När rätt blir fel: om upphovsrätt, kreativitet och kulturpolitik

av Eva Hemmungs Wirtén

"My personal view is that digital culture brings with it a new idea of intellectual property, and this new culture of sharing can and should inform government policies."
(Gilberto Gil, citerad i Rother 2007)

Upphovsrätten är en av samtidens verkligt stora kulturpolitiskt relevanta (och kontroversiella) frågor. Piratbyrån och anti-Piratbyrån slåss om tolkningsföreträdet i media och i rapporter som *Creative Economy 2008* ägnar FN stort utrymme åt kopplingarna mellan kulturens ekonomiska och symboliska värde och intellektuell egendom (intellectual property rights) och betonar särskilt vikten av genomtänkta policyperspektiv. Genom att diskutera upphovsrättens strukturella betydelse i ett genomglobaliserat och digitaliserat samhälle, där kultur blivit på samma gång både mer lättillgänglig *och* allt mer kontrollerad, är ambitionen med detta bidrag att lyfta fram några av de aspekter som motiverar ett ökat kulturpolitiskt engagemang kring upphovsrätten.[1]

En gång i världen ledde ordet "industrier" tankarna till Chaplins löpande band i *Moderna Tider* eller till sotiga barnarbetare i någon BBC-produktion av Dickens romaner. Men sätt ordet "kreativa" framför och någonting händer. I dag är kulturindustrin i bred mening en viktig ekonomisk tillväxtmotor, som är beroende av den nya tidens viktigaste tillgång: humankapital. De resurser, som cirkulerar och värderas inom dess domäner, är innovation och kreativitet snarare än skog, stål eller vatten. Det innebär också att begreppet hållbar utveckling bör ges en vidare betydelse. Om vi till största delen vant oss vid att primärt referera till ett mer etiskt förhållningssätt vad gäller vårt nyttjande av jordens resurser, så är samma ståndpunkt giltig för en demokratisk spridning av den informationsteknologiska infrastruktur, som ger tillgång till globaliseringens kärnresurser: information och kunskap.

Men det finns en viktig skillnad mellan regnskogens träd och nollorna och ettorna i den digitala informationsdjungeln. Den första är en finit resurs; den kan (och kommer vid fortsatt överexploatering att) ta slut. Den andra är en infinit resurs och uppvisar helt andra egenskaper. Information och kunskap utmärks dels av sin inneboende produktivitet (flera kan använda immateriella resurser samtidigt, utan att de förstörs eller tar slut), men också av sin funktion som marknadsvara (immateriella resurser kan vara dyra att producera initialt, men ny teknologi gör det i princip omöjligt att hindra användning av så kallade "free-riders" eller "snyltare"). Enligt det senare resonemanget gör avsaknaden av ekonomiska incitament för att återfå sina investeringar och fortsätta producera kultur och information att slutresultatet ändå blir utarmning. Detta är en sanning med modifikation. Avigsidan med ett sådant argument är att det tenderar att reducera kreativitet till en fråga om pengar, punkt slut. Men det finns en mängd olika anledningar förutom de rent ekonomiska till att människor skriver, filmar och målar. Precis som inom vetenskapen, där symboliskt snarare än ekonomiskt kapital är det primära målet, kan kreativiteten inom kultursektorn bygga på viljan att skapa, dela med sig, utvecklas och se sina egna idéer få genomslag i andras verk.

Med tanke på den ekonomiska betydelse som tillskrivs de nya industrierna är det knappast förvånande att immaterialrätten – det juridiska ramverk, som bland annat genom upphovsrätt, patent och varumärkesskydd är tänkt att både uppmuntra och belöna kreativitet och innovation – har fått ett sådant massmedialt genomslag. Som James Boyle en gång observerade har intellektuell egendom en liknande relation till informationssamhället, som lönearbetet hade till det framväxande industrisamhället (Boyle 1996, s. 13). Det är självklart att den kulturella sfären inte utgör ett undantag från dessa strukturomvandlingar. Informationsteknologin och digitaliseringen har på ett grundläggande och oåterkalleligt sätt påverkat alla de led inom vilka kultur produceras, distribueras och konsumeras i dag. Fildelning, Open Access, *Flickr*, *YouTube*, *Facebook*, *Wikipedia*, *Creative Commons*, Piratbyrån och Anti-Piratbyrån; alla dessa fenomen är på olika sätt indikatorer på att digitaliseringen öppnat nya möjligheter (såväl som orsakat nya problem) inom konst som vetenskap. En viktig konsekvens av dessa tendenser är att sega och långlivade föreställningar om vem som är producent och konsument av kultur ställs på sin ända. Turbulens, för att inte säga kaos, råder när det gäller synen på vem som är skapare eller användare av ett verk när både formerna och uttrycken för kreativiteten ser helt annorlunda ut än för bara några decennier sedan.

Denna kombination av å ena sidan starka ekonomiska intressen i informationella resurser och å andra sidan en mer svårfångad förändring i synen på kulturell produktion och konsumtion, möjliggjord av digitaliseringen, utgör en central skärningspunkt i förhållandet mellan kultur och globalisering.

Det förefaller ibland råda delade meningar om huruvida digitaliseringen verkligen representerar något helt nytt. Kanske är den bara en vidareutveckling av gamla teknologier, vilket skulle innebära att vi enkelt kan flytta över befintlig lagstiftning och befintliga distributionsmönster

1. Artikeln är en nedkortad och bearbetad version av ett bidrag till en rapport om globalisering och kultur som har initierats av Globaliseringsrådet och Institutet för tillväxtpolitiska studier, ITPS. Rapporten kommer att ges ut av ITPS och finnas tillgänglig på Globaliseringsrådets webbsida.

och kulturpolitiska stödformer från då till nu. Men kanske är digitaliseringen verkligen något helt nytt och vi behöver tvärtom börja om från ruta ett vad gäller såväl regelverk som kulturinstitutionernas former. Alldeles oavsett åt vilket håll vi lutar är det definitivt så att dagens utmaningar inte är det första eller sista exemplet på en omvälvande period för kulturellt skapande.

Kopiera då och nu

Slutet av 1800-talet påminner till vissa delar om vår egen tid; en expansiv teknikutveckling resulterar i innovationer som telefonen och telegrafen; framväxten av nya kommunikationsmedel gör det möjligt att distribuera texter (och piratkopiera dem) på ett betydligt mer effektivt sätt än tidigare; och internationaliseringen får genomslag i en explosion av nya organisationer och kongresser vars syfte är just multilateral samverkan. Huvudtalare vid en av dessa, den första internationella författarkonferensen i Paris 1878, var Victor Hugo. Få var bättre kallade att leverera ett tal om behovet av internationell koordination på det upphovsrättsliga området och konferensen kom också att innebära startskottet för det arbete som 1886 resulterade i Bernkonventionen. Hugo var inte bara en nationell ikon och aktad internationalist, han var omåttligt populär och flitigt piratkopierad. På många sätt representerar Hugo sinnebilden av en modern ”författare”, ett relativt nytt fenomen i litteraturhistorien, men en påfallande livskraftig och inflytelserik figur vad gäller synen på kreativitet än idag.

I boken *The Author, Art, and the Market: Rereading the History of Aesthetics* (1994) skriver Martha Woodmansee om framväxten av denna specifika kategori och hur den konstruerades under 1700-talet när tyska författare hade ett akut behov av att identifieras som rättmätiga ägare av sitt eget arbete för att detta ägande skulle kunna legitimeras genom upphovsrätt. Inspirerad av Michels Foucaults intresse (Foucault 1984) för när författaren individualiseras i den västerländska traditionen skisserar Woodmansee ett viktigt historiskt skede, där författaren går från att ha fått sin inspiration från någon extern källa (gud eller kanske en musa) till att bli beroende av kvaliteten på sina egna inneboende tankar och idéer; hon beskriver hur författarskapet utvecklas från att vara ett hantverk eller ett förvaltande av traditioner till att mer och mer jämföras mot en orginalitetsestetik; och sist men inte minst sammanför hon detta till en förändring av det litterära ägandet, från att ha varit reserverat för kollektiva rättshavare, som förlag och tryckare, till att övergå till individen, som juridiskt och litterärt subjekt. Enligt detta synsätt finns en direkt koppling mellan en individualisering av författaren och den moderna upphovsrätten. Den moderna upphovsrätten blir medskapande i konstitueringen av den moderna författaren. Och vice versa. När Hugo håller sitt tal förkroppsligar han etablerandet av denna symbios.

Som en konsekvens av den allt starkare kopplingen mellan ”författaren” (som ska förstås i bred mening) och ägandet (som en individuellt förankrad upphovsrätt) förstärks en exkluderande syn på kreativitet. Denna bygger på en uppdelning mellan författare och läsare, mellan producent och konsument, där respektive kategori laddas med sina specifika funktioner. Forskare i juridik såväl som socialantropologi (Coombe 1998, Brown 2003) har betonat hur kollektivt skapad kultur, som inte låter sig hänföras till en individ eller som inte uppfyller kriterierna för den västerländska orginalitetsestetiken, faller utanför ramen. Med tanke på hur denna problematik fortsatt in i digitaliseringens tidevarv är kanske det mest signifikativa med exemplet Hugo inte vad han sade i sitt officiella tal, utan de bidrag han kom med vid de efterföljande diskussioner, som församlingen av författare ägnade sig åt under några junidagar i Paris 1878. För här gav han uttryck för en synnerligen modern uppfattning om hur texter i själva verket används. Trots alla de problem han upplevde med piratkopieringen av sina egna verk lät han förstå att när texten väl lämnat författaren så var den inte längre hans. Dessutom sa han uttryckligen att om han var tvungen att välja mellan författarens rätt och allmänhetens rätt att få tillgång till litteratur, så skulle han alltid välja det senare (Hemmungs Wirtén 2004, s. 127).

Hugo förde fram en syn på litteraturen som i grunden dialogisk, som ett samtal mellan författare och läsare. Det faktum att texter möter och interagerar med andra texter – hundra år efter Hugos framträdande mer känt som *intertextualitet* – och att författare måste kunna läsa för att kunna skriva förefaller kanske så självklart att det inte ens förtjänar att nämnas. Men i en situation där en överbeskyddande lagstiftning tenderar att försvåra snarare än att uppmuntra till kreativitet och ny teknologi i form av bland annat så kallad Digital Rights Management (DRM) byggs in i mjukvara för att hindra användande, som kan vara helt legalt, har det aldrig varit viktigare att minnas Hugos egna prioriteringar.

”Piratkopiera” var i Hugos analoga värld givetvis något helt annat än i den digitala samtiden. Det råder väl knappast någon tvekan om att den mest uppmärksammade aspekten av hur teknologi möter upphovsrätt rör fildelning, en fråga som tycks dyka upp i medierna var och varannan dag (se Hellsten 2007 för en översikt). Från det att studenten Shawn Fanning lanserade Napster har så kallade peer-to-peer (p2p) nätverk avlöst varandra. Kazaa, Grokster och vårt svenska Pirate Bay är alla exempel på hur olika nätverk möjliggör kopiering, delning och spridning av digitala filer (Rimmer 2007, s. 93–130). Stäng ner ett nätverk och ett nytt uppstår omgående.

För några är fildelningen ett sätt att skapa intresse för sina verk, andra ser den som direkt skadlig för deras förmåga att försörja sig på sitt arbete. Upphovsrättens betydelse som incitament och belöning är en omstridd fråga. Särskilt problematiska och ifrågasatta av bland andra Stanfordprofessorn Lawrence Lessig är de upprepade förlängningarna av upphovsrätten (idag gäller 70 år efter författarens död mot tidigare 50 år), i USA sammanlagt 11 gånger under 40 år. Perfekt, säger Lessig ironiskt, för den en procent av alla kreativa verk som har kommersiellt värde 10 år efter utgivning, men mindre lyckat för de övriga 99 procenten (Sutherland 2006). Det är utomordentligt viktigt att påpeka att medieindustrins och upphovsmännens intressen inte alls nödvändigtvis sammanfaller utan i själva verket kan dra åt

helt olika håll. Frågan om hur man juridiskt (och moraliskt) ska lösa upphovsrättsfrågorna kring fildelning och hur musikindustrin ska förhålla sig till utvecklingen dominerar debatten till den grad att det är lätt att få intrycket av att inga andra grupper eller sektorer påverkas av dessa tendenser.

För det fortsatta resonemanget är det värt att ha i åtanke att alla nya teknologier tenderar till att utmana befintlig lagstiftning. Detta var i allra högsta grad fallet med fotokopiatorn. Under mycket lång tid i princip synonym med namnet Xerox – för övrigt ett företag och en maskin med svenskt påbrå via uppfinnaren Chester Carlson – spelade fotokopiatorn under 60- och 70-talet en absolut omvälvande roll vad gäller synen på kopiering. Så mycket turbulens orsakade fotokopiatorn att den till och med ledde till att lagstiftningen ändrades och det är talande att förändringen leds från behov som uppstår hos kunskapsintensiva företag, bibliotek, forskning och utbildning. Till och med idag orsakar en gammal teknologi som fotokopiatorn juridiska svallvågor (Rimmer 2004, Hemmungs Wirtén 2008, s. 134–36).

Xerox, vars reklam under den här tiden ger en fascinerande inblick i mediehistorien, byggde en av sina framgångsrika reklamkampanjer på att ifrågasätta värdet hos ett original och upphöja värdet av en kopia. I en tidningsannons placerade man helt sonika en originallitografi av Picasso bredvid en Xeroxkopia av samma litografi. Texten till bilderna löd "Which is the $2,800 Picasso? Which is the 5c Xerox 914 Copy?" Tanken på att en kopiator skulle kunna åstadkomma en kopia så nära originalet att läsarna omöjligen skulle kunna skilja dem åt, innebar två saker. Dels hade Xerox omåttliga framgångar visat hur beroende det framväxande informationssamhället, fortfarande analogt, var av möjligheten att kopiera, men utöver detta innebar kopiatorn också ett ifrågasättande av det traditionella förhållandet mellan producenter och konsumenter. Alla kunde nu kopiera från olika böcker och sätta ihop sin egen bok, som Marshall McLuhan med skräckblandad förtjusning uttryckte det (McLuhan 1966, s. 202).

Framväxten av internet och den digitala revolutionen innebär en betydligt större utmaning, inte bara eftersom själva idén om vad som utgör en "kopia" eller var, när och hur "kopiering" egentligen äger rum ställs på sin spets, men också därför att tekniken möjliggör nya former av *produktion*. Om fotokopiatorn är en teknologi som förebådar digitaliseringen är möjligheterna till kopiering och distribution genom internet idag oändliga och ibland till och med oändligt oförutsägbara. Ta exemplet *Molotovmannen* (Garnett & Meiselas 2007).

Molotovmannen

2004 satte konstnären Joy Garnett upp en utställning i New York titulerad "the riot series." Garnetts speciella råmaterial – underlaget för hennes konst – är bilder publicerade på internet och vid det här tillfället var hon på jakt efter personer, som fångats under stark emotionell stress eller som befann sig i olika krissituationer. Bilden av en man klädd i svart basker och i färd med att kasta en Molotovcocktail fångade direkt hennes uppmärksamhet. Hon insåg snabbt att det här inte bara skulle bli ett centralt verk i hennes utställning utan också en självklar illustration på inbjudningskortet till den kommande vernissagen. Efter att inbjudan nått vänner och bekanta ringde en av dem och frågade: hade hon verkligen fått tillstånd från fotografen, som tagit den bild Garnett använt? Svaret var nej.

Garnett var ovetande om att mannen i svart basker i själva verket var en Sandinistasoldat, som den 16 juli 1979 kastade en Molotovcoctail mot en av Somozas kvarvarande garnisoner. Fotograf vid tillfället var den välkända Magnummedlemmen Susan Meiselas och bilden hade ursprungligen publicerats i fotoessän *Nicaragua* från 1981. Garnett väcktes definitivt ur sin okunskap när hon efter utställningen mottog ett brev från Meiselas advokat, som åberopade upphovsrättsintrång och krävde att Garnett skulle ackreditera fotografen och söka hennes tillstånd innan hon ställde ut sin målning i framtiden. Garnett gjorde nu två saker. Som brukligt är kontaktade även hon en advokat, men dessutom tog hon sina problem online till den icke vinstdrivande communityn *Rhizome* (www.rhizome.org), en plattform för diskussion kring konst och ny teknologi. Inom några dagar var Garnett redo med sitt svar. Visst, hon gick med på att ange Meiselas som ursprunget till bilden vid alla framtida utställningar, men att behöva söka tillstånd från fotografen för eventuell reproduktion av hennes egen Molotovman var inte skäligt, hävdade hon. Meiselas advokat svarade då med ett nytt brev, där Garnett avkrävdes $2,000 i licensavgifter för sin användning av Meiselas foto.

Dispyten mellan Garnett och Meiselas slutade med att Meiselas avstod från sina krav, men händelsen sätter fingret på en mängd olika och mycket komplicerade aspekter kring digitaliseringen som en del av samtida kultur. En rad etiska spörsmål pockar på uppmärksamhet. Var går egentligen gränserna för kreativitet? Vilken moralisk rätt kan respektive part hävda till sitt verk? Går det överhuvudtaget att behandla digitala bilder, musik eller filmer på ett sätt, som säkerställer yttrandefrihet, rätten att citera och rätten att använda befintliga verk för att skapa nya verk OCH som tar hänsyn till upphovsmännens intressen? Enkla svar bör undvikas och frågorna lär inte bli lättare eller försvinna av sig själva. Den mest intressanta dimensionen av "Joywar" – som kontroversen mellan Garnett och Meiselas kom att kallas – är kanske inte så mycket deras respektive ståndpunkter utan vad som hände med *Molotovmannen* via *Rhizome*. För här uppstod alternativa versioner till stöd för Garnett närmast organiskt; i en håller Britney Spears i en brinnande Pepsiflaska, i en annan har *Molotovmannen* blivit två, i en slags Rorschachtest-influerad dubblering. Möjligtvis är den mest uppenbara lärdomen från Joys "krig" just den självständighet bilden visar sig besitta i förhållande till både fotograf och konstnär. Till sist har vare sig Garnett eller Meiselas så mycket att göra med Molotovmannens öde. På gott och ont lever han nu ett helt eget liv på internet.

Deltagar- och delandekulturer

När Garnett vände sig till *Rhizome* med sina bekymmer gjorde hon precis som så många andra idag; hon använde

internet för att få svar på frågor, diskutera och dela med sig av sina erfarenheter. Henry Jenkins har kallat den kultur, som blommat ut genom digitaliseringen och informationsteknologin, för ”participatory.” Deltagarkulturen är i hög grad, men absolut inte uteslutande, en del av populärkulturen. Som Jenkins och andra forskare har visat utmärks inte denna av passivitet, utan snarare av deltagande, engagemang och till och med aktivt eget skapande. Fans skriver alternativa historier kring *Star Wars* och *Lost*, utvecklar nya karaktärer eller förbättrar sådana som de är missnöjda med och är på det sättet inbegripna i ett intrikat och inte alldeles enkelt givande och tagande med mediebolagen. I boken *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide* (2006) ger Jenkins åtskilliga exempel på deltagarkulturer. Alla de hemsidor, projekt och grupper, som formligen vällt fram som reaktioner på böckerna om Harry Potter, är representativa för deltagarkulturens produktivitet och websidor som *The Daily Prophet* visar tydligt hur ungdomar och vuxna kan använda internet för att samtala om litteratur och läsande, som en arena för att testa identiteter och, kanske viktigast av allt, som en kanal som ger utlopp för den egna kreativiteten (Jenkins 2006 s. 169–205).

Deltagarkulturen är besläktad med vad jag skulle vilja kalla ”delandekulturen.” Denna utmärks delvis av populära forum som *YouTube*, *Flickr*, *Facebook* eller *DeviantArt*, som möjliggör kommunikation och delande av eget (eller andras) material. Men delandekulturen har också en enormt viktig roll att spela i utvecklandet av informationssamhällets infrastrukturer och den representerar, menar jag, en tendens i samtiden som är av fundamental betydelse för såväl kultur som vetenskap. Öppen (open) är nyckelordet och vikten av att dela med sig är grundprincipen för en rörelse vars paradexempel är Open Source eller öppen källkod. Det speciella med öppen källkod är att den måste fortsätta vara öppen. Till skillnad mot upphovsrättsskyddad mjukvara, där det inte finns någon möjlighet att gå in och laborera med källkoden för att förbättra programmets prestanda (annat än olagliga), bygger den öppna källkoden på precis motsatt tanke. Öppen källkod FÅR arbetas med och förbättras, men alla sådana förbättringar av systemet måste lämnas öppna för att nästa person i sin tur ska kunna fortsätta utveckla programmet. Öppen källkod bygger alltså på idén om gemensam nytta genom samverkan.

Ett annat centralt område inom delandekulturen berör särskilt forskning och högre utbildning. Open Access eller publiceringsmönster (framför allt vetenskapliga tidskrifter), som gör forskning fritt tillgänglig via internet, är en princip vars värderingar formulerats i den så kallade *Berlin Declaration on Open Access to Knowledge in the Sciences and Humanities* och som både Vetenskapsrådet och Kungliga Vetenskapsakademien har anslutit sig till.

Om delandekulturen delvis kan ses som en motreaktion på ett hårdnande upphovsrättsligt klimat är kanske det mest globalt framgångsrika och uppmärksammade exemplet *Creative Commons* (CC), ett system för att uppmuntra till användning av upphovsrättsskyddat material via licenser. Här gäller axiomet ”some rights reserved” snarare än ”all rights reserved.” En mycket välkänd och för ett kulturpolitiskt sammanhang intressant person med kopplingar till CC är Gilberto Gil, musiker och Brasiliens kulturminister mellan januari 2003 och juli 2008. Med tanke på att Gil under 1960-talet startade musikrörelsen *Tropicalismo*, en analog föregångare till dagens digitala sampling, är det knappast förvånande att han har varit en aktiv Creative Commons-förespråkare. Han var också en av de första musiker, som gjorde sin egen musik tillgänglig via olika CC-licenser. Gil har generellt haft en hög profil i frågor som rör kulturens tillgänglighet och lyckades öka kulturbudgeten med 50 procent under sina första år som minister (Rother 2007). Brasilien har dessutom under många år intagit en självständig position gentemot både läkemedelsbolag och medieindustri och har regelbundet fört fram kritik mot hur frihandelsorganisationen World Trade Organization (WTO) genom Agreement on Trade-Related Aspects of Intellectual Property Rights (TRIPS-avtalet) missgynnar utvecklingsländerna genom krav på en allt hårdare immaterialrätt.

Även om det finns stora skillnader och spänningar mellan olika företrädare och grupperingar inom deltagar/delandekulturerna illustrerar alla dessa websidor, communities och organisationer det fenomen som går under samlingbegreppet Web 2.0. Termen Web 2.0 har kommit att beteckna andra generationens internet, som är just deltagar- och användarorienterad med bloggen som ett typexempel (O’Reilly 2005). Det kan tyckas som om Facebook har lite, om något, att göra med kulturpolitik, men ett av de mest intressanta utvecklingsmönstren i de globala processer jag just har skisserat är att teknologier för aktivt deltagande inom populärkulturen har stor inverkan på produktionen av kultur såväl som vetenskap. *Wikipedia* – det kollektivt skapade uppslagsverket – är det bästa och mest kända exemplet på funktionen hos en wiki att tillåta samarbete kring texter, men andra Web 2.0-fenomen som *del.icio.us* har också skapat nya möjligheter vad gäller genomslagskraften hos social mjukvara. Resultatet är *folksonomier*, som till skillnad från expertbaserade traditionella taxonomier är underifrån genererade system för klassifikation och organisation. I spåret av intresset för hur fri tillgång och möjligheter till samverkan kring informationella resurser skapar nya modeller även för företag har under senare år publicerats en mängd böcker med titlar som Don Tapscotts och Anthony D. Williams *Wikinomics* (2006) eller James Surowieckis *Wisdom of the Crowds* (2004), som argumenterar för de ekonomiska vinsterna med öppna system och riskerna med för hårt kontrollerade immateriella resurser.

* * *

Globalisering och digitalisering har förändrat kulturens förutsättningar på ett grundläggande sätt. Att så skett betyder inte att vi inte kan lära av historien, tvärtom. Vi behöver inte gå särskilt långt tillbaka i tiden för att inse att kopiering knappast är någon ny företeelse, vare sig som fenomen, teknologi eller som ett uttryck för kreativitet. ”Att kopiera” har alltid varit en integrerad del av skapande. Den negativa klang som vi förknippar med en sådan aktivitet är delvis resultatet av att vi fortfarande lever med en bild av konst-

närligt skapande präglad av den romantiska orginalitetsestetiken och dess ägandeformer. I dag är gränserna mellan producent och konsument suddigare än tidigare och vi producerar, distribuerar och konsumerar globalt, utan hänsyn till nationalstatens gränser eller politiska jurisdiktioner. De resurser – tänk bara på *Molotovmannen* – som idag utgör kulturarbetarens verklighet utgörs i ökad omfattning av globala, digitala, immateriella verktyg.

Detta innebär nya förutsättningar för kultursektorn *och* kulturpolitiken. För att säkerställa en hållbar utveckling av informationssamhällets resurser krävs att en balans säkerställs mellan å den ena sidan högst legitima intressen från författare, musiker och konstnärer att kunna leva på sitt skapande och å den andra de lika legitima intressen, som vi alla har (inklusive de redan nämnda författarna, musikerna och konstnärerna) av att använda kulturella resurser. Kulturpolitiken kan spela en viktig och aktiv roll i att värna båda dessa intressen. För om upphovsrätten blir *för* hård och användarrätten försvagas *för* mycket är alla förlorare. Det är då rätt blir fel. ■