteriormente se habían dado por sentadas y que probablemente todavía se subestiman. Por ejemplo, Brian Wallis muestra cómo “en vez de al autor omnipotente”, los libros de artista posmodernos “reconocen una colectividad de voces y la participación activa del lector”.²³ Carrión, por su parte, estaba muy interesado en la idea de que los lectores

23 Lucy Lippard y John Chandler, “The Dematerialization of Art”, *Art International*, # 12, 2 (1968).

podieran consumir los libros pasivamente, sin estar conscientes de su especificidad como medio.²⁴ La relación entre el libro y la lectura y la manera en la que el aspecto físico del libro puede modificar cómo leemos fue sin duda un tema importante para los artistas durante este periodo. Muchos de los experimentos con los libros de artista se centraron en la interacción entre autor, lector y libro, ofreciendo una experiencia de lectura alternativa, no necesariamente lineal.²⁵ Estas intervenciones en torno a la lectura con frecuencia representaban un enfrentamiento crítico con la idea del autor como el genio creativo original derivada de la tradición cultural del romanticismo europeo. Joan Lyon describe este potencial del libro de artista muy claramente: “Los mejores obras-libro son multinotacionales. En su interior, palabras, imágenes, colores, marcas y silencios se vuelven organismos plásticos que juegan a través de las páginas en una secuencia lineal variable. Su importancia radica en la formulación de una nueva literatura perceptual cuyo contenido altera el concepto de autoría y desafía al

24 Langdon, *Book*.

25 Éste ha sido uno de los focos de atención de los libros publicados y comisionados por la editorial de libros de artista de Reino Unido, Book Works, por ejemplo. Jane Rolo e Ian Hunt, “Introduction”, en *Book Works: A Partial History and Sourcebook*, *op. cit.*

lector a enfrentarse a un nuevo discurso en la página impresa”.²⁶ Asimismo, Carrión escribe sobre cómo en los libros del arte nuevo, como él los llama, las palabras ya no transmiten la intención del autor. En cambio, los autores pueden usar las palabras de otras personas como elementos del libro en su totalidad, tanto así que ubica el plagio en la base misma de la creatividad. Por lo que toca a los libros de artista, según Carrión, lo que está en juego no es la intención del artista, sino más bien el proceso de examinación del significado del lenguaje. Para Carrión, es el lector el que genera el significado y comprensión de un libro mediante su extracción específica de significado. Cada libro requiere una lectura diferente y abre ante sí posibilidades al lector.²⁷

Las inhibiciones del cambio mediático

Podemos ver entonces que la “naturaleza” misma del libro es particularmente adecuada para la experimentación y para leer a contrapelo. Como medio, el libro tiene el potencial de generar preguntas acerca de algunas de las prácticas e instituciones

26 Joan Lyons, “Introduction”, 7.

27 Ulises Carrión, “El arte nuevo de hacer libros”, en *El nuevo arte de hacer libros* (México: Tumbona/Conaculta, 2012), 59-61.

establecidas en torno a la producción, distribución y consumo del material impreso. A pesar de dicho potencial, gradualmente se ha evidenciado (algunos se dieron cuenta de esto durante los años sesenta y setenta, otros sólo tiempo después) que la capacidad de los libros de artista de llevar a cabo el cambio institucional en el mundo del arte y de cuestionar tanto el concepto del libro como aquel del arte en tanto artefacto estético singular sostenido por las estructuras institucionales no era particularmente duradera. Con respecto a la democratización de los libros de artista, por ejemplo, Lippard repara en que al perder su lejanía, el libro corre el riesgo de perder también su función crítica. Aquí, dice Lippard, el “peligro es que, con un público creciente y el aumento de la popularidad entre los coleccionistas, el libro de artista retornará a sus orígenes de edición de lujo o decorativa [...], convertido en un producto costoso y relumbrante. Para Lippard existe una discrepancia entre las características de un medio con el potencial de derrumbar muros y el contenido y la forma reales de la mayoría de los libros de artista, que eran muy experimentales y vanguardistas y por lo tanto inaccesibles para los lectores/consumidores externos al mundo del arte.²⁸

28 Lippard, “The Artist’s Book Goes Public”, 47-48.

Los procesos de incorporación y comercialización

Es interesante señalar que Carrión fue uno de los críticos más acerbos de la idea de que los libros de artista debían ser capaces de alguna manera de subvertir el sistema de galerías. En "*Bookworks revisited*" muestra cómo la esperanza que rodea este supuesto potencial revolucionario del libro como medio se basaba en una gran malinterpretación de los mecanismos subyacentes al mundo del arte. Carrión ataca en particular la idea de que los libros de artista podrían prescindir de los intermediarios. En vez de eludir el sistema de galerías, para este autor, los artistas del libro simplemente estaban adoptando un conjunto alternativo de intermediarios: los editores y críticos de libros.²⁹

Diez años después, Stewart Cauley actualizó la crítica de Carrión argumentando que como manifestación artística y medio, el libro de artista no había sido capaz de evitar los mecanismos del mercado ni el culto a las celebridades del sistema del arte. De hecho, hacia fines de la década de los ochenta, el campo de las publicaciones de artista había perdido casi todo su

29 Ulises Carrión, "Obras-libro revisitadas", en *El nuevo arte de hacer libros*.

ímpetu experimental y se había convertido en una institución en sí mismo, imitando el sistema de galerías y museos que en un principio intentaba subvertir.³⁰ Inicialmente, aquellos interesados en los libros de artista encontraron dificultades para establecer un sistema alternativo, ya que tenían que arreglárselas sin una distribución organizada, mecanismos de reseñas críticas o esquemas de financiamiento. En los setenta, cuando ya fueron capaces de hacerlo, las estructuras resultantes reflejaban de muchas maneras las mismas instituciones que supuestamente criticaban y ante las que ofrecían una alternativa.³¹ Cauley señala a la misma comunidad del libro, y especialmente al hecho de que los artistas de la época se centraron más en el concepto y la estructura del libro que en usar la forma libro para hacer cualquier clase de declaración política crítica. La idea de que los libros de artista estaban desconectados de los sistemas institucionales convencionales también ha resultado ser un mito. Como deja claro Drucker, muchos libros de artista fueron desarrollados en conjunto con museos y galerías, en donde eran percibidos no como artefactos subversivos sino más

30 Stewart Cauley, "Bookworks for the '90s", *Afterimage*, # 25, 6, May/June (1998).

31 Stefan Klima, *Artists Books: A Critical Survey of the Literature* (Nueva York: Granary Books, 1998), 54-60.

bien como herramientas de bajo costo para conseguir publicidad adicional para esas instituciones y sus actividades.³²

Siguiendo a Abigail Solomon-Godeau, este proceso de comercialización e incorporación —o, como lo llama ella, “la asimilación casi-total” de la práctica artística (Solomon-Godeau se centra específicamente en la fotografía posmoderna) y de la crítica dentro del discurso que afirmaban desafiar— puede ubicarse como parte de la tendencia general de las “prácticas artísticas críticas” conceptuales y posmodernas y es una evolución que puede vincularse con los cambiantes mercados del arte de la época y que puede verse en términos de un cambio social y cultural más amplio hacia el reaganismo. Sin embargo, para esta autora, el problema yace no sólo en los cambios en el mercado del arte, sino en las prácticas artísticas críticas y también en la crítica de arte, que no eran lo suficientemente robustas como para seguir reinventándose a sí mismas. Incluso si han sido incorporadas al mercado del arte y al sistema de mercancías, Solomon-Godeau sostiene que todavía es posible que las prácticas artísticas y las críticas institucionales desarrollen alguna (nueva) forma de desafío sostenible desde *dentro* de

estos sistemas. En lo que a ella respecta, “una posición de resistencia jamás puede establecerse de una vez por todas, debe recomponerse y renovarse perpetuamente para abordar adecuadamente las condiciones y circunstancias cambiantes que son su territorio”.³³

La promesa del acceso abierto

A primera vista, muchos de los cambios ocurridos recientemente en el mundo del libro académico parecen semejantes a los trazados más arriba con respecto al libro de artista. Como sucedió con la publicación de los libros de artista, la publicación digital les ha brindado a las partes interesadas la oportunidad de contrarrestar el sistema (editorial) existente y sus instituciones, de experimentar con el uso de medios emergentes contemporáneos para publicar libros (en este caso académicos) de formas y maneras nuevas y de desafiar en el procesos las ideas establecidas sobre el libro código impreso y sobre las prácticas materiales de producción, distribución y consumo que lo rodean. Ello ha desembocado en una nueva

33 Abigail Solomon-Godeau, “Living with Contradictions: Critical Practices in the Age of Supply-Side Aesthetics”, *Social Text*, # 21 (1989).

ola de iniciativas editoriales académicas tanto formales (los mismos académicos se vuelven editores o establecen infraestructuras editoriales transinstitucionales junto con bibliotecas, departamentos de tecnologías de la información y grupos de investigación) como informales (haciendo uso de la autopublicación y de las plataformas de redes sociales como los blogs y los wikis).³⁴ El fenómeno de la publicación de libros de acceso abierto se puede ubicar dentro de su contexto más amplio, contexto que, cabe señalar, también incluye el cierre de muchísimas librerías debido a la feroz competencia con los grandes supermercados en un extremo del mercado y con los comerciantes en línea de libros electrónicos como Amazon en el otro; el hecho de que la mayoría de las grandes cadenas de librerías son cada vez más renuentes a aceptar títulos académicos (no sólo revistas, sino también libros); y la entrega (ya sea completamente o en parte) de muchas organizaciones editoriales diseñadas para cumplir con el bien común (asociaciones académicas, sociedades eruditas, editoriales universitarias, sin ánimo de lucro y no lucrativas) a compañías comerciales.

34 Véase, por ejemplo, Janneke Adema y Birgit Schmidt, "From Service Providers to Content Producers: New Opportunities For Libraries in Collaborative Open Access Book Publishing", *New Review of Academic Librarianship*, # 16 (2010).

A partir de inicios de la década de los años noventa, los primeros pasos en el desarrollo del acceso abierto se dieron en su mayoría en el campo de la ciencia, la tecnología, la ingeniería y las matemáticas (STEM por sus siglas en inglés), y gran parte de la atención se centraba en auto-archivar en línea las versiones preliminares de los artículos de investigación de los académicos en repositorios centrales, temáticos o institucionales. Esto se conoce como la vía verde hacia el acceso abierto, en contraste con la vía dorada, que se refiere a la publicación de artículos en revistas en línea de acceso abierto. En este sentido, resulta de particular interés la filosofía que subyace al surgimiento del movimiento de acceso abierto, pues es posible percibir un conjunto de características comunes con el pensamiento que sustentaba los libros de artista discutido antes. El movimiento de acceso abierto fue una iniciativa establecida por investigadores académicos, bibliotecarios, gerentes y administradores que concluyeron que el sistema tradicional de publicación —gracias en gran medida al agresivo (y continuo, como veremos) proceso de comercialización lucrativa que estaba sufriendo— ya no respondía, ni por interés ni por capacidad, a sus necesidades de comunicación. En consecuencia,

los promotores de la iniciativa quisieron aprovechar las oportunidades que vieron en los nuevos mecanismos digitales de publicación y distribución para que las investigaciones estuvieran disponibles ampliamente y de manera mucho más rápida, económica y eficiente que la que ofrecía la publicación académica impresa convencional. Y tenían distintas motivaciones para hacerlo: el querer extender la circulación de las investigaciones a todos los que estuvieran interesados en vez de restringir el acceso a sólo aquellos que pudieran pagar por ellas a través de las suscripciones a revistas, etcétera,³⁵ y el deseo de promover el surgimiento de una comunidad global de información y, a través de ellos, ayudar a producir una esfera pública democrática renovada del tipo propuesto por Jürgen Habermas. Desde este último punto de vista (distinto de filosofía democrática más radical que procederemos a desarrollar en lo que sigue), se pensaba que el acceso abierto preparaba la creación de una democracia liberal saludable, mediante su supuesta capacidad para derribar barreras entre la comunidad académica y el resto de la sociedad y lo que se percibía como su habilidad para

35 John Willinsky, *The Access Principle: The Case for Open Access to Research and Scholarship* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2009), 5.

proveer a la población con el conocimiento necesario para tomar decisiones bien informadas y contribuir activamente en el debate político. Aunque sin duda, otro factor motivante detrás del desarrollo del acceso abierto era el deseo de algunos involucrados de aumentar la transparencia, la responsabilidad, la posibilidad de ser encontrado, la usabilidad, la eficiencia y la rentabilidad no sólo de la investigación sino de la educación superior misma. Desde esta última perspectiva (y que una vez más puede distinguirse de la filosofía radical de acceso abierto propuesta más abajo), hacer disponibles las investigaciones mediante el acceso abierto era visto por la mayoría como una manera de promover y estimular la economía neoliberal del conocimiento tanto nacional como internacionalmente. Se supone que el acceso abierto logre estos objetivos al facilitar que los negocios y la industria capitalicen el conocimiento académico —las compañías podrían generar nuevos negocios con base en su uso y explotación, por ejemplo—, incrementando así el impacto de la educación superior en la sociedad y ayudando al Reino Unido, a Europa y a Occidente (y al Norte) a ser más competitivos globalmente.³⁶

36 Gary Hall, *Digitize This Book! The Politics of New Media, or Why We Need Open Access Now* (Min-

Hasta la fecha, el movimiento de acceso abierto ha avanzado mucho más en su objetivo de volver accesibles todos los artículos de revistas que en lograr lo mismo con los libros académicos. Este fenómeno tiene varias causas. Primero, dado que el movimiento de acceso libre ha tenido un desarrollo y una promoción mayores en el campo de la ciencia, la tecnología, la ingeniería y las matemáticas, ha tendido a concentrarse en el modo de publicación más apreciado en esas áreas: el artículo de revista arbitrado. Cabe señalar que los debates recientes en torno a la “Primavera Académica” y los editores “rapaces” como Informa plc no son la excepción de esta regla general.³⁷

neapolis: University of Minnesota Press, 2008); Janneke Adema, *Open Access Business Models for Books in the Humanities and Social Sciences: An Overview of Initiatives and Experiments* (Amsterdam: OAPEN Project Report, 2010). David Willetts, el Ministro de Ciencia del Reino Unido, actualmente promueve el acceso abierto en el que el autor paga justo por estas razones. Véase David Willetts, “Public Access to Publicly-Funded Research”, *BIS: Department for Business, Innovation and Skills*, 2 de mayo, 2012: <https://www.gov.uk/government/speeches/public-access-to-publicly-funded-research--2>

37 David Harvie, Geoff Lightfoot, Simon Lilley y Kenneth Weir, “What Are We To Do With Feral Publishers?”, enviado para su publicación en *Organization*, y disponible a través del Leicester Research Archive: <http://hdl.handle.net/2381/9689>.

Segundo, las restricciones para hacer disponibles mediante acceso abierto las investigaciones asociadas con los derechos reservados de los editores y las licencias, en su mayoría, pueden eludirse legalmente cuando se trata de artículos de revista. Si fallan las demás opciones, los autores pueden autoarchivar una versión prearbitrada de su artículo en un repositorio central, temático o institucional como PubMed Central. Sin embargo, no es tan sencillo eludir dichas restricciones cuando se trata de libros académicos. En este caso, dado que se le pagan regalías al autor a cambio de su texto, los derechos suelen ser transferidos *por* el autor *al* editor. El texto sigue siendo propiedad intelectual del autor, pero el derecho exclusivo de poner a la venta copias del texto o regalarlas sigue siendo del editor.³⁸

Otras de las razones por las que el movimiento de acceso abierto se ha centrado en los artículos de revista es por los costos involucrados en la publicación de libros de este modo, ya que no ha sido fácil trasladar uno de los principales modelos de financiamiento del acceso abierto en los campos de la ciencia y la tecnología, las

38 Véase Budapest Open Access Initiative, "Self-Archiving FAQ, written for the Budapest Open Access Initiative (BOAI)", 2002-4: <http://www.eprints.org/self-faq/>

cuotas de procesamiento que recaen sobre los autores,³⁹ ni a la publicación de libros ni a las ciencias sociales y humanidades. En contraste con la ciencia y la tecnología, las humanidades y las ciencias sociales tienen muchas disciplinas en las que los libros (las monografías en particular) publicados por editoriales internacionales de prestigio, más que los artículos en revistas de alto rango, son considerados como el medio más significativo y valioso de la comunicación académica; además, los autores de muchas áreas de las ciencias sociales y las humanidades no están acostumbrados a pagar para ver publicado su trabajo. Y es más, muchos autores lo asocian con publicar por vanidad.⁴⁰ También son menos propensos a conseguir las subvenciones necesarias de cuerpos de financiamiento o de sus mismas instituciones para cubrir

39 Aunque se postula que el modelo de financiamiento principal en la ciencia y la tecnología es el del "autor paga", hay muchas investigaciones que contradicen este dicho. Véase, por ejemplo, Stuart Shieber, "What Percentage of Open-Access Journals Charge Publication Fees", *The Occasional Pamphlet on Scholarly Publishing*, 9 de mayo, 2009: <http://blogs.law.harvard.edu/pamphlet/2009/05/29/what-percentage-of-open-access-journals-charge-publication-fees/>

40 Maria Bonn, "Free Exchange of Ideas: Experimenting with the Open Access Monograph", *College and Research Libraries News*, # 71, 8, septiembre (2010) pp 436-439: <http://crln.acrl.org/content/71/8/436.full>

los costos del modelo de publicación “el autor paga”. Que en muchos de los países occidentales las ciencias sociales y las humanidades reciban solamente una fracción del financiamiento gubernamental que se otorga a la ciencia y a la tecnología⁴¹ junto con que las mucho más altas tasas de rechazo en la ciencias sociales y humanidades, significa que las subvenciones tendrían que ser considerablemente mayores (dado que el tiempo requerido para arbitrar los artículos y, por lo tanto, el trabajo humano empleado hacen que sea un proceso mucho más intenso)⁴² sólo agrava

41 Patrick Alexander, director de la Pennsylvania State University Press, da el siguiente ejemplo: “Las publicaciones de acceso abierto en ciencia y tecnología con frecuencia son financiadas con dinero de los contribuyentes, ya que los costos de publicación se incluyen en las solicitudes de las subvenciones... el presupuesto de National Institutes for Health para 2013 es de \$31 mil millones de dólares. La solicitud de National Science Foundation es de alrededor de \$7.3 mil millones de dólares. Si comparamos esas cantidades con las solicitadas por National Endowment for the Humanities (\$154 millones de dólares) y por National Endowment for the Arts (\$154 millones de dólares) podemos ver por qué los investigadores de las artes y humanidades tienen problemas para solventar los costos de publicación”. (Adeline Koh, “Is Open Access a Moral or a Business Issue? A Conversation with The Pennsylvania State University Press”, *The Chronicle of Higher Education*, 10 de julio, 2012: <http://chronicle.com/blogs/profhacker/is-open-access-a-moral-or-a-business-issue-a-conversation-with-the-pennsylvania-state-university-press/41267>)

42 Véase el reporte de 2009 de Mary Waltham para National Humanities Alliance, “The Future of

el problema. Y es así nada más para publicar artículos; publicar libros bajo el modelo “el autor paga” sería incluso más costoso.

Aunque el movimiento de acceso abierto se centró inicialmente más en los artículos de revista que en las monografías, en años recientes las cosas han empezado a cambiar en este sentido. Sin duda, uno de los factores centrales detrás de este cambio ha sido el hecho de que la publicación de libros de acceso abierto se ve como una respuesta posible a la “crisis monográfica”, que se refiere al peligro que se abate sobre la ya de por sí debilitada sustentabilidad de la monografía impresa a causa del continuo descenso en las ventas de libros académicos.⁴³ Dicha situación ha sido provoca-

Scholarly Journals Publishing among Social Sciences and Humanities Associations”: http://www.nhalliance.org/research/scholarly_communication/index.shtml; y Peter Suber, ‘Promoting Open Access in the Humanities’, 2004: <http://www.earlham.edu/~peters/writing/apa.htm>. “En promedio, las revistas de humanidades tienen tasas de rechazo más altas (70-90%) que las de ciencia y tecnología (20-40%)”, dice Suber.

- 43 Greco y Wharton estiman que el promedio de monografías adquiridas por bibliotecas ha caído de 1 500 en los setenta a 200-300 el día de hoy. Thompson estima que los tirajes y las ventas han pasado de 2 000-3 000 respectivamente durante los setenta a tirajes de entre 600 y 1 000 y ventas de entre 400 y 500 actualmente. Albert N. Greco y Robert Michael Wharton, “Should University Presses Adopt an Open Access [electronic publishing] Business Model for all of their Scholarly Books?”, ELPUB. *Open Scholarship: Authority, Community,*

da por “la llamada “crisis de las series”, término que designa el vertiginoso aumento en las suscripciones a revistas de ciencia y tecnología desde mediados de los años ochenta que [...] han estrangulado a las bibliotecas y han provocado la disminución en las compras de libros/monografías”.⁴⁴ La caída en la demanda de monografías por parte de las bibliotecas ha llevado a muchas editoriales a producir tirajes menores; a centrarse en títulos más vendibles y comerciales; o incluso a alejarse de las monografías para concentrarse, en su lugar, en libros de texto y de referencia. En resumen, los editores de libros académicos convencionales están teniendo que tomar decisiones en cuanto a qué publicar, *más* en función del mercado y del valor potencial de un texto como mercancía y *menos* basados en su calidad como trabajo académico. Este último factor dificulta que los jóvenes académicos publiquen monogra-

and Sustainability in the Age of Web 2.0 – Proceedings of the 12th International Conference on Electronic Publishing held in Toronto, Canada 25-27 June 2008; John B. Thompson, *Books in the Digital Age: The Transformation of Academic and Higher Education Publishing in Britain and the United States* (Cambridge: Polity Press, 2005).

44 Jean Kempf, “Social Sciences and Humanities Publishing and the Digital ‘Revolution’” manuscrito sin publicar, 2010: http://perso.univ-lyon2.fr/~jkempf/Digital_SHS_Publishing.pdf; Thompson, *Books in the Digital Age*, 93-94.

fías con base en sus investigaciones que con frecuencia son necesarias para conseguir la tan importante plaza de tiempo completo. Esto significa a su vez que las ciencias sociales y las humanidades están permitiendo, en efecto, que los editores tomen decisiones que afectan su propio futuro y que establecen quién tendrá una larga carrera en *función de razones económicas*, de acuerdo con las necesidades del mercado o lo que dichos editores consideren que son esas necesidades. Y también se está volviendo complicado, en términos generales, que los autores de ciencias sociales y humanidades publiquen monografías que se ven difíciles, avanzadas, especializadas, oscuras, radicales, experimentales o vanguardistas; situación que recuerda el anterior estado de cosas que llevó al crecimiento de los libros de artista cuando éstos surgieron en un contexto carente de espacios de exposición para obras (conceptuales) críticas y experimentales en las galerías comerciales convencionales.

En parte como respuesta a esta “crisis monográfica”, se ha establecido un número creciente de iniciativas que permiten que los autores de ciencias sociales y humanidades, en particular, publiquen libros de acceso abierto; y no sólo introducciones, obras de referencia y libros de texto, sino monografías de investigación y

coleccionas editadas. Entre estas iniciativas se cuentan las editoriales dirigidas por académicos como Open Humanities Press, re.press y Open Book Publishers; editoriales comerciales como Bloomsbury Academic; editoriales universitarias del tipo de ANU E Press y Firenze University Press; y editoriales establecidas por bibliotecas o que trabajan en colaboración con ellas como Athabasca University's AU Press.⁴⁵

Por más significativo que haya sido el interés generalizado entre académicos, bibliotecarios y editoriales de encontrar soluciones a la crisis monográfica, las razones que subyacen al desarrollo de la publicación de libros de acceso abierto en las ciencias sociales y humanidades son, de hecho, mucho más diversas de lo que se suele sugerir. Por ejemplo, a los factores motivantes que inspiraron el crecimiento del movimiento de acceso abierto que detallamos antes podemos añadir el deseo, compartido por muchos académicos, de incrementar la disponibilidad y el acceso a la investigación (especializada) en estas áreas, con miras a elevar su reputación, influencia, impacto y consideración. Esto se

45 En el siguiente vínculo se encuentra una lista de editoriales que están experimentando con distintos modelos de negocios para libros de acceso abierto: http://oad.simmons.edu/oadwiki/Publishers_of_OA_books. Véase también, Adema, *Open Access Business Models*.

considera especialmente significativo en una época en la que el gobierno del Reino Unido, por poner sólo un ejemplo, se dedica a enfatizar la importancia de la ciencia y la tecnología mientras les retira apoyo y financiamiento a las ciencias sociales y a las humanidades. Muchos académicos de estas últimas áreas están dispuestos a resistir, e incluso a proponer alternativas contrainstitucionales, a las grandes compañías comerciales establecidas que han terminado por dominar el mundo editorial académico; y, al hacerlo, liberar el debate académico de las restricciones del mercado mediante la capacidad de publicar libros que con frecuencia carecen de un claro mercado comercial.

Dos estrategias:
accesibilidad y experimentación

Dicho lo anterior, todas las razones y factores motivantes tras los recientes cambios en los modelos editoriales siguen centrados en hacer *cada vez más* investigación académica *aún más* accesible. Pero al menos para algunos de los involucrados en la creación y diseminación de libros de acceso abierto, hacerlo también constituye un estadio importante en el desarrollo de lo que pueden ser consideradas formas más “experimentales” de investigación y

publicación; formas a las cuales los sistemas comerciales impresos de producción y distribución apenas han dado cabida. Dichos experimentos académicos tal vez sean capaces de adoptar un papel similar, si no el equivalente exacto, que identificamos con el que los libros de artista jugaron en el contexto contracultural de los sesenta y setenta, en términos del cuestionamiento hecho a la forma material y conceptual del libro; de la promoción de maneras alternativas de lectura y comunicación *vía* el libro; y de la problematización de la noción de autoría moderna y romántica. En particular, estamos pensando en los proyectos que emplean procedimientos de arbitraje (como *Planned Obsolescence* de Kathleen Fitzpatrick, que usa el *plugin* CommentPress de Wordpress para permitir que los comentarios aparezcan junto al cuerpo del texto principal), wikis (las dos series de Liquid y Living Books de Open Humanities Press) y blogs (como los que se han hecho usando la aplicación Anthologize desarrollada por la Universidad George Mason).⁴⁶ Esto permite distintos grados de lo que Peter Suber llama “la apertura por parte del autor” cuando se trata de revisar, editar, cambiar,

46 Véase, <http://mediacommons.futureofthebook.org/mcpres/plannedobsolescence>; <http://liquidbooks.pbwiki.com/>; <http://www.livingbooksaboutlife.org/>; <http://anthologize.org/>

actualizar o reusar el contenido, incluyendo la creación de obras derivadas. Dichas prácticas plantean un desafío conceptual a algunas de las interpretaciones más limitadas del acceso abierto (lo que a veces se conoce como “acceso abierto débil”),⁴⁷ y en ocasiones pueden constituir una prueba radical de la integridad y la identidad de un trabajo dado, especialmente al permitir que distintas versiones existan de manera simultánea. En el contexto académico esto plantea preguntas de naturaleza tanto teórica como práctica que tienen el potencial de abrir nuevos espacios para reimaginar qué es lo que cuenta como práctica académica e investigación, cómo se puede tener acceso a ella y cómo se puede contestar: no sólo qué versión del trabajo se cita y se conserva y quién tiene la responsabilidad última sobre el texto y su contenidos, sino también qué es en realidad un autor, un texto, un trabajo y en dónde puede residir cualquier autoridad y estabilidad que pueda asociarse con dichos conceptos.

Resulta interesante, entonces, que aunque se pueden ubicar como dos de las principales fuerzas rectoras tras el significativo aumento del interés en la publicación de libros de acceso abierto, como

47 Véase Peter Suber, boletín *SPARC OA*, # 155, 2 de marzo, 2011: <http://www.earlham.edu/~peters/fos/newsletter/03-02-11.htm>

“proyectos”, tanto los proyectos más obvia o abiertamente políticos (sean de corte democrático-liberal, neoliberal o de otro tipo) que buscan usar los medios digitales y el internet para generar mayor acceso a la investigación libresa, por un lado, como aquellos proyectos que experimentan —en tanto parte de los aspectos más innovadores y conceptuales de la publicación de libros de acceso libre— con *la forma del libro* (combinación que identificamos como componentes esenciales del potencial experimental y político del libro de artista) y con la manera en que opera actualmente nuestro sistema dominante de comunicación académica, por el otro, con frecuencia parecen estar desconectados. Una vez más, podemos establecer la comparación con la situación descrita por Lippard, en la que los libros de artista más experimentales (conceptual o materialmente) eran vistos como menos accesibles para el gran público y, en algunos casos, contrarios a la estrategia de los múltiples democráticos, al promover la exclusividad.

Es cierto que para poder avanzar en la promoción del acceso abierto y conseguir mayores índices de aceptación y conformidad entre la comunidad académica se ha forjado una serie de alianzas estratégicas entre los varios impulsores del movimiento de acceso abierto. Algunas de

dichas alianzas (como aquellas asociadas con la vía verde del acceso abierto, por ejemplo) han establecido como su prioridad el hacer accesible en línea *la mayor parte* de las investigaciones, si no es que *todas*, sin cobrar nada (*acceso abierto Gratis*),⁴⁸ tal vez con la intención de explorar después otras posibilidades una vez alcanzado el estadio de masa crítica, incluyendo aquellas que tienen que ver con la experimentación con la forma del libro, pero tal vez no. De ahí la insistencia de Stevan Harnad de que “es momento de evitar que lo óptimo obstruya el camino de lo mejor: hay que olvidarse del acceso abierto Libre y dorado hasta que hayamos logrado establecer universalmente el acceso abierto Gratis y verde”.⁴⁹ Aunque no se pueden contrastar y oponer simplemente a la vertiente anterior, otras alianzas estratégicas (que a veces comparten algunos de los mismos participantes) se han centrado más en ganar la confianza de la comunidad académica. En consecuencia, han priorizado el apaciguar la ansiedad sobre las publicaciones de acceso abierto —que incluye preocupacio-

48 Para un repaso del desarrollo de estos términos, véase: <http://www.arl.org/sparc/publications/articles/gratisandlibre.shtml>

49 Stevan Harnad, *Open Access: Gratis and Libre, Open Access Archivangelism*, martes, 3 de mayo, 2012 [1].

nes sobre su calidad, estabilidad, autoría, sustentabilidad y estatus en relación con los acuerdos y licencias de derechos de los editores— que se ha generado como resultado de la transición a los modos digitales de reproducción y distribución. Generalmente, estas alianzas se han empeñado en lograrlo al repetir en el contexto en línea muchas de las prácticas académicas asociadas con el mundo editorial impreso. Veamos la manera en que la mayoría de los editores de libros de acceso abierto continúa empleando los mismos procedimientos de control de calidad, estructuras de conservación y formas textuales que sus contrapartes impresas: el arbitraje previo a la publicación es realizado por académicos cuya reputación ya se encuentra establecida en el mundo impreso; las bibliotecas académicas cuidan de la conservación; las monografías tienen páginas numeradas y capítulos organizados en un orden y una narrativa lineales y secuenciales, etcétera. En este sentido, Sigi Jöttkandt apunta sobre la estrategia de Open Humanities Press:

Queremos que OHP sea la demostración tangible, a nuestros colegas humanistas que siguen escépticos, de que no hay razón por la que la publicación de acceso abierto no tenga los mismos estándares profesionales

que los del mundo impreso. Pretendemos mostrar que el acceso abierto no es sólo fiable académicamente, sino que de hecho está siendo fomentado por personalidades relevantes en nuestros campos y evidencia de ello es nuestro comité de asesores editoriales. Esperamos que la OHP contribuya a que el acceso abierto se convierta rápidamente en una práctica estándar para la publicación académica en humanidades.⁵⁰

Sin embargo, apenas unas cuantas editoriales de acceso abierto han demostrado mucho interés en combinar el énfasis en alcanzar el acceso en línea universal y gratuito y/o la generación de confianza en el mismo con una exploración crítica rigurosa de la forma misma del libro.⁵¹ Y ello a

50 Sigi Jöttkandt, "No-fee OA Journals in the Humanities, Three Case Studies: A Presentation by Open Humanities Press", presentado en Berlin 5 Open Access Conference: From Practice to Impact: Consequences of Knowledge Dissemination, Padua, 19 de septiembre, 2007: <http://openhumanitiespress.org/Jottkandt-Berlin5.pdf>

51 Open Humanities Press (<http://openhumanitiespress.org/>) y Media Commons Press (<http://media-commons.futureofthebook.org/mcpress/>) siguen siendo las excepciones más notables en el lado formal del continuo editorial, pues la mayoría de los experimentos con la forma del libro se realizan en la esfera informal (por ejemplo, los *blogbooks* auto-publicados con Anthologize y los libros generados con trabajo distribuido exprés como el *Hacking the*

pesar de que la capacidad para *reusar* el material es de hecho un rasgo esencial de lo que se conoce como la definición Budapest-Bethesda-Berlín (BBB) del acceso abierto, que es uno de los principales acuerdos en los que se basa el movimiento.⁵² Parece por lo tanto significativo que, de los libros disponibles en acceso abierto, sólo una minoría tenga licencias en las que se han eliminado tanto las barreras de *costo* como de *permiso*, con la consecuencia de que las investigaciones están disponibles bajo condiciones tanto *Gratis* como *Libre* (reusar).⁵³

Academy de Dan Cohen y Tom Scheinfeldt: <http://hackingtheacademy.org/>.

- 52 Véase lo que dice Peter Suber sobre la definición BBB aquí: <http://www.earlham.edu/~peters/fos/newsletter/09-02-04.htm>, en donde también establece que dos de las tres definiciones que componen la BBB (las de Bethesda y Berlín) requieren la remoción de trabas para obras derivadas.
- 53 El examinar las licencias utilizadas en dos de las plataformas o directorios más grandes de publicación de libros de acceso abierto hasta la fecha, la plataforma OAPEN (Open Access Publishing in Academic Networks) y el DOAB (Directory of Open Access Books), muestra que en la primera (visitada el 6 de mayo, 2012) 2 libros de un total de 966 tienen una licencia CC-BY [Reconocimiento] y 153 tienen una CC-BY-NC [Reconocimiento-NoComercial] (que restringe la reutilización comercial del material). En el DOAB (visitado el 6 de mayo, 2012) 5 libros de 778 tienen una licencia CC-BY y 215 una CC-BY-NC.

Reimaginando el libro o el acceso abierto radical

Es cierto que hay muchos en la comunidad del acceso abierto que consideran que los experimentos más radicales con los libros y en los libros resultan perjudiciales, respectivamente, para las estrategias de accesibilidad y confianza en gran escala. Desde esta perspectiva, los esfuerzos dirigidos a poner a disposición de otros el material de acceso abierto para que sea (re)usado, copiado, reproducido y distribuido en cualquier medio, y que sirva también para hacer y distribuir obras derivadas, junto con los experimentos con la forma del libro se consideran cuando mucho objetivos secundarios (e incluso para algunos resultan ser complicaciones y diluciones del objetivo principal del acceso abierto: hacer accesible en línea y sin restricciones de pago *toda* la investigación).⁵⁴ Y, ciertamente, aunque en muchas de las definiciones más formales de acceso abierto (y esto incluye las importantes definiciones de acceso abierto de Bethesda y de Berlín, que requieren la eliminación de barreras para las obras derivadas), el derecho de reusar y reapropiarse de un trabajo académico

54 Véase, por ejemplo, Stevan Harnad, *Open Access: Gratis and Libre*, *Open Access Archivangelism*, martes 3 de mayo, 2012.

se reconoce y se recomienda, tanto en la teoría como en la práctica se tiende a establecer una diferencia entre la “apertura del lado del autor” y la “apertura del lado del lector”, lo que constriñe las “intervenciones del lector” que fueron tan importantes para establecer la clase de posibilidades para “leer a contrapelo” que los libros de artista promovían, cosa que sentimos que las obras académicas (de acceso abierto) también deberían esforzarse por alentar y apoyar.⁵⁵ Esto es así especialmente en el caso de la publicación de libros, en la que con frecuencia suele dominar una visión más conservadora. Por ejemplo, es sugerente que, en una era en la que los textos digitales están generalmente conectados a toda una red de otras informaciones y ecosistemas para dispositivos móviles, se siga presentado casi siempre al libro de acceso abierto en términos de límites definidos y de una materialidad clara y distinta.

Pero si la capacidad de reusar el material es un rasgo esencial del acceso abierto —*como, repitamos, está establecido en la definición Budapest-Bethesda-Berlín del término y en muchas otras definiciones de prestigio*—, entonces, ¿la

55 Para ahondar en la “apertura del lado autor” y “del lado del lector”, véase Peter Suber, boletín SPARC OA: <http://www.earlham.edu/~peters/fos/newsletter/03-02-11.htm>

mejor manera de proceder, siempre y en todos lados, para el movimiento de acceso abierto (incluyendo la publicación de libros de acceso abierto) es trabajar para hacer *disponibles* en línea todas las investigaciones en términos de acceso abierto *Gratis* y/o para ganar la confianza de la comunidad académica? ¿No será demasiado tarde si esperamos hasta alcanzar la masa crítica de contenidos de acceso abierto para aprovechar la *oportunidad* que genera la transición de lo análogo a lo digital? ¿Acaso esta misma transición no nos ofrece la oportunidad, mediante el relajamiento de la estabilidad, la autoridad y la “fijación” de los textos, para repensar la edición académica y, en el proceso, plantear preguntas fundamentales sobre nuestras ideas de autor, autoridad, legitimidad, originalidad, permanencia, derechos y con ellas las de texto y libro que debimos haber planteado desde hace tiempo? Si perdemos esta oportunidad, ¿será que nos encontraremos en una situación similar a la que han estado los artistas del libro y sus editores, es decir, aquella de sólo repetir y reforzar estructuras y prácticas establecidas?

Demos por sentado que seguir una estrategia de acceso abierto *Libre* puede llevarnos, de tanto en tanto, a entrar en conflicto con estrategias de acceso abierto

más comúnmente aceptadas y aprobadas (aquellas interesadas en lograr la disponibilidad y volverse confiables a gran escala). Aun así, ¿no deberían los impulsores del acceso abierto de vez en cuando ser más sensibles a adoptar y promover formas de acceso abierto diseñadas para que el material pueda ser (re)usado, copiado, reproducido, distribuido, transmitido, traducido, modificado, mezclado y usado como base por otros? En particular ¿no deberían ser más sensibles a hacerlo aquí y ahora antes de que las cosas se sedimenten y se solidifiquen una vez más y nos veamos en una situación en la que lo que se ha logrado sea simplemente empujar el movimiento hacia unas versiones más débiles, diluidas y comerciales del acceso abierto?

Conclusión

Comenzamos por ver cómo, en el contexto del mundo del arte, se usó la idea y la forma del libro para enfrentar críticamente a muchas de las instituciones culturales establecidas, y de manera simultánea, a algunas de las filosofías subyacentes que les dan forma. En este sentido resulta de particular interés la manera en que, con el surgimiento durante los sesenta de la impresión en offset y de métodos de producción y técnicas de

impresión más baratos, hubo un aumento correspondiente en el acceso a los medios de producción y distribución de libros. Esto a su vez llevó al surgimiento de nuevas posibilidades y nuevos papeles que el libro pudo ocupar en el contexto artístico, y que incluyó la democratización del arte y la crítica del *status quo* del sistema de galerías. Pero estos cambios en la materialidad y distribución del libro en código en particular —tanto como producto artístico como como medio— se encontraban totalmente vinculados con preguntas en torno a la naturaleza del arte y del libro en cuanto tales. Así, los artistas del libro y los teóricos se involucraron cada vez más en la exploración conceptual y práctica de la materialidad del libro. Sin embargo, al final, la promesa de la innovación tecnológica que apuntaló los cambios en la producción y distribución de los libros de artista durante los sesenta y los setenta no fue suficiente para generar ningún desafío sostenible a largo plazo dentro del mundo del arte (aunque ha sido revisitado, remodelado y renovado repetidas veces).

El libro de artista de los sesenta y setenta tenía claramente el potencial de generar un cambio, pero fue incapaz de eludir por mucho tiempo las prácticas culturales, las instituciones y los mecanismos del mercado que lo rodeaban (incluyendo la evolu-

ción en la financiarización y el mercado del arte que Solomon-Godeau conecta con el desplazamiento hacia el reaganismo). En consecuencia, en vez de criticar o subvertir los sistemas establecidos de publicación y distribución, los libros de artista terminaron estando integrados a ellos.⁵⁶ A lo largo de este artículo hemos sostenido que a pesar de sus promesas materiales y conceptuales, existe el peligro de que algo similar suceda hoy con el mundo del acceso abierto. Tomemos por ejemplo la manera en la que el acceso abierto ha sido adoptado paulatinamente por las editoriales comerciales. Si uno de los factores motivantes de al menos algunos aspectos del movimiento de acceso abierto —no sólo los editores de acceso abierto en las ciencias sociales y las humanidades ya mencionados, sino

56 Dicho esto, hay una especie de resurgimiento de la publicación de libros impresos, hechos a mano o de artista en el que el libro está siendo reimaginado en contextos “desconectados”. En esta cultura impresa posdigital, la publicación en papel se usa como una nueva forma vanguardista de establecer contactos que, gracias a su naturaleza analógica, no es tan fácilmente controlable por las hegemonías comerciales de recopilación de datos digitales: Google, Amazon, Facebook *et al.* Para ahondar en el tema, véase Alessandro Ludovico, *Post-Digital Print: The Mutation of Publishing Since 1894*, (Eindhoven: Onomatopée, 2012); y Florian Cramer, “Post-Digital Writing”, *Electronic Book Review*, diciembre, 2012: <http://electronicbookreview.com/thread/electropoetics/postal>

también los del tipo de PLoS⁵⁷— ha sido el enfrentar, e incluso ofrecer una alternativa ante las grandes compañías comerciales que han llegado a dominar el mundo editorial académico, en los últimos años hemos visto a estas mismas editoriales experimentar con el acceso abierto, aunque tales experimentos hayan sucedido sólo en el ámbito de las revistas.⁵⁸ Generalmente, estos experimentos han girado en torno a la instauración de cuotas de procesamiento, que recaen sobre los autores, en las revistas académicas para volverlas de acceso abierto, estrategia que se considera cuida los intereses de las editoriales establecidas y que recientemente ha recibido apoyo a través del Reporte Finch, hecho por un grupo de representantes de las comunidades de los mundos académico, bibliotecario y editorial reunido por el Ministro de Ciencia británico, David Willetts.⁵⁹ Pero la

57 Public Library of Science. Se trata de un proyecto de acceso abierto no lucrativo para la publicación científica. Su objetivo es conformar una biblioteca de revistas especializadas y otro tipo de literatura científica de acceso abierto. [N. del E.]

58 Para más detalle, veáse Wilhelm Peekhaus, "The Enclosure and Alienation of Academic Publishing: Lessons for the Professoriate", *tripleC*, 10(2), 2012: <http://www.triple-c.at/index.php/tripleC/article/view/395>

59 "Accessibility, Sustainability, Excellence: How to Expand Access to Research Publications, Report of the Working Group on Expanding Access to Published Research Findings", 18 de junio, 2012:

idea de que el acceso abierto puede representar un modelo editorial comercialmente viable también ha atraído a una gran cantidad de los llamados editores rapaces⁶⁰ que (como Finch y Willetts) han propagado explicaciones engañosas, y con frecuencia erradas, de lo que es el acceso abierto.⁶¹ Se plantea, entonces, la pregunta de si el deseo de ofrecer una alternativa contrainstitucional a las grandes compañías comerciales establecidas puede verse marginalizado y neutralizado como resultado de este proceso en el que dichos editores comerciales ven en el acceso abierto una manera más de generar ganancias. ¿Será que las prácticas tanto económicas como materiales transferidas de la imprenta continua-

<http://www.researchinfonet.org/wp-content/uploads/2012/06/Finch-Group-report-FINAL-VERSION.pdf>. Para una visión de conjunto de algunos problemas que pueden ser identificados desde la perspectiva de las ciencias sociales y las humanidades en la dirección de las políticas adoptadas por Finch y Willetts, véase Lucinda Matthews-Jones, "Open Access and the Future of Academic Journals", *Journal of Victorian Culture Online*, 21 de noviembre, 2012: <http://myblogs.informa.com/jvc/2012/11/21/open-access-and-the-future-of-academic-journals/>

- 60 En el siguiente vínculo se encuentra una lista de editores de acceso abierto rapaces: <http://scholarlyoa.com/publishers/> Esta lista ha pasado de tener 23 editores rapaces en 2011 a 225 en 2012.
- 61 Véase la referencia al trabajo de Peter Murray Rust en Sigi Jöttkandt, "No-fee OA Journals in the Humanities".

rán dando forma a nuestros sistemas de comunicación? Como sostiene Nick Knouf, planear esta pregunta “no significa de ningún modo condenar el mundo editorial de acceso abierto; más bien significa decir que el mundo editorial de acceso abierto, sin un cuestionamiento simultáneo de las bases económicas del sistema de comunicación académica sólo reformará la situación sin realmente proponer una alternativa radical”.⁶²

Teniendo en mente la idea de realmente plantear un desafío radical al sistema de comunicación académica actual, y retomando una vez más la breve historia sobre los libros de artista que delineamos antes, ¿no sería útil pensar el acceso abierto *menos* como un proyecto y un modelo que implementar y *más* como un proceso de lucha continua y resistencia crítica? Podemos establecer aquí una analogía con la idea de democracia como *proceso*. En “Los dilemas históricos de la democracia y su relevancia contemporánea para la ciudadanía”, el filósofo político Étienne Balibar desarrolla un interesante análisis de la democracia con base en el concepto de “democratización de la democracia” que deriva de la lectura de Hannah Arendt y Ja-

62 Nicholas Knouf, “The JJPS Extension: Presenting Academic Performance Information”, *Journal of Journal Performance Studies*, 1 (2010).

cques Rancière. Para Balibar, el problema con la mayor parte del discurso en torno a la democracia radica en que ésta se percibe como un modelo que debe ser implementado en diferentes contextos (en China o en Medio Oriente, por ejemplo) y, en particular, el autor encuentra dos peligros en esta clase de discurso. En primer lugar, al conceptualizar la democracia como un modelo existe el peligro de que se convierta en una *fuerza homogeneizante*, encubriendo diferencias e injusticias. En segundo lugar, al entender la democracia como modelo o proyecto se corre el riesgo de que se vuelva una *fuerza dominante*, otro régimen político más que toma el control y asume el poder. De acuerdo con Balibar, una noción más interesante y radical de democracia implica concentrarse en el *proceso* de democratización de la democracia misma, convirtiendo así la democracia en una forma continua de lucha (o luchas), o, tal vez mejor, una autorreflexión crítica continua. Aquí, entonces, la democracia no es una realidad establecida, ni tampoco es un simple ideal; es más bien la lucha permanente por la democratización.⁶³

63 Etienne Balibar, "Los dilemas históricos de la democracia y su relevancia contemporánea para la ciudadanía", *Enrahonar. Quaderns de Filosofia*, # 48 (2012), 9-29.

¿Se puede entender el acceso abierto en términos similares: *menos* como un proyecto homogéneo que lucha por convertirse en un modelo o fuerza dominante y *más* como una lucha o serie de luchas críticas en desarrollo? ¿Y será que podemos ubicar lo que algunos perciben como el fracaso de los libros de artista para contribuir de manera significativa a dicha lucha crítica después de los setenta en el hecho de que al final ellos mismos se volvieron (o se vieron incorporados en) marcos institucionales dominantes, estado de cosas resultante en parte por su incapacidad para abordar continuamente de manera crítica cuestiones de acceso, experimentación y autorreflexión?

Ciertamente, una de las ventajas de conceptualizar el acceso abierto como un proceso de lucha más que como un modelo por implementar sería que hacerlo crearía más espacio dentro del movimiento para posiciones radicalmente diferentes, en conflicto, e incluso inconmensurablemente distintas, incluyendo aquellas *interesadas* en la experimentación crítica con la *forma del libro* y la manera en la que actualmente funciona nuestro sistema de comunicación académica. Como hemos mostrado, se suele restar importancia a dichas diferencias radicales en beneficio de la estrategia. Sin lugar a dudas, el acceso abierto puede sufrir lo que Richard Poy-

nder describe como “enconadas peleas” sobre “asuntos relativamente menores” como los “metadatos, derechos y archivos centralizados vs. distribuidos”.⁶⁴ Aun así, el énfasis suele ponerse en la importancia de tratar de mantener un frente más o menos unificado (dentro de ciertos límites, claro) frente a la crítica de editoriales, gobiernos, cabilderos, etcétera, por temor a que los oponentes tengan aún más municiones con las cuales atacar al movimiento de acceso abierto y puedan diluir o malinterpretar su discurso o distraer de alguna forma a los promotores de lo que se supone todos concuerdan son las principales tareas que los ocupan (es decir, conseguir el acceso en línea universal y gratuito para todas las investigaciones y/o volverse confiables). Sin embargo, es importante no ver la presencia de estas diferencias y conflictos al interior del movimiento de acceso abierto en términos puramente negativos, manera en la que suelen ser percibidos por aquellos que hablan desde la tradición liberal y su “creencia en la posibilidad de un consenso racional universal”.⁶⁵ (Este énfasis en lo “universal” es también aparente en las fan-

64 Richard Poynder, “Time to Walk the Walk”, *Open and Shut?*, 17 de marzo, 2005: <http://poynder.blogspot.com/2005/03/time-to-walk-talk.html>.

65 Chantal Mouffe, *En torno a lo político*, (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011), 11.

tasías en las que no sólo hay acceso abierto universal, sino que hay un único archivo global indexado y completamente integrado.) De hecho, si, como hemos visto, uno de los motores detrás del acceso abierto es volver la investigación y el conocimiento —y con ellos a la sociedad— más abiertos y democráticos, se puede sostener que la existencia de dicho disenso puede ayudar a conseguir este objetivo. Después de todo, y como sabemos gracias a Chantal Mouffe, más que poner la democracia en riesgo, cierto grado de conflicto y antagonismo de hecho constituye la posibilidad misma de la democracia.⁶⁶ Nos parece que esta manera de pensar (crítica, autorreflexiva, procesual y sin miras en objetivos específicos) el mundo editorial académico comparte muchos rasgos con el modo de trabajar del artista, que es la razón por la cual hemos sostenido que el movimiento del acceso abierto hoy puede aprovechar productivamente el tipo de apertura conceptual y la energía política que caracterizó la experimentación con el medio del libro en el mundo del arte durante los sesenta y los setenta.

66 Mouffe, *En torno a lo político*, 31.

Referencia original e hipervínculo al texto en inglés:
Adema, J. and Hall, G. (2013). "The political nature
of the book: on artists' books and radical open
access." *New Formations*, volume 78 (1): 138-156
<http://dx.doi.org/10.3898/NewF.78.07.2013>

Versión postimpresión del autor (aceptada) depo-
sitada en CURVE, septiembre, 2013: [http://curve.
coventry.ac.uk/open/items/bec7fd48-e138-4bb1-
840e-bc664e3e6ca1/1/](http://curve.coventry.ac.uk/open/items/bec7fd48-e138-4bb1-840e-bc664e3e6ca1/1/)

Éste es un artículo de acceso abierto distribuido
bajo los términos de la licencia de reconocimiento
de Creative Commons ([http://creativecommons.
org/licenses/by/3.0/](http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/)), que permite el uso irrestricto,
la distribución y la reproducción en cualquier medio
siempre y cuando se cite apropiadamente el
trabajo original.

**la red: transformando
la cultura, transformando
el universo editorial**

alessandro ludovico

De una obra impresa que no sea de ficción, especialmente aquellas que forman parte de una serie (tal como sucede con los periódicos y las revistas y con muchos libros), no se suele pretender que sea una entidad integral; se referirá a contenido externo, mediante citas o referencias bibliográficas, por ejemplo. Puede ser vista, entonces, como un “nodo” dentro de una red más amplia de contenido cultural; puede ser un punto de partida o un punto final, aunque lo usual sería que fuera uno de los muchos puntos intermedios en una senda más larga. Dichas conexiones siempre han existido, por supuesto; lo que la estructura hipertextual (en la que la mayoría de los medios digitales están basados) añade a esto, no es tanto un nuevo modelo, sino más bien un aumento exponencial en cuanto al ámbito y a la velocidad. Además, la red transforma el paradigma tradicional de los editores solitarios (ya sean convencionales o independientes) que compiten intensamente entre sí mientras crean y distribuyen sus productos y tratan de venderlos. Se necesita una reconcepción fundamental de los esquemas de producción y distribución para poder solucionar el dilema de la relación de los editores con la dimensión digital. Y la mejor manera de lograrlo es adoptar una estrategia típicamente digital: la de la red.

Las historias de éxito más inspiradoras de cualquier “cultura subterránea” jamás han sido logros de una sola personalidad o de una revista individual, sino de varias de ellas juntas, al “cubrir” una nueva escena y su floreciente cultura. A título personal, siempre he considerado a *Neural* (revista que edito desde 1993) como un nodo más dentro de una red más grande de producciones, todas ellas dedicadas a proveer contenidos sobre el mismo tema (en este caso, la cultura digital). Cuando empecé, estaba fascinado con el surgimiento de Internet, con su estructura dispersa pero interconectada, y me preguntaba cómo podría esta estructura convertirse en modelo para otros esfuerzos culturales. En este primer periodo, las redes de información y comunicación digital apenas comenzaban a desplazarse hacia el tipo de interacción en tiempo real que ya era la norma en las estructuras sociales del “mundo real”: la conexión activa y recíproca de varios nodos que de manera colectiva diseminaban información.

Pronto me di cuenta de que, incluso en la cultura “horizontal” e igualitaria del Internet de aquellos primeros días, algunos

nodos serían siempre “más iguales” que otros; un proceso implementado colectivamente distingue los nodos importantes de aquellos que no lo son tanto a partir de su reputación. Como señala Mathieu O’Neil en su libro *Cyberchiefs*, el Internet bien puede ser “un sistema sin estado”¹, y sin embargo, las comunidades que han conseguido producir resultados sobresalientes necesitan asegurar el control de calidad, lo que sólo puede hacerse estableciendo cierta forma de autoridad. En tales contextos, la distribución de autoridad se vuelve sinónimo de lo que O’Neil llama “la distribución del carisma”,² que, sobretodo gracias a los esfuerzos pioneros de los grupos de *hackers*, había sido liberada de las rígidas jerarquías de los sistemas meritocráticos más tradicionales.

Pero desarrollar el carisma y forjarse una reputación requiere tiempo y esfuerzo, y en los sistemas de comunicación en red simplemente no hay excusas para la falta de calidad; esto transforma gradualmente la manera en la que una revista se compila y se distribuye. En el caso de mi revista *Neural*, el simple reto de armar una nueva edición, de la mejor calidad posible dentro

1 M. O’Neil, *Cyberchiefs: Autonomy and Authority in Online Tribes* (London: Pluto Press, 2009).

2 M. O’Neil, *Cyberchiefs*.

de los tiempos y el presupuesto disponibles, sigue siendo, en primer lugar, una poderosa motivación para hacerlo. Las noticias de lo que vale la pena, en términos de tiempo o esfuerzo (y en muchos casos, de dinero) se diseminan rápidamente en línea, y siempre hay alternativas cuando cualquier producto ya no cumple con las expectativas que había generado. En otras palabras, el “ecosistema de la calidad” ha sido transformado profunda y permanentemente con el surgimiento de Internet.

1.1. Red significa distribución, y la distribución se beneficia sustancialmente de la red.

Un aspecto importante de la misión de todo editor es diseminar su contenido, pero establecer una infraestructura de distribución, fuera de los canales comerciales usuales, puede ser todo un reto. Durante la década de 1830 en Inglaterra, para poder sobrevivir, los periódicos radicales tenían que evadir sistemáticamente los sellos e impuestos exorbitantes (diseñados para limitar las publicaciones sólo a los “propietarios [de bienes] respetables”),³ y para ello utilizaban impresores “subterráneos”

3 J. Curran y J. Seaton, *Power Without Responsibility: the Press and Broadcasting in Britain*, (London: Routledge, 1997), 8.

confiables y estructuraron redes de distribución independientes bien organizadas. Incluso establecieron un fondo colectivo para las familias de aquellos que fueron encarcelados por vender periódicos ilegales “sin sello”. Las autoridades respondieron arrestando a los impresores no autorizados, interceptando los suministros de papel y encarcelando a los vendedores. De 1830 a 1836, se procesaron en Londres un total 1 130 casos de venta de periódicos sin sello. A pesar de la represión masiva, la prensa radical florecía: se estima que el número de lectores alcanzaba los dos millones, muchos más que los de los periódicos “respetables” que sí tenían sello. Con el tiempo, el gobierno del partido liberal, los Whigs, reformó la ley, dando, por un lado, mayores poderes represivos a la autoridad y, por el otro, reduciendo el impuesto del sello en un 75% para hacer menos atractivo el tráfico ilegal, lo que desembocó en un aumento de la libertad de prensa.⁴

Poco antes de la Segunda Guerra Mundial, sindicalistas radicales establecieron de manera similar infraestructuras bien organizadas, como también lo hicieron escritores subterráneos y disidentes políticos en la URSS durante los cincuenta. Estas redes autogestivas fueron capaces

4 J. Curran, J. y Seaton, J., *Power Without Responsibility*, 12.

de crecer y funcionar sin tener ninguna tecnología sofisticada; y aún así, funcionaban de acuerdo con ciertos principios y estructuras esenciales característicos de las redes, incluyendo el elemento de la jerarquía basada en la reputación. También resulta interesante notar que las revistas dadaístas se distribuían de manera aleatoria, mientras que el movimiento Fluxus utilizaba su red interna como una infraestructura de distribución eficiente.

Los distribuidores de medios subterráneos de pequeña y mediana escala que surgieron durante los setenta dieron paso durante los ochenta y noventa a una galaxia de iniciativas postales capaces de llevar sus contenidos publicados a una audiencia muy vasta, que vivía sobre todo en los márgenes de la sociedad convencional, por lo que la mejor manera de llegar a ellos era a través del sistema postal (otra red funcional). Este concepto, a su vez, resultaría fundamental para establecer el movimiento del arte correo, que montó un sistema de distribución global usando nada más que sus participantes activos (nodos de red) y el sistema postal preexistente. Y por último, los fanzines heliograbados, como la publicación italiana *Insekten Sekte*, se distribuían bajo un extraño modelo de “copyleft”: después del tiraje inicial, se transferían las placas originales a otras personas para

que imprimieran tantas copias como desearan (e incluso las vendieran) sin ninguna obligación con los editores originales.⁵

En todos los casos mencionados, el concepto clave de la red demostró ser una práctica crucial de distribución, que hizo posible navegar (y sobrevivir) los peligrosos mares del mercado mediante el desarrollo de estrategias alternativas. Y si algo nos ha enseñado el Internet, es que no hay un límite fijo para el poder combinado de muchos nodos individuales pero mutuamente solidarios.

1.2. La red como infraestructura: agencias, redifusión y directorios.

En 1846 se fundó la Associated Press, cuando un grupo de periódicos decidió invertir de manera conjunta en un nuevo medio (el telégrafo) para acelerar la recolección y distribución de información.⁶ El Underground Press Syndicate fue concebido de manera similar, pero a lo anterior sumó la nueva idea de la redifusión gratuita del contenido de cerca de 60 revistas; este modelo de red demostró ser todo un éxito, pues cada nodo (revista) contribuía a la

5 <http://stampamusicale.altervista.org/Insek-ten%sekte/index.htm>

6 http://en.wikipedia.org/wiki/Associated_Press

diseminación de noticias que de otro modo hubieran sido censuradas o ignoradas por los medios convencionales. En este caso, cada nodo tenía los mismos derechos y obligaciones que los demás y, a su vez, la ausencia de jerarquías preestablecidas atrajo nuevos nodos, los cuales estuvieron entonces en una mejor posición para cumplir con la misión de la comunicación radical. El Liberation News Service desempeñó un papel similar. El ser parte de tales redes le dio acceso a cada miembro a los espacios de circulación y a los lectores de los demás, multiplicando así la escala en la que cualquiera de las publicaciones era capaz de distribuir su información.

Otro modelo similar de apoyo mutuo consiste en la compilación colectiva de listas de recursos y su distribución dentro de comunidades específicas. La escena punk engendró al menos dos excelentes ejemplos de tales colecciones de recursos, que fueron fuente de inspiración para incontables individuos y organizaciones. Se puede decir que la primera de ellas estuvo influida por el *Whole Earth Catalog* (que contenía información de recursos esenciales todavía poco conocidos y necesarios para vivir fuera de la sociedad convencional): en 1992, el colectivo anarcopunk Profane Existence y el zine punk *Maximumrocknroll* publicaron en conjunto la primera edición de *Book*

Your Own Fuckin' Life, un directorio de bandas, distribuidores, establecimientos y casas privadas en las que “los grupos en gira o los viajeros punk podían dormir gratis y a veces también comer”,⁷ lo que permitió que una generación entera de grupos punk pudiera viajar, encontrar su propio camino en el mundo y relacionarse con individuos con intereses similares.

Durante el mismo periodo estaba surgiendo en Estados Unidos el movimiento “riot grrrl”, con grupos populares como Bikini Kill, que animaban a las mujeres jóvenes a formar sus propias bandas, compartir habilidades y publicar *zines*. La ola resultante de *zines* personales, con frecuencia explícitamente feministas, fue recibida con beneplácito por el movimiento punk, en pleno desarrollo, gracias a su tradición de compromiso político. A los pocos años, la Grrrl Zine Network⁸ fue capaz de compilar una lista rica en recursos de casi mil *zines* y distribuidores en más de treinta países, fomentando el contacto entre grupos e individuos con intereses similares. Además de la concienzuda recopilación de recursos, la Grrrl Zine Network también facilitaba talleres de *zine* en espacios comunitarios y organizaciones sin fines de lucro

7 http://en.wikipedia.org/wiki/Profane_Existence

8 <http://www.grrrlzines.net>

con el objetivo de fortalecer a las jóvenes adolescentes mediante la autopublicación de zines y libros de artista. La red permitió que una escena dispersa, compuesta de esfuerzos editoriales pequeños y laxamente organizados, compartiera sus recursos y sus métodos, lo que hacía una diferencia crucial sobre todo para los agentes pequeños. El tener el soporte mutuo ayudó a todos los miembros a desarrollar sus cualidades particulares, sin perder de vista los esfuerzos de sus pares.

1.3. La red como un medio de soporte político y de negocio sustentable: el proyecto Punti Rossi (Puntos Rojos).

En Italia, durante los años setenta, una escena política de izquierda, diversa y dinámica, trajo consigo un periodo de intensa actividad editorial subterránea y también la nueva conciencia, entre los pequeños editores de materiales de tintes políticos, de la necesidad de trabajar en conjunto para poder incrementar las oportunidades de llegar a más lectores y de elevar su propio rango mediante la exposición ante el público más amplio de una red. Los primeros esfuerzos, tales como la *Lega degli editori democratici* (Liga de editores democráticos) y la *Editoria Militante* (Editoriales militantes) fueron, a pesar de

todas sus buenas intenciones, grupos que colapsaron rápidamente. El turbulento año de 1977, cuando la mayoría de las universidades del país fueron escenario de protestas estudiantiles masivas, tuvo su auge en la actividad editorial (en la que se incluían incontables periódicos de corta vida) y el surgimiento de nuevos esfuerzos colaborativos entre los editores independientes.

Las librerías, que con frecuencia funcionaban como centros de reunión de una animada comunidad, comenzaron a concebir un papel diferente para sí mismas, actuando como editores o distribuidores ad-hoc. Y de todas estas evoluciones comenzó a emerger una nueva y fluida estructura cooperativa. Unas cuantas decenas de librerías, unidas bajo la organización *Punti Rossi* (Puntos Rojos),⁹ acordaron almacenar y distribuir de forma colectiva, e intercambiar (en vez de comprar y vender) publicaciones entre ellos, evitando así la necesidad de invertir en costosos inventarios iniciales, y al mismo tiempo asegurando una mejor distribución, más enfocada y con mayor alcance. Cada mes, se calculaban centralmente los ingresos tras las ventas y se repartían localmente entre los editores utilizando los espacios colectivos ya señalados. Esto tenía la ventaja adi-

cional de liberar a los editores de la típica presión de los distribuidores (que demandaban la continuidad en la producción, un mínimo de títulos, etc.). Las librerías participantes fueron capaces de ofrecer una muy amplia selección de títulos, lo cual aumentó su reputación como valiosos puntos de referencia y cumplió con una importante función social dentro de sus respectivas comunidades locales. La organización duró cuatro años y llevó a cabo convenciones nacionales anuales muy concurridas.

2. La colaboración es mejor que la competencia: la red *mag.net*

Toda red depende de la fuerza colectiva de sus nodos; cada nodo, potencialmente débil en aislamiento, es importante (incluso vital) para la red entera; en otras palabras, hay seguridad en los grupos. Y la red entera es mucho más fuerte que la suma de cada uno de sus nodos. También, una red se diferencia de una asociación o una sociedad, pues implica que el intercambio entre nodos debe ser mutuamente benéfico.

Regresando a mi propia experiencia con la revista *Neural*, siempre he tenido la convicción de que ninguna revista (y especialmente las independientes) puede

cubrir de manera exhaustiva el tema de la cultura digital. Una red de revistas, por otro lado, permitiría un debate más rico e interesante y también ayudaría a evitar las luchas intestinas proletarias típicas de muchas subculturas. Y entonces, cuando me invitaron a un encuentro internacional de editores independientes que estaban explorando la cultura digital a través de medios impresos, acepté entusiasmado. En Sevilla, en mayo de 2002, fundamos tras varios días de discusión la red "Magnet - Electronic Cultural Publishers".¹⁰ Los miembros fundadores fueron Simon Worthington (*Mute*, Londres), Mercedes Bunz y Sascha Kösch (ambos de *De:Bug*, Berlín), Fran Ilich (*Undo*, México), Alessandro Ludovico (*Neural*, Bari, Italia), Georg Schöllhammer (*Springerin*, Viena), Ieva Auzina (*RIXC* y *Acoustic Space*, Riga), Slavo Kreckovic (*3/4 Revue*, Bratislava), Kristian Lukic (KUDA Media Center, Novi Sad), Vladan Sir (*Umelec*, Praga), Joanne Richardson (*Subsol* y *Balkon*, Rumania), Carme Ortiz y Mar Villaespesa (Think Publishing, España), Miren Eraso (*Zehar*, San Sebastián y Think Publishing), Claudia Castelo (*Flirt*, Lisboa), Malcom Dickson (Street Level y Variant, Glasgow), Pedro Jiménez (*Cafeína*, Sevi-

lla), Julián Ruesga (*Parabólica*, Sevilla).¹¹

En nuestro primer año, tras establecer una lista de correo e iniciar una serie de discusiones internas, aprendimos rápidamente una lección esencial que nos permitió evitar un fracaso prematuro: no todo debe decidirse en colectivo. Los miembros de una red se pueden volver hipercríticos entre sí, mientras fallan en asumir la responsabilidad de completar tareas necesarias. Y así nosotros fallamos en varios frentes. No tuvimos éxito en implementar una “suscripción colectiva” que funcionara (que en una versión experimental ya había logrado atraer nuevos clientes) debido a las diferencias en la frecuencia de publicación y a una falta general de coordinación. Se nos pasaron varias fechas límites de solicitudes de financiamiento importantes. Nunca logramos echar a andar la tienda colectiva en línea, un portal de *software* planeado para exhibir y vender todos nuestros productos, que incluía un *software* que administraba automáticamente los ingresos de las ventas (mientras que cada uno de los miembros tenía que enviar sus respectivas órdenes).

11 M. Eraso, A. Ludovico y S. Krekovic, *The Mag.net Reader, experiences in electronic cultural publishing*, (Gipuzkoa: Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, 2006)

Pero una vez que nos deshicimos del “todo debe ser hecho en colectivo”, las cosas empezaron a funcionar. Establecimos y mantuvimos ciertas reglas informales sobre la redifusión de contenidos y sobre el contenido comisionado entre nosotros. Pero tal vez nuestro mayor éxito fue el compartir conocimientos: nos reunimos varias veces y por turnos impartimos talleres de los que todos aprendimos sobre temas como el pago por venta al menudeo en Internet, la impresión bajo demanda, las suscripciones a bibliotecas, etcétera. Y también fuimos capaces de compartir nuestros recursos: puntos de venta, distribuidores, lugares de impresión y de impresión bajo demanda, prácticas de organización y estrategias exitosas (tales como la mejor manera de atraer nuevos suscriptores).

Por último, pero no por ello menos importante, algunos de nosotros, tras reunirnos con ese propósito en específico, logramos publicar tres libros sobre la relación entre la publicación en línea y la desconectada. Todavía queda mucho por hacer: por ejemplo, establecer una estructura para vender espacios publicitarios de manera colectiva en todas las publicaciones de un jalón, lo que nos permitiría cosechar los beneficios de nuestro número total de lectores (algo que ya han hecho en la red Culture Pundits y Federated Media,

por ejemplo). Con suerte, alguien tomará la responsabilidad de hacerlo en algún momento en el futuro.

3. La red como un experimento de gran escala: el proyecto *Documenta 12 Magazines*

Quizá inspirado por el proyecto Mag.net, uno de sus miembros, Georg Schöllhammer (curador y fundador de la revista *Springerin*) concibió en 2005 (y fue nombrado el curador de) el proyecto *Documenta 12 Magazines*, que congregó revistas de arte independientes de todo el mundo durante la 12ª edición de la vasta exhibición de arte Documenta.¹² Su proyecto original consistía en fundar “un proyecto editorial colectivo mundial”, “publicando y discutiendo las contribuciones: ensayos, entrevistas, fotoreportajes, artículos, intervenciones de artistas y artículos de ficción” creando “una red [...] cuyo objetivo fuera explorar y discutir temas de interés y relevancia actuales (no sólo) para (los tres temas principales de) Documenta 12: ¿Es la modernidad nuestra antigüedad?, ¿Qué es en sí la vida? y ¿Qué hay que hacer?”

En los meses que precedieron el inicio de actividades de Documenta, habrían

12 <http://web.archive.org/web/20100123215024/http://magazines.documenta.de/frontend/>

de publicarse tres “revistas” con contenidos seleccionados y discutidos por los editores a través de una plataforma en línea. Esa misma plataforma sería utilizada para conservar todo el contenido relacionado con el proyecto producido por todas las revistas participantes y para poner a disposición del público dichos contenidos: una especie de “revista de revistas”. Y como si eso no hubiera sido suficiente, el primer borrador del proyecto también imaginaba la manera en que se permitiría que los usuarios compilaran sus propias “revistas” al seleccionar contenido (que de ser posible estaría disponible en varias lenguas) y enviarlo a una interfaz web de impresión bajo demanda.

El enorme proyecto comenzó con algunos “editores regionales” (coordinados muy de cerca por Schöllhammer y cada uno de los cuales tenía asignada su propia vasta área geográfica) que organizaron reuniones transregionales en Hong Kong, Nueva Delhi, São Paulo y el Cairo. Estas reuniones contribuyeron a aumentar la visibilidad de las revistas de arte independientes en partes del mundo en las que los editores independientes difícilmente pueden reunirse. Algunos de ellos deseaban ir más lejos: discutir temas más allá de los planteados para el proyecto y organizar una reunión con todos los involucrados en algún mo-

mento durante las actividades mismas de Documenta.

Entonces, aparentemente, los curadores de Documenta Roger M. Buergel y Ruth Noack se involucraron y tomaron el control del proyecto. La “revista”, tal como había sido imaginada, fue degradada a tres libros de gran formato, que presentaban contenido seleccionado por Buergel y Noack, en vez del propuesto por los editores de las revistas. Además, el contenido en línea ya no estuvo a disposición del público (aunque internamente los editores podían acceder a él). La revista francesa *Multitudes* decidió contribuir de una forma diferente, secuestrando y retorciendo las tres preguntas originales, otorgándoles, digamos, mayor relevancia: “¿Es la modernidad tu/nuestro desastre?”, “¿Es la vida en sí tú dimensión política apocalíptica?” y “¿Qué hay que hacer después del D12 Bildung Programme?”¹³ Después, *Multitudes* construyó un sitio web que presentaba las respuestas de varios artistas reconocidos a estas preguntas. Schöllhammer mismo dijo que cualquiera que fuera el resultado, su visión había sido la de “crear un campo de conflicto y de controversia abiertos”.¹⁴ Eventos como Documenta, con sus pro-

13 <http://transform.eipcp.net/correspondence/1184160172>

14 <http://archiv.documenta.de/1389.html?&L=1>

gramas de conferencias y pláticas de una semana, son, por supuesto, una excelente oportunidad para encontrarse con colegas que viven en el otro lado del mundo (aunque uno sólo pueda encontrarse con unos cuantos colegas en cada ocasión). Muchos nuevos proyectos e ideas surgen como resultado de dichos encuentros.

Tal vez haya sido Patricia Canetti, editora de *Canal Contemporâneo* (Brasil), quien haya tenido la última palabra sobre la falta de visibilidad y participación de las muchas publicaciones involucradas, pues creó una entrada de Wikipedia sobre todas las revistas participantes, con vínculos a sus respectivos sitios, animándolos a editar y a añadir contenido para reapropiarse de esta prometedora comunidad todavía inalcanzada.¹⁵ Sin embargo, al final, todo el potencial de este experimento de gran escala (un proceso colectivo y colaborativo de edición en el que estarían involucrados posiblemente decenas de editores profesionales) se desaprovechó en gran medida. Siendo justos, debemos señalar que la herramienta (que todavía está disponible en línea) jamás fue utilizada de otra manera que no fuera la solicitada por la organización Documenta; otra oportunidad que se perdió, a pesar de todas las posibilidades

15 http://en.wikipedia.org/wiki/Documenta_12_magazines

que hubo de hacerlo. Y ni qué decir de los obvios recursos creativos de la comunidad de editores. Con suerte, en tanto fue desarrollada como una herramienta de código abierto, estará disponible públicamente tarde o temprano.

4. Redes de apoyo externo, secundar gestos editoriales desde lejos

Las publicaciones no pueden existir sin distribución. Y la distribución significa llevar contenidos u objetos a lugares remotos, en donde pueden ser notados y, con suerte, disfrutados. Pero el ser capaz realmente de repartir los contenidos/objetos a los lugares deseados sigue siendo la más importante diferencia entre los editores comerciales y los independientes. Varios proyectos han desarrollado distintas estrategias para superar este obstáculo. El *More is More* de *Mute* es uno de los más prometedores: "Un sistema basado en la web para distribuir medios independientes que están a la venta en eventos y establecimientos locales. Los miembros pueden ingresar información de contacto sobre su área local (librerías, reuniones, encuentros) y compartirla con todos para ayudar a hacer crecer la red de distribución aún

más”.¹⁶ Incluso más importante, *More is More* sugiere que el envío de bienes puede hacerse usando un “servicio comunitario de mensajeros”, accediendo a una base de datos colectiva de foros importantes: el espacio vacío en el equipaje de la gente que asistirá a eventos (como festivales o conferencias) puede utilizarse para enviar productos sin costo, cuyo peso límite sería el impuesto por las aerolíneas (usualmente 20 kg). Así, al hacer un buen uso del espacio desperdiciado sistemáticamente durante los viajes, se puede establecer de manera sencilla una infraestructura de distribución y soporte voluntarios, una distribución “parasitaria” de objetos culturales impresos subterráneos.

El soporte externo también fue fundamental para que el proyecto de Tim Devin *i left this here for you to read* tuviera éxito.¹⁷ Más o menos cada mes, producía una revista con no más de 50 copias que eran después distribuidas en 25 ciudades de Estados Unidos y Canadá mediante una red de voluntarios. Las copias se dejaban en espacios públicos, en la banca de un parque o en el asiento de un autobús, y eran gratis para aquellos que las encontra-

16 <http://www.moreismore.net/>

17 <http://timdevin.com/ileftthishereforyoutoread-news.html>

ran. La revista incluía artículos breves, imágenes y objetos suficientemente pequeños “para ser engrapados o pegados a la página”. Aquí el producto busca y encuentra al público, y no a la inversa; y este encuentro inesperado le añade un elemento emocional que tiene el potencial de fascinar al lector. No es tanto un *objet trouvé*, sino un mensaje en una botella, lanzado a las olas de los infinitos medios de comunicación urbana que busca a su lector/dueño esperando ser disfrutado por completo; un modelo de comunicación azarosa y de información encontrada por casualidad, sorprendentemente similar a lo que ocurre cada día en Internet.

El artista Sal Randolph llevó a cabo una estrategia similar por su *Free Words Project*.¹⁸ Imprimió 3 000 copias de su libro *Free Words*, de las cuales 2 500 han sido colocadas en estantes de librerías y bibliotecas por una red mundial de voluntarios; el libro está claramente etiquetado como “gratis”. El texto de *Free Words* es una lista de 13 000 palabras; la página legal declara “Ningún derecho reservado”, estableciendo que el texto es del dominio público. Muy en el mismo tono, pero utilizando el peculiar medio de los separadores de

18 <http://freewords.org/fwabout.html>

libros, *Namelessletter*¹⁹ es un “proyecto colaborativo de separadores de libros, en el que los separadores se hacen y luego se colocan dentro de libros ubicados en bibliotecas, librerías, etcétera”.

Dejar bienes inesperados en comercios es una práctica que se conoce como “soltar en tiendas” [*shopdropping*], y sus convenciones implícitas dictan que los bienes en cuestión deben ser clara y explícitamente una obra de arte. Con este espíritu, el artista callejero Decapitator, establecido en Londres (y que se ha ganado cierta reputación con sus obras que parodian la publicidad en la que aparecen figuras descabezadas), “soltó” copias de una *Rolling Stone* modificada (que mostraba una Shakira decapitada) dentro de la librería Barnes & Noble de Union Square de Nueva York.²⁰

El Institute for Infinitely Small Things de Canadá realizó una versión activista de la misma estrategia de infiltración con su *New American Dictionary: Security/Fear Edition*, soltando 40 ejemplares de este libro en bibliotecas y librerías de la ciudad de Vancouver. El diccionario cataloga 67 términos del inglés estadounidense relacionados con el miedo y la seguridad que

19 <http://www.coolhunting.com/culture/namelessletter.php>

20 <http://www.psfk.com/2009/11/pics-decapitator-x-rolling-stone.html>

o son nuevos o han tomado nuevos significados en la era post 11 de septiembre (islamofascista, *freedom fries*, fuego amigo, cambio de régimen, bomba inteligente, etc.). El libro fue publicado mediante el servicio de impresión bajo demanda Lulu, lo que permitía que estuviera automáticamente disponible en Amazon.com.

Todas estas “redes de apoyo externo” muestran las posibilidades de infiltrar colectivamente el sistema de distribución. Se amplifica el esfuerzo de un solo editor, generando un espectacular efecto dominó (cada nodo de la red es capaz de darle la vuelta a un mecanismo de custodia distinto de la infraestructura de distribución). De hecho, tales redes funcionan como un mismo organismo complejo. La red así establecida es entonces capaz de realizar gestos simbólicos más grandes, de los que todos los nodos son igualmente responsables. Es una forma subversiva de distribución, pero planeada y centrada de tal manera que se multiplican los esfuerzos de cada uno de los nodos.

5. La red: el futuro empieza aquí

Si la globalización ha significado el fin de los mercados feudales, el modelo de la red (y en particular Internet) ha traído algo más que meras nuevas posibilida-

des para recibir pasivamente las nuevas emisiones de los medios o para alimentar las plataformas de “redes sociales” que capitalizan el contenido de los usuarios; ha aportado la infraestructura, y también la inspiración, para establecer incontables subredes independientes que nos permiten completar varias tareas independientes de manera simultánea.

Al visitar la historia antigua tanto como la reciente, podemos ver que la red es la estructura más eficiente y adecuada para el apoyo y la distribución de los esfuerzos editoriales, por lo que en el mundo editorial debemos considerar no sólo las redes de lectores (ya sea que estén discutiendo sobre libros en el vasto foro en línea readme.cc o intercambiándolos sin lucrar en BookMooch.com), sino también las redes de editores y de otros productores activos: promoviendo y distribuyendo el resultado de sus esfuerzos al usar las oportunidades que sólo tales redes pueden ofrecer; involucrando a los lectores, no como meros consumidores pasivos, sino como compañeros; y permitiendo que los productos digitales circulen libremente, creando un bucle de retralimentación positiva (o “círculo virtuoso”) que a su vez hace posible una nueva experiencia editorial.

En otras palabras, el papel particular de los editores en cualquier red cultural (o

incluso en la red entera de la cultura humana) se realiza mejor mediante las conexiones abiertas y libres con otros “nodos” de esa misma red. Es así como generamos significado y, de hecho, iluminamos un poco la red global de la que todos formamos parte.

“Públicos fantasma: El colectivo no reconocido en la transformación contemporánea de la circulación de las ideas” de Andrew Murphie fue publicado originalmente en *The Mag.net Reader # 3 Processual Publishing. Actual Gestures*, editado por Alessandro Ludovico y Nat Muller. Andrew Murphie, 2008.

“La naturaleza política del libro: Sobre libros de artista y acceso abierto radical” de Janneke Adema y Gary Hall fue publicado originalmente en *New Formations*, volumen 78: 138-156 (2013).

“La red: transformando la cultura, transformando el universo editorial” de Alessandro Ludovico se publicó como capítulo en Alessandro Ludovico, *Post-digital Print: The Mutation of Publishing since 1894* (Eindhoven: Onomatopee, 2012).

Compilado por
Nicolás Pradilla.

Traducción de
Sol Aréchiga Mantilla.

CC BY 3.0

Taller de Ediciones
Económicas, 2016
Taller de Ediciones
Económicas es un proyecto
sin fines de lucro.

ISBN: 978-60-7965-193-0

Impreso y hecho en México.
Se tiraron 300 ejemplares
en la GR3750 del TPE de la
ciudad de México.

Agradecemos profundamente a Sol Aréchiga Mantilla, Lidoly Chávez, Ingrid Ebergenyi, Diego Flores Magón, La Casa de El Hijo del Ahuizote y la Cooperativa Cráter Invertido por el apoyo para la realización de esta publicación.