



KATHOLIEKE UNIVERSITEIT LEUVEN

FACULTEIT RECHTSGELEERDHEID

Academiejaar 2012 – 2013

FACING THE MUSIC

HET NABURIG RECHT VAN UITVOERENDE MUZIKANTEN IN DE DIGITALE WERELD

Masterscriptie, ingediend door

Jozefien VANHERPE

bij het eindexamen voor de graad van

Onderzoeksmaster in de Rechten

Promotor: Prof. Dr. M.-C. JANSSENS

Samenvatting

De muziekindustrie is een complexe wereld. Een vruchtbare samenwerking tussen verschillende spelers is absoluut noodzakelijk om het artistiek proces tot een goed einde te brengen. Deze thesis doet een poging om de rol van uitvoerende muzikanten in dit proces en het juridisch kader hierrond op inzichtelijke wijze voor te stellen.

Eerst volgt een *algemeen overzicht* van de naburige rechten in het algemeen en de rechten van uitvoerende muzikanten in het bijzonder. In dit kader wordt nader gespecificeerd welke groep personen precies binnen het onderzoeksobject van dit werk valt. Na de inhoud van het naburig recht van uitvoerende muzikanten komt de uitoefening van dit recht aan bod. Het leeuwendeel van dit werk is gewijd aan de mogelijkheden tot uitoefening van dit naburig recht.

Vooreerst wordt de huidige context waarin deze uitoefening plaatsvindt, geschetst in een hoofdstuk over de *informatisering en digitalisering* van onze maatschappij. Deze hebben een Copernicaanse revolutie teweeggebracht die verstrekkende gevolgen heeft in de muziekindustrie. Doemdenkers kondigen het einde van auteursrecht aan, anderen strijden voor een strengere handhaving van de bestaande regels en nog anderen proberen op creatieve wijze om te gaan met de technologische ontwikkelingen die onze samenleving kenmerken.

Het daaropvolgend onderdeel behandelt het *collectief beheer van de rechten van uitvoerende muzikanten*. Hierbij komen onder meer de verschillende gevallen van verplicht collectief beheer, de verhouding tussen artiest en beheersvennootschap, het territorialiteitsprincipe en evoluties die het landschap van collectief beheer in de toekomst mogelijk drastisch zullen veranderen aan bod.

In het laatste hoofdstuk van dit werk gaan we *op zoek naar een nieuw evenwicht* in de muziekwereld. Op dit moment zijn het vooral de producenten die hun stem laten horen in het debat over de bescherming van hun rechten. Bovendien worden ook zij geconfronteerd met een veranderde maatschappij, waarin zij een steeds minder sterke positie bekleden. We pleiten voor een hernieuwde focus op de artiesten waarbij de bescherming van de belangen van uitvoerende muzikanten op de eerste plaats komt.

In een allesomvattend besluit gaan we tot slot na wat de voorgaande hoofdstukken ons geleerd hebben over de huidige positie van muzikanten en welke lessen we uit het verleden kunnen trekken om een toekomst te verzekeren vol muziek gespeeld door muzikanten die gerespecteerd worden voor wat ze doen en hierbij de noodzakelijke juridische bescherming genieten.

Dankwoord

Met deze thesis komt voor mij een einde aan vijf jaar student-zijn aan de KULeuven. Het was een lange tocht en het afwerken van deze thesis voelt als de succesvolle afsluiting van de koninginnenrit. Ik had nooit deze eindmeet bereikt zonder de hulp van velen. Van deze gelegenheid wil ik dan ook gebruik maken om een speciaal woord van dank te richten tot de personen die bijgedragen hebben tot de realisatie van dit werk.

In de eerste plaats zou ik mijn promotor, Professor Marie-Christine JANSSENS, willen bedanken, voor de kritische bedenkingen, de vernieuwende ideeën en het vertrouwen dat zij vanaf het begin in mij gesteld heeft. Zij zorgde er steeds voor dat ik gefocust bleef en mij niet verloor in interessante, maar irrelevante zijsprongen. Zonder haar hulp zou deze thesis geen werkelijkheid geworden zijn.

Daarnaast gaat mijn oprechte dank ook uit naar Krista D'HAESELEER, Algemeen Directeur van SIMIM en Christophe VAN VAERENBERGH, Algemeen Directeur van PlayRight, die tijd vrijmaakten om mij te woord te staan in een interview. Hun expertise heeft mijn gezichtsveld verruimd en heeft ongetwijfeld een dimensie toegevoegd aan deze thesis.

Speciale dank gaat ook uit naar mijn vader en Johanna WAELKENS, die het aangedurfd hebben om dit werk na te lezen en mij op fouten te wijzen. Hun commentaar heeft dit werk naar een hoger niveau getild.

Vervolgens dank ik mijn vrienden, voor de onvergetelijke momenten, de morele steun en de deugddoende pauzes. In het bijzonder zou ik iedereen willen bedanken met wie ik ooit heb of zal mogen musiceren, om mij steeds opnieuw de kracht en het belang van muziek te laten zien. Een speciale vermelding past hierbij bij voor de muzikanten van het Universitair Symfonisch Orkest van de KULeuven, die mijn Leuvens studentenleven tijdens de voorbije jaren van muziek voorzagen.

Ten slotte richt ik mij tot mijn ouders, Pieter VANHERPE en Catherine WAELKENS, Liesbeth, Elleen, Rogier, Willemien, Pieternel, Thomas, Niko, Cyrielle, Alice, Elena en allen die ik in de toekomst nog tot mijn familie mag rekenen. Zonder jullie stond ik nergens. Bedankt om mij te maken tot wie ik vandaag ben.

Inhoudsopgave

Inleiding	1
I. Het naburig recht van uitvoerende muzikanten.....	2
A. Algemeen	2
B. Uitvoerende muzikanten	3
C. Waarom uitvoerende muzikanten?.....	4
D. Wat zijn naburige rechten?.....	7
1. Definitie	7
2. Intellectuele-eigendomsrechten	8
3. Wettelijk kader	9
4. Begunstigden van de naburige rechten	15
E. Inhoud van het naburig recht van uitvoerende muzikanten	17
1. Vermogensrechten	17
2. Morele rechten	21
3. Duur van de bescherming	21
4. Overeenkomsten met uitvoerende kunstenaars.....	26
II. De uitdagingen van de informatiemaatschappij voor de handhaving van het naburig recht van uitvoerende muzikanten.....	32
A. Algemeen	32
B. Overzicht van de uitdagingen.....	34
1. Handhavingsproblemen	34
2. Professioneel musiceren in de 21 ^e eeuw	37
C. Mogelijke oplossingen	40
1. “The End” voor auteursrecht en naburige rechten?.....	40
2. Strengere handhaving als mogelijke oplossing.....	42
3. <i>Creative Commons Licencing</i>	53
4. Recente evoluties	64
D. Besluit	67
III. Collectief beheer van de rechten van uitvoerende muzikanten.....	70
A. Algemeen	70
B. Beheersvennootschappen in de Belgische rechtsorde.....	72
1. Wettelijk kader	72
2. Organisatie en controle	72

3.	Relatie tussen de beheersvennootschap en haar leden	77
4.	PlayRight, de beheersvennootschap voor uitvoerende kunstenaars.....	80
C.	Hardnekkige problemen	82
1.	Imago van beheersvennootschappen.....	82
2.	Fragmentatie	83
3.	Beperkt mandaat van beheersvennootschappen.....	84
D.	Verplichte tussenkomst: dwanglicentie voor geoorloofde reproductie en radio-uitzending	85
1.	Algemeen	85
2.	Dwanglicentie voor geoorloofde reproductie en radio-uitzending	85
3.	Besluit	95
E.	Vrijwillige tussenkomst	96
F.	Op weg naar een transnationale beheersvennootschap?	97
1.	Principe van territorialiteit en wederkerigheidsovereenkomsten.....	97
2.	Van wederkerigheidsovereenkomsten naar multiterritoriale licenties in de Europese Unie?	100
3.	Besluit: toekomstmuziek?	104
IV.	Op zoek naar een nieuw evenwicht.....	105
A.	Algemeen	105
B.	Verhouding artiest-producent	106
1.	Algemeen	106
2.	Restrictieve interpretatie als mitigerende factor	108
C.	Muziekindustrie vs. consumenten.....	108
1.	<i>Private Property</i> vs. <i>public policy</i>	108
2.	<i>Public policy vision</i> in onze samenleving.....	109
3.	<i>Public policy vision</i> en de <i>Creative Commons</i>	110
4.	Naar een evenwicht?	111
D.	Uitgebalanceerde maatregelen	112
1.	Algemeen	112
2.	Positie van de artiest	113
3.	Muziekindustrie vs. consumenten.....	120
E.	Besluit	124
	Besluit.....	125
	Bibliografie.....	129

Inleiding

Muziek is overal. In winkelgalerijen, wachtzalen of tijdens nachtelijke autoritten, op festivalweides of tijdens intieme concerten, ... overal klinkt een bepaalde *soundtrack* die ons dagelijks leven begeleidt. Deze melodieën zouden ons niet bereiken zonder componisten, die hun leven wijden aan de creatie van notenlijnen, harmonieën en aanstekelijke ritmes. Nadat de componisten hun taak vervuld hebben, zetten uitvoerende muzikanten de “papieren noten” om in klanken. Opdat zij dit verder zouden kunnen blijven doen, moeten de belangen van deze muzikanten beschermd worden. Nationale, internationale en supranationale overheden hebben hun met dit doel “naburige rechten” verleend, die een bescherming bieden die beperkter is dan, maar toch gelijkaardig is aan deze van het auteursrecht *sensu stricto*.

De globale intrede van het internet heeft geleid tot ongebreidelde internetpiraterij, waardoor beschermde werken in luttele seconden gedeeld worden over de hele wereld. Het hoeft geen betoog dat dit alles heeft geleid tot een dramatische daling in cd-verkoop, één van de belangrijkste inkomstenbronnen in de muziekindustrie. Zowel in de rechtsleer als in de (meer) populaire media volgde daarop een inflatie aan boeken en artikelen die internetpiraterij sterk veroordeelden of juist bejubelden. Met wisselend succes werden (en worden) pogingen gedaan om het bestaande auteursrecht strenger af te dwingen of juist te hervormen.

Na de eerste schokken van de digitale revolutie begon de muziekindustrie zichzelf geleidelijk te hervormen. Nieuwe online businessmodellen werden ontwikkeld en worden voortdurend verfijnd. De verbouwde platenbazen transformeerden mee met de wereld en werden gewiekste zakenlui die steeds op zoek gaan naar nieuwe opportuniteiten. Dit verhaal leidt tot enig optimisme wat betreft de strijd tegen piraterij. Toch knaagt er iets. Niet alle belangrijke actoren hebben een hoofdrol binnengehaald. In de strijd tegen muziekpiraterij lijken de muzikanten in het bijzonder geen volwaardige stem te krijgen. In hun plaats treden vaak producenten op aan wie zij hun rechten hebben overdragen. Deze trend is thans aan het omslaan: in de zoektocht naar duurzame oplossingen voor de uitdagingen van de muziekindustrie in de digitale wereld worden de belangen van de artiest steeds meer in het centrum geplaatst. Ook lijkt de macht van de producenten zelf tanende te zijn. De steeds slinkende marges op de verkoop van muziek laten hun sporen na. De echte macht schijnt nu bij de gebruikers te liggen, die maar al te graag muziek beluisteren, maar onwillig zijn om hiervoor een gepaste prijs te betalen.

Dit werk wil bijdragen aan het debat over auteursrecht in de digitale wereld door na te gaan hoe uitvoerende muzikanten hun rechten individueel of collectief kunnen uitoefenen in de Belgische analoge en digitale context. Hierdoor wil het deel uitmaken van de zoektocht naar duurzame oplossingen die niet enkel geschikt zijn voor de digitale wereld, maar ook voor de artiesten die er in leven, creëren en musiceren.

I. Het naburig recht van uitvoerende muzikanten

A. Algemeen

1. EEN SCALA AAN ACTOREN - Wanneer in discussies rechten op muziek ter sprake komen, spreekt men vaak enkel over auteursrecht. Men staat er niet bij stil dat er meer nodig is dan een componist om een muziekwerk tot stand te brengen.¹ Als de muziek eenmaal op papier staat, zijn bereidwillige muzikanten nodig om de papieren noten in klanken om te zetten. Om tot een muziekopname te komen is er opnamematerieel nodig, net als mensen die de apparatuur kunnen bedienen. Om de opname te verspreiden zijn alweer nieuwe actoren nodig, zoals bedrijven die cd's fabriceren, entiteiten die digitale of analoge distributiemogelijkheden onderzoeken, promotiemateriaal leveren of de financiële kant van de verkoop regelen, ... een hele muziekindustrie, waar samengewerkt wordt om muziek vanuit de verbeelding van de componist tot bij de mensen te brengen.

2. NABURIGE RECHTEN - Er is dus, naast de auteurs, een heel scala aan andere figuren die allen een afzonderlijk belang te verdedigen hebben. De bescherming van hun belangen heeft zijn ingang gevonden in de nationale en internationale rechtsorde met het concept van de naburige rechten. Deze rechten, die verwant zijn met het auteursrecht van de componist, worden toegekend aan drie categorieën, namelijk de uitvoerende kunstenaars, de producenten van fonogrammen en van de eerste vastleggingen van films en de omroeporganisaties. Op internationaal vlak genieten deze naburige rechten reeds lang erkenning, terwijl dit in de Belgische rechtsorde pas in de Wet betreffende het auteursrecht en de naburige rechten van 30 juni 1994 gebeurde.²

3. UITVOERENDE MUZIKANTEN - In dit werk wordt gefocust op de artiesten die in het productieproces van de muziek meteen na de auteur of componist komen: de muzikanten. Deze thesis wil bovendien enkel ingaan op vragen in verband met het naburig recht van uitvoerende muzikanten. Deze keuze werd gemaakt ondanks het feit dat muzikanten – zeker bij hedendaagse muziek – dikwijls hun eigen muziek componeren en dus bescherming

¹ J.-C. LARDINOIS, *Les contrats commentés de l'industrie de la musique 2.0 - Cadre general et pratique contractuelle*, Brussel, Larcier, 2009, 5; A. TAUBMAN, "Nobility of interpretation: equity, retrospectivity, and collectivity in implementing new norms for performers' rights", *J. Intell. Prop. L.*, 2005, 422.

² Wet van 30 juni 1994 betreffende het auteursrecht en de naburige rechten, *BS* 27 juli 1994, 19297 (hierna: Auteurswet); A. BERENBOOM, *Le nouveau droit d'auteur et les droits voisins*, Brussel, Larcier, 2008, 392; L. VAN BUNNEN, "Examen de jurisprudence (2005 à 2011) : Droit d'auteur et droits voisins, dessins et modèles", *RCJB* 2011, 486.

genieten op basis van de bepalingen van auteursrecht *sensu stricto*.³ Een analyse van deze rechten en de uitoefening ervan in de Belgische rechtsorde valt buiten het bestek van dit werk. Componerende muzikanten worden hier echter niet volledig genegeerd: aangezien zij hun werk uitvoeren, vallen zij immers ook onder het stelsel van het naburig recht van de uitvoerende kunstenaars.

Uitvoerende muzikanten zijn dus uitvoerende kunstenaars, die geen auteurs in de strikte zin van het woord zijn, maar die door hun artistieke prestatie de muziek werkelijkheid doen worden. Hieronder wordt in een algemeen overzicht nagegaan hoe de bescherming van de rechten van uitvoerende muzikanten er gekomen is en wat deze concreet inhoudt. Eerst volgt echter een korte uitweiding over wat in dit werk onder “uitvoerende muzikanten” begrepen wordt.

B. Uitvoerende muzikanten

4. ALGEMEEN - “Uitvoerende muzikanten” zijn een subcategorie van de uitvoerende kunstenaars, wiens belangen beschermd worden door de naburige rechten. Het begrip “muzikant” is ongetwijfeld gekend door iedereen. Toch is het nuttig om kort wat dieper in te gaan op de vraag welke personen binnen deze categorie vallen.

5. DEFINITIE - Een definitie van “muzikant” is niet te vinden in internationale verdragen.⁴ In Europese Richtlijnen of in onze Auteurswet is er zelfs geen expliciete referentie naar muzikanten. We kunnen er dus van uitgaan dat dit woord begrepen moet worden zoals het geval is in het normale taalgebruik. Van Dale definieert “muzikant” als volgt:⁵

“Muzikant (m.: -en) [*< Oudfr. musicant*], 1. (muzikante (v.)) (veroud.) kenner van muziek, m.n. wanneer hij ook een instrument bespeelt, syn. musicus; 2. (muzikante (v.)) praktisch beoefenaar van de muziek; - speelman langs de straat of op kermissen e.d.; 3. wulp”

Ook omdat onduidelijk is wat verstaan moet worden onder het begrip “wulp”, kiezen wij ervoor om de tweede Van Dale-betekenis te hanteren, meer bepaald de visie op muzikanten als “praktisch(e) beoefenaar(s) van de muziek.” Deze definitie omvat zowel zangers als

³ F. BRISON, *Het naburig recht van de uitvoerende kunstenaar*, Brussel, Larcier, 2001, 371-374; F. DE VISSCHER en B. MICHAUX, *Précis du droit d'auteur et des droits voisins*, Brussel, Bruylant, 2000, 266.

⁴ Zowel art. 3.a) Conventie van Rome, art. 2.a) van de WPPT als art. 2.a) van het Beijing Treaty (een extensievere bespreking hiervan volgt in een volgend onderdeel) volstaan met een loutere vermelding van “muzikanten” als uitvoerende kunstenaars die beschermd worden door de naburige rechten.

⁵ *Van Dale Groot Woordenboek van de Nederlandse taal*, Utrecht, Van Dale Uitgevers, 2005.

bespelers van instrumenten – wat de reden is voor het niet gebruiken van de eerste betekenis – en omvat alle muzikale genres gaande van Gregoriaanse gezangen tot Zuid-Koreaanse K-pop.

6. UITVOERENDE MUZIKANTEN EN AUDIOVISUELE WERKEN - In artikel 2 van het recent aangenomen WIPO-verdrag over audiovisuele werken, het *Beijing Treaty on Audiovisual Performances*, wordt het begrip “audiovisuele fixatie” beschreven als de uitdrukking van bewegende beelden, al dan niet begeleid met geluid of voorstellingen hiervan, van waaruit deze beelden kunnen worden waargenomen, gereproduceerd of medegedeeld door middel van een toestel.⁶

Op het eerste gezicht lijkt deze categorie van artistieke prestaties niet echt relevant te zijn voor muzikanten. Immers, bij hen overheerst de auditieve kant, terwijl het visuele aspect eerder op de achtergrond blijft. Toch is het mogelijk dat muzikanten deel uitmaken van audiovisuele werken en bovendien gebeurt dit steeds meer.⁷ Men kan hierbij denken aan opnames van rockconcerten die vervolgens uitgebracht worden op dvd's of andere audiovisuele dragers of orkestmuzikanten die de score van een film inspelen.⁸ Daarom wordt in de rest van dit werk waar passend en mogelijk ingegaan op de rechten van muzikanten die hun medewerking verlenen aan de totstandkoming van audiovisuele werken. In het bijzonder komt hierbij het vermoeden van overdracht van de rechten van de artiest naar de producent uit artikel 36 Auteurswet aan bod.⁹

C. Waaron uitvoerende muzikanten?

7. GEEN STEM VOOR MUZIKANTEN - In de strijd tegen internetpiraterij en de negatieve gevolgen van de digitalisering in het algemeen is de meeste aandacht geschonken aan de belangen van auteurs. Componisten hechten veel belang aan de bescherming van hun rechten en laten hun stem luid weerklinken wanneer zij hun belangen willen verdedigen. Bij muzikanten is dit niet zo. Hun stem (of instrument) lijkt enkel te weerklinken wanneer zij

⁶ Zie art. 2.b Beijing Treaty on Audiovisual Performances van 24 juni 2012, http://www.wipo.int/wipolex/en/wipo_treaties/text.jsp?file_id=266105; deze definitie werd toen aangenomen zonder afbreuk te willen doen aan de definitie van het begrip *fixatie* die terug te vinden is in art. 2.c van het WPPT, zie art. 2, The 19 Articles and Agreed Statements provisionally Adopted and Article 12 on the Transfer of Rights, 30 November and 1 December 2011, 4, http://www.wipo.int/meetings/en/doc_details.jsp?doc_id=188628.

⁷ Standing Committee on Copyright and Related Rights, Summary of the outcome of the national and regional seminars on the protection of Audiovisual Performances and stocktaking of positions, 2008, 4, r.o. 13, http://www.wipo.int/edocs/mdocs/copyright/en/sccr_17/sccr_17_3.pdf.

⁸ De orkestmuzikanten in dit voorbeeld zijn overigens sessiemuzikanten, die over het algemeen de rechten op hun prestatie overdragen in hun contract, waarin een allesomvattende vergoeding aan hen toegekend wordt; http://www.wipo.int/copyright/en/activities/audio_visual.html.

⁹ Zie *infra* 27-30, nrs. 56-63.

aan het musiceren zijn. Zelf zijn zij zich dikwijls niet bewust van hun rechten en nog minder van de wijze waarop zij hiermee om moeten gaan. Bovendien hebben zij dikwijls hun rechten overgedragen aan hun producent.¹⁰ Anderen weten wel af van het bestaan van de naburige rechten, maar hebben zich reeds neergelegd bij de niet-handhaving ervan.

8. WEINIG JURIDISCHE AANDACHT - De naburige rechten in het algemeen en de rechten van uitvoerende kunstenaars in het bijzonder worden vaak beschouwd als het kleine, minder belangrijke broertje van het auteursrecht.¹¹ Het meest treffende bewijs hiervan is dat de naburige rechten in 1886 niet werden opgenomen in de Conventie van Bern en dat uitvoerende kunstenaars, producenten en omroeporganisaties daarna zelfs nog 75 jaar moesten wachten op een internationaal verdrag dat hun rechten erkende.¹² Een andere illustratie vinden we in de doctrine over de gevolgen van de digitalisering: deze is quasi-volledig toegespitst op auteursrecht *sensu stricto*. Slechts zelden komen de rechten van muzikanten aan bod.¹³ Dit gebrek aan aandacht voor uitvoerende muzikanten wil niet zeggen dat rechthebbende muzikanten een rooskleurige toekomst tegemoet gaan. Ook zij merken de gevolgen van de digitalisering, ook zij gaan gebukt onder een dalende inkomstenstroom en moeten op zoek gaan naar andere manieren om geld te verdienen met hun artistiek werk. Velen slagen hier niet in.¹⁴ Zoals Europees Commissaris Neelie KROES aanhaalde, moeten veel muzikanten het

¹⁰ Zie *infra* 106-108, nrs. 201-206.

¹¹ L. BENTLY en B. SHERMAN, *Intellectual Property Law*, Third Edition, Oxford, Oxford University Press, 2009, 304; W. CORNISH, D. LLEWELYN and T. APLIN, *Intellectual Property: Patents, Copyright, Trade Marks and Allied Rights*, Seventh Edition, London, Sweet & Maxwell, 2010, 585; A. TAUBMAN, *o.c.* 2005, 420.

¹² L. BENTLY en B. SHERMAN, *o.c.* 2009, 304; B. HUGENHOLTZ, M. EECHOUD, S. GOMPEL, L. GUIBAULT et al., "The Recasting of Copyright & Related Rights for the Knowledge Economy", Report to the European Commission, DG Internal Market, 2006, 92, http://www.ivir.nl/publications/other/IViR_Recast_Final_Report_2006.pdf; S. RICKETSON en J.C. GINSBURG, *International Copyright and Neighbouring Rights, The Berne Convention and Beyond, Volume I-II*, Oxford, Oxford University Press, 2005, 505.

¹³ Zie bijvoorbeeld S. SHAW, New Media Forum, Europees Parlement, 27 juni 2012: "*People don't ask artists very often about their work, and maybe they should.*" (vrij vertaald: "*Mensen stellen niet dikwijls vragen aan artiesten over hun werk en misschien zouden ze dat wel moeten doen.*") Wanneer het dan wel gaat over de rechten van muzikanten, ligt de focus voornamelijk op contemporaine muziek, waardoor klassieke muzikanten uit de boot vallen. Aangezien klassieke muzikanten in het debat dikwijls vergeten worden, hebben de gevolgen van de digitalisering daar zich nog meer gemanifesteerd. Veel klassieke muzikanten hangen reeds af van privéinitiatieven en sponsors; zie P. GILLIÉRON, "Collecting Societies and the Digital Environment", *IIC* 2006, 969 en H.C. HANSEN (mod.), "Summer 2005 Symposium; Panel II: Licensing in the Digital Age: the Future of Digital Rights Management", *Fordham Intellectual Property, Media and Entertainment Law Journal* 2005, 1037-1038.

¹⁴ Voorstel voor een Richtlijn van het Europees Parlement en de Raad tot wijziging van Richtlijn 2006/116/EG van het Europees Parlement en de Raad betreffende de beschermingstermijn van het auteursrecht en van bepaalde naburige rechten, 2008, 3, <http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=COM:2008:0464:FIN:NL:PDF>; cf. de verwijzing door D. GERVAIS naar het fenomeen van de *starving artist* die het financieel moeilijk heeft, zie D. GERVAIS, "The Changing Role of Copyright Collectives" in D. GERVAIS, *Collective management of copyright and related rights*, Alphen aan den Rijn, Kluwer law international, 2006, 15; S. VON LEWINSKI, "Collectivism and its

stellen met een maandelijks bedrag dat onder het leefloon ligt.¹⁵ In verschillende documenten van de Europese Commissie wordt gepreciseerd dat slechts 5 procent van de uitvoerende kunstenaars kan leven van hun creatieve activiteiten.¹⁶

9. WURGCONTRACTEN - Bovendien is het dikwijls zo dat beginnende muzikanten terechtkomen in een wurgcontract met hun producent aan wie zij een groot deel van hun rechten afstaan.¹⁷ Wanneer muzikanten in zo'n situatie terechtkomen, is het vaak de stem van de producent die de bovenhand haalt bij discussies over hun rechten.¹⁸ Een effectieve verdediging van de belangen van muzikanten komt zo in het gedrang. Een onderzoek dat rekening houdt met de machtsverhouding tussen muzikanten en producenten is daarom wenselijk.

10. ARTIEST-FANRELATIE - Een andere verhouding waarmee dit onderzoek rekening wil houden, is de relatie tussen uitvoerende muzikanten en hun fans, aangezien deze steeds prominenter en meer divers wordt.¹⁹

11. DIVERSITEIT - Deze diversiteit vinden we terug op alle niveaus. De muziekindustrie is een diverse en complexe wereld: sommige muzikanten werken mee aan audiovisuele producties, anderen verdienen hun brood als sessiemuzikant, nog anderen schrijven hun muziek zelf... Bovendien dekt de term muziek een steeds breder wordend spectrum aan genres en stijlen. Deze verschillende muziekgenres hebben alle verschillende noden en problemen. Zoals dikwijls holt het recht achter de realiteit aan en volstaan de huidige regels niet om deze problemen aan te pakken.²⁰ Het lijkt onmogelijk om wetgevende maatregelen

role in the frame of individual contracts” in J. ROSÉN (ed.), *Individualism And Collectiveness In Intellectual Property Law*, Cheltenham, Edward Elgar Publishing Limited, 2012, 117.

¹⁵ N. KROES, “Who feeds the artist?”, 2011, http://europa.eu/rapid/press-release_SPEECH-11-777_en.htm.

¹⁶ Voorstel voor een Richtlijn van het Europees Parlement en de Raad tot wijziging van Richtlijn 2006/116/EG van het Europees Parlement en de Raad betreffende de beschermingstermijn van het auteursrecht en van bepaalde naburige rechten, 2008, 3, *ibidem*; Commission Staff Working Document accompanying the Proposal for a Council Directive amending Council Directive 2006/116/EC, Impact Assessment on the Legal and Economic Situation of Performers and Record Producers in the European Union, 2008, 17.

¹⁷ Denken we bijvoorbeeld aan Stevie Wonder en Marvin Gaye, die aan het begin van hun muzikale carrière hun rechten quasi-integraal wegtekenden ten voordele van hun platenmaatschappij, Motown; R.M. HILTY, A. KUR, N. KLASS, C. GEIGER, A. PEUKERT, J. DREXL, en P. KATZENBERGER, “Comment by the Max-Planck Institute on the Commission's proposal for a Directive to amend Directive 2006/116 concerning the term of protection for copyright and related rights”, *E.I.P.R.* 2009, 60; <http://www.techdirt.com/articles/20100201/0234157986.shtml>.

¹⁸ Cf. *infra* 107, nr. 202.

¹⁹ Zie meer details in dit verband *infra* 38, nr. 78.

²⁰ Aangezien de technologische vooruitgang steeds sneller gaat, moet deze aanpassing ook steeds sneller gebeuren; J. SCHOVSBO, “The necessity to collectivize copyright – and dangers thereof” in J. ROSÉN (ed.), *Individualism And Collectiveness In Intellectual Property Law*, Cheltenham, Edward Elgar, 2012, 175.

voor te stellen die volledig recht doen aan de diversiteit die de muziekwereld kenmerkt.²¹ Dit mag echter geen excuus vormen om geen poging te doen om de algemene juridische positie van uitvoerende muzikanten te verbeteren.

D. Wat zijn naburige rechten?

1. Definitie

12. “NABURIGE RECHTEN” - Van het begrip “naburige rechten” kunnen we nergens een definitie, een algemeen aanvaarde omschrijving of zelfs een uniform concept terugvinden.²² Wel weten we dat de naburige rechten prestaties beschermen die een zekere verwantschap met het auteursrecht kennen, maar die toch niet de bescherming genieten die dit auteursrecht biedt aangezien ze niet “*voldoende oorspronkelijk*” zijn.²³ Dit wordt uitdrukkelijk bevestigd in de Belgische Auteurswet, waar artikel 33 bovendien onderstreept dat de naburige rechten “*geen afbreuk (doen) aan het auteursrecht.*”²⁴ Het is echter niet uitgesloten dat eenzelfde werk zowel auteursrechtelijk beschermd wordt als bescherming geniet op grond van de naburige rechten.²⁵ Het bestaan van het ene recht sluit het bestaan van het andere niet uit. Artikel 33 Auteurswet mag men dan ook niet in die zin uitleggen dat dit een erkenning inhoudt van de suprematie van het auteursrecht.²⁶ Hetzelfde geldt overigens binnen de categorie van de naburige rechten: tussen deze rechten onderling bestaat geen hiërarchie.²⁷

Om een dieper begrip van het concept “naburige rechten” te krijgen, gaan we terug naar het logische begin, met de typering van de naburige rechten als een intellectuele-eigendomsrecht. Vervolgens worden de naburige rechten verder uitgediept met behulp van een analyse van het wettelijk kader.

²¹ Zie bijvoorbeeld M.P. MCKENNA, “Introduction to Symposium Creativity and the Law”, *Notre Dame Law Review* 2011, 1820, waar verwezen wordt naar O. AREWA, die voorhoudt dat auteursrecht *sensu lato* onmogelijk de diversiteit in de muziekwereld volledig in rekening kan brengen.

²² F. BRISON, “Hoofdstuk II – Naburige rechten” in F. BRISON en H. VANHEES, (eds.), *Huldeboek Jan Corbet: de Belgische Auteurswet. Artikelsgewijze commentaar*, Brussel, Larcier, 2012, 227; F. BRISON, *o.c.* 2001, 1; F. DE VISSCHER en B. MICHAUX, *o.c.* 2000, 263.

²³ Voorstel van wet betreffende het auteursrecht, de nevenrechten en het kopiëren voor eigen gebruik van geluids- en audiovisuele werken, *Parl. St.* Senaat 1988, nr. 329; L. BENTLY en B. SHERMAN, *o.c.* 2009, 32; E. WERKERS, R. KERREMANS, T. ROBRECHTS en J. DUMORTIER, “Auteursrecht in de digitale samenleving”, Studie in opdracht van het Vlaamse Departement Cultuur, Jeugd, Sport en Media, 2009, 21, http://www.cjs.m.vlaanderen.be/e-cultuur/downloads/onderzoeksrapport_auteursrecht_in_de_digitale_samenleving.pdf.

²⁴ Producenten van fonogrammen of van de eerste vastlegging van films dienen dus bijvoorbeeld, voorafgaand aan enige opname, de toestemming van de auteur verkregen te hebben; Art. 33 Auteurswet, *ibidem*.

²⁵ F. GOTZEN en M.-C. JANSSENS, *Wegwijs in het intellectueel eigendomsrecht*, Brugge, Vanden Broele, 2012, 66.

²⁶ Zie Brussel 22 mei 1996, *A&M* 1997, 178, noot A. STROWEL en Brussel 18 juni 1996, *A&M* 1997, 60; A. BERENBOOM, *o.c.* 2008, 404-405; F. BRISON *o.c.* 2012, 231.

²⁷ Bergen 13 mei 2002, *A&M* 2002, 42; F. BRISON, *o.c.* 2012, 231.

2. Intellectuele-eigendomsrechten

13. BESCHERMING VAN CREATIVITEIT - Intellectuele-eigendomsrechten hebben als doel de intellectuele creativiteit van mensen te beschermen.²⁸ Het auteursrecht *sensu stricto* beschermt de intellectuele prestaties van creatievelingen, gespecificeerd als een origineel werk van letterkunde of kunst waaruit de persoonlijkheid van de auteur blijkt.²⁹ Met behulp van het auteursrecht kunnen auteurs plukken van de monetaire en morele vruchten van hun werk. De naburige rechten werden in het leven geroepen om bescherming te bieden aan bepaalde schakels in het creatieve proces die geen dergelijke auteursrechtelijke bescherming genieten.³⁰

14. EXCLUSIEVE RECHTEN - Intellectuele rechten – en dus ook de naburige rechten – zijn exclusieve rechten. Houders van intellectuele rechten krijgen voor een bepaalde tijd een monopolie op de exploitatie van hun creatie.³¹ Derden die gebruik willen maken van de creatie, moeten hiervoor de toestemming van de houder krijgen en dienen hiervoor desgevallend een bepaalde vergoeding te betalen.³² Intellectuele-eigendomsrechten zijn als het ware “eilanden van exclusiviteit in een zee van vrije mededinging en kopie”, die als doel hebben om creativiteit te belonen en te stimuleren.³³

15. AUTEURSRECHT *SENSU LATO* - Als intellectueel recht vallen de naburige rechten onder de brede categorie van het auteursrecht *sensu lato*, die geplaatst wordt tegenover de industriële rechten, waartoe onder meer het octrooirecht en het merkenrecht behoren.³⁴ De naburige rechten vertonen dan ook sterke gelijkenissen met het auteursrecht *sensu stricto*.³⁵ Toch vond men het gepast om er een afzonderlijk beschermingsregime voor vast te leggen.

16. GEEN AUTEURSRECHT *SENSU STRICTO* - Het verschil tussen auteursrecht *sensu stricto* en het naburig recht van uitvoerende kunstenaars in het bijzonder ligt in de graad van originaliteit van het verrichte werk. Terwijl van auteurs vereist wordt dat zij een origineel werk creëren, beperkt de taak van uitvoerende kunstenaars zich tot het verlenen van een

²⁸ European Commission, “Creative Content in a European Digital Single Market: Challenges for the Future: Reflection document of DG INFSO and DG MARKT”, 2009, 2; P. GOLDSTEIN en B. HUGENHOLTZ, *International Copyright – Principles, Law, and Practice*, Oxford, Oxford University Press, 2013, 6-8.

²⁹ Zie bijvoorbeeld art. 1§1 Auteurswet, *ibidem*; P. GOLDSTEIN en B. HUGENHOLTZ, *o.c.* 2013, 3; M.-C. JANSSENS en H. VANHEES, *Auteursrecht @ Internet*, Heule, UGA, 2012, 19-20; J. SCHOVSBO, *o.c.* 2012, 157.

³⁰ M.-C. JANSSENS en H. VANHEES, *o.c.* 2012, 23.

³¹ F. GOTZEN en M.-C. JANSSENS, *o.c.* 2012, 8.

³² F. GOTZEN en M.-C. JANSSENS, *o.c.* 2012, 8.

³³ M. BATTISTI, “The Future of Copyright Management: European Perspectives.” *IFLA Journal* 2001, 83; F. GOTZEN en M.-C. JANSSENS, *o.c.* 2012, 8; J. SCHOVSBO, *o.c.* 2012, 168.

³⁴ F. GOTZEN en M.-C. JANSSENS, *o.c.* 2012, 9.

³⁵ Zie in dit verband P. AKESTER, “The new challenges of striking the right balance between copyright protection and access to knowledge, information and culture”, *E.I.P.R.* 2010, afl. 8.

bepaalde interpretatie aan dit werk.³⁶ Zo zetten zij het auteursrecht op een bepaalde manier in beweging.³⁷ Zonder voorafgaande creatieve arbeid van een auteur kunnen uitvoerende kunstenaars zoals muzikanten hun “werk” niet doen. Het werk van uitvoerende muzikanten is dan ook, zoals hierboven reeds aangehaald, niet voldoende oorspronkelijk om de bescherming van het auteursrecht te genieten.³⁸

17. EEN STERK PARALLELLISME - Over het algemeen bestaat een sterk parallellisme tussen de regels die de naburige rechten beheersen en die van het auteursrecht. Inderdaad, de wetgever zocht uitdrukkelijk een parallellisme tussen beide stelsels en voorzag enkel uitzonderingen hierop wanneer deze specifiek noodzakelijk waren.³⁹ Een groot aantal regels uit de Auteurswet is dan ook *mutatis mutandis* van toepassing op de naburige rechten, net zoals de interpretatie van deze regels in rechtspraak en rechtsleer.⁴⁰

3. Wettelijk kader

a) Internationaal recht

18. INTERNATIONALE INSTRUMENTEN - Op internationaal niveau bestaan reeds lang instrumenten die de naburige rechten erkennen. Deze Verdragen kaderen in het doel van de verdragsluitende landen om enerzijds te verzekeren dat hun creatieve onderdanen even goed behandeld worden in het buitenland en anderzijds om bepaalde garanties te verlenen in verband met gelijkwaardige bescherming.⁴¹ Met het internationaal kader dat gevormd wordt door deze verdragen dienen we steeds rekening te houden. Deze regels vormen immers de context waarin het Belgisch beschermingssysteem van naburige rechten tot stand gekomen is.

19. CONVENTIE VAN ROME - De Conventie van Rome, afgesloten op 26 oktober 1961, was het eerste verdrag dat de naburige rechten een plaats gaf in de internationale rechtsorde.⁴²

³⁶ P. ADDA, *Théorie générale des droits voisins*, Grenoble, SRT, 1979, 38.

³⁷ F. BRISON, *o.c.* 2001, 3;

http://www.wipo.int/freepublications/en/intproperty/909/wipo_pub_909.html#related_rights.

³⁸ Zie *supra* 7, nr. 12.

³⁹ F. BRISON, *o.c.* 2012, 228; F. BRISON, *o.c.* 2001, 353; A. LUCAS, H.-J. LUCAS en A. LUCAS-SCHLOETTER, *Traité de la propriété littéraire et artistique*, Parijs, LexisNexis, 2012, 929.

⁴⁰ F. BRISON, *o.c.* 2012, 228.

⁴¹ F. GOTZEN en M.-C. JANSSENS, *o.c.* 2012, 19.

⁴² Internationale Conventie van Rome inzake de bescherming van uitvoerende kunstenaars, producenten van fonogrammen en omroeporganisaties van 26 oktober 1961, <http://www.wipo.int/treaties/en/ip/rome/> (hierna: Conventie van Rome); F. BRISON, *o.c.* 2001, 23-38; P. GOLDSTEIN en B. HUGENHOLTZ, *o.c.* 2013, 54; D. LIPSZYC, *Copyright and Neighbouring Rights*, Parijs, UNESCO Publishing, 1999, 815; M. VAN EECHOU, P.B. HUGENHOLTZ, S. VAN GOMPEL, L. GUIBAULT en N. HELBERGER, *Harmonizing European Copyright Law – The Challenges of Better Lawmaking*, AH Alphen aan den Rijn, Kluwer Law International, 2009, 33.

België trad pas in 1999 tot dit Verdrag toe.⁴³ Deze verdraging kan verklaard worden door het lang (tot 1994) uitblijven van de wettelijke erkenning van de naburige rechten in de Belgische rechtsorde.⁴⁴ De Belgische goedkeuringswet van 1999 staat overigens toe dat de bepalingen van dit Verdrag en van de Conventie van Bern, de oudste conventie over auteursrecht, rechtstreeks ingeroepen worden in de Belgische rechtsorde wanneer deze gunstiger zijn dan de Belgische wet.⁴⁵

20. WIPO PERFORMANCES AND PHONOGRAMS TREATY - De Conventie van Rome werd ondertekend in een tijd waarin nog geen sprake was van internet of internetpiraterij, of zelfs van een wereldwijde verspreiding van de computer. Een update kon niet uitblijven en deze kwam er met de goedkeuring van het *WIPO Performances and Phonograms Treaty* (hierna: WPPT), een verdrag dat – zoals de titel reeds meegeeft – bepalingen bevat in verband met uitvoeringen en fonogrammen.⁴⁶ Dit Verdrag kwam tot stand in de schoot van de World Intellectual Property Organisation (WIPO), een VN-instelling die de globale bevordering van intellectuele-eigendomsrechten als doel heeft.⁴⁷ De bedoeling was om de bepalingen van de Conventie van Rome te moderniseren en aan te passen aan de technologische ontwikkelingen die toen reeds de wereld aan het veranderen waren.⁴⁸ Concreet wilde dit Verdrag de toenmalige wettelijke lacune met betrekking tot geluidsopnames opvullen, vooral in het licht

⁴³ Wet van 25 maart 1999 houdende instemming met volgende internationale akten: 1. Internationaal Verdrag inzake de bescherming van uitvoerende kunstenaars, producenten van fonogrammen en omroeporganisaties, gedaante Rome op 26 oktober 1961; 2. Berner Conventie voor de bescherming van werken van letterkunde en kunst van 9 september 1886, aangevuld te Parijs op 4 mei 1896, herzien te Berlijn op 13 november 1908, aangevuld te Bern op 20 maart 1914, herzien te Rome op 2 juni 1928, te Brussel op 26 juni 1948, te Stockholm op 14 juli 1967 en te Parijs op 24 juli 1971, gedaan te Parijs op 24 juli 1971, BS 10 november 1999, 41891; A. TAUBMAN, o.c. 2005, 354.

⁴⁴ Cf. *supra* 2, nr. 2; B. MICHAUX, “Le législateur belge reconnaît à son tour les artistes interprètes ou exécutants” in X., *Jura Vigilantibus Antoine Braun, les droits intellectuels, le barreau*, 1997, 237-238.

⁴⁵ Een gelijkaardige bepaling op Europees vlak bestaat niet. Naar Europees recht kunnen particulieren dan ook geen rechtstreeks beroep doen op het Verdrag van Rome. Hetzelfde geldt overigens voor de WPPT en de TRIPS, die hieronder besproken worden, zie *infra* 10, nr. 20 en 11-12, nr. 22, zie HvJ C-135/10, *Marco Del Corso*, 2012, r.o. 56.

⁴⁶ WIPO Performances and Phonograms Treaty (WPPT) van 20 december 1996, http://www.wipo.int/treaties/en/ip/wppt/trtdocs_wo034.html. Echte internationale juridische aandacht aan *audiovisuele* werken werd slechts geschonken na de overgang naar het nieuwe millennium. In 2000 vond hierover een conferentie plaats in de WIPO te Genève die, hoewel deze niet tot een succesvol verdragsluitend einde kwam, toch voor verandering zorgde. Zo veel als mogelijk informatie werd verzameld over audiovisuele werken in het algemeen en de situatie van artiesten in het bijzonder. Deze kennis leidde eind 2011 tot een veelbelovend resultaat. In dit jaar raakten de lidstaten van de WIPO in het *Standing Committee on Copyright and Related Rights* het eens over de provisionele aanneming van 19 artikelen en gemeenschappelijke verklaringen en over artikel 12, dat de overdracht van rechten behandelde. Dit document maakte eindelijk de weg vrij voor het *Beijing Treaty* van 24 juni 2012.

⁴⁷ P. GOLDSTEIN en B. HUGENHOLTZ, o.c. 2013, 60; <http://wipo.int/portal/index.html.en>.

⁴⁸ WIPO, “Intellectual Property on the Internet: a Survey of Issues”, 2002, 31, http://www.wipo.int/copyright/en/ecommerce/ip_survey/; http://www.wipo.int/copyright/en/activities/audio_visual.html.

van het digitaal gebruik van dergelijke opnames.⁴⁹ Het oorspronkelijk beperkt toepassingsgebied van het WPPT werd recent uitgebreid door de goedkeuring van het *Beijing Treaty on Audiovisual Performances* op 24 juni 2012.⁵⁰ Dit Verdrag verleent bijkomende rechten aan uitvoerende kunstenaars in audiovisuele producties. Opdat dit nieuwe Verdrag in werking zou treden, is de ratificatie door 30 landen vereist.⁵¹

21. WIPO COPYRIGHT TREATY - Op hetzelfde moment als het WPPT werd overigens ook het *WIPO Copyright Treaty* (hierna: WCT) afgesloten met als doel om het auteursrecht te moderniseren.⁵² De bepalingen van de WCT kunnen gezien worden als een soort aanvulling op de Conventie van Bern, die volledig van kracht blijft.⁵³ Zowel de WPPT als de WCT werden reeds door België geratificeerd en Belgische artiesten mogen, net zoals het geval is bij de Conventie van Rome, gunstigere bepalingen van het WPPT of WCT rechtstreeks inroepen in de Belgische rechtsorde.⁵⁴

22. TRIPS-OVEREENKOMST - Een laatste internationaal verdrag dat relevant is voor de naburige rechten is de GATT TRIPs, de *Agreement on Trade-related aspects of Intellectual Property rights, including trade in counterfeit goods*, een bijlage bij de Overeenkomst tot oprichting van de Wereldhandelsorganisatie die in 1994 te Marrakech gesloten werd.⁵⁵ Dit Verdrag bevat bepalingen die relevant zijn voor alle intellectuele-eigendomsrechten. De TRIPs is onder meer van belang omdat deze alle verdragsluitende partijen ertoe verplicht om lid te worden van de Conventies van Bern en Rome.⁵⁶ België keurde dit Verdrag goed op

⁴⁹ http://www.wipo.int/copyright/en/activities/audio_visual.html.

⁵⁰ Beijing Treaty on Audiovisual Performances van 24 juni 2012, http://www.wipo.int/wipolex/en/wipo_treaties/text.jsp?file_id=266105; zie voor interessante details over de bescherming van audiovisuele werken ook WIPO Draft report of Standing Committee on Copyright and Related Rights, June 2011, 109 p.; http://www.wipo.int/wipolex/en/wipo_treaties/text.jsp?file_id=266104.

⁵¹ F. GOTZEN en M.-C. JANSSENS, *o.c.* 2012, 23.

⁵² WIPO Copyright Treaty (WCT) van 20 december 1996, http://www.wipo.int/treaties/en/ip/wct/trtdocs_wo033.html; P. GOLDSTEIN en B. HUGENHOLTZ, *o.c.* 2013, 46.

⁵³ P. GOLDSTEIN en B. HUGENHOLTZ, *o.c.* 2013, 46.

⁵⁴ Wet van 15 mei 2006 betreffende de toepassing op de Belgen van zekere bepalingen van het Verdrag van de Wereldorganisatie voor de intellectuele eigendom inzake auteursrecht (WCT), gedaan te Genève op 20 december 1996, en van het Verdrag van de Wereldorganisatie voor de intellectuele eigendom inzake uitvoeringen en fonogrammen (WPPT), gedaan te Genève op 20 december 1996, *BS* 8 augustus 2006, 41205 en Wet van 15 mei 2006 houdende instemming met volgende Internationale Akten: Verdrag van de Wereldorganisatie voor de intellectuele eigendom inzake auteursrecht (WCT), gedaan te Genève op 20 december 1996; Verdrag van de Wereldorganisatie voor de intellectuele eigendom inzake uitvoeringen en fonogrammen (WPPT), gedaan te Genève op 20 december 1996, *BS* 18 augustus 2006, 41206.

⁵⁵ Agreement on Trade-Related Aspects of Intellectual Property Rights, Annex 1C of the Marrakesh Agreement Establishing the World Trade Organization (TRIPs Agreement) van 15 april 1994, http://www.wto.org/english/tratop_e/trips_e/t_agm0_e.htm.

⁵⁶ F. GOTZEN en M.-C. JANSSENS, *o.c.* 2012, 22.

23 december 1994.⁵⁷ De TRIPs-overeenkomst heeft geen directe werking en particulieren kunnen er zich dus niet op beroepen voor de nationale rechter.⁵⁸ Op de nationale rechtbanken rust ten hoogste een verplichting om de nationale regels in overeenstemming met dit Verdrag te interpreteren.⁵⁹

b) Europees recht

(1) De lege lata

23. EUROPEES RECHT - Naast internationale normen zijn ook Europese regels van belang bij onderzoek naar de naburige rechten.⁶⁰ Er bestaan verschillende Europese Richtlijnen die bepalingen bevatten die betrekking hebben op de naburige rechten. In Richtlijn 92/100 van 19 november 1992 betreffende het verhuurrecht, het uitleenrecht en bepaalde naburige rechten op het gebied van intellectuele eigendom werden de EU-lidstaten voor het eerst verplicht om prestaties van uitvoerende kunstenaars, producenten en omroeporganisaties te beschermen.⁶¹ Deze Richtlijn heeft geleid tot de erkenning van de naburige rechten in de Belgische rechtsorde.⁶²

24. RELEVANTE RICHTLIJNEN - Andere relevante richtlijnen zijn, in chronologische volgorde, Richtlijn 93/83/EEG van de Raad van 27 september 1993 tot coördinatie van bepaalde voorschriften betreffende het auteursrecht en naburige rechten op het gebied van de satellietomroep en de doorgifte via de kabel (hierna: Satelliet- en Kabelrichtlijn),⁶³

⁵⁷ Wet van 23 december 1994 houdende goedkeuring van volgende Internationale Akten : A. Akkoord houdende oprichting van de Wereldhandelsorganisatie, Slotakte, Bijlagen 1A, 1B, 1C, 2, 3 en 4, Besluiten en Verklaringen en Memorandum van Akkoord inzake de verbintenissen betreffende financiële diensten, en B. Akkoord inzake overheidsaanbestedingen en Aanhangsels I, II, III en IV, gedaan te Marrakech op 15 april 1994, *BS* 23 januari 1997, 1172. De goedkeuringswet werd pas meer dan drie jaar na datum gepubliceerd in het Belgisch Staatsblad.

⁵⁸ Zie o.m. HvJ C-135/10, *Marco Del Corso*, 2012.

⁵⁹ HvJ, C-300/89 en C-392/98, *Dior Evora*, 2000 en Cass. 11 mei 2001, *A&M* 2001, 353.

⁶⁰ Zie art. 17 lid 2 Handvest van de Grondrechten van de Europese Unie, *Pb.L.* 18 december 2000, afl. 364, 1-22, dat een algemene bepaling bevat die de bescherming van intellectuele eigendom verzekert; P. GOLDSTEIN en B. HUGENHOLTZ, *o.c.* 2013, 65.

⁶¹ *Pb.L.* 27 november 1992, afl. 346, 61-66. Deze richtlijn werd voor een stuk hernummerd in Richtlijn 2006/115 van 12 december 2006, *Pb.L.* 27 december 2006, afl. 248, 28-35; F. BRISON, "De harmonisatie van de naburige rechten in de Europese Gemeenschap", *Liber Amicorum A. De Caluwé*, Brussel, Bruylant, 1995, 38.

⁶² Met de introductie van de naburige rechten wou de Belgische wetgever bepaalde categorieën van personen zeker aanmoedigen in hun creativiteit, maar een niet te miskennen reden was dat de wetgever in overeenstemming wou zijn met haar internationale en Europese verplichtingen. Senator Lallemand, de geestelijke vader van het wetsvoorstel voor de nieuwe Auteurswet van 1994 benadrukte dat "moet worden vastgesteld dat (onze auteurswet) op veel punten niet langer aan de huidige culturele situatie is aangepast." Volgens hem was het "hoog tijd dat wij onze achterstand op de meeste Europese landen inlopen en dat wij onze internationale verbintenissen ter zake gaan naleven", zie Voorstel van wet betreffende het auteursrecht, de nevenrechten en het kopiëren voor eigen gebruik van geluids- en audiovisuele werken, *Parl. St.* Senaat 1988, nr. 329; F. BRISON, *o.c.* 2012, 228; F. GOTZEN, "De invloed van het Europese recht op de intellectuele eigendomsrechten" in I. SAMOY, V. SAGAERT en E. TERRY (eds.), *Invloed van het Europese recht op het Belgische privaatrecht*, Antwerpen, Intersentia, 2012, 428.

⁶³ *Pb. L.* 6 oktober 1993, afl. 248, 15-21.

Richtlijn 2001/29/EG van het Europees Parlement en de Raad van 22 mei 2001 betreffende de harmonisatie van bepaalde aspecten van het auteursrecht en de naburige rechten in de informatiemaatschappij (hierna: Richtlijn Informatiemaatschappij),⁶⁴ Richtlijn 2004/48/EG van het Europees Parlement en de Raad van 29 april 2004 betreffende de handhaving van intellectuele-eigendomsrechten (hierna: Richtlijn Handhaving van Intellectuele-eigendomsrechten),⁶⁵ Richtlijn 2006/115/EG van het Europees Parlement en de Raad van 12 december 2006 betreffende het verhuurrecht, het uitleenrecht en bepaalde naburige rechten op het gebied van intellectuele eigendom (hierna: Verhuur- en Uitleenrichtlijn)⁶⁶ en Richtlijn 2006/116/EG van het Europees Parlement en de Raad van 12 december 2006 betreffende de beschermingstermijn van het auteursrecht en van bepaalde naburige rechten (hierna: Richtlijn Beschermingsduur).⁶⁷ Deze laatste werd recent geamendeerd door Richtlijn 2011/77/EU van het Europees Parlement en de Raad van 27 september 2011.⁶⁸

(2) De lege ferenda

25. AUTEURSRECHT IN DE INFORMATIEMAATSCHAPPIJ - In de Europese Unie is men intensief bezig met de informatiemaatschappij en de problemen die dit met zich meebrengt.⁶⁹ Reeds in 2001 werd een Richtlijn aangenomen die het auteursrecht en de naburige rechten moest “binnenbrengen” in de informatiemaatschappij.⁷⁰ Deze Richtlijn had als doel om de WCT en de WPPT, de zogenaamde internetverdragen van de WIPO, te implementeren.⁷¹

26. EEN NIEUW STADIUM - In het daaropvolgende decennium stelde de Europese Commissie talloze documenten over auteursrecht samen.⁷² Recent vatte de Europese Unie

⁶⁴ *Pb. L.* 22 juni 2001, afl. 167, 10-19.

⁶⁵ *Pb. L.* 30 april 2004, afl. 157, 45-86 en Rectificatie van Richtlijn 2004/48/EG van het Europees Parlement en de Raad van 29 april 2004 betreffende de handhaving van intellectuele-eigendomsrechten, *Pb. L.* 2 juni 2004, afl. 195, 16-25.

⁶⁶ *Pb. L.* 27 december 2006, afl. 376, 28-35.

⁶⁷ *Pb. L.* 27 december 2006, afl. 372, 12-18.

⁶⁸ *Pb. L.* 11 oktober 2011, afl. 265, 1-5. Zie ook *infra* 22-26, nrs. 45-52.

⁶⁹ Zie bijvoorbeeld Groenboek, “Het Auteursrecht en de Naburige Rechten in de Informatiemaatschappij, 1995, 10, http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=COM:1995:038_2:FIN:NL:PDF.

⁷⁰ Richtlijn Informatiemaatschappij, *ibidem*.

⁷¹ F. GOTZEN, *o.c.* 2012, 429.

⁷² Zie onder meer de Aanbeveling van de Commissie van 18 mei 2005 betreffende het collectieve grensoverschrijdende beheer van auteursrechten en naburige rechten ten behoeve van rechtmatige onlinemuziekdiensten, *Pb.L* 21 oktober 2005, afl. 276, 54-57; European Commission Green Paper, Copyright in the Knowledge Economy, 2008, 21 p., http://ec.europa.eu/internal_market/copyright/docs/copyright-info/greenpaper_en.pdf en Communication from the Commission, Copyright in the Knowledge Economy, 2009, 10 p., http://ec.europa.eu/internal_market/copyright/docs/copyright-info/20091019_532_en.pdf. We kunnen dus in elk geval spreken over een verregaande communautarisering van het auteursrecht, zie F. BRISON, M.-C. JANSSENS, P. MAEYAERT en H. VANHEES, “Evoluties binnen het recht van de intellectuele eigendom (2009-2010)”, *IRDI* 2011, 176.

hierbij een nieuw stadium aan in het kader van de optimalisatie van de interne markt.⁷³ De Unie benadrukt hierbij de noodzaak om een evenwicht te vinden tussen de aandacht voor de effectieve erkenning en vergoeding van artiesten en een bredere vorm van toegang tot beschermde werken voor het publiek.⁷⁴ Bovendien wil de Europese Unie de rechten van uitvoerende kunstenaars in het bijzonder meer naar de voorgrond brengen.⁷⁵ Hierin kadert onder meer de recente verlenging van de beschermingstermijn voor naburige rechten.⁷⁶

27. RICHTLIJN COLLECTIEF BEHEER - De lijst van relevante richtlijnen zal bovendien enkel langer worden. In juli 2012 werd een voorstel voor een nieuwe richtlijn, deze keer in verband met het collectief beheer van auteursrechten en naburige rechten, naar de Europese wetgevingstafel gebracht.⁷⁷ In december 2012 volgde een Advies van de afdeling Interne Markt, Productie en Consumptie van het Europees Economisch en Sociaal Comité.⁷⁸ Het zal niet lang duren vooraleer deze Richtlijn Collectief Beheer werkelijkheid wordt.

28. TWEE PARALLELE SPOREN - Eind 2012 verduidelijkte de Europese Commissie dat verdere Europese actie op het gebied van auteursrecht en naburige rechten twee parallelle sporen zal volgen. Enerzijds zal de Commissie het wetgevend kader van het Europees auteursrecht verder herzien en moderniseren en anderzijds heeft de Commissie met “*Licensing Europe*” een soort dialoog met alle relevante spelers opgestart.⁷⁹

⁷³ Zie A. LUCAS, H.-J. LUCAS en A. LUCAS-SCHLOETTER, *o.c.* 2012, 1341 en http://europa.eu/rapid/press-release_MEMO-12-950_en.htm.

⁷⁴ Cf. *infra* 111-112, nr. 214. Zie ook Communication from the Commission to the European Parliament, the Council, the European Economic and Social Committee and the Committee of the Regions, A single Market for Intellectual Property Rights – Boosting creativity and innovation to provide economic growth, high quality jobs and first class products and services in Europe, 2011, 7 en 12, http://ec.europa.eu/internal_market/copyright/docs/ipr_strategy/COM_2011_287_en.pdf; European Commission, *o.c.* 2009, 20; http://ec.europa.eu/commission_2010-2014/barnier/headlines/news/2011/05/20110524_en.htm.

⁷⁵ Communication from the Commission to the European Parliament, the Council, the European Economic and Social Committee and the Committee of the Regions, A single Market for Intellectual Property Rights – Boosting creativity and innovation to provide economic growth, high quality jobs and first class products and services in Europe, 2011, 14.

⁷⁶ Cf. *infra* 22-26, nrs. 45-52.

⁷⁷ Cf. *infra* 102-103, nrs. 195-196; Voorstel voor een Richtlijn van het Europees Parlement en de Raad betreffende het collectieve beheer van auteursrechten en naburige rechten en de multiterritoriale licentieverlening van rechten inzake muziekwerken voor onlinegebruik op de interne markt, 11 juli 2012, 52 p., http://ec.europa.eu/internal_market/copyright/docs/management/com-2012-3722_nl.pdf; zie ook M. BARNIER, “Pour un vrai marché unique de la musique en ligne, 2012, http://www.huffingtonpost.fr/michel-barnier/pour-un-vrai-marche-unique-de-la-musique-en-ligne_b_1662226.html?utm_hp_ref=france.

⁷⁸ Zie http://www.toad.eesc.europa.eu/ViewDoc.aspx?doc=ces%5Cint%5Cint659%5CNL%5CCES2072-2012_00_00_TRA_AS_NL.doc&docid=2872921.

⁷⁹ European Commission, “On content in the Digital Single Market”, 2012, 2-3, http://ec.europa.eu/internal_market/copyright/docs/copyright-info/121218_communication-online-content_en.pdf.

Met behulp van dit project wil de Commissie nieuwe mogelijkheden verkennen om op innovatieve wijze licenties te verlenen op beschermde werken en op zoek gaan naar oplossingen die het Europees auteursrecht geschikt maken voor het digitaal tijdperk.⁸⁰ Zowel vertegenwoordigers van rechthebbenden als van internetconsumenten werken mee aan dit project.⁸¹ Het is de bedoeling tegen het einde van 2013 een rapport samen te stellen.⁸²

29. EEN EUROPESE AUTEURSWET? - We zullen zeker tot 2014 moeten wachten om te ontdekken of de uitgebreide verslagen en goede bedoelingen van de Europese Commissie daadwerkelijk tot wetgevende actie zullen leiden. Misschien is de tijd zelfs rijp voor een allesomvattende Europese tekst, een Europees Wetboek over auteursrecht waarin alle aspecten van auteursrecht *sensu lato* behandeld en gecoördineerd worden.⁸³

4. Begunstigden van de naburige rechten

30. DRIE CATEGORIEËN - De naburige rechten worden toegekend aan drie categorieën, namelijk de uitvoerende kunstenaars, de producenten van fonogrammen en de eerste vastleggingen van films en de omroeporganisaties.⁸⁴

31. UITVOERENDE KUNSTENAARS - De eerste categorie is deze van de uitvoerende kunstenaars, artiesten die een bepaald werk opvoeren, brengen voor een publiek.⁸⁵ De bescherming die deze kunstenaars genieten, houdt verband met de interpretatie die zij tijdens een uitvoering geven aan een bepaald werk van letterkunde of kunst.⁸⁶

⁸⁰ European Commission, *o.c.* 2012, 3.

⁸¹ European Commission, *o.c.* 2012, 3.

⁸² European Commission, *o.c.* 2012; 3. Zie voor meer informatie over dit project <http://ec.europa.eu/licences-for-europe-dialogue/>.

⁸³ Zie onder meer M. BATTISTI, *o.c.* 83; L. BENTLY en T. DREIER, *European copyright code: the Wittem project*, Waddinxveen, uitgeverij deLex, 2010, 27 p.; T. DREIER, "Das WITTEM-Projekt eines European Copyright Code", *Zeitschrift für europäisches Privatrecht* 2011, 831-850; European Commission, *o.c.* 2009, 18; J. GINSBURG, "European Copyright Code – Back to first principles (with some additional detail)", *A&M* 2011, 5-21; F. GOTZEN, *o.c.* 2012, 430; F. GOTZEN, "Het auteursrecht in de Europese Unie" in B. DAUWE, B. DE GRUYSE, E. DE GRUYSE, B. MAES en K. VAN LINT (eds.), *Liber Amicorum Ludovic De Gryse*, Larcier, Gent, 2010, 157-158; F. GOTZEN, "Le droit d'auteur en Europe: *quo vadis?*", *RIDA* 2007, 58-61; P.B. HUGENHOLTZ, "Copyright without frontiers: the problem of territoriality in European copyright law" in E. DERCLAYE (ed.), *Research Handbook on the Future of EU Copyright*, Cheltenham, Edward Elgar, 2009, 25-26; M. VAN EECHELD, P.B. HUGENHOLTZ, S. VAN GOMPEL, L. GUIBAULT en N. HELBERGER, *o.c.* 2009, 316-317; <http://www.copyrightcode.eu>.

⁸⁴ Zie respectievelijk Hoofdstuk II, Afdeling 2, 3 en 6 Auteurswet, *ibidem*. In de Conventie van Rome werd overigens nog geen bescherming geboden aan de producenten van de eerste vastleggingen van films, zie art. 2 Conventie van Rome, *ibidem*; F. BRISON, *o.c.* 2012, 227; F. BRISON, *o.c.* 2001, 2.

⁸⁵ Zie art. 3(a) en 9 Conventie van Rome, *ibidem*; art. 2(a) WPPT, *ibidem* en art. 34-38, 41-43 en 46-47bis Auteurswet, *ibidem*; P. GOLDSTEIN en B. HUGENHOLTZ, *o.c.* 2013, 236; S. VON LEWINSKI, "Rental and Lending Rights Directive" in M.M. WALTER en S. VON LEWINSKI (eds.), *European Copyright Law – A Commentary*, Oxford, Oxford University Press, 2010, 273-274.

⁸⁶ Zie *supra* 9, nr. 16. De vraag of het uitgevoerde werk al dan niet (nog) auteursrechtelijk beschermd wordt, is niet relevant. Wel moet het gaan om een werk "van letterkunde of kunst" (zie art. 1.1 Auteurswet, *ibidem*). In de

Om deze uitvoering tot een goed einde te brengen, is overigens – naast een dosis talent – de toestemming van de auteur van het werk nodig indien dit werk nog auteursrechtelijke bescherming geniet.⁸⁷ Voor de bescherming van de uitvoering is het tentoonspreiden van een zekere persoonlijke artistieke expressie bepalend.⁸⁸ Muzikanten behoren in elk geval tot de categorie van uitvoerende kunstenaars.⁸⁹ Andere voorbeelden van artiesten binnen deze categorie zijn circusartiesten,⁹⁰ regisseurs,⁹¹ dansers, ...⁹²

32. PRODUCENTEN - Een tweede groep personen aan wie de bescherming van de naburige rechten toegekend wordt, is deze van de producenten van fonogrammen en van de eerste vastlegging van films.⁹³ In het creatief proces vervullen zij een belangrijke financiële rol.⁹⁴ Deze categorieën van producenten bezitten respectievelijk bepaalde rechten op de *eerste* fixatie van “*een uitvoering of van andere geluiden*” en “*een cinematografisch of audiovisueel werk of bewegende beelden, met of zonder geluid*”.⁹⁵ Dit impliceert niet alleen dat het vastgelegde werk niet noodzakelijk reeds auteursrechtelijk beschermd is, maar ook dat een volledige heropname van het betrokken werk geen inbreuk op de rechten van deze producenten uitmaakt.⁹⁶

Nederlandse rechtspraak zijn hierover een aantal uitspraken te vinden stemacteurs die enkel een aantal woorden en korte zinnen inspreken, vallen niet onder deze categorie en genieten dus geen bescherming op grond van de naburige rechten, zie Rb. Amsterdam, 18 januari 2012, http://www.iept.nl/files/2012/IEPT20120118_Rb_Amsterdam_TomTom.pdf. Insprekers van voice-overs worden wel beschouwd als uitvoerende kunstenaars, zie Hof Arnhem, 6 januari 2009, http://www.iept.nl/files/2009/IEPT20090106_Hof_Arnhem_Noordkaap_v_voice-over.pdf, in tegenstelling tot insprekers van verkeersinformatie, zie Hof Amsterdam, 3 april 2008, http://www.iept.nl/files/2008/IEPT20080403_Hof_Amsterdam_Inspreker_verkeersinformatie_v_Q-music.pdf; zie ook A. BERENBOOM, *o.c.* 2008, 393; P. GOLDSTEIN en B. HUGENHOLTZ, *o.c.* 2013, 237; A. LUCAS, H.-J. LUCAS en A. LUCAS-SCHLOETTER, *o.c.* 2012, 935.

⁸⁷ Hierbij past wel de opmerking dat ook uitvoeringen van een laag muzikaal niveau bescherming kunnen genieten onder het stelsel van de naburige rechten; F. DE VISSCHER en B. MICHAUX, *o.c.* 2000, 263 en 265.

⁸⁸ Personen die niet aan deze vereiste voldoen, zijn bijvoorbeeld nieuwslezers of insprekers van verkeersinformatie, zoals reeds bevestigd in Nederlandse rechtspraak. Ook lichts- en geluidstechnici vallen uit de boot, net als deelnemers aan reality-tv, zie Rb. Brussel 27 mei 2009, *A&M* 2011, 187; F. BRISON, *o.c.* 2012, 235-236; A. LUCAS, H.-J. LUCAS en A. LUCAS-SCHLOETTER, *o.c.* 2012, 936-938.

⁸⁹ S. VON LEWINSKI, *o.c.* 2010, 273.

⁹⁰ Deze groep artiesten wordt, samen met variétéartiesten, vernoemd in art. 35§1 lid 5 Auteurswet, *ibidem*.

⁹¹ Zie voor een bevestiging hiervan in de rechtspraak: Brussel 9 november 2009, *A&M* 2011, 341.

⁹² Zie uitgebreid hierover P. GOLDSTEIN en B. HUGENHOLTZ, *o.c.* 2013, 236-238 en P. TOMORI, “Protection, Exercise and Enforcement of Performers’ Rights after the 1996 and 2000 WIPO Diplomatic Conferences Summary and Analysis of the Answers to the Questionnaire” in ALAI, *Creators’ rights in the information society*, Budapest, KJK-Kerszov, 2003, 645-650.

⁹³ Zie Hoofdstuk II, Afdeling 3 en 4 Auteurswet, *ibidem*. Zie wat betreft producenten van fonogrammen in het bijzonder art. 3(c) Conventie van Rome, *ibidem* en art. 2(b) en (d) WPPT, *ibidem*.

⁹⁴ Zie art. 39-43 en 46-47bis Auteurswet, *ibidem*; F. BRISON, “De harmonisatie van de naburige rechten in de Europese Gemeenschap”, *Liber Amicorum A. De Caluwé*, Brussel, Bruylant, 1995, 43.

⁹⁵ Zie respectievelijk art. 2(b) WPPT, *ibidem* en art. 2 Verhuur- en Uitleenrichtlijn, *ibidem*.

⁹⁶ Zie Brussel 29 januari 2010, *A&M* 2010, 257; P. GOLDSTEIN en B. HUGENHOLTZ, *o.c.* 2013, 238-239.

33. OMROEPORGANISATIES - Daarnaast worden naburige rechten verleend aan omroeporganisaties wat betreft al hun uitzendingen, onafhankelijk van het feit of deze al dan niet auteursrechtelijk beschermd werk bevatten.⁹⁷ Zoals de Conventie van Rome bepaalt, genieten zowel radio- als tv-zenders van de bescherming die geboden wordt door de naburige rechten.⁹⁸

Bij zowel de tweede als de derde categorie wordt bescherming verleend aan personen die een louter financiële investering gedaan hebben, zonder dat hiervoor enige creatieve of originele inbreng vereist is.⁹⁹ Hiermee gaan de naburige rechten verder dan het doel dat het auteursrecht *sensu stricto* voor ogen heeft, namelijk de bescherming van originele scheppingen.¹⁰⁰

34. FOCUS VAN DEZE THESIS - In dit werk wordt niet verder ingegaan op de rechten van deze twee laatste categorieën. De onderdelen over de wettelijke licenties en de *Creative Commons*, net als het hoofdstuk over het evenwicht in de muziekwereld, zullen wel verwijzen naar deze categorieën.¹⁰¹ De vergoedingen die op grond van de wettelijke licenties verschuldigd zijn, komen immers zowel uitvoerende kunstenaars als producenten van fonogrammen ten goede en de Creative Commons-licenties kunnen ook toepassing vinden bij de rechten van producenten of omroeporganisaties.

E. Inhoud van het naburig recht van uitvoerende muzikanten

1. Vermogensrechten

a) Algemeen

35. EXCLUSIEVE EXPLOITATIERECHTEN - Elke uitvoerende kunstenaar bezit, op dezelfde manier als een auteur, exclusieve exploitatierechten op zijn of haar artistieke prestaties.¹⁰² Dit recht omvat het recht om enerzijds de reproductie van de uitvoering en anderzijds de mededeling ervan aan het publiek al dan niet toe te staan en geldt *erga omnes*.¹⁰³

⁹⁷ Zie art. 3(f) Conventie van Rome, *ibidem*; art. 2(f) WPPT, *ibidem* en art. 44-47bis Auteurswet, *ibidem*; A. LUCAS, H.-J. LUCAS en A. LUCAS-SCHLOETTER, *o.c.* 2012, 945-946.

⁹⁸ Zie de brede bewoordingen van art. 6 Conventie van Rome, *ibidem*. De bescherming van de uitzending vindt zowel plaats wanneer deze via de ether plaatsvindt als wanneer dit niet het geval is; P. GOLDSTEIN en B. HUGENHOLTZ, *o.c.* 2013, 240-241.

⁹⁹ F. GOTZEN en M.-C. JANSSENS, *o.c.* 2012, 69.

¹⁰⁰ F. GOTZEN en M.-C. JANSSENS, *o.c.* 2012, 68.

¹⁰¹ Zie respectievelijk *infra* 85-95, nr. 165-182; *infra* 53-64, nr. 107-130 en *infra* 105-124, nr. 199-239.

¹⁰² Art. 7(1) Conventie van Rome, *ibidem*, art. 6 WPPT, *ibidem* en art. 35 Auteurswet, *ibidem*; P. ADDA, *o.c.* 1979, 36; D.I. BAINBRIDGE, *Intellectual Property*, Eighth Edition, Harlow, Pearson Education Limited, 2010, 310; A. BERENBOOM, *o.c.* 2008, 396; F. BRISON, *o.c.* 2001, 388; A. LUCAS, H.-J. LUCAS en A. LUCAS-SCHLOETTER, *o.c.* 2012, 955; J. SCHOVSBO, *o.c.* 2012, 167.

¹⁰³ Zie respectievelijk art. 35§1 lid 1 en 3 Auteurswet, *ibidem*; Brussel 9 september 2002, *A&M* 2004, 329, noot F. BRISON; F. BRISON, *o.c.* 2012, 242; European Commission, *o.c.* 2009, 6; J.-C. LARDINOIS, *o.c.* 2009, 14-15;

Vooreerst is dus de toestemming van de uitvoerende kunstenaar vereist om een reproductie van een bepaalde artistieke prestatie te maken, zoals een opname van een concert of een toneelvoorstelling.¹⁰⁴ Daarnaast is ook de toestemming van de artiest vereist om deze opname aan het publiek te laten horen of te tonen.¹⁰⁵ Bovendien is de toestemming van de uitvoerende kunstenaar ook noodzakelijk om materiële dragers, waarop een bepaalde artistieke prestatie is vastgelegd, uit te lenen of te verhuren (leen- en verhuurrecht) en om de materiële dragers waarop deze prestatie geregistreerd is te mogen verkopen of invoeren (distributierecht).¹⁰⁶

36. PARALLEL MET AUTEURSRECHT *SENSU STRICTO* - Hoewel de formulering van het reproductierecht van de uitvoerende kunstenaar niet volledig overeenstemt met dat van de auteur, loopt de interpretatie van beide rechten parallel.¹⁰⁷ Net zoals in het auteursrecht *sensu stricto* moet het begrip “reproductie” in de ruime zin begrepen worden en omvat het zowel de eerste vastlegging als de reproductie en de latere verspreiding hiervan.¹⁰⁸ Ook bij het mededelingsrecht van de uitvoerende kunstenaar past een ruime interpretatie naar analogie met het auteursrecht *sensu stricto*.¹⁰⁹

b) Uitzonderingen

37. DWANGLICENTIE - Op de vermogensrechten van uitvoerende kunstenaars bestaat een lijst uitzonderingen.¹¹⁰ Het gaat om een gesloten systeem van uitzonderingen, waarbij het beginsel van restrictieve interpretatie steeds geldt.¹¹¹ Een eerste uitzondering is de dwanglicentie, die te maken heeft met de secundaire mededeling van opgenomen prestaties en die te vinden is in artikel 41 Auteurswet.¹¹² Wanneer uitvoerende kunstenaars eerder

A. LUCAS, H.-J. LUCAS en A. LUCAS-SCHLOETTER, *o.c.* 2012, 959-961; S. VON LEWINSKI en M.M. WALTER, “Information Society Directive” in M.M. WALTER en S. VON LEWINSKI (eds.), *European Copyright Law – A Commentary*, Oxford, Oxford University Press, 2010, 965.

¹⁰⁴ Art. 6 Verhuur- en Uitleenrichtlijn, *ibidem*; A. BERENBOOM, *o.c.* 2008, 397; F. DE VISSCHER en B. MICHAUX, *o.c.* 2000, 269-273; S. VON LEWINSKI, *o.c.* 2010, 312-315.

¹⁰⁵ Art. 7 Verhuur- en Uitleenrichtlijn, *ibidem* (zie in dit verband ook art. 2 Richtlijn Informatiemaatschappij, *ibidem*); A. BERENBOOM, *o.c.* 2008, 398; F. DE VISSCHER en B. MICHAUX, *o.c.* 2000, 273-278.

¹⁰⁶ Zie respectievelijk art. 9 en art. 2 Verhuur- en Uitleenrichtlijn, *ibidem*; F. BRISON, *o.c.* 1995, 49; A. LUCAS, H.-J. LUCAS en A. LUCAS-SCHLOETTER, *o.c.* 2012, 961-963.

¹⁰⁷ Zie art. 1§1 lid 5 Auteurswet, *ibidem*; F. BRISON, *o.c.* 2001, 390.

¹⁰⁸ F. BRISON, *o.c.* 2001, 390.

¹⁰⁹ F. BRISON, *o.c.* 2001, 399.

¹¹⁰ Zie voor een uitgebreide bespreking S. DUSOLLIER, *Droit d’auteur et protection des oeuvres dans l’univers numérique - droits et exceptions à la lumière des dispositifs de verrouillage des oeuvres*, Brussel, Larcier, 2005, 423-495.

¹¹¹ M.-C. JANSSENS, “De Belgische auteurswet doet zijn intrede in het tijdperk van de informatiemaatschappij”, *Computerrecht* 2006, n° 1, 5.

¹¹² Deze uitzondering vinden we niet terug in de bepalingen over het auteursrecht *sensu stricto*; F. BRISON, *o.c.* 2012, 263; L. VAN BUNNEN, “Perception et répartition de la rémunération dite “équitable”: pour une renégociation”, *ICIP* 2008, afl. 5, 706; http://economie.fgov.be/nl/ondernemingen/Intellectuele_Eigendom/naburige_rechten_van_auteursrecht/uitzonderingen_naburige_rechten/#.UXkDk7UvnI4.

toestemming hebben verleend tot de fixatie of primaire mededeling van hun werk, kunnen zij zich, net zoals producenten, in bepaalde gevallen niet verzetten tegen de verdere mededeling van opnames van hun artistieke prestatie.¹¹³ Deze uitzondering wordt, net zoals bij vele uitzonderingen in het auteursrecht, gecompenseerd door een recht op vergoeding.¹¹⁴ De modaliteiten van deze “billijke vergoeding” zijn vastgelegd in artikelen 42 en 43 Auteurswet. Een uitgebreide bespreking van deze vergoeding en het daarmee gepaard gaand regime van verplicht collectief beheer volgt in het hoofdstuk over collectief beheer van rechten.¹¹⁵

38. ANDERE RELEVANTE UITZONDERINGEN - Andere uitzonderingen op de vermogensrechten van uitvoerende kunstenaars zijn gelijkaardig aan de artikelen 21 tot 23bis Auteurswet, die de uitzonderingen op het auteursrecht *sensu stricto* bevatten.¹¹⁶ Een extensieve bespreking van de artikelen 46 tot 47bis Auteurswet, die de uitzonderingen op de naburige rechten verder omschrijven, lijkt hier overbodig. We beperken ons dan ook tot een lijst van de uitzonderingen die specifiek relevant zijn voor uitvoerende muzikanten.¹¹⁷ De bescherming van de uitvoering is vooreerst uitgesloten wanneer deze plaatsvindt tijdens een publiek examen, zoals deze jaarlijks plaatsvinden op muziekscholen en conservatoria.¹¹⁸ Vervolgens bestaan relevante uitzonderingen voor citaten, collecties in publieke bibliotheken en tijdelijke opnamen van uitvoeringen door omroeporganisaties.¹¹⁹

39. UITZONDERINGEN VOOR PRIVÉGEBRUIK - Een laatste belangrijke uitzondering is artikel 46.3° Auteurswet, dat de kosteloze privéuitvoering in familiekring of op school van bescherming uitsluit.¹²⁰ Artikel 46.4° Auteurswet behandelt de uitzondering met betrekking tot de reproductie van uitvoeringen in familiekring, in privéverband.¹²¹

¹¹³ Art. 41 Auteurswet.

¹¹⁴ F. BRISON, *o.c.* 2012, 263.

¹¹⁵ Zie art. 42 lid 2 Auteurswet, *ibidem*.

¹¹⁶ A. BERENBOOM, *o.c.* 2008, 400-401; M.-C. JANSSENS, “Hoofdstuk 1 – Auteursrecht. Afdeling 5 – Uitzonderingen op de vermogensrechten van de auteur” in F. BRISON en H. VANHEES, (eds.), *Huldeboek Jan Corbet: de Belgische Auteurswet. Artikelsgewijze commentaar*, Brussel, Larcier, 2012, 137-190 (wat betreft de uitzonderingen op het auteursrecht) en F. BRISON, *o.c.* 2012, 281-285.

¹¹⁷ In dit verband is wel relevant om aan te halen dat art. 5.5° Richtlijn Informatiemaatschappij een drie-stappen-test voorziet, die toelaat om na te gaan of een specifieke uitzondering al dan niet een ongerechtvaardigd nadeel toebrengt aan de legitieme belangen van de artiest. Zie in dit verband o.a. E. WERKERS en F. GILIO, “Het delen van digitale media: overzicht van rechtspraak”, 2006, 12-13, http://www.internet-observatory.be/internet_observatory/pdf/legislation/cmt/jur_be_2006-04-13_cmt_nl.pdf.

¹¹⁸ Art. 46.6° Auteurswet, *ibidem*.

¹¹⁹ Art. 46.1°, 8° en 9° Auteurswet, *ibidem*.

¹²⁰ Art. 46.3° Auteurswet, *ibidem*.

¹²¹ Art. 46.4° Auteurswet, *ibidem*.

40. VERGOEDING VOOR THUISKOPIE - Om deze uitzonderingen te compenseren, hebben auteurs, uitvoerende kunstenaars en producenten van fonogrammen en audiovisuele werken recht op een vergoeding voor thuishkopie.¹²² Dit recht op vergoeding is een onderdeel van de vernieuwingsoperatie die de Auteurswet van 1994 wou doorvoeren.¹²³ Hoewel privéopnames op blanco dragers (zoals cd's en dvd's) eigenlijk niet legaal waren zonder de toestemming van de rechthebbenden, bleek het in de praktijk niet mogelijk om ongeautoriseerde privéopnames te vermijden of anderszins tegen te gaan.¹²⁴ De wetgever, met senator Lallemand voorop, besloot dat de bepalingen uit de Auteurswet aangepast moesten worden aan de realiteit en voerde een dwanglicentie voor thuishkopieën in.¹²⁵ Telkens een reproductie van een fonogram of audiovisueel werk plaatsvindt op een analoge of digitale drager dienen de rechthebbenden via deze weg een vergoeding te ontvangen.¹²⁶ Wat betreft inning en verdeling van deze vergoeding geldt een systeem van verplicht collectief beheer: artikel 55 lid 4 draagt de taak van de verdeling van deze vergoeding expliciet op aan “*de vennootschappen voor het beheer van de rechten*”.¹²⁷ De beheersvennootschappen moeten deze vergoeding gelijk verdelen onder de auteurs, de uitvoerende kunstenaars en de producenten.¹²⁸ Concreet vinden de inning en verdeling van de vergoeding voor thuishkopie voor alle categorieën van rechthebbenden plaats via Auvibel, de beheersvennootschap die speciaal hiervoor werd opgericht.¹²⁹

¹²² Art. 55 Auteurswet, *ibidem*.

¹²³ Art. 55 Auteurswet, *ibidem*; het recht op de vergoeding voor thuishkopie vloeit overigens niet enkel voort uit bepalingen van Belgisch recht, ook Europese normen dienen in rekening gebracht te worden. Artikel 5.2.b) van de Auteursrichtlijn bepaalt dat lidstaten het exclusieve reproductierecht van auteurs of houders van naburige rechten kunnen beperken ten aanzien van de reproductie, op welke drager dan ook, door een privépersoon voor persoonlijk en niet-commercieel gebruik. De Europese wetgever preciseert bovendien dat de rechthebbenden in zo'n geval een “*billijke compensatie*” dienen te ontvangen. Het gaat hier dus, net als bij de dwanglicentie (cf. *infra* 86, nr. 166), om een billijke vergoeding, een autonoom Unierechtelijk begrip dat uniform geïnterpreteerd dient te worden (zie HvJ C-467/08, *SGAE/Padawan*, 2011, r.o. 33 en HvJ C-245/00, *Sena v. NOS*, 2003, r.o. 38); zie ook Commission Staff Working Document, Report to the Council, the European Parliament and the Economic and Social Committee on the application of Directive 2001/29/EC on the harmonisation of certain aspects of copyright and related rights in the information society, 2007, 4.

¹²⁴ S. DUSOLLIER en C. KER, “Private copy levies and technical protection of copyright: the uneasy accommodation of two conflicting logics” in E. DERCLAYE (ed.), *Research Handbook on the Future of EU Copyright*, Cheltenham, Edward Elgar, 2009, 351; P. GOLDSTEIN en B. HUGENHOLTZ, *o.c.* 2013, 383.

¹²⁵ Artiesten kunnen hier geen afstand van doen en ook het vermoeden van overdracht van het exclusieve recht op audiovisuele exploitatie uit artikel 36 Auteurswet tast dit recht niet aan, zie art. 55 lid 6-8 Auteurswet en *infra* 25, nr. 50; F. BRISON, *o.c.* 2001, 413.

¹²⁶ F. GOTZEN en M.-C. JANSSENS, *o.c.* 2012, 56.

¹²⁷ Art. 55 lid 4 Auteurswet, *ibidem*. Cf. *infra* 85-95, nrs. 165-182 over de dwanglicentie voor geoorloofde reproductie en radio-uitzending, waar ook een verplicht systeem van collectief beheer werd vastgesteld.

¹²⁸ Art. 55 lid 4 en art. 58§1 Auteurswet, *ibidem*.

¹²⁹ Zie in dit verband het koninklijk besluit van 21 januari 1997 tot het belasten van een vennootschap met de inning en de verdeling van de vergoeding voor het kopiëren voor eigen gebruik, *BS* 1 februari 1997, 1954; <http://www.auvibel.be/nl/>.

2. Morele rechten

41. ONVERVREEMDBARE MORELE RECHTEN - Naast vermogensrechten hebben uitvoerende kunstenaars ook onvervreemdbare morele rechten op hun uitvoeringen.¹³⁰ Deze rechten zijn gelijkaardig aan de bepalingen die gelden voor auteurs.¹³¹

42. INHOUD - Vooreerst heeft elke uitvoerende kunstenaar een recht op vaderschap, dat het recht inhoudt om “*zijn naam vermeld te zien overeenkomstig de eerlijke beroepsgebruiken*”.¹³² De rechter heeft steeds een bepaalde appreciatiebevoegdheid in dit verband en het is bijvoorbeeld niet mogelijk om hieruit een recht op een pseudoniem of een recht op anonimiteit voor de uitvoerende kunstenaar af te leiden.¹³³ Vervolgens heeft elke uitvoerende kunstenaar het onvervreemdbaar en absoluut recht om zich te verzetten tegen oneerbiedige wijzigingen van de beschermde uitvoering die zijn eer of reputatie zouden kunnen schaden.¹³⁴

43. AUDIOVISUELE WERKEN - Wat betreft audiovisuele werken kan hier gewezen worden op artikel 36 lid 2 Auteurswet, dat toelaat om het audiovisueel werk te voltooien wanneer de uitvoerende kunstenaar zijn deel niet meer kan of wil afmaken.¹³⁵ Dit is een duidelijke beperking op de morele rechten van de uitvoerende kunstenaar. De uitvoerende kunstenaar heeft dan wel rechten op zijn geleverde prestaties wanneer het werk voltooid is.¹³⁶

3. Duur van de bescherming

a) *Huidige regeling*

44. VIJFTIG JAAR NA DE UITVOERING - De prestaties van uitvoerende kunstenaars genieten conform artikel 38 Auteurswet bescherming tot 50 jaar na de uitvoering, te rekenen vanaf de eerste dag van het jaar dat volgt op het feit dat de rechten heeft doen ontstaan.¹³⁷

¹³⁰ Art. 34 Auteurswet, *ibidem*. Overigens werden de morele rechten van uitvoerende kunstenaars nog niet erkend in de Conventie van Rome, zie F. BRISON, *o.c.* 2001, 52; A. PANDA en A. PATEL, “Role of Collective Management Organizations for Protection of Performers’ Rights in Music Industry: In the Era of Digitalization”, *The Journal of World Intellectual Property* 2012, 162.

¹³¹ Zie art. 1§2 Auteurswet, *ibidem*; D.I. BAINBRIDGE, *o.c.* 2010, 310; F. DE VISSCHER en B. MICHAUX, *o.c.* 2000, 279-280; P. TOMORI, *o.c.* 2003, 650.

¹³² Art. 5(1) WPPT, *ibidem* en art. 34 lid 3 Auteurswet, *ibidem*; zie Voorz. Antwerpen 16 maart 2006, *A&M* 2008, 48, waar de voorzitter oordeelde dat de afbeelding van een bepaalde saxofonist in een dvd-opname waar deze niet aan deelnam, het moreel recht van deze artiest schendt. Uitvoerende kunstenaars hebben bovendien, in tegenstelling tot auteurs, geen moreel recht van openbaarmaking, zie F. BRISON, *o.c.* 2001, 375-376; J.-C. LARDINOIS, *o.c.* 2009, 16; A. LUCAS, H.-J. LUCAS en A. LUCAS-SCHLOETTER, *o.c.* 2012, 971.

¹³³ Een dergelijk negatief recht op naamsvermelding bestaat wel in het auteursrecht *sensu stricto*, zie F. BRISON, *o.c.* 2001, 378.

¹³⁴ Art. 5(2) WPPT, *ibidem* en art. 34 lid 4 Auteurswet, *ibidem*; A. BERENBOOM, *o.c.* 2008, 395; F. DE VISSCHER en B. MICHAUX, *o.c.* 2000, 282-284; A. LUCAS, H.-J. LUCAS en A. LUCAS-SCHLOETTER, *o.c.* 2012, 969-971.

¹³⁵ Art. 36 lid 2 Auteurswet, *ibidem*.

¹³⁶ Art. 36 lid 2 Auteurswet, *ibidem*; vergelijk met art. 18-20 Auteurswet, *ibidem*; F. BRISON, *o.c.* 2012, 245.

¹³⁷ Art. 38 lid 1 en 2 Auteurswet, *ibidem*; F. BRISON, *o.c.* 2001, 467.

Een verlenging van deze termijn is mogelijk als de uitvoering vastgelegd is op een drager en daarna op geoorloofde wijze gepubliceerd werd of meegedeeld werd aan het publiek.¹³⁸ In zo'n geval begint de termijn te lopen vanaf de datum van publicatie of mededeling aan het publiek – meer specifiek de eerste van deze twee data.¹³⁹ Uit de Richtlijn Beschermingsduur volgt bovendien dat de vastlegging van de prestatie binnen een termijn van 50 jaar na de prestatie dient te gebeuren om deze termijnverlenging te doen plaatsvinden.¹⁴⁰ Een vergelijking met het auteursrecht leert ons dat de beschermingsduur van de naburige rechten korter is dan bij auteurs, wiens creaties tot 70 jaar na hun overlijden beschermd worden.¹⁴¹

b) Richtlijn 2011/77/EU tot verlenging van de beschermingsduur

(1) Inhoud

45. TERMIJNVERLENGING - Op 27 september 2011 werd de Richtlijn Beschermingsduur gewijzigd met als doel om de beschermingstermijn voor bepaalde houders van naburige rechten tot 70 jaar te verlengen.¹⁴² Deze wijziging – die in het Europees Parlement op een overweldigende meerderheid werd onthaald – heeft gevolgen voor uitvoerende kunstenaars wiens uitvoering vastgelegd is op een fonogram en producenten van deze muziekvastleggingen en fonogrammen.¹⁴³ *De facto* blijft het toepassingsgebied van de termijnverlenging dan ook beperkt tot actoren in de muziekwereld.¹⁴⁴

46. TERMIJNVERLENGING VOOR MUZIKANTEN: DOEL - De verlenging van de beschermings- termijn is er gekomen om het inkomen van uitvoerende muzikanten op oudere leeftijd te verzekeren. De Commissie verwijst in dit kader naar de situatie van muzikanten die al op

¹³⁸ Art. 38 lid 1 Auteurswet, *ibidem*.

¹³⁹ F. BRISON, *o.c.* 2012, 250; F. DE VISSCHER en B. MICHAUX, *o.c.* 2000, 285.

¹⁴⁰ F. BRISON, *o.c.* 2012, 250.

¹⁴¹ Art. 2 Auteurswet, *ibidem*.

¹⁴² Richtlijn 2011/77/EU van het Europees Parlement en de Raad van 27 september tot wijziging van Richtlijn 2006/116/EG betreffende de beschermingstermijn van het auteursrecht en van bepaalde naburige rechten, *ibidem*. Oorspronkelijk was het zelfs de bedoeling om de termijn te verlengen tot 95 jaar, zie Voorstel voor een Richtlijn van het Europees Parlement en de Raad tot wijziging van Richtlijn 2006/116/EG van het Europees Parlement en de Raad betreffende de beschermingstermijn van het auteursrecht en van bepaalde naburige rechten, 2008, *ibidem*. De Europese beschermingstermijn geldt overigens ook voor werken die nooit eerder beschermd werden in de lidstaat waarin bescherming gezocht wordt, zie HvJ C-240/07, *Sony Music "Bob Dylan"*, 2009, r.o. 22-25 en dictum.

¹⁴³ Meer bepaald stemden 377 parlementariërs voor, terwijl 178 tegenstemden en 37 zich onthielden, <http://www.europarl.europa.eu/oeil/popups/summary.do?id=1075528&t=e&l=en>.

¹⁴⁴ Hierbij rijst de vraag of dit wel eerlijk is tegenover de audiovisuele sector, zie L. GULINCK, "Verlenging van de beschermingstermijn van de naburige rechten: een must", *A&M* 2009, afl. 3, 226.

jonge leeftijd professioneel met muziek bezig zijn en bij wie het risico bestaat dat zij aan het eind van hun leven tegenover een sterk inkomensverlies komen te staan.¹⁴⁵

47. OOK TERMIJNVERLENGING VOOR PRODUCENTEN - Richtlijn 2011/77/EU verlengt de bescherming van producenten van fonogrammen wanneer zij aantonen dat ze die extra 20 jaar zullen gebruiken om voldoende exemplaren van de betreffende fonogrammen op de markt te brengen.¹⁴⁶ Daarnaast voerde Richtlijn 2011/77/EU twee begeleidende maatregelen in, die de gevolgen willen verzachten van het feit dat uitvoerende kunstenaars vaak hun rechten overdragen aan hun producent.¹⁴⁷ Ten eerste zijn de producenten verplicht om jaarlijks 20 procent van hun netto-inkomsten opzij te leggen.¹⁴⁸ Dit bedrag zal door een beheersvennootschap uitsluitend verdeeld worden onder de sessiemuzikanten, de artiesten wiens naam niet vermeld wordt op een uitvoering.¹⁴⁹ Ten tweede zijn de producenten verplicht te garanderen dat de artiesten tijdens de bijkomende 20 jaar zullen kunnen genieten van een vergoeding die vrij is van voorschotten of contractueel bepaalde kortingen.¹⁵⁰ Als de producenten hiertoe niet bereid zijn, houden de rechten van de producent op te bestaan en keren ze terug naar de uitvoerende kunstenaar.¹⁵¹ Dit betekent *in concreto* dat de artiest het contract met de producent zal kunnen beëindigen.¹⁵² De restrictieve aard van de voorwaarden die aan de beëindiging van het contract tussen artiest en producent gekoppeld zijn, zal echter vaak een effectieve terugkeer van de rechten naar de muzikant tegenhouden.

48. OMZETTING IN DE BELGISCHE RECHTSORDE - Conform artikel 2 van de amenderende Richtlijn dient deze ten laatste op 1 november 2013 omgezet te zijn in de Belgische rechtsorde. Ook in ons land zullen de prestaties van uitvoerende muzikanten en producenten van fonogrammen dus voortaan voor een langere periode beschermd worden.

¹⁴⁵ Overweging 5 van Richtlijn 2011/77/EU van het Europees Parlement en de Raad van 27 september tot wijziging van Richtlijn 2006/116/EG betreffende de beschermingstermijn van het auteursrecht en van bepaalde naburige rechten, *ibidem*; Commission Staff Working Document, *o.c.* 2008, 2, 4, 14 en 16.

¹⁴⁶ F. GOTZEN en M.-C. JANSSENS, *o.c.* 2012, 74.

¹⁴⁷ Overweging 10 van Richtlijn 2011/77/EU van het Europees Parlement en de Raad van 27 september tot wijziging van Richtlijn 2006/116/EG betreffende de beschermingstermijn van het auteursrecht en van bepaalde naburige rechten, *ibidem*.

¹⁴⁸ Zie art. 1.2.c Richtlijn 2011/77/EU, dat een nieuw lid 2quater invoegt in art. 3 Richtlijn Beschermingsduur, *ibidem*.

¹⁴⁹ Overweging 12 van Richtlijn 2011/77/EU van het Europees Parlement en de Raad van 27 september tot wijziging van Richtlijn 2006/116/EG betreffende de beschermingstermijn van het auteursrecht en van bepaalde naburige rechten, *ibidem*; Commission Staff Working Document, *o.c.* 2008, 26 en 44-45.

¹⁵⁰ Zie art. 1.2.c. Richtlijn 2011/77/EU, dat een nieuw lid 2sexies invoegt in art. 3 Richtlijn Beschermingsduur, *ibidem*.

¹⁵¹ Het gaat hier om een zogenaamde “*use it or lose it*”-clausule, zie Commission Staff Working Document, *o.c.* 2008, 6, 27 en 43-44.

¹⁵² Zie art. 1.2.c Richtlijn 2011/77/EU, dat een nieuw lid 2bis invoegt in art. 3 Richtlijn Beschermingsduur, *ibidem*.

(2) Beoordeling

49. UITEENLOPENDE STANDPUNTEN - Uit de discussies in de aankoop van de goedkeuring van Richtlijn 2011/77/EU blijkt dat niet iedereen even categoriek achter het idee van de termijnverlenging stond.¹⁵³ Tegenstanders voerden onder meer aan dat de verlenging niet zou leiden tot een verbetering van de sociale situatie van de artiesten, maar dat deze integendeel enkel de belangen van de industrie beschermt.¹⁵⁴ Charlie MCCREEVY, Commissielid voor de interne markt, ging hiertegen in en benadrukte dat het de uitvoerende kunstenaars zelf waren die gelobbyd hadden bij de totstandkoming van het voorstel en dat de belangen van de industrie juist minder vertegenwoordigd waren bij de onderhandelingen.¹⁵⁵ Zelfs al hebben de uitvoerende kunstenaars mee aan tafel gezeten bij het overleg over de termijnverlenging, toch kunnen serieuze vraagtekens geplaatst worden bij de nieuwe Richtlijn.

50. OVERWINNING VOOR PRODUCENTEN - De goede bedoelingen van de Europese wetgever blijken duidelijk uit de overwegingen van Richtlijn 2011/77/EU en de discussie die aan deze richtlijn voorafging.¹⁵⁶ Toch blijft men met een dubbel gevoel achter: niettegenstaande de bijkomende beschermende maatregelen voor de muzikanten lijken de producenten als grote winnaars uit de bus te komen.¹⁵⁷ Als zij één vijfde van hun netto-inkomsten reserveren, ligt voor hen het pad naar verdere winst immers volledig open. Wanneer artiesten bezwijken onder de druk van de producenten als sterkere contractpartij en hun rechten aan hen overdragen, is het resultaat van de termijnverlenging *de facto* een verlenging van de rechten van de producent. België ondersteunde het voorstel van de

¹⁵³ Hiervoor werd beroep gedaan op het document van het Voorstel voor richtlijn van het Europees Parlement en de Raad tot wijziging van Richtlijn 2006/116/EG van het Europees Parlement en de Raad betreffende de beschermingstermijn van het auteursrecht en van bepaalde naburige rechten - Resultaat van de eerste lezing in het Europees Parlement, 2009, 26 p.,

http://www.europa-nu.nl/9353000/1/j4nvgs5kkg27kof_j9vvikqpopjt8zm/vi7jgtbmq8yj/f=/8898_09.pdf.

¹⁵⁴ Zie onder meer de argumenten van M. L. McDONALD, R. MUSACCHIO, A. PAFILIS, J. HOLM en anderen tijdens de parlementaire discussie weergegeven op http://www.europa-nu.nl/9353000/1/j4nvgs5kkg27kof_j9vvikqpopjt8zm/vi7jgtbmq8yj/f=/8898_09.pdf; N. HELBERGER, S. VAN GOMPEL en P.B. HUGENHOLTZ, "Never forever: why extending the term of protection for sound recordings is a bad idea", *E.I.P.R.* 2008, afl. 5, 180; R.M. HILTY, A. KUR, N. KLASS, C. GEIGER, A. PEUKERT, J. DREXL, en P. KATZENBERGER, *o.c.* 2009, 59.

¹⁵⁵ Dit werd tijdens interviews op 27 februari 2013 en 26 maart 2013 bovendien bevestigd door Krista D'HAESELEER en Christophe VAN VAERENBERGH, Algemeen Directeur bij respectievelijk SIMIM (de beheersvennootschap van de producenten) en PlayRight (de beheersvennootschap van de uitvoerende kunstenaars), cf. L. COBOS (presented by C. LÓPEZ), "Budapest Manifesto – What do artists want?" in ALAI, *Creators' rights in the information society*, Budapest, KJK-Kerszov, 2003, 757; zie overigens voor de opinie van C. MCCREEVY pagina 5 van het document

http://www.europa-nu.nl/9353000/1/j4nvgs5kkg27kof_j9vvikqpopjt8zm/vi7jgtbmq8yj/f=/8898_09.pdf.

¹⁵⁶ C. GEIGER, "The extension of the term of copyright and certain neighbouring rights - a never-ending story?", *IIC* 2009, afl. 1, 78.

¹⁵⁷ Bij een termijnverlenging gaat het geld immers naar de partij die de rechten in handen heeft; S. DUSOLLIER, "Les artistes-interprètes prise en otage [Proposition de directive visant à modifier la directive sur la durée des droit d'auteur et droits voisins]", *A&M* 2008, afl. 5, 428; C. GEIGER, *o.c.* 2009, af. 1, 78; R.M. HILTY, A. KUR, N. KLASS, C. GEIGER, A. PEUKERT, J. DREXL, en P. KATZENBERGER, *o.c.* 2009, 60.

termijnverlenging overigens precies om deze reden niet.¹⁵⁸ Uit academische hoek kwamen bovendien vernietigende commentaren op de plannen van de Commissie.¹⁵⁹

Hierbij past een kleine nuance: artiesten kunnen niet al hun rechten overdragen aan de producenten, zelfs al bevinden zij zich in een zwakke onderhandelingspositie. De morele rechten van artiesten zijn onvervreemdbaar en ook van het voornoemde recht voor vergoeding voor thuiskopie kunnen artiesten geen afstand doen.¹⁶⁰

51. BIJKOMENDE BEZWAREN - Toch leiden een aantal bijkomende bezwaren tegen de termijnverlenging tot de conclusie dat deze er beter niet was gekomen. De termijnverlenging is helemaal niet realistisch, gezien de handhavingsproblemen waarmee ook de naburige rechten te kampen hebben in de digitale wereld.¹⁶¹ Het lijkt verstandiger om eerst duurzame oplossingen te vinden voor deze handhavingsproblemen vooraleer zich te verliezen in optimistische termijnverlengingen.¹⁶² Bovendien zal de termijnverlenging slechte gevolgen hebben voor het imago van het auteursrecht bij het publiek, aangezien al te zeer de nadruk gelegd wordt op de belangen van de creatieve industrie.

52. ONVOLDOENDE GARANTIES - De Europese wetgever heeft dus geen rekening gehouden met alle praktische en economische gevolgen van de termijnverlenging.¹⁶³ Hoewel begeleidende maatregelen een zekere veiligheidsklep inbouwen ten voordele van de artiesten, bieden zij volgens velen niet voldoende garanties. In een deel van de rechtsleer wordt de termijnverlenging dan ook niet positief onthaald.¹⁶⁴

¹⁵⁸ <http://register.consilium.europa.eu/pdf/en/11/st10/st10568-ad01.en11.pdf>.

¹⁵⁹ Naar de bedenkingen van academici werd echter niet geluisterd, zie Voorstel voor een Richtlijn van het Europees Parlement en de Raad tot wijziging van Richtlijn 2006/116/EG van het Europees Parlement en de Raad betreffende de beschermingstermijn van het auteursrecht en van bepaalde naburige rechten, 2008, 7, *ibidem*. Zie voor uitgebreide commentaren op de termijnverlenging S. DUSOLLIER, *o.c.* 2008, 426-433; N. HELBERGER, S. VAN GOMPEL en P.B. HUGENHOLTZ, *o.c.* 2008, 174-181 en R.M. HILTY, A. KUR, N. KLASS, C. GEIGER, A. PEUKERT, J. DREXL, en P. KATZENBERGER, *o.c.* 2009, 59-72. Zie voor een vurige verdediging van de termijnverlenging overigens L. GULINCK, *o.c.* 2009, 224-226.

¹⁶⁰ Zie *supra* 20, nr. 40 en art. 55 lid 6-7 Auteurswet, *ibidem*.

¹⁶¹ Op deze problemen gaan we in het volgende hoofdstuk uitgebreid in, zie *infra* 34-37, nrs. 70-76.

¹⁶² R.M. HILTY, A. KUR, N. KLASS, C. GEIGER, A. PEUKERT, J. DREXL, en P. KATZENBERGER, *o.c.* 2009, 59.

¹⁶³ Over de noodzaak van zo'n analyse, zie P. KAMINA, "Towards new forms of neighbouring rights within the European Union?" in D. VAVER and L. BENTLY (eds.), *Intellectual Property in the New Millennium, Essays in Honour of William R. Cornish*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, 280-288.

¹⁶⁴ C. GEIGER, *o.c.* 2009, 78; R.M. HILTY, A. KUR, N. KLASS, C. GEIGER, A. PEUKERT, J. DREXL, en P. KATZENBERGER, *o.c.* 2009, afl. 2, 60.

4. Overeenkomsten met uitvoerende kunstenaars

a) Algemeen

53. ARTIKEL 35 AUTEURSWET - In de tweede en derde paragraaf van artikel 35 Auteurswet worden de regels gespecificeerd die gelden bij contracten met uitvoerende kunstenaars. Deze overeenkomsten kunnen natuurlijk enkel betrekking hebben op de vermogensrechten van uitvoerende kunstenaars en niet op de onvervreembare morele rechten.¹⁶⁵ De bedoeling van deze twee paragrafen was om uitvoerende kunstenaars te beschermen tegen contractpartijen met een economisch en juridisch sterkere positie.¹⁶⁶ Ook hier komen de bepalingen sterk overeen met die in het auteursrecht.¹⁶⁷

54. BESCHERMENDE MAATREGELEN - Vooreerst moeten de contracten schriftelijk opgesteld worden en geldt steeds het principe van restrictieve interpretatie.¹⁶⁸ Het verkregen recht moet bovendien overeenkomstig de eerlijke beroepsgebruiken geëxploiteerd worden, er geldt een verbod om rechten over te dragen op nog onbekende exploitatiewijzen en de mogelijkheid om rechten op toekomstige prestaties over te dragen wordt sterk beperkt.¹⁶⁹

55. UITVOERINGEN IN DIENSTVERBAND OF OP BESTELLING - Hier gaan we kort even in op de regels in verband met contracten die gelden voor uitvoeringen die tot stand komen in dienstverband of ter uitvoering van een bestelling.¹⁷⁰ Zo'n opdrachten komen dikwijls voor in de muziekwereld, bijvoorbeeld wanneer een bedrijf wil dat een muzikant een bepaalde jingle voor een radioadvertentie verzorgt. Wat betreft uitvoeringen in dienstverband geldt dat een overdracht van de vermogensrechten naar de werkgever mogelijk is als deze uitdrukkelijk is voorzien in het contract en de uitvoering binnen het dienstverband heeft plaatsgevonden.¹⁷¹ Wanneer een bepaalde uitvoering besteld werd, kunnen de rechten hierop overgedragen worden aan de besteller als deze een activiteit uitoefent in de niet-culturele sector of binnen de

¹⁶⁵ Cf. *supra* 21, nr. 41; A. LUCAS, *o.c.* 1998, 114.

¹⁶⁶ Dit doel werd ook benadrukt door Senator Lallemand in Voorstel van wet betreffende het auteursrecht, de nevenrechten en het kopiëren voor eigen gebruik van geluids- en audiovisuele werken, *Parl. St.* Senaat 1988, nr. 329; F. BRISON, *o.c.* 2012, 243; F. BRISON, *o.c.* 442.

¹⁶⁷ Zie art. 3 Auteurswet, *ibidem*; F. GOTZEN en M.-C. JANSSENS, *o.c.* 2012, 71.

¹⁶⁸ Art. 35§2 lid 1 en 2 Auteurswet, *ibidem*, zie *infra* 108, nr. 206. Ook contracten met auteurs worden steeds strikt geïnterpreteerd, zie art. 3§1 lid 3 Auteurswet, *ibidem* en A. CRUQUENAIRE, *L'interprétation des contrats en droit d'auteur*, Brussel, Larcier, 2007, 32, 119 en 447; A. BERENBOOM, *o.c.* 2008, 401-403; F. BRISON, *o.c.* 2012, 243; F. BRISON, *o.c.* 2001, 443-444; J.-C. LARDINOIS, *o.c.* 2009, 69.

¹⁶⁹ Art. 35§2 lid 4 en 5 Auteurswet, *ibidem*; Contractpartijen van uitvoerende kunstenaars die een zekere exclusiviteit verkrijgen, kunnen er overigens ook voor kiezen om de uitvoering niet te exploiteren, tenzij anders werd overeengekomen in het contract, zie Brussel 18 december 2006, *ICIP* 2007, 294.

¹⁷⁰ Art. 35§3 Auteurswet, *ibidem*; vergelijk met art. 3§3 Auteurswet dat hiermee sterk overeenkomt, behalve wanneer het gaat over de voorwaardelijke overdracht van rechten op onbekende exploitatievormen, zie F. BRISON *o.c.* 2012, 244.

¹⁷¹ Art. 35§3 lid 1 Auteurswet, *ibidem*; J.-C. LARDINOIS, *o.c.* 2009, 70.

reclamewereld.¹⁷² Een bijkomende voorwaarde hierbij is dat de uitvoering bestemd is voor deze activiteit en dat de overdracht van rechten expliciet is voorzien in de bestelling.¹⁷³

b) Bijzondere regels

(1) Vermoeden van overdracht

(a) Algemeen

56. ARTIKEL 36 AUTEURSWET - Op grond van artikel 36 Auteurswet bestaat een vermoeden dat het exclusief recht op audiovisuele exploitatie van audiovisuele werken zoals films en concert-dvd's niet toekomt aan de uitvoerende kunstenaar, maar aan de producent.¹⁷⁴ In het auteursrecht *sensu stricto* vinden we in artikel 18 Auteurswet een gelijkaardig vermoeden terug.¹⁷⁵ De ratio van dit vermoeden is dat het moeilijk zou zijn om audiovisuele werken zoals films te exploiteren als elke medewerker aan zo'n werk hierin diende toe te stemmen.¹⁷⁶ Het vermoeden wil een evenwicht tot stand brengen tussen de bescherming van de belangen van de artiesten en de wens om de exploitatie en de commercialisatie van het werk door de producent te vergemakkelijken.¹⁷⁷

¹⁷² Art. 35§3 lid 2 Auteurswet, *ibidem*.

¹⁷³ Art. 35§3 lid 2 Auteurswet, *ibidem*.

¹⁷⁴ Dit vermoeden komt bovendien enkel tot stand wanneer met betrekking tot de productie een rechtstreekse contractuele relatie bestaat tussen producent en artiest. Hierbij bestaat geen vereiste van schriftelijke vastlegging: de verhouding tussen beide partijen kan bewezen worden met alle middelen, zie Brussel 25 juni 1998, *A&M* 1999, 212. Ten aanzien van de artiest zelf is een schriftelijk bewijs van de contractuele relatie wel noodzakelijk, zie artikel 35§2 lid 1 en Rb. Turnhout 7 januari 1999, *A&M* 1999, 232. In de aanloop tot de aanneming van het voornoemde *Beijing Treaty* vonden in de schoot van de WIPO vele studies en onderzoeken plaats (zie voor een lijst hiervan http://www.wipo.int/copyright/en/activities/audio_visual_studies.html). Deze behandelden onder meer de overdracht van rechten van de uitvoerder naar de producent (zie o.a. J. GINSBURG en A. LUCAS, "Study on Transfer of Rights of Performers to Producers of Audiovisual Fixations", 2003, 64 p., http://www.wipo.int/meetings/en/doc_details.jsp?doc_id=18348; M. SALOKANNEL, "Study on Audiovisual Performers' Contracts and Remuneration Practices in France and Germany", 2003, 41 p., http://www.wipo.int/meetings/en/doc_details.jsp?doc_id=16756; K.M. SAND, "Study on Audiovisual Performers' Contracts and Remuneration Practices in Mexico, the United Kingdom and the United States of America", 2003, 60 p., http://www.wipo.int/meetings/en/doc_details.jsp?doc_id=16755; zie ook een onderzoek door K.M. SAND op <http://www.wipo.int/copyright/en/activities/contracts.html>). Deze documenten bevatten interessante informatie die toelaat om dit vermoeden van overdracht beter te plaatsen. zie ook F. DE VISSCHER en B. MICHAUX, *o.c.* 2000, 362 en K. VAN DER PERRE, "Het vermoeden van overdracht bij audiovisuele werken", *IRDI* 2001, afl. 4, 238 en 251.

¹⁷⁵ Art 18 Auteurswet, *ibidem*.

¹⁷⁶ F. BRISON *o.c.* 2012, 246.

¹⁷⁷ K. VAN DER PERRE, *o.c.* 2001, 243 en 268.

(b) *Inhoud en gevolgen*

57. AUDIOVISUELE EXPLOITATIERECHTEN - Het vermoeden van overdracht heeft enkel betrekking op de audiovisuele exploitatierechten die strikt noodzakelijk zijn voor de exploitatie van het werk.¹⁷⁸ Hieronder vallen in elk geval de primaire audiovisuele exploitatierechten, namelijk het reproductierecht, het recht van vastlegging en het recht om het werk in omloop te brengen.¹⁷⁹ Het vermoeden van overdracht kan nooit van toepassing zijn wanneer het gaat over niet-audiovisuele rechten zoals de morele rechten van de artiesten.¹⁸⁰ Zoals artikel 55 lid 4 Auteurswet bepaalt, geldt dit laatste ook voor het recht op vergoeding van de audiovisuele privékopie.¹⁸¹

58. GEVOLGEN - Als gevolg van het vermoeden van overdracht kunnen de artiesten zich niet meer verzetten tegen de exploitatie van hun prestatie. Als compensatie hiervoor hebben ze wel recht op een afzonderlijke vergoeding voor elke exploitatiewijze.¹⁸² Aangezien dit recht niet steeds van toepassing is, vertaalt deze garantie zich niet steeds naar voldoening schenkende resultaten.¹⁸³ Het recht op afzonderlijke vergoeding gaat immers verloren wanneer de prestatie plaatsvindt in de reclamewereld of in de niet-culturele sector.¹⁸⁴ Deze uitzondering is ingegeven door de wens om een soepeler regime te voorzien voor de industriële sector met flexibele regels die hun activiteiten niet al te zeer afremmen.¹⁸⁵ Hoewel het doel van de wetgever hier ongetwijfeld nobel is, rijst de vraag of het onderscheid tussen de artistieke en de industriële wereld hier wel op zijn plaats is.¹⁸⁶ Is het rechtvaardig dat het beschermingsniveau van de artiesten verschilt naargelang de sector waarin het werk tot stand gekomen is?¹⁸⁷

¹⁷⁸ K. VAN DER PERRE, *o.c.* 2001, 243.

¹⁷⁹ K. VAN DER PERRE, *o.c.* 2001, 243.

¹⁸⁰ K. VAN DER PERRE, *o.c.* 2001, 244-245.

¹⁸¹ Art. 55 lid 4 Auteurswet, *ibidem*. Het hof van beroep van Brussel oordeelde in een arrest van 25 juni 1998 dat het vermoeden van overdracht wel van toepassing is op de kabelrechten, Brussel 25 juni 1998, *A&M* 1999, 212.

¹⁸² Art. 36 lid 3 Auteurswet, *ibidem*.

¹⁸³ K. VAN DER PERRE, *o.c.* 2001, 238.

¹⁸⁴ Art. 36 lid 3 Auteurswet, *ibidem*; zie ook de nadruk die gelegd wordt op de noodzaak van de vaststelling van een afzonderlijke vergoeding per exploitatievorm in Voorstel van wet betreffende het auteursrecht, de nevenrechten en het kopiëren voor eigen gebruik van beschermde werken, *Parl. St.* Senaat 1988, nr. 329.

¹⁸⁵ K. VAN DER PERRE, *o.c.* 2001, 249.

¹⁸⁶ K. VAN DER PERRE, *o.c.* 2001, 249.

¹⁸⁷ Dit is misschien een vraag die aan het Grondwettelijk Hof gesteld zou kunnen worden.

59. EEN WEERLEGBAAR VERMOEDEN - Een essentieel kenmerk van het vermoeden van overdracht is de weerlegbaarheid ervan. Muzikant en producent kunnen dus een andersluidend beding in hun contract opnemen.¹⁸⁸ Deze mogelijkheid lijkt de balans te doen overhellen in het voordeel van de artiest, maar in de praktijk is het voor de artiest als economisch zwakkere partij dikwijls moeilijk tot onmogelijk om zijn rechten op dit vlak te doen gelden.¹⁸⁹

60. DRAAGWIJDTE VAN HET VERMOEDEN - Bovendien is de draagwijdte van het vermoeden van overdracht onduidelijk.¹⁹⁰ Deze onduidelijkheid leidt tot rechtsonzekerheid: wat gebeurt bijvoorbeeld met exploitatiewijzen die niet in het contract tussen artiest en producent werden opgenomen?¹⁹¹ In beginsel geldt de algemene regel uit artikel 35§2 Auteurswet, die bepaalt dat contractuele bedingen over de overdracht van naburige rechten restrictief geïnterpreteerd moeten worden.¹⁹² De uitlegging van onduidelijke contracten zal in principe dus steeds plaatsvinden in het voordeel van de artiest.

Om toch interpretatieproblemen te vermijden, stellen artiesten en producenten vaak lange contracten op.¹⁹³ Het grote risico hierbij is dat ellenlange lijsten van overgedragen exploitatiewijzen de exploitatie van het werk juist ingewikkelder maken. In zo'n geval zou het vermoeden van overdracht haar doel volledig voorbijschieten.¹⁹⁴

(c) *Auteurs vs. uitvoerende kunstenaars*

61. GEORLOOFDE OPNAME IN HET WERK - Wat betreft het vermoeden van overdracht worden uitvoerders overigens op verschillende manieren minder goed behandeld dan hun componerende collega's. Zo is niet vereist dat de bijdrage van de uitvoerende kunstenaars op geoorloofde wijze werd opgenomen in het audiovisueel werk.¹⁹⁵ De afwezigheid van deze vereiste valt moeilijk te rijmen met artikel 12 van het recent goedgekeurde *Beijing Treaty on Audiovisual Performances*, dat de overdracht van de rechten van de uitvoerende kunstenaar

¹⁸⁸ Een onweerlegbaar vermoeden zou overigens stoten op een Europees verbod, zie HvJ C-277/10, *Luksan*, 2012, r.o. 87 en dictum, waarin het Europees Hof van Justitie verduidelijkte dat lidstaten een vermoeden van overdracht van de exploitatierechten van een cinematografisch werk mogen voorzien in de verhouding tussen de hoofdregisseur van een film en de producent wanneer dit vermoeden weerlegbaar is. De redenering van het Hof in deze zaak kan getransponeerd worden naar de verhouding tussen uitvoerende muzikanten en de producent van de film waaraan deze muzikanten hun medewerking verlenen, zie F. BRISON, *o.c.* 2012, 246.

¹⁸⁹ Zie bijvoorbeeld Antwerpen 7 februari 2013, *onuitg.*, 53; K. VAN DER PERRE, *o.c.*, 259 en 267.

¹⁹⁰ K. VAN DER PERRE, *o.c.* 2001, 250 en 267.

¹⁹¹ K. VAN DER PERRE, *o.c.* 2001, 268.

¹⁹² Art. 35§2 lid 2 Auteurswet, *ibidem*; cf. art. 3§1 lid 3 Auteurswet, *ibidem*.

¹⁹³ K. VAN DER PERRE, *o.c.* 2001, 242, zie ook voetnoot 43 met voorbeeldclausule in dit verband.

¹⁹⁴ K. VAN DER PERRE, *o.c.* 2001, 251 en 266.

¹⁹⁵ In tegenstelling tot wat het geval is bij het auteursrecht *sensu stricto*, zie art. 18 Auteurswet, *ibidem*.

naar de producent slechts toestaat wanneer de uitvoerder heeft toegestemd met het gebruik van de uitvoering in het audiovisueel werk.¹⁹⁶

62. GEEN UITZONDERING VOOR MUZIEKWERKEN - Ook werd de uitzondering die muziekwerken uitsluit van het toepassingsgebied van dit vermoeden niet hernomen in de bepalingen over uitvoerende kunstenaars.¹⁹⁷ Zoals Fabienne BRISON aanhaalt, wordt daarnaast het principe van de proportionaliteit van de vergoeding niet vermeld, heeft de producent minder verplichtingen in verband met het overzicht van inkomsten en is geen speciale regeling voorzien ingeval van financiële problemen bij de producent.¹⁹⁸

Vooraf de afwezigheid van de proportionaliteitsplicht valt hier te betreuren. De muzikant blijft in zo'n geval achter zonder garantie dat zijn vergoeding in verhouding zal staan tot de geleverde prestatie. "Take it or leave it"-scenario's, waar slechts een symbolisch bedrag wordt toegekend aan de artiest, zijn in dit geval zeker niet ondenkbaar.¹⁹⁹

(d) *Besluit*

63. ONEVENWICHT - Mede als gevolg van de zwakke onderhandelingspositie van artiesten brengt het vermoeden van overdracht zoals het nu bestaat, geen evenwicht tot stand tussen enerzijds de belangen van de artiesten en anderzijds de wens om de exploitatie en de commercialisatie van het werk door de producent te faciliteren. Zolang geen maatregelen genomen worden die het onevenwicht in de verhouding tussen artiest en producent aanpakken, zal het vermoeden van overdracht leiden tot scheve, oneerlijke situaties.²⁰⁰ De toevoeging van een vereiste van proportionaliteit bij de vergoeding voor uitvoerende kunstenaars kan een eerste stap zijn om hier iets aan te doen.

¹⁹⁶ Art. 12 van het Beijing Treaty on Audiovisual Performances van 24 juni 2012, *ibidem*; zie ook art. 12 van The 19 Articles and Agreed Statements provisionally Adopted and Article 12 on the Transfer of Rights, 30 November and 1 December 2011, 7, http://www.wipo.int/meetings/en/doc_details.jsp?doc_id=188628.

¹⁹⁷ Zie art. 18 Auteurswet, *ibidem*; zie in dit verband ook K. VAN DER PERRE, *o.c.*, 247-248.

¹⁹⁸ F. BRISON, *o.c.* 2012, 246-247; F. DE VISSCHER en B. MICHAUX, *o.c.* 2000, 364.

¹⁹⁹ K. VAN DER PERRE, *o.c.* 2001, 266.

²⁰⁰ Cf. *infra* 107, nr. 202.

(2) Uitvoeringen door ensembles

64. ARTIKEL 37 AUTEURSWET - Een tweede bepaling die van belang is voor uitvoerende muzikanten is artikel 37 Auteurswet, dat betrekking heeft op contracten met groepen van muzikanten. Aangezien meestal meer dan één muzikant meewerkt aan een uitvoering, kent deze bepaling een uitgebreid toepassingsgebied.²⁰¹ Het doel van artikel 37 is om het contracteren met collectief uitvoerende kunstenaars te vereenvoudigen.²⁰² Bij een livevoorstelling door een ensemble moeten als gevolg van dit artikel slechts een aantal specifiek bepaalde personen hun toestemming geven voor het contract.²⁰³ In zo'n geval volstaat het dat toestemming gegeven wordt door “*de solisten, de dirigenten, de regisseurs en, voor de andere uitvoerende kunstenaars, door de directeur van hun groep.*”²⁰⁴ In zo'n geval zullen de belangen van verschillende muzikanten gegroepeerd worden in de stem van één of een beperkt aantal vertegenwoordigers. Deze vertegenwoordigers zullen op die manier sterker staan dan de individuele muzikanten. Zo verkleint het risico op oneerlijke onderhandelings-situaties en onevenwichtige contracten.²⁰⁵ De toestemming van de aangewezen directeur heeft overigens geen betrekking op de uitoefening van het recht op vergoeding, noch op de morele rechten van de overige uitvoerende muzikanten.²⁰⁶

²⁰¹ D. LIPSZYC, *o.c.* 1999, 393; A. TAUBMAN, *o.c.* 2005, 370 en 382.

²⁰² F. BRISON, *o.c.* 2012, 248.

²⁰³ Art. 37 Auteurswet, *ibidem*; zie ook J.-C. LARDINOIS, *o.c.* 2009, 69.

²⁰⁴ Art. 37 Auteurswet, *ibidem*; cf. A. TAUBMAN, *o.c.* 2005, 424.

²⁰⁵ Cf. *infra* 113, nr. 217.

²⁰⁶ F. BRISON, *o.c.* 2012, 248.

II. De uitdagingen van de informatiemaatschappij voor de handhaving van het naburig recht van uitvoerende muzikanten

A. Algemeen

65. VAN ANALOOG NAAR DIGITAAL - Technologische ontwikkelingen hebben het aanzicht van onze wereld volledig getransformeerd.²⁰⁷ Wie had twintig jaar geleden durven dromen dat het internet ervoor zou zorgen dat wij in een oogopslag in contact kunnen komen met mensen over de hele wereld, of dat het mogelijk zou zijn om elke vorm van informatie meteen door te geven aan internetgebruikers aan de andere kant van de aardbol? Onze maatschappij is waarlijk getransformeerd van een analoge tot een digitale wereld, waar nationale grenzen minder betekenis hebben.²⁰⁸ De digitale revolutie heeft ervoor gezorgd dat vele activiteiten nu plaatsvinden met behulp van computers en via het internet: de verspreiding van nieuws, het leggen en onderhouden van sociale contacten, de communicatie tussen onderzoekers over de hele wereld ... en het illegaal verspreiden van auteursrechtelijk beschermde werken.²⁰⁹

66. INTERNETPIRATERIJ - Dit laatste is een evolutie die rechtheouders lange tijd met lede ogen moesten aanzien. De bestaande regels bleken niet meer te voldoen aan de veranderde werkelijkheid, met talloze inbreuken op deze regels tot gevolg.²¹⁰ Internetpiraterij leidde tot een sterke daling in de verkoop van cd's en dus tot een sterke afname van de inkomsten van de muziekindustrie.²¹¹ Muzikanten over de hele wereld werden geconfronteerd met de uitdagingen van de informatiemaatschappij.

²⁰⁷ A. BERENBOOM, *o.c.* 2008, 5; WIPO, *o.c.* 2002, 19.

²⁰⁸ Voor een interessante en volledige beschouwing over de spanning tussen de transnationale aard van auteursrechtelijke inbreuken en het territorialiteitsbeginsel in het auteursrecht *sensu lato*, zie P. TORREMANS, "Copyright Territoriality in a Borderless Online Environment" in J. AXHAMN (ed.), *Copyright in a borderless online environment*, Stockholm, Norstedts Juridik, 2012, 23-36.

²⁰⁹ D. GERVAIS, *o.c.* 2006, xxi; Groenboek, "Het Auteursrecht en de Naburige Rechten in de Informatiemaatschappij", 1995, 49 en 79, <http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=COM:1995:0382:FIN:NL:PDF>; H.C. HANSEN (mod.), *o.c.* 2005, 1011 en 1025; A. PANDA en A. PATEL, *o.c.* 2012, 160; J. WANG, "A brave new step: why the music industry should follow the Hulu model", *IDEA* 2011, 511, 514 en 520.

²¹⁰ S.L. BROUSSARD, "The Copyleft Movement: Creative Commons Licensing", *Communication Research Trends* 2007, afl. 3, 3; A. SPARROW, *Music Distribution and the Internet, A Legal Guide for the Music Business*, Aldershot, Gower, 2006, 3.

²¹¹ Het is overigens moeilijk om de exacte effecten van internetpiraterij vast te stellen. Het begrip piraterij omvat een wijd spectrum aan activiteiten, zoals *bootlegging*, namaking en het online delen van beschermde werken. Bepaalde cijfers kunnen toch als illustratie dienen: volgens IFPI maakt een derde van de internetgebruikers op regelmatige basis gebruik van illegale muziekdiensten en tijdens de voorbij 15 jaar is de cd-verkoop in de Verenigde Staten met meer dan 75 procent gedaald; B.R. DAY, "Collective Management of Music Copyright in the Digital Age: The Online Clearinghouse", *Tex. Intell. Prop. LJ* 2010, 195-213; IFPI, "Recording Industry in Numbers, The recorded music market in 2012", 2013, 35, <http://www.aria.com.au/documents/RIN2013.pdf>; L. MARSHALL, "The Effects of Piracy Upon the Music Industry: a Case Study of Bootlegging", *Media, Culture & Society* 2004, 163-164; L. VAN BUNNEN, *o.c.* 2011, 495 ; J. WANG, *o.c.* 2011, 514; <http://www.itif.org/files/2010-copyright-coica.pdf>.

67. TEGENGESTELDE BELANGEN - Het bleek steeds moeilijker te zijn om de belangen van de rechtenhouders, zoals onder andere de uitvoerende muzikanten, in evenwicht te brengen met deze van de gemeenschap, die gratis toegang tot bepaalde informatie eiste.²¹² Bij de internetgemeenschap groeide het idee dat online verschenen informatie sowieso gratis was en dit leidde tot een stijgend publiek verzet tegen auteursrechtelijke bescherming in het algemeen.²¹³ Dit staat in schril contrast met de roep van de creatieve industrie om meer bescherming en om strengere maatregelen om deze bescherming te verzekeren.²¹⁴

68. STRIJD TEGEN INTERNETPIRATERIJ - Het juridisch systeem kon – zoals vaak het geval is – niets meer doen dan achter de feiten aanhollen.²¹⁵ Door de globale verspreiding van het internet en het gemak waarmee gegevens overgedragen kunnen worden in *cyberspace* kwam internetpiraterij steeds meer voor.²¹⁶ In het begin leek de creatieve industrie machteloos te staan tegenover de menigte illegale downloaders, die zonder hiervoor te betalen creatieve werken van het internet haalden en naar elkaar doorzonden. Het verzet tegen internetpiraterij raakte echter steeds meer georganiseerd.²¹⁷

69. VERSCHILLENDE MOGELIJKHEDEN - Maatregelen die muziekpiraterij op het internet aan banden willen leggen, gaan verschillende kanten uit. Hieronder volgt een overzicht van de uitdagingen die het auteursrecht *sensu lato* kent in onze gedigitaliseerde maatschappij en de verschillende methoden die (met wisselend succes) ingezet worden in de strijd tegen online piraterij. Eerst gaan we in dit kader kort in op de vraag of de volledige afschaffing van het auteursrecht misschien een oplossing voor de bestaande problemen biedt. Daarna worden methoden beoordeeld die een strengere handhaving van het auteursrecht *sensu lato* willen bewerkstelligen. Vervolgens worden ideeën behandeld die verder willen kijken dan de verkoop van cd's en gebruik willen maken van de verschillende mogelijkheden die het

²¹² P. AKESTER, *o.c.* 2010, 372-373; M. CENITE, M. WANZHENG WANG, C. CHONG PEIWEN en G. SHIMIN CHAN, "More Than Just Free Content: Motivations of Peer-to-Peer File Sharers." *Journal of Communication Inquiry* 2009, 216; D. GERVAIS, *o.c.* 2006, xxi; M. LEVIN, "A Balanced Approach on Online Enforcement of Copyright" in J. AXHAMN (ed.), *Copyright in a borderless online environment*, Norstedts Juridik, Stockholm, 2012, 159-160.

²¹³ L. COBOS, *o.c.* 2003, 752; IFPI, "Digital Music Report 2012 - Expanding Choice. Going Global", 2012, 16, <http://www.ifpi.org/content/library/DMR2012.pdf>; H.C. HANSEN (mod.), *o.c.* 2005, 1033; IFPI, "Recording Industry in Numbers, The recorded music market in 2011", 2012, 14; N. KROES, Keynote Speech, New Media Forum, Europees Parlement, 27 juni 2012; J. WANG, *o.c.* 2011, 527. Zie ook bijvoorbeeld de bevindingen weergegeven in A. LENHART en M. MADDEN, "Teen Content Creators and Consumers", 2005, iii en 13, http://www.pewinternet.org/~media/Files/Reports/2005/PIP_Teens_Content_Creation.pdf.

²¹⁴ L. BENTLY, J. DAVIS and J.C. GINSBURG, *Copyright and Piracy, An Interdisciplinary Critique*, Cambridge, Cambridge University press, 2010, xviii.

²¹⁵ S.L. BROUSSARD, *o.c.* 2007, 3 en 6.

²¹⁶ S.L. BROUSSARD, *o.c.* 2007, 3; D. GERVAIS, *o.c.* 2006, xx.

²¹⁷ Zie bijvoorbeeld IFPI, "Digital Music Report 2013 – Engine of a digital world", 2013, 5, <http://www.ifpi.org/content/library/dmr2013.pdf> en IFPI (Recording Industry in Numbers), *o.c.* 2012, 5.

internet biedt. Hierbij komen vooreerst de *Creative Commons*-licenties aan bod, die aan muzikanten en andere artiesten over de hele wereld een instrument willen bieden om de mogelijkheden van het internet ten volle te benutten. Vervolgens wordt aandacht besteed aan nieuwe businessmodellen zoals online platformen waarop muziek gestreamd of aangekocht kan worden en volgt een conclusie waarin een poging gedaan wordt om lessen voor de toekomst te trekken uit deze bestaande methoden.

B. Overzicht van de uitdagingen

1. Handhavingsproblemen

a) Algemeen

70. DIGITALE KLANT IS KONING - In onze gedigitaliseerde maatschappij is het steeds moeilijker om auteursrecht *sensu lato* op effectieve wijze af te dwingen. De mogelijkheid tot massale gegevensverspreiding heeft de wereld volledig veranderd en dit heeft duidelijke gevolgen in de muziekwereld.²¹⁸ Via *torrent*-websites kunnen gebruikers met enkele muisklikken gratis toegang krijgen tot beschermd materiaal van over de hele wereld. *Peer-to-peer-sharing*, waarbij internetgebruikers beschermde werken rechtstreeks met elkaar delen, wordt steeds populairder.²¹⁹ Dit verklaart dan ook de enorme toeloop tot websites zoals *The Pirate Bay*, *Bittorrent.com* en *MEGA*.²²⁰ De digitale klant is koning en is steeds minder bereid om een bepaald bedrag neer te tellen om gebruik te maken van beschermde werken. Dit zorgt voor problemen, zowel bij de handhaving van morele rechten als bij het vermogensaspect van auteursrecht en naburige rechten.²²¹ Hieronder worden beide onderwerpen achtereenvolgens kort behandeld.

b) Morele rechten

71. IN THEORIE - Theoretisch gezien hebben uitvoerende kunstenaars zoals muzikanten het recht om hun naam vermeld te zien op alle reproducties van hun werk. Daarnaast kunnen zij zich verzetten tegen oneerbiedige wijzigingen van hun uitvoeringen die hun eer of reputatie zouden kunnen schaden.²²² Deze rechten klinken hoopgevend voor muzikanten, maar in de digitale wereld ziet de praktijk er anders uit dan de theorie.²²³

²¹⁸ P. AKESTER, *o.c.* 2010, 377.

²¹⁹ P. AKESTER, *o.c.* 2010, 373-374; C. DE KEERSMAEKER, "Muziek op het Internet: auteurs- en naburige rechten op het spel? Ontwikkelingen sinds begin 2001", *A&M* 2003, afl. 3, 187.

²²⁰ Zie respectievelijk <http://thepiratebay.se/>; <http://www.bittorrent.com/intl/nl/> en <https://mega.co.nz/>.

²²¹ P. AKESTER, *o.c.* 2010, 373.

²²² Cf. *supra* 21, nr. 41-42.

²²³ J. MALONEY, "A collective rights society for the digital age", *Journal of Transnational Law and Policy* 2006, 139.

72. IN DE DIGITALE PRAKTIJK - Op het internet kan iedereen het werk van een andere artiest afdoen als het zijne. Het theoretisch recht op vaderschap wordt zo volledig tenietgedaan. Door de anonimiteit van de internetgebruiker is het bovendien moeilijk om zo'n inbreuken op de morele rechten van de artiest tegen te gaan. Een grote rol bij deze inbreuken is weggelegd voor sociale media. Op *YouTube* in het bijzonder kunnen we talloze inbreuken op de morele rechten van muzikanten terugvinden. Dikwijls volgt op het einde van zelfgemaakte video's bijvoorbeeld geen vermelding van de artiest die de achtergrondmuziek ervan verzorgt.²²⁴ *YouTube* is ook dikwijls de boosdoener bij aantastingen van de reputatie van artiesten, het ander aspect van de morele rechten van uitvoerende kunstenaars.²²⁵ Laatdunkende parodieën en haatdragende reacties op deze website zijn legio en kunnen nefaste gevolgen hebben voor de reputatie van een artiest en zijn of haar verdere carrière.²²⁶ In onze hypemaatschappij, waar succes vaak snel een piek bereikt en dan weer plaats maakt voor de volgende (dikwijls muzikale) eendagsvlieg, heerst bovendien een *make it or break it*-mentaliteit, waar initiële negatieve reacties een carrière in de muziekwereld kunnen hypothekeren.²²⁷

c) *Vermogensrechten*

73. HANDHAVINGSPROBLEMEN - Niet enkel de morele rechten van muzikanten komen in het gedrang in de digitale wereld, ook op het vlak van de vermogensrechten zorgt de digitalisering voor grote problemen. De rigiditeit van de regels van auteursrecht staat hierbij in scherp contrast met het gemak waarmee beschermde werken gedeeld en verspreid kunnen worden over de hele wereld.²²⁸ De regels bepalen wel dat auteursrechtelijke inbreuken bestraft moeten worden, maar in de realiteit loopt het vaak anders.

²²⁴ Zie bijvoorbeeld fanvideo's over acteurs zoals

Richard Armitage (http://www.youtube.com/watch?v=s1lwTSkFa_A),
Ryan Gosling (<http://www.youtube.com/watch?v=3GPZzbKHKRw>) of
Hugh Jackman (<http://www.youtube.com/watch?v=9xKyELP5NQI>).

²²⁵ Ook op Facebook kunnen we hiervan voorbeelden terugvinden, zie bijvoorbeeld haatgroepen tegen Justin Bieber (<https://www.facebook.com/I.Hate.JustinBieber1?fref=ts>),
Lady Gaga (<https://www.facebook.com/pages/I-Hate-Lady-Gaga/139953276033789?fref=ts>)
en One Direction (<https://www.facebook.com/pages/I-hate-One-direction/276470455720686>), waarin de muziek van deze artiesten met de grond gelijk gemaakt wordt.

²²⁶ Zie bijvoorbeeld <http://www.youtube.com/watch?v=NfPndEB2ec0>, waarin een nummer van de Amerikaanse zangeres Taylor Swift geparodieerd wordt.

²²⁷ Hierbij kunnen we verwijzen naar het verhaal van Ian Thomas, die bekend werd door zijn cover van een nummer van de Canadese zanger Justin Bieber (zie <http://www.youtube.com/watch?v=BtNILkYEvW0>). Aangezien het gros van de internetgemeenschap het al meteen slecht voor leek te hebben met de jonge zanger, was Ian Thomas' carrière bijna afgelopen voor deze goed en wel begonnen was.

²²⁸ P. AKESTER, *o.c.* 2010, 373; C. DE KEERSMAEKER, "Muziek op het Internet: auteurs- en naburige rechten op het spel?", *A&M* 2001, afl. 1, 96; C. MARACKE, "Creative Commons International, The International License Porting Project - Origins, Experiences, and Challenges", *Jipitec*, 2010, afl.1, 5; M. MARTIN-PRAT, "The Viewpoint of the Phonographic Industry" in ALAI, *Creators' rights in the information society*, Budapest, KJK-Kerszov, 2003, 94.

De informatisering en digitalisering van onze maatschappij hebben geleid tot een ware *copyright* op het internet.²²⁹ De belangen van de muziekindustrie en de *peer-to-peer*-delende internetgemeenschap staan hierbij lijnrecht tegenover elkaar.²³⁰ Dit alles zorgt ervoor dat artiesten en producenten steeds meer moeite hebben om hun rechten af te dwingen.²³¹

74. GEVOLGEN VOOR DE RECHTEN VAN MUZIKANTEN - Hoewel conform het reproductierecht van artiesten hun toestemming gevraagd moet worden wanneer muzikliefhebbers hun liveoptredens willen opnemen, zien we op concerten en festivals steeds allerhande apparaten, zoals *iPhones*, *smartphones* en camera's die de artistieke prestatie van de muzikanten vastleggen.²³² Op die manier wordt het werk van deze artiesten verspreid op het internet, terwijl zij hierover geen enkele vorm van controle hebben. Enerzijds is dit een positieve evolutie, aangezien het werk van deze muzikanten op die manier gemakkelijk een groot publiek bereikt. Anderzijds zijn artiesten met een dubieuze live-reputatie hier niet noodzakelijk tevreden mee. Opnames van totaal gefaalde concerten kunnen op die manier immers het voltallige internetpubliek bereiken. In zo'n geval komen bovendien ook de morele rechten van de muzikanten in gevaar.

Ook het mededelingsrecht van artiesten komt dikwijls in het gedrang. Verhalen waarbij sterk geanticiperde albums op voorhand worden gelekt, zijn in deze dagen zelfs geen voorpaginanieuws meer.²³³

²²⁹ C. HARE, "Copyright: Creative Commons, Open Licensing, Bringing Information to the People (and letting them use it)", *Dalhousie Journal of Interdisciplinary Management* 2007, <http://ojs.library.dal.ca/djim/article/view/2007vol3Hare/42>.

²³⁰ P. CÁMARA AGUILA, "Conflicts between Copyright and the Rights of Consumers" in ALAI, *Regards sur les sources du droit d'auteur – Exploring the Sources of Copyright*, Parijs, 2005, 536; M. GARCELON, "An information commons? Creative Commons and public access to cultural creations", *New Media Society* 2009, 1319; L. LESSIG, *Free Culture: How Big Media Uses Technology and the Law to Lock Down Culture and Control Creativity*, New York, Penguin, 2004, 17; E. WERKERS en F. GILIO, "Het delen van digitale media: overzicht van rechtspraak", 2006, 2, http://www.internet-observatory.be/internet_observatory/pdf/legislation/cmt/jur_be_2006-04-13_cmt_nl.pdf.

²³¹ Belangrijk in dit verband is de bevestiging van K. D'HAESELEER dat ook producenten het steeds moeilijker hebben om het hoofd boven water te houden. Terwijl de gelden die uitgekeerd werden door SIMIM vroeger de spreekwoordelijke kers op de taart waren, zijn deze uitkeringen nu broodnodig om de betaling van achterstallige lonen te verzekeren, zie interview K. D'HAESELEER, 27 februari 2013.

²³² In de klassieke muziekwereld is dit overigens veel minder dikwijls het geval.

²³³ Denken we bijvoorbeeld aan U2's *How To Dismantle an Atomic Bomb* uit 2004, een album dat reeds gedeeld werd op *filesharing* websites voor de officiële vrijgavedatum. Andere, gelijkaardige voorbeelden zijn *Yankee Hotel Foxtrot* (2001) van Wilco, *Encore* (2004) van EMINEM en *Blackout* (2007) van Britney Spears. Zie in België de feiten die aanleiding gegeven hebben tot Rb. Kortrijk 29 februari 2012, [http://www.ie-forum.nl/backoffice/uploads/file/IE-forum%20Correctionele%20kamer%20\(strafrechtbank\)%20van%20de%20Rechtbank%20van%20Eerste%20Aanleg%20Kortrijk,%2029%20februari%202012,%20nr_%202012_383%20\(O M%20gevoegd%20VZW%20IFPI%20en%20SABAM%20tegen%20MINJAUW\).pdf](http://www.ie-forum.nl/backoffice/uploads/file/IE-forum%20Correctionele%20kamer%20(strafrechtbank)%20van%20de%20Rechtbank%20van%20Eerste%20Aanleg%20Kortrijk,%2029%20februari%202012,%20nr_%202012_383%20(O M%20gevoegd%20VZW%20IFPI%20en%20SABAM%20tegen%20MINJAUW).pdf) (zie ook *infra* 51-52, nr. 105); IFPI, Digital Music Report, o.c. 2012, 26.

75. GEVOLGEN VOOR BEHEERSVENNOOTSCHAPPEN - Ook de beheersvennootschappen merken de invloed van de digitalisering op hun werk.²³⁴ Dit geldt niet zozeer voor de uitoefening van hun eigen taken – de informatisering levert geen grote problemen op voor wettelijke licenties zoals de billijke vergoeding en de thuiskopie – maar voor de druk die uitgaat van hun leden.²³⁵ Aangezien deze leden het zelf steeds moeilijker hebben om hun economische rechten af te dwingen, dragen zij steeds meer rechten over aan de beheersvennootschap. De leden hebben het zelf steeds moeilijker om het hoofd boven water te houden en zetten de beheersvennootschappen dan ook onder druk om zo veel mogelijk geld binnen te halen.²³⁶

76. OMVANG VAN HET VERLIES - De omvang van het economisch verlies dat de creatieve industrie lijdt als gevolg van auteursrechtelijke inbreuken is onmogelijk precies in te schatten.²³⁷ Cijfers van IFPI, de internationale federatie van de muziekindustrie, tonen aan dat de globale opbrengsten van muziekopnames nu slechts de helft bedragen van wat vijftien jaar geleden het geval was.²³⁸ Wat betreft de verkoop van cd's zijn de cijfers nog treffender: de opbrengsten van de zogenaamde “fysieke” muziekverkoop zijn tijdens de laatste vijftien jaar met twee derden gedaald.²³⁹ In België halveerde de opbrengst van de cd-verkoop tijdens de laatste vijf jaar.²⁴⁰ De cijfers liegen niet en de invloed van de digitalisering op de muziekindustrie van vandaag valt dan ook niet te ontkennen. Het lijdt geen twijfel dat de creatieve industrie lijdt onder de ongebreidelde verspreiding van auteursrechtelijk beschermde werken.

2. Professioneel musiceren in de 21^e eeuw

a) Algemeen

77. MUZIKANTEN IN DE DIGITALE WERELD - Vooraleer we onze zoektocht naar duurzame en weldoordachte oplossingen voor de handhavingsproblemen van artiesten in de digitale wereld aanvatten, gaan we na hoe in de digitale wereld gemusiceerd wordt. Professionele muzikanten in de 21^e eeuw zijn niet te vergelijken met hun voorgangers uit analoge tijden en

²³⁴ Zie over de functie en de werking van deze beheersvennootschappen *infra* 72-82, nr. 144-157.

²³⁵ De wettelijke licenties of dwanglicenties worden extensief behandeld in het volgende hoofdstuk, over het collectief beheer van rechten, zie *infra* 85-95, nrs. 165-182.

²³⁶ Interview K. D'HAESELEER, 27 februari 2013.

²³⁷ M. LEVIN, *o.c.* 2012, 148.

²³⁸ Zie derde grafiek IFPI, Recording Industry in Numbers, *o.c.* 2013, 7.

²³⁹ Zie derde grafiek in IFPI, Recording Industry in Numbers, *o.c.* 2013, 5 Een belangrijke opmerking hierbij dat tijdens de laatste jaren een heropleving van de verkoop van vinylplaten opgemerkt kan worden, die duidelijk contrasteert met de dalende trend in de cd-verkoop, zie IFPI, Recording Industry in Numbers, *o.c.* 2012, 17 en 99.

²⁴⁰ IFPI, Recording Industry in Numbers, *o.c.* 2013, 41 en IFPI, Recording Industry in Numbers, *o.c.* 2012, 43. In 2012 bedroegen de inkomsten van de Belgische muziekindustrie ongeveer 92, 8 miljoen euro. Iets minder dan 60 miljoen euro daarvan was afkomstig van de fysieke verkoop van muziek, dit terwijl deze in 2007 nog meer dan 120 miljoen euro bedroeg.

bij het zoeken naar mogelijke oplossingen voor hun problemen moet men hiermee steeds rekening houden. Opvallende wijzigingen hebben zich in het bijzonder voorgedaan in de artiest-fan-relatie. Bovendien is het belang van live-concerten sterk gestegen en is in de muziekwereld steeds prominenter een doe-het-zelf-mentaliteit aanwezig.

b) De artiest centraal

78. GEWIJZIGDE DYNAMIEK - In het eerste decennium van de 21^e eeuw is de dynamiek in de muziekwereld totaal veranderd. De verhouding tussen een artiest en zijn fans is steeds prominenter geworden. Meer dan ooit bestaat er in onze maatschappij de tendens om specifieke personen op een voetstuk te plaatsen.²⁴¹ In het bijzonder gaat het hier over acteurs, sportlui en... muzikanten. Het zijn echte wereldsterren, publieke persoonlijkheden die op elk moment van de dag in de *spotlights* staan, ook op sociale netwerksites.²⁴² Slechts één van de tien meest geliefde personen op *Facebook* is geen artiest en zeven van de tien meest gevolgde personen op *Twitter* hebben gekozen voor een carrière in de muziek.²⁴³ Echter, weinig uitvoerende muzikanten zijn echte wereldsterren.²⁴⁴ Bovendien hebben deze wereldsterren meestal andere bronnen van inkomsten, zoals de grootschalige verkoop van merchandise en lucratieve optredens in de reclamewereld.²⁴⁵ Zij hebben dan ook geen moeite om hun stem te laten horen wanneer de handhaving van hun rechten op tafel ligt.²⁴⁶

Ook bij minder bekende artiesten is de verhouding met hun publiek echter totaal gewijzigd.²⁴⁷ Via sociale netwerksites zoals *Twitter* en *Facebook* kunnen muzikanten zonder problemen in direct contact treden met hun allergrootste fans.²⁴⁸ Met deze gewijzigde dynamiek moeten we in elk geval rekening houden.²⁴⁹

²⁴¹ N. KANAAR and C. PHILLIPS, *Bagehot & Kanaar on Music Business Agreements*, Third Edition, London, Sweet & Maxwell, 2009, ix.

²⁴² Cf. P. TOMORI, *o.c.* 2003, 655.

²⁴³ IFPI, Digital Music Report, *o.c.* 2013, 22.

²⁴⁴ Zie bijvoorbeeld Commission Staff Working Document, *o.c.* 2008, 12.

²⁴⁵ Denken we in dit verband bovendien aan de verkoop van luxe-boxsets, waarbij fans van gevestigde artiesten fortuinen uitgeven om vernieuwde uitgaven van een cd of een live-optreden aan hun collectie toe te voegen, zie IFPI, Recording Industry in Numbers, *o.c.* 2012, 18; N. KANAAR and C. PHILLIPS, *o.c.* 2009, ix.

²⁴⁶ Voorstel voor een Richtlijn van het Europees Parlement en de Raad tot wijziging van Richtlijn 2006/116/EG van het Europees Parlement en de Raad betreffende de beschermingstermijn van het auteursrecht en van bepaalde naburige rechten, 2008, *ibidem*; W. DOLFSMA, "How will the Music Industry Weather the Globalization Storm?", *First Monday* May 2000, updated in Special Issue #1: Music and the Internet, 4 July 2005, <http://www.firstmonday.org/htbin/cgiwrap/bin/ojs/index.php/fm/article/view/1461/1376>.

²⁴⁷ Zie bijvoorbeeld de bevindingen die weergegeven worden in M. MADDEN, "Artists, Musicians and the Internet", 2004, ii, <http://www.pewinternet.org/Reports/2004/Artists-Musicians-and-the-Internet.aspx?r=1>.

²⁴⁸ Zie *infra* 39-40, nr. 80. Deze relatie tussen artiesten en hun fans wordt steeds belangrijker, zoals N. MASON, drummer bij Pink Floyd aanhaalde op het New Media Forum, Europees Parlement, 27 juni 2012; zie ook IFPI, Digital Music Report, *o.c.* 2013, 20.

²⁴⁹ Cf. *supra* 6, nr. 10.

79. STRENGERE HANDHAVING NOODZAKELIJK? – We moeten ook rekening houden met het feit dat niet alle artiesten *per se* een restrictievere handhaving van de vermogensrechten willen. Voor veel muzikanten ligt de prioriteit bij hun morele rechten, hun reputatie en het recht op integriteit van hun werk. Als we de artiest echt centraal stellen, mogen we het belang van de morele rechten niet onderschatten.²⁵⁰ Voor muzikanten is onmiddellijk economisch gewin bovendien niet steeds een prioriteit. Muzikanten gaan dikwijls eerder op zoek naar faam dan naar geld, zijn meer geïnteresseerd in het vastleggen van live-concerten en het opbouwen van een vaste fanbasis dan in het bestraffen van inbreuken op hun rechten.²⁵¹ Hierin kadert de uitspraak van Mark COKER, de oprichter van *Smashwords*, een online platform dat elektronische boeken publiceert en verspreidt: “*The biggest threat facing (artists) today is not piracy, it’s obscurity*”.²⁵² Dit impliceert dat een strengere handhaving van de rechten van muzikanten niet steeds wenselijk is. Velen zijn er zelfs van overtuigd dat juist de verstrenging van de bepalingen van auteursrecht geleid heeft tot de handhavingproblemen waarin de muziekwereld verzeild is geraakt.²⁵³ Zo’n ongenueanceerde uitspraak kan niet gevolgd worden, maar we moeten hiervan onthouden dat strengere, restrictievere wetten in de tak van het auteursrecht een tegenovergesteld effect kunnen hebben.²⁵⁴

c) Can you “Do It Yourself”?

80. RECHTSTREEKS CONTACT MET FANS - De globale opkomst van het internet heeft een soort “*do it yourself*”-mentaliteit met zich meegebracht (DIY), waarbij steeds meer artiesten het heft in eigen handen nemen.²⁵⁵ Met behulp van internetplatformen zoals de videowebsite *YouTube* kunnen artiesten rechtstreeks in contact treden met het voltallige internetpubliek.²⁵⁶ Via sociale media zoals *Facebook* en *Twitter* is direct contact mogelijk tussen muzikant en

²⁵⁰ J.A. FRAZIER, “On moral rights, artist-centered legislation, and the role of the state in art worlds: notes on building a sociology of copyright law, *Tulane Law Review* 1995, 313.

²⁵¹ Het belang van live-concerten is bovendien nog toegenomen door de digitalisering: aangezien de inkomensstroom die voortvloeit uit de cd-verkoop sterk is afgenomen, moeten artiesten het meeste trachten te halen uit andere bronnen van inkomsten, zoals concerten; H.H. PERRITT JR., “New Architectures for Music: Law Should Get out of the Way”, *Hastings Comm. and Ent. L.J.* 2007, 321; M.F. SCHULTZ, “Live Performance, Copyright, and the Future of the Music Business”, *U. Rich. L. Rev.* 2009, 685 en 696.

²⁵² Vrij vertaald: “*De grootste bedreiging voor (artiesten) in deze tijd is niet piraterij, maar obscuriteit.*”

²⁵³ G.B. RAMELLO, “Private Appropriability and Sharing of Knowledge: Convergence or Contradiction? *The Opposite Tragedy of the Creative Commons*” in L. TAKEYAMA, W. GORDON and R. TOWSE (eds), *Developments in the Economics of Copyright: Research and Analysis*, Cheltenham, Edward Elgar, 2005, 120-141.

²⁵⁴ Ook het ontstaan van de Open Access-beweging in de wereld van software heeft bovendien te maken met de restrictieve aard van wetgevende initiatieven in het intellectueel-eigendomsrecht, zie N. HENDRIKS, “Creative Commons in Nederland: Flexibel auteursrecht”, 2006, <http://creativecommons.nl/cc-en-nl-auteursrecht/> en N. PEIFER, “Regulatory Aspects of Open Access”, *JIPITEC* 2010, 131-137.

²⁵⁵ C.L. BLANCO, New Media Forum, Europees Parlement, 27 juni 2012; H.H. PERRITT JR., *o.c.* 2007, 329.

²⁵⁶ Zie <http://www.youtube.com/?gl=NL&hl=nl>; W. DOLFSMA, *o.c.* 2000, updated in 2005; R.W. HAWKINS, R. MANSELL, en W.E. STEINMUELLER, “Toward Digital Intermediation in the Information Society”, *Journal of Economic Issues* 1999, 389; IFPI, Digital Music Report, *o.c.* 2012, 3; A. SPARROW, *o.c.* 2006, 3.

luisteraar, terwijl artiesten hun muziek zelf tegen betaling beschikbaar kunnen stellen op *iTunes*. Virtuele gemeenschappen, waarbij muzikanten hun werk aan de wereld laten zien, worden steeds belangrijker om nieuw talent te ontdekken.²⁵⁷ Op die manier kunnen muzikanten theoretisch gezien zonder tussenpersonen hun muzikale carrière opbouwen en verdwijnen contracten met uitgevers, platenmaatschappijen en managers volledig uit beeld, net als de beheersvennootschappen die het collectief beheer van rechten verzekeren.²⁵⁸

81. BELANG VAN TUSSENPERSONEN - Lopen we hier echter niet vooruit op de realiteit? Vallen deze evoluties niet te relativiseren? Voorlopig lijkt nog een belangrijke taak weggelegd voor zowel producenten als beheersvennootschappen.²⁵⁹ De eersten spelen een cruciale rol in het verzekeren van de financiële risico's die gepaard gaan met de creatie en de verspreiding van muziek terwijl beheersvennootschappen onder meer de praktische moeilijkheden opvangen die voortvloeien uit het individueel beheer van rechten.²⁶⁰ Hoewel online muzieklicentiesystemen – waarover in een verder onderdeel meer – artiesten de kans geven om rechtstreeks hun muziek aan de man te brengen, lijkt de zogenaamde “desintermediatie” dan ook niet zo snel te verlopen als sommigen beweren.²⁶¹

C. Mogelijke oplossingen

1. “The End” voor auteursrecht en naburige rechten?

82. EEN RADICAAL ANTWOORD - Een eerste mogelijk antwoord op de handhavingsproblemen die voortvloeien uit de digitalisering is de complete afschaffing van de bestaande regels.²⁶² Deze radicale oplossing wordt onder meer ondersteund door critici die wijzen op het

²⁵⁷ Denken we onder meer aan Musicoverly (<http://musicoverly.com/>) en LastFM (<http://www.last.fm/>).

²⁵⁸ M. RICOLFI, “Individual and collective management of copyright in a digital environment” in P. TORREMAN (ed.), *Copyright Law – A Handbook of Contemporary Research*, Cheltenham, Edward Elgar Publishing Limited, 2007, 283 en 293 en M. KRETSCHMER, G.M. KLIMIS en R. WALLIS, “Music in Electronic Markets”, *New Media & Society* 2001, 429; J.S. WELSH, “Comment, Pay What You Like—No, Really: Why Copyright Law Should Make Digital Music Free for Noncommercial Uses”, *Emory L.J.* 2009, 1495; cf. <http://www.bi.edu/about-bi/News/News-2010/Musicians-winning--record-companies-losing/>.

²⁵⁹ L. COBOS, *o.c.* 2003, 750.

²⁶⁰ Cf. *infra* 70, nr. 141. Een bijzonder groot deel van cd-releases is immers niet rendabel, zie H.C. HANSEN (mod.), *o.c.* 2005, 1031 en M. KRETSCHMER, G.M. KLIMIS en R. WALLIS, *o.c.* 2001, 423 en 432.

²⁶¹ Cf. *infra* 96, nr. 185. A. KATZ, “The potential demise of another natural monopoly: new technologies and the administration of performing rights: Part 2”, *J.C.L. & E.* 2006, 274; R. MERGES, “The Continuing Vitality of Music Performance Rights Organizations”, 2008, 1, 4 en 32, <http://escholarship.org/uc/item/7cf864x2>; H. OLSSON, “The Importance of Collective Management of Copyright and Related Rights”, WIPO National Seminar on Copyright, Related Rights, And Collective Management, 2005, 4, http://www.wipo.int/edocs/mdocs/arab/en/wipo_cr_krt_05/wipo_cr_krt_05_4.pdf.

²⁶² Zie bijvoorbeeld J. P. BARLOW, “Selling Wine without Bottles. The Economy of Mind on the Global Net”, in P.B. HUGENHOLTZ (ed.), *The Future of Copyright in a Digital Environment*, Deventer, Kluwer, 1996, 169 en B.R. DAY, *o.c.* 2010, 197, waarin verwezen wordt naar het voorstel van R. SHIH RAY KU om online auteursrecht simpelweg af te schaffen (zie in dit kader ook R. SHIH RAY KU, ‘The Creative Destruction of Copyright: Napster

al te restrictieve karakter van auteursrecht.²⁶³ Anderen vrezen dat auteursrecht creativiteit uitholt aangezien de staat via de beoordeling van de originaliteitsvereiste de macht krijgt om het begrip creativiteit in te vullen.²⁶⁴ Zo komen zij tot de conclusie dat auteursrecht in de huidige vorm contraproductief is.

83. GEEN DUURZAME OPLOSSING - De drastische conclusie die critici van auteursrecht nemen, kan echter niet gevolgd worden.²⁶⁵ Een volledige afstand van ons huidige systeem zou bovendien niet mogelijk zijn. Het concept van auteursrecht ligt aan de basis van onze volledige creatieve industrie en de muziekindustrie in het bijzonder.²⁶⁶ De fundamentele principes van het auteursrecht, namelijk dat creatieve inspanningen een beloning verdienen en dat illegaal kopiëren moet leiden tot bestraffing, kunnen we niet loslaten.²⁶⁷ Het totaal achterlaten van de idee van auteursrecht zou niet sociaal geaccepteerd worden en lijkt geen duurzame oplossing te zijn. Zou een strengere handhaving van de bestaande regels wel uitkomst kunnen bieden?²⁶⁸ Op deze vraag wordt hieronder een antwoord gezocht.

and the New Economics of Digital Technology, *U. Chi. L. Rev.* 2002, 263-324). Zie ook R. MERGES, *o.c.* 2008, 5 en M. RICOLFI, *o.c.* 2007, 301.

²⁶³ Het begrip "auteursrecht" omvat in dit onderdeel zowel de regels van auteursrecht *sensu stricto* als de naburige rechten. Zie in verband met de mogelijke afschaffing van het auteursrecht onder meer E. BOULTON, "Sociology 308 – Ephemeral Culture in the Digital Age: The Need for a Legal Reconstruction of Artistic Identity (A+)", 2011, <http://eliboulton.wordpress.com/2011/02/10/sociology-308-ephemeral-culture-in-the-digital-age-the-need-for-a-legal-reconstruction-of-artistic-identity/> en G.N. MANDEL, "To promote the Creative Process: Intellectual Property Law and the Psychology of Creativity", *Notre Dame Law Review* 2011, 2012.

²⁶⁴ Zie onder meer J.A. FRAZIER, *o.c.* 1995, 313, 318, 351 en 353.

²⁶⁵ Wanneer deze criticasters het hebben over de al te restrictieve aard van ons auteursrechtelijk systeem, vergeten zij dat ons volledig rechtssysteem stoelt op restrictieve bepalingen. Men kan zich ons burgerlijk of commercieel recht en al zeker ons strafrecht niet voorstellen zonder allerhande verbodsregels, die menselijk gedrag reguleren in alle aspecten van het private en publieke leven. Het verlaten van de inherente restrictiviteit van auteursrecht zou in zekere zin een afstand inhouden van de aard van ons rechtssysteem. Bovendien kunnen we er helemaal niet zeker zijn dat de afschaffing van auteursrecht *sensu lato* zou leiden tot een verhoging van creativiteit. Ook de beweerde uitholling van het concept creativiteit door de statelijke definitie ervan lijkt een ongenueanceerde uitvergroting van de werkelijkheid te zijn. Interessante uiteenzettingen over de rechtvaardiging van auteursrecht *sensu lato* zijn overigens terug te vinden in G. DAVIES, *o.c.* 1994, 220 p. en S. DUSOLLIER, *o.c.* 2005, 215-242.

²⁶⁶ E. LUI, "The Eurovision Song Contest: A proposal for Reconciling the National Regulation of Music Collecting Societies and the Single European Market", *Arts & Entertainment Law Review* 2003, 67.

²⁶⁷ G. DAVIES, *o.c.* 1994, 173; A. LUCAS, *o.c.* 1998, 300; KEA, "The Collective Management of Rights in Europe: The Quest for Efficiency", 2006, 25, http://www.europarl.europa.eu/meetdocs/2004_2009/documents/dv/study-collective-management-rights-/study-collective-management-rights-en.pdf.

²⁶⁸ Cf. S. CORBETT, "Creative Commons Licences, the Copyright Regime and the Online Community: Is there a Fatal Disconnect?", *The Modern Law Review*, 2011, afl. 4, 507 en 517; M. KRETSCHMER, G.M. KLIMIS en R. WALLIS, *o.c.* 2001, 436 en G.N. MANDEL, *o.c.* 2011, 1999 en 2008.

2. Strengere handhaving als mogelijke oplossing

a) Algemeen

84. STRENGERE HANDHAVING – Hieronder komen de pleitbezorgers voor strengere handhaving van de bestaande normen aan bod. Eerst worden technische voorzieningen en *Digital Rights Management* (DRM) besproken. Daarna volgt een uiteenzetting over wetgevende actie tegen internetpiraterij. Hierbij worden zowel binnenlandse als buitenlandse voorstellen behandeld. Vervolgens wordt nagegaan of de theoretische wens tot strengere handhaving werkelijkheid kan worden. In dit kader gaan we nader in op een aantal voorbeelden van internetpiraten die in contact gekomen zijn met het gerecht. Een beoordeling van deze rechtszaken sluit het onderdeel over de strengere handhaving van auteursrecht af.

85. ISP-AANSPRAKELIJKHEID - Een andere weg die bewandeld wordt in het kader van de strengere handhaving van auteursrechtelijke regels is de aansprakelijkheid van internet service providers (hierna: ISP's), een ingewikkeld en interessant vraagstuk dat een uitgebreide bespreking noodzaakt. Dit valt echter buiten het bestek van dit werk. De focus ligt hier immers niet op de vraag naar wie aansprakelijk is voor internetpiraterij, maar op de wijze waarop hier op constructieve wijze mee omgegaan kan worden.²⁶⁹

b) Technische voorzieningen en Digital Rights Management

(1) Algemeen

86. TECHNISCHE VOORZIENINGEN - Eén van de gehanteerde methodes in de strijd tegen internetpiraterij is het instellen van zogenaamde technische beschermingsmaatregelen (TPM of *Technological Protection Measures*).²⁷⁰ Hierbij worden technische voorzieningen gebruikt om ongeoorloofd gebruik van auteursrechtelijk beschermde werk van auteurs en houders van naburige rechten tegen te gaan en wordt de omzeiling van deze maatregelen bij wet verboden.²⁷¹ Specifiek aan deze maatregelen is dat ze, in tegenstelling tot wat normaal het geval is bij controle op de naleving van auteursrecht, preventief werken.²⁷²

²⁶⁹ Toch zal de mogelijke aansprakelijkheid van ISP's in een verder onderdeel van dit werk kort aan bod komen, dit in de context van het zoeken naar een evenwicht binnen de muziekindustrie, zie *infra* 122, nr. 234.

²⁷⁰ M. KRETSCHMER, G.M. KLIMIS en R. WALLIS, *o.c.* 2001, 426.

²⁷¹ P. AKESTER, *o.c.* 2010, 375; S. DUSOLLIER, *o.c.* 2005, 35-54 over technische voorzieningen en 55-100 over de wettelijke verbodsbepalingen die hiermee verband houden; H.C. HANSEN (mod.), *o.c.* 2005, 1028 en 1040; M.-C. JANSSENS en H. VANHEES, *o.c.* 2012, 112; A. KATZ, *o.c.* 2006, 248; S. VON LEWINSKI en M.M. WALTER, *o.c.* 2010, 1065.

²⁷² G.W.G. KARNELL, "The Technical Protection of Copyright" in AXHAMN, J. (ed.), *Copyright in a borderless online environment*, Norstedts Juridik, Stockholm, 2012, 122.

87. BESCHERMING VAN TECHNISCHE VOORZIENINGEN - Technische voorzieningen ontstonden uit pogingen van rechthebbenden om hun werk beter te beschermen tegen piraterij op het internet.²⁷³ Systemen als vergrendeling, encrypties en coderingen of het gebruik van paswoorden en ingenieuze methodes zoals het *Serial Copy Management System* (SCMS) en het *Secure Digital Music Initiative* (SDMI) zagen zo het levenslicht.²⁷⁴ Hoe ingenieus deze systemen ook zijn, toch blijkt de technologisch onderlegde internetgemeenschap steeds manieren te vinden om ze te omzeilen.²⁷⁵

Het gebruik van technische maatregelen en andere mechanismen binnen de ruimere context van *Digital Rights Management* wordt daarom ondersteund door internationale en Europeesrechtelijke bepalingen. Zo hoopt men de omzeiling van deze maatregelen tegen te gaan.²⁷⁶ Zowel de WPPT en de WCT uit 1996 als het nieuwe *Beijing Treaty* verplichten de bescherming van technische beschermingsmaatregelen en bovendien legt de Richtlijn Informatiemaatschappij gemeenschappelijke regels voor alle lidstaten op.²⁷⁷ In 2005 werd de bescherming van dergelijke maatregelen dan ook opgenomen in onze Auteurswet.²⁷⁸

(2) TPM en DRM in de Belgische Auteurswet

88. TECHNISCHE VOORZIENINGEN (TPM) - Meer in het bijzonder verleent artikel 79bis Auteurswet bescherming aan technologie, inrichtingen of onderdelen die gewoonlijk gebruikt worden om inbreuken op auteursrecht *sensu lato* te voorkomen of te beperken.²⁷⁹ Deze bescherming wordt enkel verleend als de technische voorzieningen doeltreffend zijn, in die zin dat zij ervoor moeten zorgen dat de beoogde beveiliging van de belangen van de

²⁷³ F. GOTZEN en M.-C. JANSSENS, *o.c.*, 2012, 75.

²⁷⁴ SCMS zorgt ervoor dat cd's niet verder gekopieerd kunnen worden op andere dragers, zoals zogenaamde *digital audio tapes* (DAT), zie http://itlaw.wikia.com/wiki/Serial_Copy_Management_System. Het SDMI-initiatief kwam er om de explosie in het gebruik van mp3's tegen te gaan, door muzieknnummers te watermerken en zo toekomstige kopieën ervan tegen te gaan. Velen beschouwen SDMI niet als een succes, zie <http://cyber.law.harvard.edu/property/MP3/sdmi.html>; C. DE KEERSMAEKER, *o.c.* 2003, 196;

C. DE KEERSMAEKER, *o.c.* 2001, 108-109 en S. DUSOLLIER, *o.c.* 2005, 44-54.

²⁷⁵ Een voorbeeld hiervan is het *Content Scramble System* (CSS) voor dvd's (zie onder meer http://itlaw.wikia.com/wiki/Content_Scramble_System), dat snel te omzeilen bleek door *tech-savvy* internetgebruikers; H.C. HANSEN (mod.), *o.c.* 2005, 1041; A. SPARROW, *o.c.* 2006, 49; S. VON LEWINSKI en M.M. WALTER, *o.c.* 2010, 1065; J. WANG, *o.c.* 2011, 522.

²⁷⁶ F. GOTZEN en M.-C. JANSSENS, *o.c.* 2012, 76.

²⁷⁷ Zie art. 18-19 WPPT, *ibidem*: art. 11-12 WCT, *ibidem*; art. 15 Beijing Treaty on Audiovisual Performances en art. 6-7 Richtlijn Informatiemaatschappij, *ibidem*.

²⁷⁸ Wet van 22 mei 2005 houdende omzetting in Belgisch recht van de Europese Richtlijn 2001/29/EG van 22 mei 2001 betreffende de harmonisatie van bepaalde aspecten van het auteursrecht en de naburige rechten in de informatiemaatschappij, BS 27 mei 2005, 24997.

²⁷⁹ Art. 79bis§1, lid 4 Auteurswet, *ibidem*; dit artikel is er overigens gekomen als implementatie van art. 6 van de Richtlijn Informatiemaatschappij, *Pb. L* 167, 22 juni 2001, 10-19. De eerste drie onderdelen van dit artikel vormen een quasi-letterlijke overname van dit artikel.

rechthebbenden daadwerkelijk plaatsvindt.²⁸⁰ Datzelfde artikel 79bis bepaalt dat personen die een doeltreffende technische voorziening omzeilen, hier (redelijkerwijze) kennis (kunnen) van hebben en weten of behoren te weten dat deze omzeiling het plegen van een auteursrechtelijke inbreuk vergemakkelijkt, bestraft dienen te worden.²⁸¹ Bovendien is niet enkel de omzeiling van de technische voorziening strafbaar, maar ook de levering van producten en diensten die te maken hebben met dergelijke omzeilingen en die slechts een beperkt commercieel doel hebben naast het omzeilen van de beschermende maatregelen.²⁸²

89. ANDERE VORMEN VAN *DIGITAL RIGHTS MANAGEMENT* (DRM) - Als reactie op de digitalisering werden naast de technische beschermingsmaatregelen ook nog andere mechanismen ontwikkeld. Onder meer digitale *watermarking*-systemen met identificatiegegevens van bepaalde beschermde werken hebben tot doel het beheer van rechten in de digitale wereld te vergemakkelijken.²⁸³ Deze elektronische informatie geniet bescherming onder de Auteurswet. Meer in het bijzonder verbiedt artikel 79ter Auteurswet het verwijderen, wijzigen of verspreiden van dergelijke informatie die aangebracht is op beschermde werken.²⁸⁴ Om omzeiling te voorkomen, worden identificatiemechanismen bovendien vaak gecombineerd met technische beschermingsmaatregelen.²⁸⁵

(3) Problemen met DRM

90. DRM VERHINDERT LEGAAL GEBRUIK - Het meest problematische aspect van DRM vloeit voort uit de uitzonderingen op auteursrecht en de naburige rechten, zoals bijvoorbeeld de exceptie voor privégebruik uit artikelen 22.5° en 46.4° Auteurswet.²⁸⁶ De beschermende maatregelen van DRM verhinderen immers elk gebruik, ook al zou dit legaal zijn.²⁸⁷ Een oplossing voor dit probleem in een beperkt aantal gevallen werd opgenomen in de tweede

²⁸⁰ Art. 79bis§1, lid 5 Auteurswet, *ibidem*; zie ook art. 6.3 Richtlijn Informatiemaatschappij, *ibidem*; S. VON LEWINSKI en M.M. WALTER, *o.c.* 2010, 1066-1068.

²⁸¹ Art. 79bis§1, lid 1 Auteurswet, *ibidem*; cf. S. VON LEWINSKI en M.M. WALTER, *o.c.* 2010, 1068-1069.

²⁸² Zie voor Belgische rechtspraak in dit verband onder meer GwH 12 november 2009, *A&M* 2010, 167 en Bergen 7 mei 2007, online raadpleegbaar op <http://www.juridat.be> (deze zaak betrof een grootschalige piraterij van videospelletjes met behulp van *modchips*, geïntegreerde schakelingen die gebruikt worden om spelconsoles te manipuleren zodat deze ook geschikt zijn om illegale videogames op te spelen).

²⁸³ Dergelijke systemen zorgen niet enkel voor een efficiëntere identificatie van de werken, maar ook van de gebruiksvoorwaarden ervan; M. FICSOR, "Protection of 'DRM' under the WIPO 'Internet Treaties': Interpretation, Implementation and Application" in I.A. STAMATOUDI (ed.), *Copyright enforcement and the Internet*, AH Alphen aan de Rijn, Kluwer Law International, 2010, 258 en 300; F. GOTZEN en M.-C. JANSSENS, *o.c.* 2012, 79.

²⁸⁴ Art. 79ter§1 Auteurswet, *ibidem*.

²⁸⁵ F. GOTZEN en M.-C. JANSSENS, *o.c.* 2012, 79.

²⁸⁶ Zie in dit verband S. DUSOLLIER, *o.c.* 2005, 151-209.

²⁸⁷ Zie ook art. 6.4 lid 1 Richtlijn Informatiemaatschappij, waarin de lidstaten opgeroepen om passende maatregelen te nemen die dit probleem remediëren; S. DUSOLLIER, "Scoping study on copyright and related rights in public domain", Annex to Seventh Session of Committee on Development and Intellectual Property (CDIP), 2011, 43; E. WERKERS, R. KERREMANS, T. ROBRECHTS en J. DUMORTIER, *o.c.* 2009, 93-94.

paragraaf van artikel 79bis Auteurswet. Conform dit artikel moeten rechthebbenden vrijwillig maatregelen nemen die ervoor zorgen dat de toegang tot het beschermd materiaal in zo'n gevallen verzekerd is.²⁸⁸ Hoe deze vrijwillige maatregelen er in de praktijk zullen uitzien is voorlopig nog onduidelijk.²⁸⁹

91. WAT MET DE THUISKOPIE? - Wat meteen opvalt aan de lijst van de uitzonderingen in artikel 79bis Auteurswet is dat de hierboven vermelde thuiskopie er geen deel van uitmaakt.²⁹⁰ Privépersonen kunnen dus niet van artiesten verlangen dat zij ervoor zorgen dat hun muziek gekopieerd kan worden voor privédoeleinden. De ratio hiervoor ligt onder meer in het feit dat uitzonderingen op auteursrecht *sensu lato* geen recht verlenen aan de gebruiker, maar slechts een verweermiddel dat deze kan aanhalen in geval van beschuldiging van bepaalde inbreuken en dat bovendien restrictief geïnterpreteerd dient te worden.²⁹¹

92. GEEN EVENWICHTIGE OPLOSSING - Dit alles betekent dat het mogelijk is dat digitale beschermingsmaatregelen de toegang blokkeren tot artistieke werken die in feite vrij toegankelijk zouden moeten zijn.²⁹² Technische beschermingsmaatregelen en *Digital Rights Management* bieden dus niet de evenwichtige oplossing die we zoeken.²⁹³ Het zijn bovendien dergelijke maatregelen die ervoor zorgen dat gebruikers hun toevlucht nemen tot illegale praktijken en dat het imago van de muziekindustrie en het auteursrecht in het algemeen negatief blijft.²⁹⁴ De meeste platenmaatschappijen zijn dan ook afgestapt van het gebruik van dergelijke maatregelen.²⁹⁵ Misschien zou de wetgever beter hun voorbeeld volgen.

²⁸⁸ Art. 79bis§2, lid 1 Auteurswet, *ibidem*. Deze verplichting geldt overigens niet voor interactieve diensten op aanvraag, zie F. GOTZEN en M.-C. JANSSENS, *o.c.* 2012, 79; M.-C. JANSSENS, "De Belgische auteurswet doet zijn intrede in het tijdperk van de informatiemaatschappij", *Computerrecht* 2006, 11.

²⁸⁹ F. GOTZEN en M.-C. JANSSENS, *o.c.* 2012, 78.

²⁹⁰ M.-C. JANSSENS, *o.c.* 2006, 11.

²⁹¹ Brussel 9 september 2005, AR 2004/1649; Voorz. Rb. Brussel 25 mei 2004, *JLMB* 2004, 1157-1167, noot J. HENROTTE en *A&M* 2004, 338, noot S. DUSOLLIER; artikel 79bis bepaalt verder dat de Koning onder bepaalde voorwaarden maatregelen kan nemen om juist deze thuiskopie binnen het toepassingsgebied van paragraaf 2 te brengen, maar dit is tot op heden niet gebeurd. Toch worden de belangen van privégebruikers op indirecte wijze beschermd: artikel 79bis Auteurswet vereist dat de "omzeiler" van de technische voorzieningen (redelijkerwijs) op de hoogte dient te zijn dat hij daarbij het plegen van een inbreuk zal vergemakkelijken. Aangezien een uitzondering op auteursrecht *sensu lato* geldt voor privégebruik, kan er geen sprake zijn van een auteursrechtelijke inbreuk en dus evenmin van een inbreuk op artikel 79bis Auteurswet. Dit leidt tot een soort gedoogbeleid, waar personen die technische en elektronische maatregelen verschalken toch geen bestraffing riskeren; S. DUSOLLIER en C. KER, *o.c.* 2009, 352-353; M.-C. JANSSENS, *o.c.* 2006, 11.

²⁹² P. AKESTER, *o.c.* 2010, 376-377; C. HARE, *o.c.* 2007; M.-C. JANSSENS en H. VANHEES, *o.c.* 2012, 113.

²⁹³ S. DUSOLLIER en C. KER, *o.c.* 2009, 358.

²⁹⁴ C. HARE, *o.c.* 2007.

²⁹⁵ L. LESSIG, "Commons Misunderstandings: ASCAP on Creative Commons", 2007, http://www.lessig.org/bl og/2007/12/commons_misunderstandings_asca.html.

c) *Wetgevende initiatieven*

(1) Algemeen

93. INTERNATIONALE WETGEVENDE INITIATIEVEN – In de strijd tegen internetpiraterij worden dikwijls wetgevende initiatieven genomen.²⁹⁶ De voormelde Europese verlenging van de beschermingstermijn van naburige rechten kan hiervoor als treffend voorbeeld dienen, net zoals de *Anti-Counterfeiting Trade Agreement* (ACTA) die in oktober 2011 gesignd werd door acht staten in Tokio.²⁹⁷ Dit zijn echter niet de enige voorbeelden. Elke staat worstelt immers met de handhavingsproblemen die de digitalisering met zich meegebracht heeft. Een wondermiddel voor de handhavingsproblemen in de digitale wereld is er nog niet. Ook hier zal niet gesproken worden van een ultieme oplossing. Hieronder volgt een kort overzicht van de wegen die op dit vlak tot nu toe het meest bewandeld zijn.

(2) The graduated response

94. “*THREE STRIKES AND YOU’RE OUT*” - Een eerste mogelijkheid is de wettelijke aanname van een “*three strikes and you’re out*”-bestraffingsmechanisme, waarbij slechts een strenge straf wordt opgelegd als gebruikers meerdere keren in de fout gaan.²⁹⁸ Dergelijk mechanisme wordt aangeduid als “*progressive response legislation*” of een “*graduated response*”.²⁹⁹ De reactie van de overheid op illegale downloadactiviteiten wordt immers steeds strenger, op een graduele, progressieve manier.

95. GRADUATED RESPONSE IN FRANKRIJK: HADOPI - Frankrijk was een van de eerste landen waar een “*graduated response*”-systeem werd ingevoerd.³⁰⁰ De HADOPI-wet (“*Haute Autorité pour la Diffusion des Oeuvres et la Protection des droits sur Internet*”) betekende een keerpunt in het handhavingsbeleid voor auteursrecht over de hele wereld.³⁰¹

²⁹⁶ L. BENTLY, J. DAVIS and J.C. GINSBURG, *o.c.* 2010, xvii.

²⁹⁷ Belangrijk hierbij te vermelden is wel dat ACTA bijzonder controversieel was en is. Een treffende illustratie hiervan is dat dit Verdrag verworpen werd door het Europees Parlement en dus geen kracht van wet kan verkrijgen in de Europese Unie, zie http://www.europarl.europa.eu/news/en/pressroom/content/20120703_IPR48247/html/European-Parliament-rejects-ACTA; zie over ACTA ook L.P. DEVIGNE, P. VELASCO-MARTINS en A. ILIOPOULOU, “Where is ACTA taking us? Policies and Politics” in I.A. STAMATOUDI (ed.), *Copyright enforcement and the Internet*, AH Alphen aan de Rijn, Kluwer Law International, 2010, 29-42.

²⁹⁸ P.K. YU, “The Graduated Response”, *Florida Law Review* 2010, 1374 en 1379.

²⁹⁹ P. AKESTER, *o.c.* 2010, 375; H. RANAIVOSON en A.C. LORRAIN, “Graduated response beyond the copyright balance: why and how the French HADOPI takes consumers as targets”, *info* 2012, afl. 6, 34-44; P.K. YU, *o.c.* 2010, 1373-1430; nog anderen gooien het over een meer dramatische boeg, zie W. PATRY, *Moral Panics and the Copyright Wars*, Oxford, Oxford University Press, 2009, 14: “*The term graduated response should be replaced with the more accurate term ‘digital guillotine’, reflecting its killing of a critical way people connect with the world and in some cases, eliminating their ability to make a living.*”

³⁰⁰ H. RANAIVOSON en A.C. LORRAIN, *o.c.* 2012, 35.

³⁰¹ H. RANAIVOSON en A.C. LORRAIN, *o.c.* 2012, 35; A. STROWEL, “The ‘Graduated Response’ in France : Is It the Good Reply to Online Copyright Infringements?” in I.A. STAMATOUDI (ed.), *Copyright enforcement and the Internet*, AH Alphen aan de Rijn, Kluwer Law International, 2010, 148.

Vanaf dan lag de focus echt op de bestraffing van consumenten en niet op professionele marktspelers.³⁰² Concreet komen rechthebbenden via informatie-uitwisseling met ISP's te weten of en wanneer inbreuken op hun rechten plaatsvinden.³⁰³ De rechtenhouders brengen deze inbreuken vervolgens onder de aandacht van de HADOPI-autoriteit. Inbreukmakende internetgebruikers komen er eerst van af met een waarschuwing, maar recidivisten staat een strengere straf te wachten. Naast de sanctie van een beperking van het gebruik van het internet door de consument en uiteindelijk de toegang hiertoe, lopen zij het risico van criminele vervolging.³⁰⁴

96. GRADUATED RESPONSE IN ANDERE LANDEN - Frankrijk is niet de enige staat waar “*progressive response legislation*” aangenomen werd. De *Digital Economy Act* van het Verenigd Koninkrijk uit 2010 bevat een aantal bepalingen die lijken op de HADOPI-wet en in Nieuw-Zeeland, Zuid-Korea, Taiwan en zelfs in de Verenigde Staten liggen gelijkaardige voorstellen op tafel.³⁰⁵ In België kunnen we wijzen op het nu vervallen voorstel van MR-senator Philippe MONFILS, dat een graduele reactie voorstaat.³⁰⁶

97. JURIDISCHE EN PRAKTISCHE VRAGEN - Rond wetten zoals de Franse HADOPI bestaat nog een schaduw van juridische onzekerheid. Er bestaan twijfels over de compatibiliteit van deze sanctioneringsmethode met mensenrechten, zoals de bescherming van de privacy van leden van de internetgemeenschap en het recht op een eerlijk proces.³⁰⁷ Naast juridische

³⁰² In een verder onderdeel wordt overigens verduidelijkt waarom het aanvallen van kleine gebruikers in dit verband kwalijke gevolgen kan hebben (zie *infra* 122, nr. 234); H. RANAIVOSON en A.C. LORRAIN, *o.c.* 2012, 35.

³⁰³ H. RANAIVOSON en A.C. LORRAIN, *o.c.* 2012, 35; A. STROWEL, *o.c.* 2010, 149.

³⁰⁴ De Belgische Raad voor de Intellectuele Eigendom beschouwt de afsluiting van de internetverbinding van de consument overigens als een al te drastische sanctie, zie Raad voor de Intellectuele Eigendom, Sectie “Auteursrecht en Naburige rechten”, Advies betreffende de handhaving van auteursrecht en naburige rechten op het internet, 2012, 51 en 61, http://economie.fgov.be/nl/binaries/Advies%20Raad%20IE%202012%2006%2029%20NL%20final_tcm325-203220.pdf; V.-L. BENABOU, “The Chase: The French Insight into the ‘Three Strikes’ System” in I.A. STAMATOUDI (ed.), *Copyright enforcement and the Internet*, AH Alphen aan de Rijn, Kluwer Law International, 2010, 175-179; H. RANAIVOSON en A.C. LORRAIN, *o.c.* 2012, 35-36.

³⁰⁵ M. LEVIN, *o.c.* 2012, 143-144; Raad voor de Intellectuele eigendom, *o.c.* 2012, 59-60; H. RANAIVOSON en A.C. LORRAIN, *o.c.* 2012, 37.

³⁰⁶ Wetsvoorstel strekkende tot een betere bescherming van culturele creaties op het internet, <http://www.senate.be/www/?MIval=/publications/viewPub&COLL=S&LEG=4&NR=1748&PUID=67111844&LANG=nl>. Dit voorstel verviel door de ontbinding van de Belgische wetgevende kamers in 2010 en werd vervolgens in januari 2011 in een afgezwakte versie opnieuw ingediend door Richard MILLER. Het nieuwe voorstel bevat geen repressief luik meer, waarbij misbruiken zoals illegale downloads worden aangepakt. In plaats daarvan ligt de focus op de versterking van de strijd tegen piraatsites, de bevordering van legaal downloaden en het verschaffen van informatie aan de internetgebruikers. Zie Raad voor de Intellectuele Eigendom, *o.c.* 2012, 39-52 en SOFAM Jaarverslag 2011, 6, http://www.sofam.be/dbfiles/mfile/0/83/SOFAM_Jaarverslag_2011.pdf.

³⁰⁷ P. AKESTER, *o.c.* 2010, 380; W. PATRY, *o.c.* 2009, 13; H. RANAIVOSON en A.C. LORRAIN, *o.c.* 2012, 40; A. STROWEL, *o.c.* 2010, 151-152; P.K. YU, *o.c.* 2010, 1394-1403. Het Europees Parlement deelt overigens in deze bezorgdheid en heeft zich al negatief uitgesproken over de mogelijke invoering van een “*three strikes*”-systeem, zie r.o. 11, European Parliament resolution of 10 March 2010 on the transparency and state of play of the ACTA

vragen zorgen ook praktische vragen voor problemen. Het grootste probleem ligt bij de grote kost van instanties zoals de HADOPI-autoriteit. De jaarlijkse werkingskost van deze Autoriteit ligt boven de 10 miljoen euro.³⁰⁸ De kosten van de hulp van ISP's jagen dit bedrag ongetwijfeld nog meer de hoogte in. De vraag rijst dan ook of HADOPI deze hoge prijs waard is en of deze wet er daadwerkelijk voor zorgt dat de economische impact van illegaal downloaden in Frankrijk daalt, iets waarover geen zekerheid bestaat. Het is dus niet zeker of het “*three strikes and you're out*”-systeem daadwerkelijk zijn doel bereikt.³⁰⁹

98. WAARSCHUWINGSSYSTEMEN - Een lichtere vorm van gradueel antwoord zijn zogenaamde waarschuwingssystemen, waarbij overtreders aan het eind van de procedure geen strenge straf zoals een schorsing of afsluiting van de internetverbinding te wachten staat, maar een loutere – doch strenge – waarschuwing.³¹⁰ Deze methode, die voornamelijk populair is in Scandinavische landen, heeft als voornaamste doel internetgebruikers “op te voeden” en lijkt op proportionele wijze het illegaal gebruiken van beschermde werken tegen te gaan.³¹¹

(3) Globale internettaks

99. VASTE BIJDRAGE VOOR INTERNETGEBRUIKERS - Een optie om rechthebbenden van een vergoeding te voorzien voor het gebruik van hun werk is het invoeren van een vaste periodieke bijdrage, verschuldigd door alle internetgebruikers.³¹² Tegen betaling van zo'n bijdrage zouden deze internetgebruikers onbeperkte toestemming krijgen om bestanden met elkaar te delen op het internet.³¹³ *Peer-to-peer*-sharing op het internet zou op die manier volledig legaal worden. In Frankrijk gingen reeds stemmen op om zo'n globale internettaks in te voeren, maar een voorstel in die zin werd uiteindelijk afgeschoten.³¹⁴

negotiations, <http://www.europarl.europa.eu/sides/getDoc.do?pubRef=-//EP//TEXT+TA+P7-TA-2010-0058+0+DOC+XML+V0//EN>.

³⁰⁸ H. RANAIVOSON en A.C. LORRAIN, *o.c.* 2012, 38.

³⁰⁹ In elk geval zijn de downloadcijfers in Frankrijk na de aanneming van HADOPI niet zo sterk gedaald als verwacht. Bovendien blijkt uit een artikel van 2012 dat nog geen enkele HADOPI-zaak tot in de rechtbank is geraakt. Toch lijkt een substantieel deel van de Franse illegale downloaders naar het legale circuit overgestapt te zijn. Het gebruik van “*peer to peer*”-systemen in Frankrijk is met een kwart afgenomen sinds de goedkeuring van de HADOPI-wet, zie IFPI, *Recording Industry in Numbers*, 2012, 23; D. GERVAIS, *o.c.* 2012, 92; M. LEVIN, *o.c.* 2012, 142.

³¹⁰ Raad voor de Intellectuele eigendom, *o.c.* 2012, 58 en 61-63.

³¹¹ Raad voor de Intellectuele eigendom, *o.c.* 2012, 62-63. De Zweedse wet in dit verband heeft bovendien reeds bewezen te voldoen aan de standaard van het Europees Hof van Justitie, zie HvJ C-461/10, *Bonnier*, 2012.

³¹² Zie bijvoorbeeld H.C. HANSEN (mod.), *o.c.* 2005, 1052.

³¹³ E. WERKERS en F. GILIO, *o.c.* 2006, 10.

³¹⁴ E. WERKERS en F. GILIO, *o.c.* 2006, 10.

Het is niet zeker dat de concrete toepassing van een globale internettaks het recht op privacy van internetgebruikers garandeert.³¹⁵ Wanneer in dit verband geen absolute garanties zijn, kunnen we niet spreken van een evenwichtige oplossing. Ook bij het voorstel van een globale internettaks worden dan ook vraagtekens geplaatst.

100. UITBREIDING VAN WETTELIJKE LICENTIES - Daniel GERVAIS, Professor aan de Vanderbilt Law School, stelt een vergelijkbare oplossing voor. Hij suggereert om het toepassingsgebied van wettelijke licenties uit te breiden en zo het toepassingsgebied van systemen van verplicht collectief beheer te verbreden.³¹⁶ Een gelijkaardig voorstel werd in België gelanceerd door de partijen Groen! en Ecolo.³¹⁷ Volgens GERVAIS zou het probleem van online muziekpiraterij opgelost zijn wanneer iedereen verplicht was om maandelijks of jaarlijks een bepaald bedrag door te storten naar beheersvennootschappen zoals PlayRight, de beheersvennootschap voor de uitvoerende kunstenaars.³¹⁸ Op die manier zou het geld rechtstreeks naar de artiesten gaan en niet naar de creatieve “industrie”. Volgens GERVAIS zou de bereidheid van consumenten om te betalen stijgen als ze zeker wisten dat hun geld naar de artiesten ging.³¹⁹ Mocht iedere artiest aangesloten zijn bij een beheersvennootschap zou dit alleszins een interessante piste zijn. Zolang dit niet het geval is, lijkt GERVAIS’ voorstel geen duurzame oplossing te bieden.

Bovendien geldt een belangrijke juridische *caveat* bij GERVAIS’ voorstel.³²⁰ Een wettelijke licentie is een verplichte en dus onvrijwillige licentie, die beschouwd moet worden als een uitzondering op auteursrecht die gecombineerd is met een recht op vergoeding.³²¹ Artikel 5 Richtlijn Informatiemaatschappij bevat een exhaustieve lijst, die bepaalt welke uitzonderingen op auteursrecht *sensu lato* mogen voorkomen in nationale wetgeving.³²²

³¹⁵ Cf. Raad voor de Intellectuele Eigendom, *o.c.* 2012, 36.

³¹⁶ Zie wat betreft deze wettelijke licenties *infra* 85-95, nrs. 165-182. Cf. D. GERVAIS, “Individual and Collective Management of Rights Online” in J. AXHAMN (ed.), *Copyright in a borderless online environment*, Norstedts Juridik, Stockholm, 2012, 93; zie voor een gelijkaardig voorstel E. LUI, “The Eurovision Song Contest: A proposal for Reconciling the National Regulation of Music Collecting Societies and the Single European Market”, *Arts & Entertainment Law Review* 2003, 80-82.

³¹⁷ Deze partijen gaan er hierbij van uit dat rechthebbenden de strijd tegen internetpiraterij verloren hebben en willen daarom een totaal andere richting uitgaan. Volgens hen valt een globale internettaks, geïnd met de hulp van de ISP’s, perfect te combineren met een bescherming van de privacy van internetgebruikers en de ISP-rekening van consumenten; J. MORAEL, “Le statu quo est bien préjudiciable aux auteurs et ayants-droits”, 2012, <http://web4.ecolo.be/?Le-statu-quo-est-bien>; Raad voor de Intellectuele eigendom, Sectie “Auteursrecht en Naburige rechten”, *o.c.* 2012, 26; SOFAM, *o.c.* 2011.

³¹⁸ Zie wat betreft deze beheersvennootschap *infra* 81-82, nrs. 155-157; D. GERVAIS, *o.c.* 2006, 21.

³¹⁹ D. GERVAIS, *o.c.* 2012, 96; D. GERVAIS, *o.c.* 2006, 6.

³²⁰ Zie voor andere bezwaren Raad voor de Intellectuele Eigendom, *o.c.* 2012, 30-35.

³²¹ Raad voor de Intellectuele Eigendom, *o.c.* 2012, 28.

³²² Zie art. 5 Richtlijn Informatiemaatschappij, *ibidem*; European Commission Green Paper, *o.c.* 2008, 5; Raad voor de Intellectuele Eigendom, *o.c.* 2012, 29.

Aangezien een uitzondering voor *peer-to-peer*-uitwisselingen of voor het delen van werken via het internet geen deel uitmaakt van deze lijst, mogen lidstaten niet op eenzijdige wijze een wettelijke licentie voor het delen van beschermde werken op het internet invoeren.³²³

(4) Auteursrecht vs. naburige rechten

101. NOODZAAK VAN EEN ONDERSCHIEDEN OPLOSSING? - De hierboven aangehaalde wetgevende initiatieven maken geen onderscheid tussen auteursrecht *sensu stricto* en de naburige rechten. De vraag rijst hierbij of deze distinctie wel nodig is om daadwerkelijk de belangen van artiesten veilig te kunnen stellen. Het antwoord op deze vraag is genuanceerd. Ten eerste blijft het onderscheid tussen beide categorieën relevant zolang het eigenlijk de producenten zijn wiens stem klinkt bij de verdediging van de belangen van muzikanten.³²⁴ Bij een gelijkschakeling loopt men het risico de belangen van de muzikanten uit het oog te verliezen ten voordele van de producenten. De problematische verhouding tussen artiesten en producenten dient steeds in rekening gebracht te worden, ook bij de zoektocht naar oplossingen voor de handhavingsproblemen van auteursrecht *sensu lato*. Anderzijds kennen we reeds een systeem waarin een onderscheid gemaakt wordt tussen auteursrecht *sensu stricto* en de naburige rechten en waar dit niet noodzakelijk tot positieve resultaten leidt, met name het systeem van de billijke vergoeding.³²⁵

d) Strengere handhaving in de praktijk

102. GEEN EXPLOSIË AAN RECHTSZAKEN - Het internet heeft gezorgd voor een explosie aan inbreuken op auteursrecht en naburige rechten, zoveel mag uit het voorgaande duidelijk zijn. Deze explosie lijkt echter niet door te werken voor rechtbanken over de hele wereld. Terwijl internetpiraterij voor velen een dagelijkse werkelijkheid is, vinden zaken over auteursrechtelijke inbreuken slechts zelden hun weg naar de rechtszaal. Een eerste reden hiervoor is dat het verdedigen van auteursrecht *sensu lato* in de rechtbank bijzonder duur is, zeker wanneer dit zou gebeuren voor elke creatie.³²⁶ Rechtszaken over auteursrechtelijke inbreuken leiden bovendien vaak tot negatieve publiciteit voor de betrokken muziekindustrie.³²⁷

103. INBREUKEN OP MORELE RECHTEN - Hierboven werd reeds aangestipt dat het bijzonder moeilijk is inbreuken op de morele rechten van uitvoerende kunstenaars op het internet tegen

³²³ Zie voor meer informatie in dit verband – onder meer wat betreft de toepassing van de driestappentoets – Raad voor de Intellectuele Eigendom, *o.c.* 2012, 28-30 en M. VAN EECHOUD, P.B. HUGENHOLTZ, S. VAN GOMPEL, L. GUIBAULT en N. HELBERGER, *o.c.* 2009, 113-114.

³²⁴ Cf. *infra* 107, nr. 202.

³²⁵ Zie *infra* 85-95, nrs. 165-182.

³²⁶ S.L. BROUSSARD, *o.c.* 2007, 6.

³²⁷ V.-L. BENABOU, *o.c.* 2010, 169; S.L. BROUSSARD, *o.c.* 2007, 6; J. WANG, *o.c.* 2011, 520.

te gaan.³²⁸ De anonimiteit van het internet biedt een quasi-ondoordringbaar schild voor de parodiërende en dikwijls neerbuigende internetgemeenschap. Mogelijke maatregelen in dit verband, zoals het inschakelen van ISP's, geven al snel aanleiding tot inbreuken op de vrijheid van meningsuiting en het recht op privacy van internetgebruikers.³²⁹ Een verbod op haatdragende opmerkingen en onbeleefde parodieën zou mogelijk een vorm van censuur uitmaken en zou ongetwijfeld een storm van protest veroorzaken binnen de internetgemeenschap.

104. INBREUKEN OP VERMOGENSRECHTEN - De afwezigheid van een echt succesverhaal op vlak van de bescherming van morele rechten op het internet staat in contrast met de resultaten van de strijd tegen de vermogensrechtelijke gevolgen van internetpiraterij. Een aantal cijfers kunnen dit illustreren. In 2011 en in 2012 slaagde IFPI erin om in totaal meer dan 30 miljoen inbreukmakende weblinks van het internet te verwijderen.³³⁰ De *Belgian Anti-Piracy Federation* (BAF) haalde 7,4 miljoen illegale bestanden van het internet en liet 21 illegale websites sluiten.³³¹ De vertegenwoordigers van de creatieve industrie geven de strijd dus zeker niet op. In dit verband kan gewezen worden op de nieuwe businessmodellen die tijdens de laatste jaren ontwikkeld zijn en waarbij online muziekdiensten een legaal alternatief willen bieden voor illegale *peer-to-peer*-netwerken.³³²

105. DE ZAAK *KAISER CHIEFS* - De strijd tegen internetpiraterij beperkt zich bovendien niet tot het verwijderen van links en het sluiten van websites. Rechthebbenden worden niet steeds afgeschrikt door de nadelen van rechtszaken.³³³ Een spraakmakend voorbeeld is de rechtszaak die het platenlabel *Universal Music* aanvatte tegen een arbeider uit Harelbeke die twee weken voor de officiële uitgave van de nieuwe cd van de Britse band Kaiser Chiefs het album volledig online zette en zo hun mededelingsrecht schond.³³⁴ *Universal Music* en de tussengekomen burgerlijke partijen vroegen een schadevergoeding van om en bij de 100 000

³²⁸ Inbreuken op de morele rechten van artiesten gaan echter niet steeds onbestraft, zie Brussel, 4 april 2007, *A&M* 2007, 466 (zie *infra* 108, nr. 206). Een andere zaak waarbij geoordeeld werd dat een schending van de morele rechten, deze keer van auteurs, plaatsgevonden had, is de rechtszaak waarbij de internetgigant Google en Copiepresse, de beheersvennootschap van de uitgevers van Franstalige en Duitstalige dagbladen in België tegenover elkaar stonden in een dispuut over Google News, de nieuwsdienst van Google, zie Voorz. Rb. Brussel 13 februari 2007, *A&M* 2007, 107, noot D. VOORHOOF en Brussel 5 mei 2011, 2007/AR/1730, r.o. 38-74.

³²⁹ Cf. Raad voor de Intellectuele eigendom, *o.c.* 2012, 56.

³³⁰ IFPI, *Digital Music Report*, *o.c.* 2013, 31; IFPI, *Digital Music Report*, *o.c.* 2012, 9; zie voor een overzicht van mechanismen waarbij overgegaan wordt tot de blokkering van websites Raad voor de Intellectuele eigendom, *o.c.* 2012, 63-68.

³³¹ http://www.standaard.be/cnt/DMF20130314_00503929.

³³² Zie *infra* 64-66, nrs. 131-135.

³³³ M. KRETSCHMER, G.M. KLIMIS en R. WALLIS, *o.c.* 2001, 426.

³³⁴ Rb. Kortrijk 29 februari 2012, *ibidem*.

euro, maar uiteindelijk beperkte het hof van beroep van Gent de verschuldigde schadevergoeding tot 15 000 euro.³³⁵ De houding van de muziekindustrie in deze zaak valt zeker in vraag te stellen. Zij maakt zich in elk geval onpopulair door een privépersoon met beperkte financiële mogelijkheden voor de rechter te brengen. Bovendien kan de vraag gesteld worden of dit wel de meest efficiënte manier is om internetpiraterij aan te pakken.

106. THE PIRATE BAY – Ook de strijd tegen de Zweedse *torrent*-website *The Pirate Bay* wordt in de rechtbank gevoerd. De juridische saga rond deze website leidde reeds tot rechtszaken over de hele wereld, onder meer in België.³³⁶ De BAF dagvaardde Belgacom en Telenet om voor recht te horen zeggen dat deze ISP's de toegang tot deze website voor internetgebruikers onmogelijk moesten maken. De rechtbank van koophandel wees deze eis in eerste aanleg af, maar het hof van beroep van Antwerpen ging wel in op de vraag van de BAF en verplichtte Belgacom en Telenet om internetgebruikers de toegang tot elf websites van *The Pirate Bay* te ontzeggen.³³⁷ Aangezien het hof van beroep de toegang tot *The Pirate Bay* niet als zodanig verbood, doken meteen andere websites op, zoals "depiraatbaai.be".³³⁸ Ondanks de sluwheid van deze internetpiraten leidde het arrest van het hof van beroep van Antwerpen op korte termijn tot een daling van 84 procent in het gebruik van *The Pirate Bay*.³³⁹ Deze daling was bovendien niet van korte duur: nog steeds maken slechts weinig internetgebruikers gebruik van de piraatdiensten die verschaft worden door deze website.³⁴⁰ Hieruit blijkt dat de afsluiting van piraatwebsites tot resultaten kan leiden.

³³⁵ Rekening houdend met de financiële situatie van de beklaagde beperkte de rechtbank van eerste aanleg te Kortrijk het verschuldigde bedrag reeds in zekere made, maar toch werd de arbeider veroordeeld tot betaling van meer dan 65 000 euro schadevergoeding aan de betrokken partijen. Het hof van beroep van Gent nam akte van een dading van 15 000 euro die gesloten was tussen de partijen en legde geen verdere schadevergoeding op, zie respectievelijk Rb. Kortrijk 29 februari 2012, *ibidem* en Gent 20 december 2012, C/2013/12, *onuitg.*

³³⁶ Zie bijvoorbeeld in Nederland: Rb. 's-Gravenhage 11 januari 2012, http://zoeken.rechtspraak.nl/detailpage.aspx?ljn=BV0549&u_ljn=BV0549 en Vzgr. Rb. Amsterdam 30 juli 2009, http://www.boek9.nl/files/2009/IEPT20090730_Rb_Amsterdam_Brein_-_The_Pirate_Bay.pdf.

³³⁷ Zie Kh. Antwerpen, 8 juli 2010, A/10/5374, [http://www.ie-forum.nl/backoffice/uploads/file/IE-Forum%20Antwerpse%20Rechtbank%20van%20Koophandel%209%20juli%202010,%20A_10_5374%20\(BAF%20tegen%20Telenet%20en%20Belgacom\).pdf](http://www.ie-forum.nl/backoffice/uploads/file/IE-Forum%20Antwerpse%20Rechtbank%20van%20Koophandel%209%20juli%202010,%20A_10_5374%20(BAF%20tegen%20Telenet%20en%20Belgacom).pdf) en Antwerpen 26 september 2011, 2010/AR/2541, <http://www.edri.org/files/piratebay-decision-belgium-2011.pdf>; Raad voor de Intellectuele eigendom, *o.c.* 2012, 67.

³³⁸ Ook deze URL is overigens als gevolg van gerechtelijke actie niet meer toegankelijk, maar telkens duiken nieuwe IP-adressen op, met behulp waarvan internetgebruikers toch gebruik kunnen maken van de diensten van The Pirate Bay; J. CUSTERS, "Depiraatbaai.be verboden in België", 2012, <http://www.zdnet.be/news/138519/depiraatbaai-be-verboden-in-belgie/> en J. CUSTERS, "The Pirate Bay wordt De Piraat Baai", 2011, <http://www.zdnet.be/news/131998/the-pirate-bay-wordt-de-piraat-baai/>.

³³⁹ IFPI, Digital Music Report, *o.c.* 2012, 19.

³⁴⁰ IFPI, Digital Music Report, *o.c.* 2013, 39.

3. *Creative Commons Licencing*

a) *Algemeen*

107. *CREATIVE COMMONS-LICENTIES* - Het *Creative Commons Project* (CC) is een online licentiesysteem met de hulp waarvan artiesten de toestemming kunnen geven aan internetgebruikers om hun werk onder bepaalde voorwaarden gratis te verspreiden.³⁴¹ Dit systeem biedt een sterk uitgewerkt “alternatief” voor de klassieke uitoefening van het auteursrecht.³⁴² In tegenstelling tot klassieke auteurswetten, waar de uitvoerder of auteur steeds expliciet dient toe te stemmen met de reproductie van zijn of haar creatieve prestatie, laat een *Creative Commons*-licentie de wereldwijde verspreiding van een beschermd werk toe zonder de noodzaak van enig papierwerk.³⁴³ Niet het auteursrecht zelf wordt vrij beschikbaar gesteld, maar de omvang ervan.³⁴⁴ Het auteursrecht blijft dus bestaan, maar in een lightversie, waarin niet alle, maar slechts sommige rechten voorbehouden blijven aan de artiest.³⁴⁵

108. *LICENTIES VOOR DE DIGITALE WERELD* - De *Creative Commons* kaderen in een bredere gedachtestroming die zich afvraagt hoe het recht aangepast moet worden aan de digitale wereld en die op zoek gaat naar een meer pragmatische benadering van de uitoefening van auteursrecht.³⁴⁶ Deze licenties bieden een mogelijkheid om auteursrecht en naburige rechten te exploiteren op een wijze die de beperkingen van ons huidig systeem wil overstijgen door dit te verfijnen en aan te vullen.³⁴⁷ De licenties zijn bruikbaar in alle artistieke takken, zoals video, woord, beeld ... en muziek.³⁴⁸ Zowel auteurs in de strikte zin als louter uitvoerende

³⁴¹ S. CORBETT, *o.c.* 2011, 505; R. NEVILLE, R. JONES, G. HEARN en B. CONYNGHAM, “Perspectives from the Creative Industries” in B.F. FITZGERALD, J.M. COATES en S.M. LEWIS (eds.), *Open Content Licensing: Cultivating the Creative Commons*, Sydney, Sydney University Press, 2007, 99; <http://creativecommons.org/>;

³⁴² Ook in dit onderdeel dient het begrip “auteursrecht” begrepen te worden als “auteursrecht *sensu lato*”, dat de regels van auteursrecht *sensu stricto* en de naburige rechten samenbrengt; P.Y. THOUMSIN, “Certains droits réservés”, l’utopie pragmatique de Creative Commons”, *Cahiers de la documentation - Bladen voor documentatie* 2010, afl. 1, 6.

³⁴³ Ook in de Belgische Auteurswet komt deze vereiste terug, zie m.b.t. de uitvoerende kunstenaars art. 35 Auteurswet, *ibidem*; zie ook o.a. S.L. BROUSSARD, *o.c.* 2007, 7 en 10; U. SUTHERSANEN, “Creative Commons – the other way?”, *Learned Publishing* 2007, afl. 1, 61; P.Y. THOUMSIN, *o.c.*, 6-8.

³⁴⁴ S. CORBETT, *o.c.* 2011, 526; P.Y. THOUMSIN, *o.c.* 2010, 7.

³⁴⁵ S.L. BROUSSARD, *o.c.* 2007, 8 en 10; B. FITZGERALD, “A Short Overview of Creative Commons” in B.F. FITZGERALD, J.M. COATES en S.M. LEWIS (eds.), *Open Content Licensing: Cultivating the Creative Commons*, Sydney, Sydney University Press, 2007, 3; L. GORDON-MURNANE, “Creative Commons, Copyright tools for the 21st century”, *Online*, 2010, afl. 1, 19; <http://creativecommons.org/about>.

³⁴⁶ S. CORBETT, *o.c.* 2011, 505 en 507; C. MARACKE, *o.c.* 2010, 5; L. LESSIG, “The Vision for the Creative Commons: What are We and Where are We Headed? Free Culture” in B.F. FITZGERALD, J.M. COATES en S.M. LEWIS (eds.), *Open Content Licensing: Cultivating the Creative Commons*, Sydney, Sydney University Press, 2007, 42 and 49; A. SPARROW, *o.c.* 2006, 56; P.Y. THOUMSIN, *o.c.* 2010, 6; <http://creativecommons.org/about>.

³⁴⁷ C. HARE, *o.c.* 2007; N. HENDRIKS, *o.c.* 2006; P.Y. THOUMSIN, *o.c.* 2010, 9.

³⁴⁸ A. CIFFOLILLI, “The Economics of Open Source Hijacking and Declining Quality of Digital Information Resources: A Case for Copyleft”, *First Monday* 2004, afl. 4, <http://firstmonday.org/htbin/cgiwrap/bin/ojs/index.php/fm/article/viewArticle/1173/1093>.

muzikanten, de categorie artiesten die in dit werk centraal staat, kunnen met de *Creative Commons* licenties op hun werk verlenen aan de hele internetgemeenschap.³⁴⁹

109. DOEL - Door creatieve geesten en innovators over de hele wereld toe te staan te bouwen op het werk van hun voorgangers, willen de *Creative Commons* een “*pool of commons*” (vrij vertaald: een verzameling van gemeenschappelijke goederen) creëren.³⁵⁰ Het doel van deze universeel toegankelijke *pool* is om gebruikt en hergebruikt te worden en op die manier zo veel als mogelijk creatieve output mogelijk te maken.³⁵¹ Het initiatief van de *Creative Commons* wil artiesten bovendien aanmoedigen om hun muzikaal lot in eigen handen te nemen en wil hen in staat stellen om volop gebruik te maken van de mogelijkheden van het internet.³⁵² De *Creative Commons* willen dus niet enkel creativiteit en innovatie stimuleren, maar willen er ook voor zorgen dat artiesten autonome actoren in de creatieve industrie kunnen worden.³⁵³ Op die manier spelen zij in op de doe-het-zelf-mentaliteit die hierboven reeds aangehaald werd.³⁵⁴

110. “SYSTEEM NAAST EEN SYSTEEM” - De licenties willen geen nieuw stelsel vormen dat naast onze huidige regels komt te staan, maar vormen een licentiemogelijkheid die binnen de grenzen van het hedendaagse stelsel van auteursrecht *sensu lato* blijft.³⁵⁵ *De facto* lijkt het er echter op dat de *Creative Commons* niet zozeer een “systeem binnen een systeem” vormen, maar eerder een “systeem naast een systeem”. De licenties spreken de bestaande wettelijke regels niet tegen en zijn er dus in zekere zin mee in overeenstemming, maar de gedachte die de *Creative Commons* ondersteunt – de wens om een “vrije cultuur” tot stand te brengen – is zo fundamenteel verschillend van de idee achter auteursrecht *sensu lato*, namelijk de bescherming van de belangen van de artiest, dat het absurd lijkt om de *Creative Commons* volledig onder de paraplu van het auteursrecht te brengen.

³⁴⁹ Zie C. MARACKE, *o.c.* 2010, 10.

³⁵⁰ S.L. BROUSSARD, *o.c.* 2007, 8; S. DUSOLLIER, “The Master's Tools v. The Master's House: Creative Commons v. Copyright”, *Columbia Journal of Law* 2005-06, 271; P.Y. THOUMSIN, *o.c.* 2010, 6.

³⁵¹ Cf. D. GERVAIS, *o.c.* 2006, 4.

³⁵² L. LESSIG, “Commons Misunderstandings”, *o.c.* 2007; <http://creativecommons.org/>;
<http://creativecommons.org/about>.







³⁵³ S. DUSOLLIER, *o.c.* 2005-06, 280 en 286; N. ELKIN-KOREN, “What Contracts Cannot Do: The Limits of Private Ordering in Facilitating a Creative Commons”, *Fordham Law Review* 2005-06, afl. 2, 385; H. HIETANEN, “Creative Commons Olympics, How Big Media is Learning to License From Amateur Authors”, *Jipitec* 2011, 51.

³⁵⁴ Zie *supra* 39-40, nr. 80.

³⁵⁵ S.L. BROUSSARD, *o.c.* 2007, 7; S. DUSOLLIER, *o.c.* 2011, 56; S. DUSOLLIER, *o.c.* 2005-06, 278; B. FITZGERALD, *o.c.* 2007, 5; M. GARCELON, *o.c.* 2009, 1313; M. O’SULLIVAN, “Creative Commons and contemporary copyright: A fitting shoe or “a load of old cobblers”?”, *First Monday* vol. 13, 2008, afl. 1, <http://firstmonday.org/htbin/cgiwrap/bin/ojs/index.php/fm/rt/prINTERfriendly/2087/1919>; P.Y. THOUMSIN, *o.c.* 2010, 9; H. HIETANEN, *o.c.* 2011, 51.

b) De licenties

111. ZES MOGELIJKE LICENTIES - Er bestaan zes verschillende licenties waaruit artiesten kunnen kiezen, afhankelijk van de vrijheid die ze willen verlenen aan mogelijke hergebruikers van hun werk. De keuze voor één van deze zes licenties is afhankelijk van het antwoord op drie vragen: “Wil ik dat anderen mijn werk kunnen gebruiken voor commerciële doeleinden? Mogen anderen mijn werk aanpassen? Wil ik dat anderen mijn werk verspreiden onder dezelfde voorwaarden als ik dat heb gedaan?”³⁵⁶ In elk geval behoudt de maker van het werk het recht op vaderschap.³⁵⁷ Het morele recht van de artiest blijft op die manier (theoretisch) gevrijwaard. Hieronder werd een schema bijgevoegd met de zes mogelijke licenties.³⁵⁸

	<i>Attribution</i>
	<i>Attribution – ShareAlike</i>
	<i>Attribution – NoDerivs</i>
	<i>Attribution – NonCommercial</i>
	<i>Attribution - NonCommercial – ShareAlike</i>
	<i>Attribution - NonCommercial – NoDerivs</i>

Een uitgebreide bespreking van deze licenties zou ons hier te ver leiden, maar kan gevonden worden op <http://creativecommons.org/licenses/> en in de uitgebreide rechtsleer die over dit onderwerp te vinden is.³⁵⁹

112. GEEN EXCLUSIVITEIT NOCH MOGELIJKHEID TOT INTREKKING - De licenties zijn niet exclusief, wat betekent dat ze niet beperkt zijn tot één persoon of entiteit, maar dat iedereen het gelicentieerde werk mag verspreiden.³⁶⁰ De licentie blijft geldig zolang er auteursrechtelijke bescherming bestaat voor het werk, zonder enige mogelijkheid voor de kunstenaar om deze licentie in te trekken.³⁶¹

³⁵⁶ S. DUSOLLIER, *o.c.* 2005-06, 275; L. LESSIG, “The Vision for the Creative Commons”, *o.c.* 2007, 45; <http://creativecommons.org/licenses/>.

³⁵⁷ S.L. BROUSSARD, *o.c.*, 11; P.Y. THOUMSIN, *o.c.* 2010, 7; <http://creativecommons.org/licenses/>.

³⁵⁸ Bron van deze figuren: <http://creativecommons.org/licenses/>.

³⁵⁹ Zie onder meer S.L. BROUSSARD, *o.c.* 2007, 9-10; S. CORBETT, *o.c.* 2011, 512-513.

³⁶⁰ S. CORBETT, *o.c.* 2011, afl. 4, 512; <http://creativecommons.org/licenses/>.

³⁶¹ P.Y. THOUMSIN, *o.c.* 2010, 7.

113. CC0-LICENTIES - Naast de mogelijkheid om te kiezen voor één van de zes hierboven aangehaalde licenties, bieden de *Creative Commons* aan artiesten de mogelijkheid om af te zien van *al* de rechten op hun werk (de zgn. CC0-licenties).³⁶² Dit is problematisch, aangezien sommige landen – zoals o.a. België – niet toestaan dat kunstenaars hun werk volledig toevertrouwen aan het publiek domein.³⁶³ Deze licentie kunnen artiesten in zo'n landen dan ook niet verlenen.

114. JURIDISCHE VERTALINGEN - In verband met de toepassing van de licenties in verschillende landen moet zeker vermeld worden dat de *Creative Commons*-licenties niet alleen vertaald werden in verschillende talen, maar ook naar talrijke rechtssystemen.³⁶⁴ Deze vertalingen hebben als doel om de licenties een plaats te geven binnen de nationale rechtsorde en werden in België opgesteld door de nationale afdeling van het *Creative Commons*-project.³⁶⁵

c) Op het eerste zicht: vrije keuze als voordeel

115. EEN ONGENUANCEERD SUCCESVERHAAL? - Mochten we de beschrijving van de *Creative Commons* hier afsluiten, dringt de conclusie zich op dat dit systeem een ongenuanceerd succesverhaal is. De rigide regels van het auteursrecht worden immers omgebogen tot een flexibel licentiesysteem waar de vrije keuze centraal staat en waar zowel artiesten als gebruikers baat bij hebben.³⁶⁶ Artiesten kunnen zelf volledig autonoom kiezen om het licentiesysteem van de *Creative Commons* al dan niet te gebruiken.³⁶⁷ Binnen de licenties zelf genieten de artiesten nog een ruime keuze wat betreft de rechten die ze al dan niet willen behouden. Deze vrije keuze geldt niet enkel voor de kunstenaars, maar ook voor het internetpubliek: aangezien de licenties niet exclusief zijn, kan iedereen de gewenste werken onder bepaalde voorwaarden downloaden en gebruiken.

³⁶² S. CORBETT, *o.c.* 2011, 518-520; S. DUSOLLIER, *o.c.* 2011, 57; U. SUTHERSANEN, *o.c.* 2007, afl. 1, 61; <http://creativecommons.org/about>; <http://creativecommons.org/licenses/>; <http://creativecommons.org/about/cc0>.

³⁶³ Zie in verband met de naburige rechten o.a. art. 34 Auteurswet, *ibidem*, dat de globale afstand van de toekomstige uitoefening van het moreel recht van uitvoerende kunstenaars verbiedt; S. CORBETT, *o.c.* 2011, 520; zie voor een bijzonder uitgebreide bespreking van het concept “publiek domein” S. DUSOLLIER, *o.c.* 2011, 87 p.

³⁶⁴ S.L. BROUSSARD, *o.c.* 2007, 10; T. COCHRANE, N. PAHARIA en I. OI, “The iCommons Project” in B.F. FITZGERALD, J.M. COATES en S.M. LEWIS (eds.), *Open Content Licensing: Cultivating the Creative Commons*, Sydney, Sydney University Press, 2007, 54-55; S. DUSOLLIER, *o.c.* 2011, 55; S. DUSOLLIER, *o.c.* 2005-06, 277.

³⁶⁵ Deze afdeling wil samen met de Open Knowledge Foundation Belgium (<http://www.okfn.be>) deze licenties promoten en “*the power of open*” een prominente plaats geven in het Belgisch juridisch landschap; zie H. DEKEYSER, “Creative Commons licenties vertaald naar Nederlands en Belgisch recht”, *Computerr.* 2005, afl. 3, 166-167; <http://wiki.creativecommons.org/Belgium> en <http://www.creativecommons.be/?q=relaunch>.

³⁶⁶ Op die manier lijken de Creative Commons een soort “*best of both worlds*” te bieden, waarin de belangen van artiesten en gebruikers volledig met elkaar verzoend worden; C. MARACKE, *o.c.* 2010, afl.1, 13.

³⁶⁷ P.Y. THOUMSIN, *o.c.* 2010, 9.

Door deze keuzevrijheid komen de artiesten in zekere zin los van de tussenpersonen die over het algemeen de verhouding tussen artiest en consument reguleren.³⁶⁸ Het is niet meer de producent of de manager die kiest op welke wijze het werk van de artiest verspreid wordt, maar de artiest zelf die het heft in eigen handen neemt. Bovendien verdwijnt ook de beheersvennootschap uit het geheel aangezien de licenties – naast niet-exclusief – gratis zijn.³⁶⁹ In werkelijkheid is de situatie echter meer genuanceerd. Tegen de Creative-Commons-licenties werden reeds vele bezwaren geuit en sommigen spreken zelfs over een ware tragedie. Hieronder volgt een overzicht van de mogelijke problemen.

d) “Tragedy of the (Creative) Commons”?³⁷⁰
Theoretische bezwaren tegen het ambitieuze CC-project

(1) Algemeen

116. PROBLEMATISCHE ASPECTEN - Volgens de bezielers van het *Creative Commons*-project neemt creativiteit in hun systeem een centrale plaats in: door het recht op vaderschap te verzekeren en de vereiste van naamvermelding voorop te plaatsen, wordt de originele bedenker van het werk in de *spotlights* geplaatst. Hoewel zeker geargumenteed kan worden dat deze spotlights het enige zijn dat een artiest wil bereiken, mag dit ons niet verblinden voor eventuele problemen die de *Creative Commons*-licenties met zich meebrengen.³⁷¹

Dit licentiesysteem is geen volledig succesverhaal: het heeft zowel fervente supporters als categorieke tegenstanders. Naast het feit dat bepaalde gebruikte concepten vrij onduidelijk zijn (zoals het toepassingsgebied van het concept “Non-Commercial”), de onherroepelijke aard van de licenties, de verschillen tussen de nationale vertalingen van de licenties en de mogelijke incompatibiliteit van de zes verschillende licenties, zijn de belangrijkste bezwaren tegen deze licenties dat enige authenticatieprocedure ontbreekt en dat de licenties geen geld opbrengen.³⁷² Ook rijst soms het bezwaar dat de *Creative Commons* gecreëerd zijn voor een Amerikaanse markt en helemaal niet gepast zijn voor gebruik in onze streken.

³⁶⁸ U. SUTHERSANEN, *o.c.* 2007, 59; P.Y. THOUMSIN, *o.c.* 2010, 9.

³⁶⁹ Het is dan ook logisch dat kunstenaars en tussenpersonen conflicterende belangen hebben wanneer het gaat over de *Creative Commons*-licenties, zie U. SUTHERSANEN, *o.c.* 2007, 67; M. WEIDENBAUM, “Five Reasons for a Musician to Consider the Creative Commons”, 2010, <http://weallmakemusic.com/five-reasons-for-a-musician-to-consider-the-creative-commons/>.

³⁷⁰ Voor de inspiratiebron voor deze titel, zie G.B. RAMELLO, *o.c.* 2005, 120-141, die op zijn beurt de inspiratie haalde bij G. HARDIN, “Tragedy of the Commons”, *Science* 1968, afl. 3859, 1243-1248.

³⁷¹ U. SUTHERSANEN, *o.c.* 2007, 59 en 61; R. NEVILLE, R. JONES, G. HEARN en B. CONYNGHAM, *o.c.* 2007, 111.

³⁷² S.L. BROUSSARD, *o.c.* 2007, 10 en 12; S. CORBETT, *o.c.* 2011, 503, 505, 522 en 528; L. GORDON-MURNANE, *o.c.* 2010, 20-21; U. SUTHERSANEN, *o.c.* 2007, 59; P.Y. THOUMSIN, *o.c.* 2010, 8.

(2) Lost in translation: Amerikaanse vs. continentale concepten

117. AMERIKAANSE CONCEPTEN - Een eerste bezwaar dat – voornamelijk in Westerse kringen – opgeworpen wordt tegen de *Creative Commons* is dat deze op maat gemaakt zijn van de Amerikaanse creatieve industrie. De gebruikte juridische concepten zijn van Amerikaanse oorsprong, wat een efficiënt gebruik van de licenties in een Europese context onmogelijk zou maken. Hoewel de licenties vertaald werden naar verschillende rechtsordes, waaronder de Belgische, blijven de licenties *de facto* onleesbaar en dus niet geschikt voor wijdverspreid gebruik in Europa.

118. MORELE RECHTEN PROBLEMATISCH - Het grootste probleem in dit verband heeft te maken met de morele rechten van de artiesten.³⁷³ Hoewel de licenties een recht op vaderschap verzekeren, verschaffen ze geen zekerheid wat betreft het recht op integriteit.³⁷⁴ Onder bepaalde licenties mogen hergebruikers immers het werk aanpassen en zogenaamde derivaten maken. Op die manier verliezen artiesten het recht om zich te verzetten tegen bepaalde reputatieschendende aanpassingen van hun werk, iets wat ondenkbaar is in *droit d'auteur*-landen zoals Frankrijk, Duitsland en België.³⁷⁵ Hetzelfde geldt voor de CC0-licentie, die artiesten toelaat om hun werk volledig toe te vertrouwen aan het publiek domein, terwijl dit in vele nationale rechtsstelsels niet toegelaten is.³⁷⁶

Aangezien het de bedoeling is dat *Creative Commons*-licenties gelden over de hele wereld en in alle rechtsstelsels, is een globale oplossing voor dit probleem nodig. De enige mogelijke oplossing lijkt hier te zijn dat de morele rechten van artiesten steeds onaangetaast blijven, ook wanneer zij gebruik maken van de *Creative Commons*-licenties.³⁷⁷

(3) Geen zekerheid over authenticiteit

119. GEEN AUTHENTICITEITSCONTROLE - Wat betreft het recht op vaderschap bestaat bovendien nog een ander gevaar. Binnen het systeem van de *Creative Commons*-licenties bestaat geen enkele vorm van authenticiteitscontrole. Het is dus steeds mogelijk dat het werk van kunstenaars online wordt gedistribueerd zonder dat zij hiermee ingestemd hebben.³⁷⁸

³⁷³ T. COCHRANE, N. PAHARIA en I. OI, *o.c.* 2007, 55; S. CORBETT, *o.c.* 2011, 520.

³⁷⁴ T. COCHRANE, N. PAHARIA en I. OI, *o.c.* 2007, 64.

³⁷⁵ Dit terwijl de bescherming van de morele rechten van artiesten in de Verenigde Staten veel minder ontwikkeld is; M. BATTISTI, *o.c.* 2001, 82 en 85; S. DUSOLLIER, *o.c.* 2011, 36; C. MARACKE, *o.c.* 2010, 7.

³⁷⁶ S. CORBETT, *o.c.* 2011, 519-520; wat betreft de Belgische rechtsorde wordt deze vraag gesteld in G. VANDENDRIESSCHE en K. MEUL, "Creative Commons licenties naar Belgisch auteursrecht", *A&M* 2011, 535.

³⁷⁷ C. MARACKE, *o.c.* 2010, 9.

³⁷⁸ K. KOELMAN, "Waarom Creative Commons niet kan werken" in X., "25 jaar tijdschrift Computerrecht: evoluties in het computerrecht", *Computerr.* 2009, afl. 3, 112; J. MCGIVERN, "Common Understanding, 10

Willekeurige anonieme mensen over de hele wereld hebben toegang tot de website van de *Creative Commons* en kunnen het internetpubliek gratis toegang verlenen tot werken waar ze zelf geen enkele hand in gehad hebben.³⁷⁹ Het hergebruiken van zo'n werk zou een inbreuk op de rechten van de werkelijke kunstenaar betekenen, een niet te onderschatten risico voor hergebruikers van een gelicentieerd werk.³⁸⁰

120. GOEDE TROUW NOODZAKELIJK - Misbruik van een online systeem zoals de *Creative Commons* is echter niet te vermijden. We leven niet in een ideale wereld en ook zonder de *Creative Commons*-licenties is het mogelijk dat gebruikers van beschermde werken er verkeerdelijk van uitgaan dat hun gebruik geen schending van de rechten van de artiest uitmaakt.³⁸¹ Hoewel dit argument niet echt overtuigt, wijst de kern ervan toch in de goede richting: in deze digitale tijden kunnen we nooit de mogelijkheid van misbruik uitsluiten. Enerzijds rekenen de *Creative Commons* op de goede trouw van hun gebruikers en anderzijds is het vertrouwen van deze gebruikers in het systeem noodzakelijk opdat het zou werken.³⁸² Een belangrijke vraag is dus of dit systeem ons vertrouwen waard is. Het antwoord op deze vraag zal moeten blijken uit de praktijk.

(4) Geen financiële voordelen

121. GRATIS KARAKTER - Zoals reeds hierboven aangehaald zijn de *Creative Commons*-licenties gratis. Sommigen – voornamelijk mensen uit de muziekindustrie zelf – beschouwen dit als een groot nadeel.³⁸³ Volgens een enkeling vormt het gebruik van *Creative Commons*-licenties zelfs een ware aanslag op professionele kunstenaars en creativiteit in het algemeen.³⁸⁴ Anderen wijzen erop dat het gratis karakter van de licenties niet zozeer nadelig is voor creativiteit, maar dat dit gewoon het mogelijke gebruik ervan beperkt. Enerzijds beperkt men de doelgroep van de licenties tot artiesten voor wie commercieel gewin niet de

Things Every Music Creator Should Know About Creative Commons Licensing”, 2007, http://www.ascap.com/playback/2007/fall/features/creative_commons_licensing.aspx.

³⁷⁹ K. KOELMAN, *o.c.* 2009, 112.

³⁸⁰ K. KOELMAN, *o.c.* 2009, 112.

³⁸¹ A. ENGELFRIET, “ ‘Waarom Creative Commons niet kan werken’ ”, 2009, <http://blog.iusmentis.com/2009/07/22/waarom-creative-commons-niet-kan-werken/>; P. KELLER, “Waarom Creative Commons wel werkt”, 2009, <http://creativecommons.nl/2009/07/>.

³⁸² A. ENGELFRIET, *o.c.* 2009.

³⁸³ S.L. BROUSSARD, *o.c.* 2007, 12; U. SUTHERSANEN, *o.c.* 2007, 67; <http://lists.ibiblio.org/pipermail/cc-uk/2005-February/000245.html>; <http://www.musicbank.co.uk/resources/speaker-biographies/david-ferguson-composer-and-chairman-british-academy-of-composers-songwriters-bacs>.

³⁸⁴ Meer in het bijzonder gaat het hier over D. FERGUSON, die zich op een conventie in 2005 om deze redenen met vuur verzette tegen de Creative Commons, zie A. GUADAMUZ, “MusicWorks 2005 Creative Commons debate”, 2005, <http://www.technollama.co.uk/musicworks-2005-creative-commons-debate>; zie ook L. LESSIG “The Vision for the Creative Commons”, *o.c.* 2007, 48.

voornaamste drijfveer is.³⁸⁵ Anderzijds legt men de beperking niet bij de doelgroep, maar bij het gebruik van de licenties: het systeem is voornamelijk afgestemd op niet-commercieel gebruik.³⁸⁶

122. FINANCIËLE VOORDELEN - Het verlenen van een *Creative Commons*-licentie kan toch leiden tot financiële voordelen.³⁸⁷ Hierboven werd reeds aangehaald dat de maker van het werk steeds het recht op vaderschap behoudt, onafhankelijk van de licentie die hij of zij kiest.³⁸⁸ Hierin kan een argument gevonden worden tegen de critici die voorhouden dat de *Creative Commons*-licenties geen financiële voordelen kunnen opleveren. In de woorden van S.L. BROUSSARD: “*Attribution builds reputation, and reputation leads to (...) contracts.*”³⁸⁹ Inderdaad, het is mogelijk dat kunstenaars op indirecte wijze geld verdienen met behulp van deze licenties, via contacten met mensen die over deze artiesten gehoord hebben via de *Creative Commons*.³⁹⁰ Deze overweging geldt voor muzikanten in het bijzonder. Velen onder hen wensen voornamelijk dat hun uitvoeringen gehoord worden door zo veel als mogelijk mensen, zodat ze in de toekomst meer zullen kunnen optreden.

e) *Creative Commons in de praktijk*

(1) Artistieke keuzes voor *Creative Commons*

123. CC IN DE PRAKTIJK - Om te ontdekken of voornoemde theoretische bezwaren overstegen kunnen worden, dienen we na te gaan of en hoe de *Creative Commons*-licenties in de praktijk toegepast worden. De licenties zijn in elk geval populair. Een bijdrage uit 2006 haalt aan dat in dat jaar meer dan 50 miljoen websites op een bepaalde manier gebruik maakten van de *Creative Commons*.³⁹¹ Via de website <http://search.creativecommons.org/> kan men toegang verkrijgen tot een aantal zoekmachines die verschillende soorten gelicentieerde werken groeperen.³⁹² Voor muzikale werken gaat het om Jamendo, ccMixer en SoundCloud.

³⁸⁵ P.Y. THOUMSIN, *o.c.* 2010, 6 en 8.

³⁸⁶ U. SUTHERSANEN, *o.c.* 2007, 61.

³⁸⁷ B. FITZGERALD, *o.c.* 2007, 4.

³⁸⁸ Een uitzondering hierop geldt voor de CC0-licentie, zie *supra* 56, nr. 113.

³⁸⁹ Ook in de Amerikaanse rechtbanken komt deze gedachte terug, zie *Jacobsen vs. Katzer*, US Court of Appeals for the Federal Circuit 13 augustus 2008, “*Although money doesn’t change hands in open-source licencing, the copyright holder enjoys economic benefits, including enhanced reputation and market share.*” De belangrijkste functie van de licentie in dit verhaal is dan om het “merk” van de artiest kleur te geven, om aan *brand-building* te doen; zie S.L. BROUSSARD, *o.c.* 2007, 11; S. CORBETT, *o.c.* 2011, 515 en C. HARE, *o.c.* 2007.

³⁹⁰ Dit kan beschouwd worden als de hoeksteen van het volledige *Creative Commons*-licentiesysteem; S. CORBETT, *o.c.* 2011, 515; S. DUSOLLIER, *o.c.* 2005-06, 281-282; N. HENDRIKS, *o.c.* 2006; M. RICOLFI, *o.c.* 2007, 312; P.Y. THOUMSIN, *o.c.* 2010, 9; U. SUTHERSANEN, *o.c.* 2007, 59 en 61.

³⁹¹ Z. KATZ, “Pitfalls of Open Licensing; an Analysis of Creative Commons Licensing”, *Intellectual Property Law Review* 2006, afl. 3, 391.

³⁹² C. HARE, *o.c.* 2007.

124. JONGE VS. OUDERE MUZIKANTEN - Bijna zeker is dat de *Creative Commons* vooral gebruikt worden door nieuwe, jonge artiesten. Vele debuterende muzikanten zullen kansen op beroemdheid en bescherming van hun morele rechten plaatsen boven de kans op commercieel gewin.³⁹³ Bovendien past de doe-het-zelf-mentaliteit van de *Creative Commons* bij onze huidige tijdsgeest en de digitale context.³⁹⁴ Oudere, doorwinterde muzikanten zullen het ongetwijfeld moeilijker hebben met dit vernieuwend licentiesysteem, dat commercieel succes helemaal niet op de voorgrond plaatst.

125. CC BIJ PRODUCENTEN - Niet alleen enkelingen, maar ook platenmaatschappijen maken gebruik van de *Creative Commons*-licenties. Ook in België kunnen we hiervan voorbeelden vinden zoals *Muff Label* en *Silenced*.³⁹⁵ Deze twee voorbeelden lijken echter meer op bescheiden groeperingen van muzikale enthousiastelingen en zijn op geen enkele manier te vergelijken met internationale platenlabels zoals *Warner Music Group*, *Universal*, *EMI* of *Sony Music*. Het voordeel van de *Creative Commons*-licenties dat de relatie tussen artiest en fan op directere wijze kan plaatsvinden, valt hier duidelijk niet weg. Het valt moeilijk in te beelden dat de afstand tussen artiest en fan bij deze kleine platenmaatschappijen onoverbrugbaar is.

126. ARTISTIEKE VOORKEUR VOOR RESTRICTIEVE LICENTIE - Wat opvalt is dat slechts weinig creatieve geesten het grootste deel van hun rechten afstaan aan de hergebruikende internetgemeenschap.³⁹⁶ Het is de strengste licentie, die wijzigingen aan het werk en enig commercieel gebruik verbiedt, die het populairst lijkt te zijn.³⁹⁷ Dit toont aan dat de meeste artiesten zo veel als mogelijk rechten zelf willen behouden, ondanks de visie van de oprichters van het *Creative Commons*-project.³⁹⁸

³⁹³ N. HENDRIKS, *o.c.* 2006.

³⁹⁴ S. DUSOLLIER, *o.c.* 2011, 53.

³⁹⁵ Zie respectievelijk <http://www.mufflabel.be/> en <http://www.silenced.be/>; bekende gebruikers in andere artistieke takken zijn bijvoorbeeld Wikipedia en Al Jazeera, zie P.Y. THOUMSIN, *o.c.* 2010, 6.

³⁹⁶ S.L. BROUSSARD, *o.c.* 2007, 7.

³⁹⁷ Zie voor een duidelijke statistische analyse van het gebruik van de verschillende licenties Z. KATZ, *o.c.* 2006, 408 en 411; zie ook M. KIM, "The Creative Commons and Copyright Protection in the Digital Era: Uses of Creative Commons Licenses", *Journal of Computer-Mediated Communication* 2008, 194 en 200; K. KOELMAN, *o.c.* 2009, 96 en P.Y. THOUMSIN, *o.c.* 2010, 8.

³⁹⁸ Z. KATZ, *o.c.* 2006, 411; P.Y. THOUMSIN, *o.c.* 2010, 8.

(2) Juridische afdwingbaarheid

127. AFDWINGBAARHEID VOOR DE RECHTER – Indien de *Creative Commons* niet juridisch afdwingbaar zouden zijn, verliezen alle voorgaande theoretische overpeinzingen volledig hun relevantie. Een aantal keren kwam de afdwingbaarheid van *Creative Commons*-licenties reeds ter sprake in een rechtszaak.³⁹⁹ Dit gebeurde voor de eerste keer in 2006 in de zaak *Adam Curry* voor een Nederlandse rechtbank. Hier werd voor het eerst door een rechter verklaard dat *Creative Commons*-licenties juridisch afdwingbaar zijn.⁴⁰⁰ Andere voorbeelden van rechtspraak waar de *Creative Commons*-licenties ter sprake kwamen, kunnen gevonden worden in rechtbanken over de hele wereld, bijvoorbeeld in Spanje, Israël, Bulgarije, Duitsland en de Verenigde Staten.⁴⁰¹ Steeds werd bevestigd dat de licenties juridisch afdwingbare gevolgen met zich meebrengen.

³⁹⁹ Een interessante vraag heeft te maken met de grond waarop artiesten een vordering in verband met *Creative Commons*-licenties moeten baseren. Gaat het om een contractuele vordering of een vordering die een auteursrechtelijke inbreuk wil tegengaan? De keuze van aanklagers gaat beide kanten uit en soms worden beide vorderingen zelfs gecombineerd. Zie bijvoorbeeld *GateHouse Media, Inc. vs That's Great News, LLC*, zie klacht <http://www.citmedialaw.org/sites/citmedialaw.org/files/2010-06-30-GateHouse%20Media's%20Complaint.pdf>; over het oordeel in deze zaak kon geen verdere informatie gevonden worden; zie ook M. MASNICK, "Lawsuit over use of Creative Commons content raises contract vs. copyright issue", 2010, <http://www.techdirt.com/articles/20100707/04163310101.shtml>.

⁴⁰⁰ Rb. Amsterdam, 9 maart 2006, *IER* 2006, 40 en <http://jure.nl/AV4204>. Sindsdien bestaat een relatieve zekerheid dat deze licenties juridisch afdwingbaar zijn. Adam Curry, een Nederlandse tv-presentator, had een aantal foto's gedeeld op Flickr.com, een online platform dat speciaal hiervoor ontwikkeld is. Hij deed dit met behulp van een *Creative Commons*-licentie, meer in het bijzonder met de *Attributions-NonCommercial-ShareAlike*-licentie, die wijzigingen aan het oorspronkelijke werk en commercieel gebruik ervan uitsluit. Een Nederlands tijdschrift publiceerde de foto's, Adam Curry bracht het tijdschrift voor de rechter en won. Zie voor een interessante noot bij dit vonnis P. LAURENT, "Premières réactions des juges face aux licences *Creative Commons*", *RDTI* 2007, 329-336; zie ook S.L. BROUSSARD, *o.c.* 2007, 12-13; P.Y. THOUMSIN, *o.c.* 2010, 8; X, "Curry wint zaak *Creative Commons*", 2006, <http://creativecommons.nl/2006/03/10/curry-wint-zaak-creative-commons/>.

⁴⁰¹ Zie in Spanje o.a. *SGAE vs. Fernandez*, waar geoordeeld werd dat een eigenaar van een discobar geen royalties diende te betalen aan de Spaanse beheersvennootschap SGAE aangezien hij kon bewijzen dat hij enkel muziek draaide die onder een *Creative Commons*-licentie was vrijgegeven (Juzgado de Primera Instancia de número seis de Badajoz 17 februari 2006, http://wiki.creativecommons.org/images/0/03/Sentencia_metropoli.pdf), *SGAE vs. Luis*, een gelijkaardige zaak, waar de geldigheid van de licenties niet expliciet op het spel stond, maar waar SGAE haar slag thuishaalde, aangezien in de bar niet enkel muziek met *Creative Commons*-licentie werd gespeeld (Audiencia Provincial de Pontevedra 29 november 2005, http://www.interiuris.com/blog/wp-content/uploads/Creative_Commons_APPO.pdf); zie in Bulgarije *Elenkov vs. 24 hours*, (<http://www.edri.org/edrigram/number6.11/cc-bulgaria-court-ok> en <http://blog.veni.com/?p=494>); zie in Duitsland *Gerlach vs. DVU*, waar de inbreuk op een *Creative Commons*-licentie op een foto bestraft werd (Landgericht Berlin 8 oktober 2010, <http://www.ifross.org/Fremdartikel/LG%20Berlin%20CC-Lizenz.pdf>); zie in Israël *N. vs. Newspaper*, waar een rabbijnse rechtbank (dus geen officiële Israëliische rechtbank) tot de conclusie kwam dat de *Creative Commons*-licenties gerespecteerd dienden te worden op grond van een religieuze verplichting (in het Hebreeuws en dus vrij onleesbaar: Jerusalem Court 27 september 2011, http://wiki.creativecommons.org/images/3/3f/Psak_Din.pdf); zie in de Verenigde Staten o.a. *Jacobsen vs. Katzer*, waar de beroepsrechter oordeelde dat inbreuken op *open source* en publieke licenties in het algemeen afdwingbaar zijn via vorderingen op basis van auteursrechtelijke inbreuken; de *Creative Commons*-beweging trad hier op als een *amicus curiae* (US Court of Appeals for the Federal Circuit 13 augustus 2008, http://wiki.creativecommons.org/images/9/98/Jacobson_v_katzer_fed_cir_ct_of_appeals_decision.pdf).

128. AFDWINGBAARHEID IN BELGIË – Ook in België werd de juridische afdwingbaarheid van *Creative Commons*-licenties reeds bevestigd, hier in een muzikale context.⁴⁰² De Belgische folkband *Lichôdmapwa* had in 2004 het nummer *Aabatchouck* vrijgegeven onder de licentie “*Attribution-NonCommercial-NoDerivs*”, die commercieel gebruik en het wijzigen van het oorspronkelijke werk verbiedt.⁴⁰³ In 2008 gebruikten de organisatoren van het theaterfestival van Spa een deel van dit nummer voor de commerciële promotie van hun nieuwe theaterseizoen. De bandleden van *Lichôdmapwa* kwamen dit toevallig te weten. Daaropvolgende onderhandelingen kwamen niet tot een goed einde en de muziekgroep bracht de organisatoren voor de rechter.

De rechtbank van eerste aanleg van Nijvel gaf *Lichôdmapwa* ten dele gelijk: het theaterfestival had inderdaad de voorwaarden van de licentie geschonden en diende dus een schadevergoeding te betalen – die overigens substantieel lager was dan het bedrag dat *Lichôdmapwa* zelf gevorderd had. De rechter wees in dit verband op de inconsistentie in de houding van de muziekgroep: volgens hem kwam het vragen van een hoge schadevergoeding (10.380 euro) hoegenaamd niet overeen met de keuze voor de gratis *Creative Commons*-licentie. Deze opinie krijgt hier geen navolging. Door het gebruik maken van *Creative Commons*-licenties geven artiesten immers geenszins te kennen dat ze elke pecuniaire vergoeding aan zich voorbij willen laten gaan.⁴⁰⁴ Het is mogelijk dat zij gewoon gebruik willen maken van de mogelijkheden die het internet biedt met het oog op het sluiten van lucratieve contracten in de toekomst.⁴⁰⁵

129. VERMOEDEN VAN AFDWINGBAARHEID - Hierboven werden een aantal uitspraken aangehaald die de juridische afdwingbaarheid van *Creative Commons*-licenties bevestigen. Daarnaast kan men overigens de overweging maken dat zo’n bevestigingen in de rechtspraak eigenlijk niet strikt noodzakelijk zijn om de geldigheid van deze licenties te affirmeren. Hun populariteit in de onlinegemeenschap valt niet te ontkennen en het gros van de licenties wordt gewoon geëerbiedigd zonder enige gerechtelijke tussenkomst.⁴⁰⁶ Dit leidt tot de conclusie dat de licenties geldig en afdwingbaar zijn totdat het tegendeel bewezen is.⁴⁰⁷

⁴⁰² Rb. Nijvel 26 oktober 2010, http://wiki.creativecommons.org/images/f/f6/2010-10-26_A%27cision-trib.-Nivelles-Lichodmapwa.pdf.

⁴⁰³ Zie voor de toepasselijke licentie in deze zaak: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/>.

⁴⁰⁴ Cf. G. VANDENDRIESSCHE en K. MEUL, *o.c.* 2011, 538-539.

⁴⁰⁵ Cf. *supra* 60, nr. 121; zie M. KIM, *o.c.* 2008, 198 en 202.

⁴⁰⁶ S. CORBETT, *o.c.* 2011, 516.

(3) Beperkte toepassing

130. RECHTEN NIET STEEDS BESCHIKBAAR - Wat betreft de praktische toepassing van *Creative Commons*-licenties moet gewezen worden op een bezwaar dat te maken heeft met de bestaande structuur van de auteursrechtelijke regels.⁴⁰⁸ De *Creative Commons* gaan ervan uit dat rechthebbenden steeds volledig kunnen beschikken over hun rechten, iets wat dikwijls niet het geval is. Enerzijds dragen uitvoerende muzikanten – zoals hierboven reeds werd aangehaald – vaak een deel van hun rechten over aan platenmaatschappijen, zodat zij niet meer hierover kunnen beschikken.⁴⁰⁹ Anderzijds bestaat voor sommige onderdelen van de naburige rechten van producenten en uitvoerende kunstenaars een systeem van verplicht collectief beheer, zoals bij de dwanglicentie voor geoorloofde reproductie of radio-uitzending.⁴¹⁰ In zo'n gevallen kunnen zowel artiesten als producenten hun werk niet onder een *Creative Commons*-licentie verspreiden. Ook wanneer artiesten het beheer van hun werk vrijwillig hebben toevertrouwd aan een beheersvennootschap, is een dergelijke verspreiding uitgesloten.⁴¹¹ De *Creative Commons* kunnen dus enkel gebruikt worden wanneer het exclusief recht zich nog in de handen van de artiest bevindt. In het onderdeel over de dwanglicentie in het hoofdstuk over het collectief beheer van rechten wordt dieper ingegaan op dit vraagstuk.⁴¹² Hier volstaat het erop te wijzen dat mogelijk enthousiasme over de *Creative Commons* nooit mag doen vergeten dat de regels van het auteursrecht *sensu lato* steeds blijven gelden en de mogelijkheid tot gebruik van deze licenties hierdoor sterk beperkt kan worden.

4. Recente evoluties

a) Algemeen

131. NIEUWE LICENTIEMODELLEN - Hierboven werd reeds uitgebreid ingegaan op verscheidene paden die reeds bewandeld werden bij de zoektocht naar een oplossing voor de handhavingsproblemen van auteursrecht en naburige rechten in de digitale wereld. Een laatste – in recente jaren druk gebruikte – weg is “*online music licensing*”. Nieuwe licentiemodellen die illegaal downloaden willen tegengaan door er een legaal alternatief tegenover te stellen,

⁴⁰⁷ A. GUADAMUZ, “Does Creative Commons need more court cases?”, 2010, <http://www.technollama.co.uk/does-creative-commons-need-more-court-cases>.

⁴⁰⁸ Dit bezwaar werd niet gecategoriseerd onder het algemeen onderdeel over de problemen met de *Creative Commons* omdat het niet over een louter theoretisch bezwaar gaat. Het gaat bovendien verder dan de vraag naar de juridische afdwingbaarheid van *Creative Commons*-licenties. De afdwingbaarheid van de licenties zelf zegt immers nog niets over de mogelijkheid van de artiesten om een deel van hun rechten af te staan aan de internetgemeenschap.

⁴⁰⁹ Zie *supra* 4-5, nr. 7.

⁴¹⁰ Zie *infra* 85-95, nrs. 165-182.

⁴¹¹ T. COCHRANE, N. PAHARIA en I. OI, *o.c.* 2007, 55; N. HENDRIKS, *o.c.* 2006.

⁴¹² Zie *infra* 91, nr 174.

schoten de voorbije jaren als paddenstoelen uit de grond.⁴¹³ De bedoeling van deze nieuwe modellen is steeds om aan consumenten muziek aan te bieden tegen een prijs die zij bereid zijn neer te tellen.⁴¹⁴

b) Online music licencing

132. LEGAAL DOWNLOADEN - Eén van de voornaamste evoluties die de laatste jaren heeft plaatsgevonden in de muziekwereld is het ontstaan van talrijke businessmodellen voor “online music licencing”.⁴¹⁵ Deze muzieklicentiemechanismen zorgen ervoor dat internetgebruikers muziek van het internet kunnen halen zonder hierbij in de illegale sfeer te belanden. Soms worden licenties verleend op volledige cd’s, maar steeds meer ligt de focus op individuele nummers, op singles.⁴¹⁶ De licentiemechanismen spelen hier dan ook zo veel als mogelijk op in.

133. VERSCHILLENDE MODELLEN - Sommige licentiesystemen, zoals *Spotify*, werken op basis van een abonnement, terwijl bij andere systemen, zoals *iTunes*, per gedownload nummer een betaling gevraagd wordt.⁴¹⁷ Nog anderen gebruiken inkomsten uit reclame om hun diensten te kunnen financieren.⁴¹⁸ In totaal bestaan er meer dan 500 verschillende digitale muzieksystemen over de hele wereld.⁴¹⁹ Legale licentiediensten zijn bovendien populair.⁴²⁰ Steeds meer zoeken consumenten naar manieren om op legale wijze muziek van het internet te halen.⁴²¹ Deze populariteitsgroei gaat gepaard met een hevige strijd om een aandeel in de

⁴¹³ Zie *infra* 71-72, nr. 133.

⁴¹⁴ Zie op www.blaca.org/Copyright%20in%20the%20Digital%20Age.ppt. PPT: “(O)ffer consumers something they value at prices they are willing to pay”.

⁴¹⁵ A. PANDA en A. PATEL, *o.c.* 2012, 158.

⁴¹⁶ A. KATZ, *o.c.* 2006, 255.

⁴¹⁷ IFPI, *Recording Industry in Numbers*, *o.c.* 2012, 12; J. MALONEY, *o.c.* 2006, 12; cf. Raad voor de Intellectuele eigendom, *o.c.* 2012, 10-11.

⁴¹⁸ Zie bijvoorbeeld *GrooveShark* (<http://grooveshark.com/>) en *YouTube*, *ibidem*; dit systeem is vergelijkbaar met het *Hulu*-model, dat uitgebreid beschreven wordt in J. WANG, *o.c.* 2011, 511-558. Het *Hulu*-model wil een soort allesomvattend sociaal netwerk creëren waarbij verschillende spelers de handen in elkaar slaan om gratis muziekdiensten aan te bieden aan de consument. Het *Hulu*-model onderscheidt zich overigens van *YouTube* in de kwaliteit van de creatieve content die aangeboden wordt: terwijl *YouTube* geen kwaliteitscontrole doorvoert op haar video’s, zou dit wel het geval zijn in het *Hulu*-model; SEO Economisch Onderzoek, “Digitale Drempels”, Amsterdam, 2012, 5 en 7, http://www.seo.nl/uploads/media/2012-41_Digitale_drempels.pdf.

⁴¹⁹ Een lijst van deze diensten is beschikbaar op <http://www.pro-music.org/>; IFPI, *Recording Industry in Numbers*, *o.c.* 2013, 15; IFPI, *Digital Music Report*, *o.c.* 2012, 10.

⁴²⁰ De inkomsten uit abonneediensten zoals *Spotify* en licentiemodellen die ondersteund worden door reclame zijn verantwoordelijk voor 20 procent van de globale digitale inkomsten uit muziek. In Europa loopt dit cijfer op tot 31 procent. *Spotify* telt bijvoorbeeld reeds meer dan 5 miljoen abonnees wereldwijd. Ook liefhebbers van klassieke muziek vinden overigens steeds meer hun weg naar de online muziekverkoop; IFPI, *Recording Industry in Numbers*, *o.c.* 2013, 7; IFPI, *Digital Music Report*, *o.c.* 2013, 21; M. LEVIN, *o.c.* 2012, 149.

⁴²¹ A. SPARROW, *o.c.* 2006, 65.

online muziekmarkt.⁴²² De rol van sociale netwerksites zoals *Facebook* en *Twitter* bij deze strijd mag niet onderschat worden.⁴²³

134. TERRITORIALITEITSPRINCIPE ALS PROBLEMATISCHE FACTOR - Toch werken deze online licentiesystemen (nog) niet optimaal.⁴²⁴ Het belangrijkste juridisch probleem in dit verband heeft te maken met het territorialiteitsprincipe, dat de toepassing van auteursrecht beperkt tot de landsgrenzen.⁴²⁵ Dit betekent dat in elk land toestemming verkregen moet worden voor het gebruik van een bepaald beschermd nummer, terwijl online muzieklicentiesystemen hun diensten willen aanbieden over de hele wereld. In tegenstelling tot het auteursrecht kent het internet immers geen grenzen.⁴²⁶ Op die manier zorgt het territorialiteitsprincipe voor een dalende gebruiksvriendelijkheid en stijgende transactiekosten.⁴²⁷ Internetgebruikers worden zo afgeschrikt en zullen mogelijks terug hun toevlucht zoeken in de illegale downloadcircuits.⁴²⁸

135. NUANCERING VAN HET SUCCESVERHAAL – Bovendien vormen legale licentiemechanismen nog steeds slechts een beperkt deel van het totale downloadcircuit.⁴²⁹ In dit verband zijn de recent vrijgegeven cijfers van IFPI, die aangeven dat de inkomsten uit digitale muziekverkoop in 2011 stegen met 8 procent, wel hoopvol.⁴³⁰ In 2012 leverde de globale online muziekmarkt meer dan 4 miljard euro op.⁴³¹ Bovendien hebben de inkomsten uit digitale verkoop ervoor gezorgd dat de totale inkomstenstroom van de muziekindustrie in 2012 – voor het eerst sinds 1999 – gestegen is.⁴³² Hoewel deze stijging slechts een bescheiden 0,3 procent bedraagt, geeft dit aan dat de muziekindustrie zeker op de goede weg is.⁴³³ Hierbij dient wel opgemerkt te worden dat deze positieve evolutie voorsnog niet kan teruggevonden

⁴²² A. SPARROW, *o.c.* 2006, 65.

⁴²³ IFPI, Digital Music Report, *o.c.* 2013, 4.

⁴²⁴ Bovendien bestaan nog onduidelijkheden over wat gebeurt met legaal gedownloadde muziek na de dood van de consument. Valt deze muziek in de nalatenschap van de overledene of verdwijnt de digitale eigendom van de consument wanneer deze sterft? Zie onder meer X, “Deathless data”, *The Economist* 21 april 2012, 62.

⁴²⁵ Zie *infra* 97, nr. 186.

⁴²⁶ W. DOLFSMA, *o.c.* 2000, updated in 2005.

⁴²⁷ R. GHAFELE en B. GIBERT, “Counting the Costs of Collective Rights Management of Music Copyright in Europe”, 2011, 3, 5 en 25, <http://mpa.ub.uni-muenchen.de/34646/>.

⁴²⁸ H.C. HANSEN (mod.), *o.c.* 2005, 1032. Zie in verband met vraag naar multi-territoriale *one stop shop*-licenties die hieruit voortvloeit *infra* 99-100, nr. 190.

⁴²⁹ D. DECKMYN, “Streaming biedt muziekindustrie wankele toekomst”, *De Standaard* 17 augustus 2012, D5; D. GERVAIS, *o.c.* 2012, 93; R. GHAFELE en B. GIBERT, *o.c.* 2011, 3; H.C. HANSEN (mod.), *o.c.* 2005, 1016; L. VAN BUNNEN, *o.c.* 2011, 495.

⁴³⁰ IFPI, Recording Industry in Numbers, *o.c.* 2012, 7.

⁴³¹ IFPI, Digital Music Report, *o.c.* 2013.

⁴³² IFPI, Recording Industry in Numbers, *o.c.* 2013, 5 en 7.

⁴³³ IFPI, Digital Music Report, *o.c.* 2013, 6.

worden in de Belgische cijfers. In 2012 daalden de inkomsten van de Belgische muziekindustrie met 6,3 procent.⁴³⁴

Een andere nuancering van het succes van de onlineverkoop van muziek volgt uit het feit dat de inkomsten voor artiesten uit muzieklicentiesystemen maar een peulschil bedragen in vergelijking met de vroegere inkomsten uit de verkoop van cd's.⁴³⁵ Ook hierin speelt de verhouding tussen artiesten en platenmaatschappijen een niet te onderschatten rol. Diensten zoals *Spotify* sluiten geen contracten met individuele artiesten, maar met producenten aan wie deze artiesten hun rechten overgedragen hebben.⁴³⁶ Opdat artiesten een deel van de digitale inkomstenstroom zouden krijgen, is het dan ook noodzakelijk dat zij een sterke onderhandelingspositie hebben, wat dikwijls niet het geval is.⁴³⁷ Het machtsonevenwicht van producenten en artiesten laat dus ook hier zijn gevolgen zien. Dit onevenwicht zorgt ervoor dat online muzieklicentiesystemen op dit moment geen wondermiddel vormen tegen de handhavingsproblemen in de digitale wereld.

D. Besluit

136. OP ZOEK NAAR DUURZAME OPLOSSINGEN - In dit hoofdstuk werd een poging gedaan om de gevolgen van de digitalisering voor de muziekindustrie en de acties die in dit verband reeds ondernomen zijn inzichtelijk voor te stellen. Begonnen werd met een overzicht van de handhavingsproblemen waarmee artiesten en producenten geconfronteerd worden in de digitale wereld. Vervolgens werd kort ingegaan op de vraag of de digitalisering het definitieve einde inluidt van de auteursrechtelijke principes. Hierbij werd reeds snel geconcludeerd dat de definitieve afschaffing van auteursrecht geen duurzame oplossing zou bieden.⁴³⁸

⁴³⁴ IFPI, *Recording Industry in Numbers*, o.c. 2013, 41.

⁴³⁵ Zie bijvoorbeeld Alex CALLIER: “*De realiteit is wel dat we heel weinig krijgen per keer dat onze muziek wordt gedraaid, 0,8 cent ofzo. Als ze je muziek 1 miljoen keer spelen via streaming, word je niet rijk*”, zie D. DECKMYN, o.c. 2013, D5; D. GERVAIS, o.c. 2012, 93; R. GHAFELE en B. GIBERT, o.c. 2011, 3; J.-C. LARDINOIS, o.c. 2009, 205 en 228; H.H. PERRITT JR., o.c. 2007, 330; <http://www.hypebot.com/hypebot/2012/02/spotify-royalty-rate-grew-only-0001-for-indie-artists-in-2011.html>.

⁴³⁶ Wat betreft het gebruik van beschermde werken geldt overigens een individueel verbodsrecht voor de artiest en geen systeem van dwanglicentie (zie *infra* 85, nr. 165). Voor de vennootschappen voor het collectief beheer van rechten is op dit moment dan ook geen rol weggelegd bij het verlenen van licenties op het digitaal gebruik van muziek, zie art. 3 Richtlijn Informatiemaatschappij, *ibidem*; SEO Economisch Onderzoek, o.c. 2012, 9; W. WISSING, “De componist wel en de muzikant niet”, 2012, http://www.boek9.nl/files/2012/Artikelen/Wisso_Wissing_De_componist_wel_en_de_muzikant_niet_-_NNsept2012pg17.pdf.

⁴³⁷ Cf. *infra* 106-107, nrs. 201-205.

⁴³⁸ Toch moeten wij rekening houden met dissidente stemmen, zoals bijvoorbeeld de pleitbezorgers van een concept als collectief auteursrecht; J.A. FRAZIER, o.c. 1995, 321; G.N. MANDEL, o.c. 2011, 2000-2002 en 2016; M.P. MCKENNA, o.c. 2011, 1825.

137. STRENGERE HANDHAVING? – Ook initiatieven om auteursrecht *sensu lato* strenger af te dwingen blijken niet tot duurzame oplossingen te leiden. Deze initiatieven hebben niet steeds de gewenste resultaten en brengen vaak geen evenwicht tot stand tussen de belangen van de internetgemeenschap en de rechthebbenden.⁴³⁹ *Digital Rights Management* in het bijzonder zorgt ervoor dat privégebruikers soms geen toegang hebben tot werken die uitgesloten zijn van auteursrechtelijke bescherming. Wetgevende initiatieven viseren dikwijls al te zeer diezelfde privégebruiker, zij het met dreigingen van criminele vervolging of met mogelijke inbreuken op de privacy van internetgebruikers.⁴⁴⁰ Ook de strengere handhaving van auteursrecht in de rechtbank loopt het risico om al te zeer te focussen op het bestraffen van privégebruikers.

Een algemene opmerking bij de wens tot strengere handhaving van de bestaande auteursrechtelijke regels is overigens dat de muziekindustrie hierbij het risico loopt om al te zeer vast te houden aan oude businessmodellen.⁴⁴¹ Op die manier creëert de muziekindustrie een rem op innovatie en houdt deze te weinig rekening met de veranderde werkelijkheid waarin artiesten leven en werken.

138. *CREATIVE COMMONS* - Een initiatief dat wel rekening houdt met deze veranderde werkelijkheid zijn de *Creative Commons*-licenties. Door de focus te leggen op de autonomie van de artiest en de verhouding tussen artiesten en hun fans lijken de *Creative Commons* op het eerste gezicht beter afgestemd te zijn op de noden van professionele muzikanten in de 21^e eeuw. Dit licentiesysteem is echter niet perfect. Vele auteurs wijzen op verschillende gebreken die op een theoretisch niveau problematisch blijken te zijn. De populariteit van deze licenties, ook in de muziekwereld, doet vele theoretische onzorgvuldigheden en problematische elementen echter naar de zijlijn verdwijnen.

⁴³⁹ Cf. *infra* 111-112, nr. 214; D. GERVAIS, *o.c.* 2006, 10.

⁴⁴⁰ Een uitzondering hierbij geldt voor de hierboven vermelde waarschuwingssystemen, zie *supra* 48, nr. 98.

⁴⁴¹ S. SHAW, New Media Forum, Europees Parlement, 27 juni 2012.

Toch blijft het praktisch toepassingsgebied van de *Creative Commons* beperkt. Aangezien artiesten in landen zoals België, Frankrijk en Duitsland geen afstand kunnen doen van hun morele rechten, kunnen de *Creative Commons*-licenties deze in geen geval aantasten. Hiernaast kunnen de licenties enkel toepassing vinden wanneer de rechten op exclusieve basis in handen zijn van de artiest. De “*sommige rechten voorbehouden*”-idee van de *Creative Commons* lijkt dus grotendeels een utopie te zijn.⁴⁴² Wat we zeker wel van dit project kunnen meenemen is het enthousiasme van de oprichters, hun pragmatisme en hun wens om ons huidige auteursrecht effectief te doen functioneren in de digitale wereld.

139. NIEUWE BUSINESSMODELLEN - Het enthousiasme van ondernemers heeft geleid tot het ontstaan van talloze businessmodellen die legaal downloaden mogelijk maken en die steeds populairder worden. Toch past een belangrijke nuance die in dit werk steeds terugkomt: veel hangt af van de verhouding tussen artiesten en producenten. Oplossingen die waarlijk oplossingen willen zijn en dus de belangen van de muzikant in gedachten houden, moeten hiermee rekening houden. Op dit moment lijkt dit echter weinig tot niet te gebeuren. Zolang de wens tot geldgewin het haalt van de wens om de verhouding tussen producenten en artiesten in evenwicht te brengen, kunnen we niet tot waarlijk evenwichtige oplossingen komen voor de problemen waarmee de muziekindustrie te kampen heeft in de digitale wereld.

⁴⁴² Zoals D. BERRY en G. MOSS het formuleren: “[*The Creative Commons Project*] tends to conflate how the world is with what it could be, with what we might want it to be” (vrij vertaald: “Het *Creative Commons*-project heeft de neiging om de realiteit te vermengen met wat deze zou kunnen zijn, met wat wij zouden willen dat deze zou zijn”), zie D. BERRY and G. MOSS, “On the “Creative Commons”: a critique of the commons without commonality”, *Free Software Magazine* 2006, 1.

III. Collectief beheer van de rechten van uitvoerende muzikanten

A. Algemeen

140. BEHEERSVENNOOTSCHAPPEN - Uitvoerende muzikanten staan, net als auteurs, voor de keuze om hun rechten individueel uit te oefenen dan wel een beroep te doen op een vennootschap voor het collectief beheer van rechten.⁴⁴³ In deze analyse van de mogelijkheden tot uitoefening van de rechten van uitvoerende muzikanten kan een onderdeel over dit collectief beheer niet ontbreken.

Een voorbeeld van collectief beheer van auteursrechten *sensu lato* kunnen we reeds vinden in de 18^e eeuw, met de oprichting van de Franse *Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques* (SACD), een beheersvennootschap voor theaterauteurs.⁴⁴⁴ Doorheen de jaren werden over heel de wereld gelijkaardige vennootschappen voor het collectief beheer van auteursrechten en naburige rechten opgericht.

141. WAAROM COLLECTIEF BEHEER? - De voornaamste reden om te kiezen voor collectief beheer van rechten ligt voor de hand. Eens een bepaald werk gecreëerd werd, is het onmogelijk om de controle van elk gebruik hiervan op individuele wijze te controleren.⁴⁴⁵ Deze overweging geldt zo mogelijk nog meer in de digitale wereld, waar beschermde werken in een oogopslag over de hele wereld verspreid kunnen worden.⁴⁴⁶ Een bijkomende reden voor de toevlucht tot systemen van collectief beheer van rechten komt van de zijde van de gebruikers: voor hen is het niet mogelijk om, telkens wanneer zij gebruik willen maken van een bepaald artistiek werk, de rechthebbende op te sporen en toestemming voor het gewenste gebruik te vragen.⁴⁴⁷

⁴⁴³ M. MUTORO, L. DONOSO, E. SKÚLADÓTTIR en D. STEFANOV, "Collective Right Management in the Digital Environment. Copyright in the Information Society - Group Paper", Stockholm University Law Department, 2007, 3.

⁴⁴⁴ E. LUI, *o.c.* 2003, 68-69; K. VAN DER PERRE, *o.c.* 2001, 253.

⁴⁴⁵ B.R. DAY, *o.c.* 2010, 213; S. DUSOLLIER, *o.c.* 2005-06, 280; D. GERVAIS, *o.c.* 2006, ixx; A. SCHIERHOLZ, "Preserving the social and cultural roles of collecting societies: particularities in the case of multi-territorial licensing" in ALAI, *Cultural Diversity: Its Effect on Authors and Performers in the Context of Globalisation*, Dubrovnik, 2008, 229-230; J. SCHOVSBO, *o.c.* 2012, 169-171; A. SCHIERHOLZ, "Collective Rights Management in Europe – Practice and Legal Framework" in M.M. WALTER en S. VON LEWINSKI (eds.), *European Copyright Law – A Commentary*, Oxford, Oxford University Press, 2010, 1150-1151.

⁴⁴⁶ P. GILLIÉRON, *o.c.* 2006, 939; KEA, "The Collective Management of Rights in Europe: The Quest for Efficiency", 2006, 26, http://www.europarl.europa.eu/meetdocs/2004_2009/documents/dv/study-collective-management-rights-/study-collective-management-rights-en.pdf; E. LUI, *o.c.* 2003, 67; A. PANDA en A. PATEL, *o.c.* 2012, 155.

⁴⁴⁷ De taak van de beheersvennootschappen ligt dus in het verlagen van transactiekosten langs beide kanten; GESAC, "Position Paper on Certain Aspects of Collective Management of Copyright in the Single European Digital Music Market", 2011, 4; R. GHAFELE en B. GIBERT, *o.c.* 2011, 5 en 7-8; KEA, *o.c.* 2006, 6 en 30; R. MERGES, "Contracting into Liability Rules: Intellectual Property Rights and Collective Rights Organizations",

142. STRUCTUUR VAN HET HOOFDSTUK - Dit hoofdstuk gaat dieper in op het collectief beheer van auteursrecht *sensu lato* en focust hierbij op het beheer van de rechten van uitvoerende muzikanten. Vooreerst schetsen we een algemeen beeld van het concept beheersvennootschappen zoals dit in de Belgische Auteurswet tot uiting komt. Hierbij komen onder meer de organisatie en controle van beheersvennootschappen, de relatie tussen de beheersvennootschap en haar leden en PlayRight, de beheersvennootschap van de uitvoerende kunstenaars aan bod.

Een volgend onderdeel behandelt de hardnekkige problemen waarmee vennootschappen voor het collectief beheer van rechten geconfronteerd worden. Meer in het bijzonder hebben zij een imagoprobleem, is er een sterke fragmentatie tussen de verschillende beheersvennootschappen en bestaan er onduidelijkheden wat betreft de omvang van hun mandaat.

Na dit onderdeel wordt achtereenvolgens de verplichte en de vrijwillige tussenkomst van beheersvennootschappen behandeld. In bepaalde gevallen is de uitoefening van de naburige rechten verplicht en exclusief in de handen van beheersvennootschappen. Dit hoofdstuk gaat in dit verband dieper in op de dwanglicentie voor geoorloofde reproductie en radio-uitzending. Wanneer geen systeem van verplicht collectief beheer werd ingesteld, staat het de artiest vrij om al dan niet voor het pad van de individuele exploitatie te kiezen. In dit verband rijst de vraag of deze optie in tijden van digitalisering wel valabel is.

In het laatste onderdeel van dit hoofdstuk wordt ingegaan op de mogelijkheid om multiterritoriale licenties te verlenen op auteursrechtelijk beschermde werken. Als gevolg van de digitalisering klinkt de vraag naar dergelijke multiterritoriale licenties en *one stop shops* die de belangen van rechthebbenden groeperen steeds luider. Dit staat in scherp contrast met het territorialiteitsprincipe, als gevolg waarvan auteurswetten enkel gevolgen hebben binnen nationale territoria. In dit kader wordt de vraag gesteld of het mogelijk zou zijn om af te stappen van het huidige systeem van nationale beheersvennootschappen en over te gaan tot een grensoverschrijdend, transnationaal stelsel van collectief rechtenbeheer. In plaats van een omvattend besluit aan het eind van dit hoofdstuk werd gekozen om kortere conclusies in de tekst op te nemen. De vraagstukken rond het collectief beheer van rechten zijn immers te divers om in een allesomvattend besluit volledig tot hun recht te komen.

California Law Review, 1996, 1294, 1296 en 1392; J. MALONEY, *o.c.* 2006, 125; M. MUTORO, L. DONOSO, E. SKÚLADÓTTIR en D. STEFANOV, *o.c.* 2007, 6; A. KATZ, *o.c.* 2006, 245; K. VAN DER PERRE, *o.c.* 2001, 253.

B. Beheersvennootschappen in de Belgische rechtsorde

1. Wettelijk kader

143. HOOFDSTUK VII AUTEURSWET - De rechtsregels over “*vennootschappen voor het beheer van de rechten*” kunnen we terugvinden in Hoofdstuk VII van de Auteurswet en de relevante uitvoeringsbepalingen.⁴⁴⁸ Deze regels zijn van toepassing op al wie auteursrechten int of verdeelt voor rekening van verscheidene rechthebbenden.⁴⁴⁹ Hoofdstuk VII bevat niet enkel een nadere bepaling van de voorwaarden waaraan de beheersvennootschappen moeten voldoen, maar behandelt ook de verplichtingen die deze vennootschappen moeten naleven bij de uitoefening van hun bevoegdheden en het overheidstoezicht dat hun werking controleert. Deze voorwaarden en verplichtingen worden hieronder kort behandeld, net zoals het overheidstoezicht. Om duidelijkheid te verzekeren, wordt eerst dieper ingegaan op de taken en functies van beheersvennootschappen.

2. Organisatie en controle

a) Functie en werking

144. INNING EN VERDELING - De belangrijkste taak van beheersvennootschappen is het verzekeren van het collectief beheer van de vermogensrechten van rechthebbenden, de inning en de verdeling van vergoedingen voor het gebruik van beschermde werken.⁴⁵⁰ Beheersvennootschappen fungeren op die manier als vertegenwoordigers van de economische belangen van de artiesten.⁴⁵¹ De beheersvennootschap verleent toestemming aan de gebruiker om beschermde werken te gebruiken tegen een vooraf onderhandeld forfaitair tarief en onder

⁴⁴⁸ Art. 65-78 Auteurswet, *ibidem*; zie onder meer de wet van 11 december 2009 betreffende aspecten van gerechtelijk recht wat het statuut van en de controle op de vennootschappen voor het beheer van auteursrechten en naburige rechten betreft, *BS* 23 december 2009, 80479 en de wet van 10 december 2009 tot wijziging van de wet van 30 juni 1994 betreffende het auteursrecht en de naburige rechten wat het statuut van en de controle op de vennootschappen voor het beheer van de rechten betreft, *BS* 23 december 2009, 80461; zie ook onder meer koninklijk besluit van 5 december 2011 betreffende de financiering van het toezicht op de vennootschappen voor het beheer van de auteursrechten en de naburige rechten, *BS* 20 januari 2012, 4424 en koninklijk besluit van 26 mei 2011 tot oprichting van het Overlegcomité inzake collectief beheer van auteursrechten en naburige rechten, *BS* 6 juni 2011, 33104.

⁴⁴⁹ Art. 65 Auteurswet, *ibidem*.

⁴⁵⁰ Wat betreft de morele rechten kan hier opgemerkt worden dat artiesten een volmacht of *proxy* kunnen verlenen aan beheersvennootschappen met het doel om hun morele rechten op collectieve wijze uit te oefenen, zie Brussel 5 mei 2011, 2007/AR/1730, r.o. 39; Commission Staff Working Document, Study on a Community initiative on the cross-border collective management of copyright, 2005, 7, http://ec.europa.eu/internal_market/copyright/docs/management/study-collectivemgmt_en.pdf; E. LUI, *o.c.* 2003, 69; J.-C. LARDINOIS, *o.c.* 2009, 37; M. MUTOLO, L. DONOSO, A. SCHIERHOLZ, *o.c.* 2010, 1153; E. SKÚLADÓTTIR en D. STEFANOV, *o.c.* 2007, 3.

⁴⁵¹ Voorz. Rb. Brussel, 13 februari 2007, *A&M* 2007, 107, noot D. VOORHOOF preciseert dat beheersvennootschappen de individuele rechten van hun leden mogen verdedigen of mogen optreden in het algemeen belang van de categorieën rechthebbenden die zij vertegenwoordigen als hun statuten hierin voorzien; A. PANDA en A. PATEL, *o.c.* 2012, 156; L. VAN BUNNEN, *o.c.* 2011, 533.

bepaalde voorwaarden.⁴⁵² Vervolgens worden de geïnde rechten uitgekeerd volgens een bepaalde verdelingsschaal.⁴⁵³ Wanneer geen toewijzing van de geïnde sommen aan specifieke rechthebbenden mogelijk is en wanneer dit met zekerheid blijkt, verdelen de beheersvennootschappen deze onder alle rechthebbenden van de betrokken categorie.⁴⁵⁴

145. ANDERE FUNCTIES - Een andere functie van de beheersvennootschappen is het sluiten van wederkerigheidsovereenkomsten met hun buitenlandse collega's.⁴⁵⁵ Deze overeenkomsten laten toe om de Belgische artiesten vertegenwoordigd te zien in het buitenland.

Daarnaast vervullen de beheersvennootschappen soms nog andere taken, zoals de verdediging van de belangen van de rechthebbenden, de promotie van het repertoire, het verrichten van een depot (dat aan een bepaalde creatie vaste datum verleent) en het verstrekken van juridisch advies of andere informatie.⁴⁵⁶ Op die manier kunnen beheersvennootschappen een rol spelen in het versterken van de positie van artiesten in hun verhouding met producenten.⁴⁵⁷ Hiervoor is het noodzakelijk dat de beheersvennootschap met één stem spreekt en de belangen van de artiesten werkelijk vertegenwoordigt.⁴⁵⁸

b) Voorwaarden en verplichtingen

146. VOORWAARDEN - Het collectief beheer van naburige rechten kan enkel in handen zijn van vennootschappen met rechtspersoonlijkheid en beperkte aansprakelijkheid die op regelmatige wijze zijn opgericht in een van de landen van de Europese Unie en daar op geoorloofde wijze als vennootschap werkzaam zijn voor de inning of verdeling van rechten.⁴⁵⁹ Een tweede vereiste is dat de vennoten van de in België gevestigde beheersvennootschappen voor naburige rechten effectief rechthebbenden moeten zijn.⁴⁶⁰ Het recht om vennoot te zijn

⁴⁵² Artikel 71 Auteurswet kent de beheersvennootschappen de bevoegdheid toe om over te gaan tot de onderhandeling van zo'n algemene contracten, zie art. 71 Auteurswet, *ibidem*.

⁴⁵³ F. DE VISSCHER en B. MICHAUX, *o.c.* 2000, 411-413.

⁴⁵⁴ Art 69§1 Auteurswet, *ibidem*.

⁴⁵⁵ Zie *infra* 98, nr. 187.

⁴⁵⁶ F. BRISON, "Vennootschappen voor het beheer van auteursrecht en naburige rechten" in X, *Mediarecht*, I, Mechelen, Kluwer, 2000, afl. 13, 5-6; K. VAN DER PERRE, *o.c.* 2001, 254.

⁴⁵⁷ K. VAN DER PERRE, *o.c.* 2001, 267.

⁴⁵⁸ Zie hierover *infra* 116-117, nr. 224.

⁴⁵⁹ Specifieke regels gelden wanneer de vennootschap gevestigd is in een andere lidstaat van de Europese Unie, zie art. 65bis§1 Auteurswet, *ibidem*; F. DE VISSCHER en B. MICHAUX, *o.c.* 2000, 399; cf. Raad voor de Intellectuele Eigendom, Sectie "Auteursrecht en Naburige rechten", Advies betreffende het wetsontwerp tot wijziging van de wet van 30 juni 1994 betreffende het auteursrecht en de naburige rechten wat het statuut en de controle op de vennootschappen voor het beheer van de rechten betreft, 2009, 20, http://economie.fgov.be/nl/binaries/Advies%20RIE%20statuut%20en%20controle%2017092008%20_2_.tcm325-77742.pdf

⁴⁶⁰ Een uitzondering op deze regel bestaat voor beheersvennootschappen zelf, die ook vennoot kunnen zijn van een andere dergelijke vennootschap, zie art. 65bis§2 lid 1 Auteurswet, *ibidem*.

en aanwezig te mogen zijn in de organen van de vennootschap moet verleend worden op grond van objectieve criteria die vastgelegd zijn in de statuten en die op niet-discriminatoire wijze toegepast worden.⁴⁶¹ Bovendien is het noodzakelijk dat beheersvennootschappen die hun activiteiten in België willen uitoefenen een vergunning van de Minister van Economische Zaken bezitten.⁴⁶² Zo'n vergunning wordt enkel verleend wanneer de vennootschap bepaalde verplichtingen naleeft en wordt ingetrokken wanneer dit niet (meer) het geval is.⁴⁶³ De vergunnings- en intrekingsprocedures worden gedetailleerd uit de doeken gedaan in artikel 67 Auteurswet.⁴⁶⁴

147. VERPLICHTINGEN - De na te leven verplichtingen vinden we terug in artikelen 65ter tot 66sexies Auteurswet. Vooreerst is de beheersvennootschap verplicht om de rechten van de rechthebbende te beheren wanneer deze hierom vraagt en wanneer dit overeenstemt met het doel en de statuten van de vennootschap.⁴⁶⁵ Dit beheer dient bovendien plaats te vinden op billijke en niet-discriminatoire wijze in het belang van de rechthebbenden.⁴⁶⁶ Om een efficiënte werking van het systeem te verzekeren, zijn de beheersvennootschappen verplicht om tarifierings-, innings- en verdelingsregels vast te stellen voor alle exploitatiewijzen waarvoor zij rechten beheren en deze steeds bij te werken en te coördineren.⁴⁶⁷ Een andere verplichting heeft te maken met de timing van de verdeling van de geïnde bedragen: de beheersvennootschappen dienen maatregelen te nemen om de geïnde gelden binnen de twee jaar na inning te verdelen.⁴⁶⁸ Het voorbeeld van URADEX, dat hieronder aan bod komt, illustreert dat deze opdracht niet steeds gemakkelijk te vervullen is.⁴⁶⁹ Ook dienen beheersvennootschappen een geactualiseerde lijst bij te houden met de namen van alle rechthebbenden die hun rechten aan hen toevertrouwd hebben.⁴⁷⁰ Deze lijst dient overgemaakt te worden aan de Controledienst voor de beheersvennootschappen, die een essentiële rol

⁴⁶¹ Art. 65bis§2 lid 2 Auteurswet, *ibidem*; cf. Raad voor de Intellectuele Eigendom, *o.c.* 2009, 18.

⁴⁶² Art. 67§1 Auteurswet, *ibidem*; tot de zomer van 2002 lag deze bevoegdheid – en de volledige bevoegdheid voor intellectuele eigendom – overigens bij de Minister van Justitie, zie M.-C. JANSSENS, *o.c.* 2006, 3.

⁴⁶³ Art. 67§2 lid 1 Auteurswet, *ibidem*. Zie wat betreft de mogelijke intrekking van de vergunning *infra* 76, nr. 149 en art. 67§4 lid 1 Auteurswet, *ibidem*; F. DE VISSCHER en B. MICHAUX, *o.c.* 2000, 400.

⁴⁶⁴ Zie in dit verband Raad voor de Intellectuele Eigendom, *o.c.* 2009, 72-77.

⁴⁶⁵ Art. 65ter§1 Auteurswet, *ibidem*.

⁴⁶⁶ Art. 65ter§1 en §2 lid 1 Auteurswet, *ibidem*.

⁴⁶⁷ Art. 66§1, lid 1 en 2 Auteurswet, *ibidem*. Wanneer deze regels door of krachtens de wet zijn of moeten worden vastgesteld, bestaat deze verplichting uiteraard niet. Dit geldt bijvoorbeeld voor de billijke vergoeding uit art. 42 Auteurswet; art. 66§1 lid 1 Auteurswet, *ibidem*.

⁴⁶⁸ Wanneer deze maatregelen niet succesvol zijn, dient het jaarverslag aan te geven welke rechten niet op tijd verdeeld werden, net als de redenen hiervoor, zie art. 66§2 Auteurswet, *ibidem*; cf. Raad voor de Intellectuele Eigendom, *o.c.* 2009, 46-47.

⁴⁶⁹ Cf. *infra* 80-81, nr. 155.

⁴⁷⁰ Art. 66quater§2 lid 2 Auteurswet, *ibidem*.

speelt in het overheidstoezicht op deze vennootschappen. Hieronder volgt meer informatie over deze overheidscontrole.

c) *Controle*

148. BELANG VAN TRANSPARANTIE EN CONTROLE - Aangezien de beheersvennootschappen een grote – en steeds groter wordende – som geld beheren, moet hun werking transparant zijn en onderworpen zijn aan een controlemechanisme.⁴⁷¹ Ook de Europese wetgever is zich hiervan bewust. In het Voorstel van de Richtlijn Collectief Beheer werd dan ook een luik gewijd aan de organisatie en de transparantie van de werking van beheersvennootschappen.⁴⁷² De bepalingen van dit Voorstel werden in België voor het overgrote deel reeds geïmplementeerd door de Wet van 10 december 2009.⁴⁷³ Deze wet stelt zich als doel om de transparante en efficiënte werking van beheersvennootschappen te waarborgen en voert daarom verschillende maatregelen in.⁴⁷⁴

149. DRIE LUIKEN - In België bestaat de controle op de werking van beheersvennootschappen uit drie luiken.⁴⁷⁵ De beheersvennootschap wordt intern gecontroleerd door de vennoten, die bepaalde informatie kunnen opvragen en zo het eerste luik van het controlemechanisme vormen, en extern door een commissaris-revisor en van

⁴⁷¹ Wetsontwerp tot wijziging van de wet van 30 juni 1994 betreffende het auteursrecht en de naburige rechten wat het statuut van de controle op de vennootschappen voor het beheer van de rechten betreft, *Parl. St. Kamer* 2008-09, nr. 2051, 4; F. BRISON, M.-C. JANSSENS, P. MAEYAERT en H. VANHEES, *o.c.* 2011, 174; F. DE VISSCHER en B. MICHAUX, *o.c.* 2000, 419; E. LUI, *o.c.* 2003, 71; M. MUTORO, L. DONOSO, E. SKÚLADÓTTIR en D. STEFANOV, *o.c.* 2007, 17; Raad voor de Intellectuele Eigendom, *o.c.* 2009, 3.

⁴⁷² Voorstel voor een Richtlijn van het Europees Parlement en de Raad betreffende het collectieve beheer van auteursrechten en naburige rechten en de multiterritoriale licentieverlening van rechten inzake muziekwerken voor onlinegebruik op de interne markt, 2012, 9, *ibidem*; Commission Staff Working Document, Impact Assessment Accompanying the document “Proposal for a Directive of the European Parliament and of the Council on collective management of copyright and related rights and multi-territorial licensing of rights in musical works for online uses in the internal market”, 2012, 46-47, http://ec.europa.eu/internal_market/copyright/docs/management/impact_assesment-com-2012-3722_en.pdf en Europees Economisch en Sociaal Comité, “Advies van de afdeling Interne Markt, Productie en Consumptie over het Voorstel voor een richtlijn van het Europees Parlement en de Raad betreffende het collectieve beheer van auteursrechten en naburige rechten en de multiterritoriale licentieverlening van rechten inzake muziekwerken voor onlinegebruik op de interne markt”, 2012, 3, http://www.toad.eesc.europa.eu/ViewDoc.aspx?doc=ces%5Cint%5Cint659%5CNL%5CES2072-2012_00_00_TRA_AS_NL.doc&docid=2872921.

⁴⁷³ Zie voor een korte bespreking van de wijzigingen F. BRISON, M.-C. JANSSENS, P. MAEYAERT en H. VANHEES, *o.c.* 2011, 175.

⁴⁷⁴ Wetsontwerp tot wijziging van de wet van 30 juni 1994 betreffende het auteursrecht en de naburige rechten wat het statuut van de controle op de vennootschappen voor het beheer van de rechten betreft, *Parl. St. Kamer* 2008-09, nr. 2051, 4-5.

⁴⁷⁵ Een uitgebreide bespreking van de recente hervorming van dit systeem kan gevonden worden in de Masterproef van Levi VAN DIJCK: L. VAN DIJCK, “Hoe efficiënt is de controle op beheersvennootschappen in het auteursrecht en de naburige rechten? Een praktische en rechtsvergelijkende studie”, Masterproef HUB 2008-2009, 28-42. Naast deze drie luiken bestaat ook een strafrechtelijk luik. Aan het einde van Hoofdstuk VII worden bepaalde inbreuken strafbaar gesteld.

overheidswege.⁴⁷⁶ Met betrekking tot het tweede luik bestaan verschillende regels over de boekhoudkundige organisatie van beheersvennootschappen.⁴⁷⁷ De controle op de financiële toestand, de jaarrekening en de regelmatigheid van de beheersvennootschappen is opgedragen aan gekozen leden van het Instituut der Bedrijfsrevisoren.⁴⁷⁸ Een derde luik in het controlemechanisme is het overheidstoezicht, waarin de Controledienst voor de beheersvennootschappen voor het beheer van auteursrechten en naburige rechten de hoofdrol speelt.⁴⁷⁹ De Controledienst oefent toezicht uit op de toepassing van de relevante wettelijke bepalingen en uitvoeringsbesluiten door de beheersvennootschappen.⁴⁸⁰ In dit verband kan de Controledienst waarschuwingen richten tot de vennootschap en betalingen vaststellen die bepaalde strafvorderingen doen vervallen.⁴⁸¹ Ook de bevoegde Minister heeft bepaalde controlebevoegdheden, zoals de mogelijkheid tot intrekking van de vergunning van een beheersvennootschap wanneer deze niet (meer) voldoet aan de voorwaarden of wanneer een beheersvennootschap zware of herhaalde inbreuken op de auteursrechtelijke regels begaat of heeft begaan.⁴⁸² Van deze bevoegdheid maakte de Minister tot nu toe reeds vier keer gebruik, meer bepaald voor BELFITEL, NCVUK/SCONAI, URADEX en KVBKB.⁴⁸³

⁴⁷⁶ Zie art. 65ter§4 lid 1 Auteurswet, *ibidem*. Deze interne controle heeft echter vaak niet de gewenste resultaten. Vennoten van beheersvennootschappen zijn in de praktijk meestal niet voldoende geïnformeerd (of geïnteresseerd) om de werking van hun beheersvennootschap aan een kritisch onderzoek te onderwerpen, zie Wetsontwerp tot wijziging van de wet van 30 juni 1994 betreffende het auteursrecht en de naburige rechten wat het statuut van de controle op de vennootschappen voor het beheer van de rechten betreft, *Parl. St.* Kamer 2008-09, nr. 2051, 13.

⁴⁷⁷ Hieronder vallen onder meer de specifieke eisen die gesteld worden aan de jaarrekening van beheersvennootschappen, zie art. 65ter§4 lid 2 en 65quater Auteurswet, *ibidem*; cf. Raad voor de Intellectuele Eigendom, *o.c.* 2009, 33-38, 95-97 en 113-114.

⁴⁷⁸ Art. 68 Auteurswet, *ibidem*; cf. Raad voor de Intellectuele Eigendom, *o.c.* 2009, 81-91.

⁴⁷⁹ Art. 65ter§4 lid 3 Auteurswet, *ibidem*. Deze Dienst is een onderdeel van de Federale Overheidsdienst Economie, zie art. 65bis§1 lid 2 en art. 76§1 Auteurswet, *ibidem*. Zie in dit verband ook Raad voor de Intellectuele Eigendom, *o.c.* 2009, 9-10.

⁴⁸⁰ Art. 76§1 Auteurswet, *ibidem*.

⁴⁸¹ Art. 77§1 en 77ter Auteurswet, *ibidem*; daarnaast mag de Controledienst bijvoorbeeld te allen tijde de nodige gegevens opvragen inzake de beleidsstructuur, de administratieve en boekhoudkundige organisatie en de interne controle van enige beheersvennootschap, hierover bepaalde aanbevelingen doen en eventueel andere nodige maatregelen nemen, zie art. 65ter§4 lid 3 Auteurswet, *ibidem*; zie voor mogelijke maatregelen art. 77 en 77ter-quinquies Auteurswet, *ibidem*; zie voor een andere bevoegdheid bijvoorbeeld art. 68bis en 75bis Auteurswet, *ibidem*; zie ook Wetsontwerp tot wijziging van de wet van 30 juni 1994 betreffende het auteursrecht en de naburige rechten wat het statuut van de controle op de vennootschappen voor het beheer van de rechten betreft, *Parl. St.* Kamer 2008-09, nr. 2051, onder meer 38-39 en Raad voor de Intellectuele Eigendom, *o.c.* 2009, 114-117 en 122-123.

⁴⁸² Zie art. 67 en 77quater-quinquies Auteurswet, *ibidem*; deze bepaling blijft ook van toepassing na de kennisgeving van de intrekking van de vergunning van de beheersvennootschap. Dit werd bevestigd in verband met het vroegere art. 76 Auteurswet, naar aanleiding van de intrekking van de vergunning van URADEX, zie Rb. Brussel 23 november 2003, *A&M* 2007, 358.

⁴⁸³ Het is onduidelijk wat de precieze taak van BELGITEL was. NCVUK was de afkorting voor de nationale coöperatieve vennootschap van uitvoerende kunstenaars, ook URADEX behartigde de belangen van de uitvoerende kunstenaars en KBVKB was de beheersvennootschap voor de plastische kunstenaars. Zie respectievelijk ministerieel besluit van 30 juni 1999 tot intrekking van de machtiging van een

3. Relatie tussen de beheersvennootschap en haar leden

a) *Misbruik van machtspositie?*

150. MACHTSPOSITIE VAN BEHEERSVENNOOTSCHAPPEN - Een essentieel element in de relatie tussen beheersvennootschappen en hun leden heeft te maken met de machtspositie die de vennootschap bekleedt.⁴⁸⁴ Aangezien het voor artiesten praktisch onmogelijk is om op een efficiënte manier hun rechten individueel te beheren, staan zij op een bepaalde manier onder druk om zich aan te sluiten bij een beheersvennootschap.⁴⁸⁵ Op die manier bevinden artiesten zich in een minder sterke positie en kunnen beheersvennootschappen ongunstige voorwaarden aan hen opdringen. Op Europees vlak vinden we een aantal zaken terug die deze problematiek behandelen.⁴⁸⁶ In de *GEMA*-beschikkingen van 1971 en 1972 oordeelde de Europese Commissie voor het eerst dat een beheersvennootschap een onderneming is in de zin van het Europese mededingingsrecht en dat zij dus kan misbruik maken van haar machtspositie.⁴⁸⁷ In een volgende zaak, tussen Daft Punk en SACEM, de Franse beheersvennootschap voor auteursrechten, werd duidelijk dat beheersvennootschappen het individueel beheer door hun

beheersvennootschap van rechten om haar werkzaamheden op het nationale grondgebied uit te oefenen, *BS* 11 augustus 1999, 30008; ministerieel besluit van 14 februari 2000 tot intrekking van de machtiging van een beheersvennootschap van rechten om haar werkzaamheden op het nationale grondgebied uit te oefenen, *BS* 10 maart 2000, 7243; ministerieel besluit van 17 februari 2006 tot intrekking van de machtiging van een beheersvennootschap van rechten om haar werkzaamheden op het nationale grondgebied uit te oefenen, *BS* 28 februari 2006, 12159 en ministerieel besluit van 2 februari 2009 tot intrekking van de machtiging van een beheersvennootschap van rechten om haar werkzaamheden op het nationale grondgebied uit te oefenen, *BS* 27 februari 2009, 13274. Zie over de intrekking van de vergunning van URADEX *infra* 81, nr. 155.

⁴⁸⁴ Wetsontwerp tot wijziging van de wet van 30 juni 1994 betreffende het auteursrecht en de naburige rechten wat het statuut van de controle op de vennootschappen voor het beheer van de rechten betreft, *Parl. St. Kamer* 2008-09, nr. 2051, 6; M. MUTOLO, L. DONOSO, E. SKÚLADÓTTIR en D. STEFANOV, *o.c.* 2007, 12; E. LUI, *o.c.* 2003, 71-74; L. VAN BUNNEN, *o.c.* 2011, 537.

⁴⁸⁵ H. COHEN JEHOAM, "The Future of Copyright Collecting Societies", *European Intellectual Property Revue*, 2001, 137.

⁴⁸⁶ Zie in dit verband onder meer F. GOTZEN, *o.c.* 2012, 151 en L. GUIBAULT en S. VAN GOMPEL, "Collective Management in the European Union" in D. GERVAIS, *Collective management of copyright and related rights*, Alphen aan den Rijn, Kluwer law international, 2006, 121-122.

⁴⁸⁷ In het bijzonder werden bepaalde clausules in de statuten van de Duitse beheersvennootschap GEMA door de Commissie afgestraft. Het ging meer bepaald om clausules waarin de mogelijkheid van leden om de beheersvennootschap te verlaten en zich aan te sluiten bij een beheersvennootschap in een ander land beperkt werd, zie Beschikk. Comm. E.G. 2 juni 1971, *PB. L.* 20 juni 1971, afl. 134, 15 en Beschikk. Comm. E.G. 6 juli 1972, *PB. L.* 24 juli 1972, afl. 166, 22; B.-J. DRIJBER, "European competition law aspects of copyright collecting societies" in H. COHEN JEHOAM, P. KEUCHENIUS en J. SEIGNETTE (eds.), *Collective Administration of Copyrights in Europe*, Deventer, Kluwer, 1995, 69-70; Raad voor de Intellectuele Eigendom, Sectie "Auteursrecht en Naburige rechten", Advies betreffende de "Aanbeveling van de Europese Commissie betreffende het collectieve grensoverschrijdende beheer van auteursrechten en naburige rechten ten behoeve van rechtmatige onlinemuziekdiensten", 2008, 54-55, http://economie.fgov.be/nl/binaries/advies_Raad_15feb_NL_tc_m325-77847.pdf. Misbruik van machtspositie kan overigens zowel voorkomen in de verhouding met de leden van de beheersvennootschap als met derden. Zie voor een voorbeeld van dit laatste HvJ Gevoegde Zaken C-241/91 P en C-242/91 P, *Radio Telefís Éireann (RTE) en Independent Television Publications Ltd. (ITP)*, 1995 en HvJ C-395/87, *Tournier*, 1989 (zie ook http://economie.fgov.be/nl/binaries/Annexe_4%20FR_tcm325-77831.pdf) In België kunnen we wijzen op Brussel 3 november 2005, *A&M* 2006, 50-54. Zie voor een kritische bedenking bij de toepassing van mededingingsrecht op de werking van beheersvennootschappen A. LUCAS, *o.c.* 1998, 316-317; zie ook J. SCHOVSBO, *o.c.* 2012, 182-188 en E. LUI, *o.c.* 2003, 68.

leden van bepaalde categorieën van hun werk niet mogen verhinderen.⁴⁸⁸ Relevante zaken in dit verband zijn nog enerzijds het dispuut tussen BRT en SABAM en anderzijds de zaak *GVL v. Europese Commissie*.⁴⁸⁹ De details van de uitspraken verschillen, maar het principe is duidelijk: beheersvennootschappen mogen in de verhouding met hun leden geen misbruik maken van hun machtspositie. In dit verband past de volgende opmerking: PlayRight, de beheersvennootschap voor de uitvoerende kunstenaars en dus de muzikanten, neemt slechts een bescheiden plaats in onder de Belgische beheersvennootschappen en kan dus bezwaarlijk beschuldigd worden van enige vorm van misbruik van machtspositie.

b) Kwalificatie van de overeenkomst

151. INHOUD, DRAAGWIJDTE EN KWALIFICATIE - Wanneer een artiest zich aansluit bij een beheersvennootschap, verleent hij deze een soort mandaat om zijn vermogensrechten uit te oefenen.⁴⁹⁰ Hierbij rijst de vraag of dit mandaat alle vermogensrechten van deze artiest omvat of juist enkele rechten in de handen van de rechthebbende laat. Op deze vraag bestaat geen eenduidig antwoord: in elk concreet geval dient nagegaan te worden wat de concrete inhoud en draagwijdte is van de toetredingsovereenkomst die de artiest gesloten heeft.⁴⁹¹ Ook wat betreft de kwalificatie van deze overeenkomst bestaat overigens onenigheid.

152. KWALIFICATIE VAN DE OVEREENKOMST - Enerzijds gaan sommigen ervan uit dat de overdracht aan de beheersvennootschap exclusief en meestal globaal is.⁴⁹² De beheersvennootschap wordt hierbij geen eigenaar van de rechten, maar int en verdeelt de rechten in naam en voor rekening van de rechthebbenden.⁴⁹³ Anderen benadrukken dat de toetredingsovereenkomst een “fiduciaire overdracht” is, vergelijkbaar met de Engelse

⁴⁸⁸ Besl. Comm. E.G. nr. SG 2002/231176, 12 augustus 2002, *AM* 2005, 388; Raad voor de Intellectuele Eigendom, *o.c.* 2008, 57-58; T. TOFT, “Collective Rights Management in the Online World, a Review in Recent Commission Initiatives”, 2006, 11-14, http://ec.europa.eu/comm/competition/speeches/text/sp2006_008_en.pdf.

⁴⁸⁹ Zie in dit verband de Belgische rechtspraak in Rb. Brussel 5 oktober 1983, *RW* 1984-85, 1499 en Brussel 8 juni 1988, *RIDA* 1989, 169 en de uitspraken van het Europees Hof van Justitie in HvJ C-7/82, *GVL v. Eur. Comm.*, 1983 en HvJ C-395/87, *BRT v. SABAM II*, 1989. *GVL v. Eur. Comm.* ging over de weigering door GVL om de aansluiting van buitenlandse artiesten die niet woonachtig waren in Duitsland te aanvaarden. In de zaak tegen SABAM werd een clause van SABAM afgestraft die de volledige overdracht van rechten eiste. Zie B.-J. DRIJBER, *o.c.* 1995, 69-70; P.B. HUGENHOLTZ, *o.c.* 2009, 24; Raad voor de Intellectuele Eigendom, *o.c.* 2008, 55.

⁴⁹⁰ K. VAN DER PERRE, *o.c.* 2001, 254 en 262.

⁴⁹¹ K. VAN DER PERRE, *o.c.* 2001, 254-255.

⁴⁹² F. DE VISSCHER en B. MICHAUX, *o.c.* 2000, 403-405; K. VAN DER PERRE, *o.c.* 2001, 255.

⁴⁹³ Zie Antwerpen 7 februari 2013, 2011/AR/1523-2545-2546-2578-2582, *onuitg.*, waarin een aantal keer verwezen wordt naar de “vertegenwoordiging” van de rechthebbenden. Hetzelfde zien we terugkomen in HvJ Gevoegde Zaken C-431/09 en C-432/09, *Airfield & Canal Digitaal v. SABAM*, 2011, r.o. 28-29 en Concl. AG JÄÄSKINEN bij HvJ Gevoegde Zaken C-431/09 en C-432/09, *Airfield & Canal Digitaal v. SABAM*, 2011, r.o. 29-30. Zie ook K. VAN DER PERRE, *o.c.* 2001, 255.

assignment in trust.⁴⁹⁴ Volgens deze visie komt het recht om de vergoedingen te innen toe aan de beheersvennootschap en blijven de exploitatierechten eigendom van de auteur.⁴⁹⁵ Dit onderscheid lijkt artificieel, aangezien de inning en de exploitatie van de rechten onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn.⁴⁹⁶

Wat betreft de kwalificatie van de overeenkomst neigen we naar de eerste stroming, met de belangrijke *caveats* dat de specificiteit van de relatie tussen artiest en beheersvennootschap steeds in acht genomen dient te worden en dat er zeker elementen van een fiduciaire relatie in te vinden zijn. Ook lijkt het aangewezen te herhalen dat de verhouding tussen artiest en beheersvennootschap veel breder is dan een louter financiële relatie, getuige hiervan de andere taken die aan deze beheersvennootschappen toebedeeld zijn.⁴⁹⁷

c) *Beheersvennootschappen en het vermoeden van overdracht uit artikel 36 Auteurswet*

153. EEN “*ANDERSLUIDEND BEDING*”? - Naast de knelpunten die reeds aan bod kwamen in het algemeen overzicht,⁴⁹⁸ zorgt het vermoeden van overdracht bij audiovisuele werken ook voor problemen in het kader van het collectief beheer van rechten. De vraag rijst of het lidmaatschap van een beheersvennootschap beschouwd kan worden als een “*andersluidend beding*” dat de toepassing van het vermoeden van overdracht uitsluit.⁴⁹⁹ Een eenduidig antwoord op deze vraag is moeilijk te formuleren. Wanneer men de visie van de exclusieve overdracht van rechten naar de beheersvennootschap volgt, kan het vermoeden van overdracht niet in werking treden wanneer de artiest vooraf zijn rechten aan een beheersvennootschap heeft overgedragen.⁵⁰⁰ Niemand kan immers meer rechten aan een ander overdragen dan hij zelf heeft.⁵⁰¹ Wanneer het mandaat van de beheersvennootschap echter beschouwd wordt als een fiduciaire overdracht van de rechten, wordt het verhaal complexer. Dan blijft theoretisch gezien een parallelle uitoefening van de rechten mogelijk.⁵⁰² Op die manier zou de aansluiting

⁴⁹⁴ Deze visie komt terug in een arrest van 25 juni 1998 van het hof van beroep te Brussel in verband met de kabelrechten van uitvoerende kunstenaars, zie Brussel 25 juni 1998, *A&M* 1999, 212. A. BERENBOOM, *o.c.* 2008, 432; K. VAN DER PERRE, *o.c.* 2001, 255.

⁴⁹⁵ K. VAN DER PERRE, *o.c.* 2001, 256.

⁴⁹⁶ K. VAN DER PERRE, *o.c.* 2001, 256.

⁴⁹⁷ Zie *supra* 73, nr. 145.

⁴⁹⁸ Zie *supra* 27-30, nrs. 56-63.

⁴⁹⁹ K. VAN DER PERRE, *o.c.* 2001, 242.

⁵⁰⁰ K. VAN DER PERRE, *o.c.* 2001, 256.

⁵⁰¹ Zie de bekende Latijnse spreuk “*Nemo plus iuris transferre potest quam ipse habet.*”

⁵⁰² Hierbij kan een nuttige vergelijking gemaakt worden met Frankrijk, waar we een cassatiearrest kunnen vinden dat bepaalt dat leden van de Franse beheersvennootschap SACEM toch ook zelf bescherming kunnen vragen tegen inbreuken op hun werk, in het bijzonder wanneer het gaat om een optreden tegen namaak, zie Cass. Fr. 1^{ère} civ. 24 februari 1998, aangeh. in K. VAN DER PERRE, *o.c.* 2001, afl. 4, 256 en 262.

bij een beheersvennootschap niet in de weg staan aan een toepassing van het vermoeden van overdracht.

154. ANTWOORDEN IN DE RECHTSPRAAK - De vraag of de toetredingsakte bij een beheersvennootschap een weerlegging van het vermoeden van artikel 36 Auteurswet vormt, wordt zowel op positieve als op negatieve wijze beantwoord. Een positief antwoord vinden we in een arrest van het hof van beroep van Brussel van 8 juni 1988, terwijl datzelfde hof tien jaar later tot de tegenovergestelde conclusie kwam.⁵⁰³ In dit laatste arrest oordeelde het hof dat de uitvoerende kunstenaar in zijn contract met de producent zelf moet zorgen voor een reservatieclausule die een voorbehoud maakt voor mogelijks collectief beheerde rechten. Een recent cassatiearrest bevestigt dat het enkel feit dat een uitvoerende kunstenaar zich bij een beheersvennootschap aangesloten heeft, niet voldoende is als “*andersluidend beding*”.⁵⁰⁴ Als de uitvoerende kunstenaar het beheer van een bepaald exploitatierecht wil opdragen aan een beheersvennootschap, moet deze dit recht expliciet voorbehouden in de overeenkomst met de producent.⁵⁰⁵ Dit lijkt een zware last te leggen op de schouders van de artiest, zeker wanneer deze zich in een zwakke onderhandelingspositie bevindt. Een betere en duidelijkere oplossing zou zijn om een wettelijke uitzondering op het vermoeden van overdracht te voorzien wanneer de artiest aangesloten is bij een beheersvennootschap.⁵⁰⁶ In afwachting hiervan lijkt het in elk geval aangewezen om de aansluitingsakte bij een beheersvennootschap te beschouwen als een andersluidend beding in de zin van artikel 36 Auteurswet. Misschien zal het uiteindelijk zelfs mogelijk zijn om een algemene uitzondering te voorzien voor artiesten in de muzieksector. Aangezien zo’n uitzondering reeds bestaat voor componisten lijkt dit zelfs een logische stap te zijn.⁵⁰⁷ Zolang wettelijke duidelijkheid uitblijft, zal het vermoeden uit artikel 36 Auteurswet echter problematisch blijven.

4. PlayRight, de beheersvennootschap voor uitvoerende kunstenaars

155. DE BEGINJAREN: URADEX - Na dit algemeen beeld van beheersvennootschappen in de Belgische rechtsorde kan gefocust worden op PlayRight, de beheersvennootschap die de belangen van uitvoerende kunstenaars vertegenwoordigt. Deze beheersvennootschap werd opgericht onder de naam URADEX in 1974, wanneer de naburige rechten nog niet erkend

⁵⁰³ Zie respectievelijk Brussel 8 juni 1988, *RIDA* 1989, 169 en Brussel 25 juni 1998, *A&M* 1999, 212.

⁵⁰⁴ Cass. 14 juni 2010, *IRDI* 2011, afl. 2, 147, noot K. ROOX; *JLMB* 2010, afl. 33, 1544 en *TBH* 2010, afl. 8, 807.

⁵⁰⁵ Cass. 14 juni 2010, *IRDI* 2011, afl. 2, 147, noot K. ROOX; *JLMB* 2010, afl. 33, 1544 en *TBH* 2010, afl. 8, 807.

⁵⁰⁶ K. VAN DER PERRE, *o.c.* 2001, 257 en 267.

⁵⁰⁷ Zie voor deze uitzondering art. 18 Auteurswet, *ibidem*.

waren in België.⁵⁰⁸ Toen dit wel gebeurde in 1994, bleek URADEX niet voldoende voorbereid te zijn op haar taak als beheersvennootschap, wat leidde tot een aantal onjuiste verdelingen. Dikwijls werden geïnde gelden bovendien helemaal niet uitbetaald.⁵⁰⁹ In 2006 leidde dit tot de intrekking van URADEX' vergunning door de Minister en de aanstelling van voorlopige bewindvoerders.⁵¹⁰ Een tweetal jaar later werd de vergunning onder strikte voorwaarden opnieuw verleend.⁵¹¹ Een naamsverandering en een vernieuwing in het bestuur luidden een nieuwe periode aan, waarin de vernieuwde beheersvennootschap PlayRight de fouten van het verleden wil goedmaken.

156. IDENTIFICATIE VAN ARTIESTEN - Een belangrijk element van de werking van PlayRight is de correcte identificatie van alle artiesten die aan de totstandkoming van een bepaald werk meegewerkt hebben. Om tot een identificering van alle artiesten te komen, baseert PlayRight zich op aangiften van de aangesloten artiesten en publieke bronnen, zoals de informatie die verschaft wordt in een cd-boekje.⁵¹² Deze informatie is echter dikwijls niet volledig. Zo is op cd's niet steeds duidelijk wie precies aan welk nummer heeft meegewerkt. Soms blijven de artiesten bovendien de benodigde informatie volledig schuldig, dit terwijl PlayRight sinds kort een efficiënt en duidelijk elektronisch loket heeft waarop artiesten duidelijk kunnen aangeven aan welke artistieke werken zij hun medewerking hebben verleend.⁵¹³ De verantwoordelijkheid voor de werking van PlayRight ligt dan ook deels bij de artiesten zelf.

157. PLAYRIGHT: DE JAREN VAN VERSTAND? - Na de problemen die PlayRight tijdens de voorbije jaren heeft gekend, lijkt de beheersvennootschap voor uitvoerende kunstenaars op het goede spoor te zijn. Toch blijven een aantal pertinente vragen over. Een eerste vraag heeft betrekking op de precieze omvang van hun mandaat.⁵¹⁴ Een andere bezorgdheid heeft te maken met de tijdige en correcte uitkering van de geïnde gelden. Het blijft moeilijk om rechthebbenden correct en tijdig uit te betalen. Daarom moet de goede werking van de Controledienst verzekerd zijn, zodat mogelijke problemen opgelost kunnen worden vooraleer

⁵⁰⁸ F. BRISON, *o.c.* 2001, 333; <http://www.bvergoed.be/frame-nl.htm>.

⁵⁰⁹ Zie de verschillen tussen de geïnde gelden (http://economie.fgov.be/nl/binaries/Annexe%20Bijlage%203_tcm325-77738.pdf) en de verdeelde rechten (http://economie.fgov.be/nl/binaries/Annexe%20Bijlage%204_tcm325-77739.pdf) tussen 1998 en 2006.

⁵¹⁰ L. VAN BUNNEN, *o.c.* 2008, 712-713.

⁵¹¹ L. VAN BUNNEN, *o.c.* 2008, 713.

⁵¹² Sinds kort kunnen artiesten hun repertoire overigens aangeven via een soort elektronisch loket. Dit neemt een groot deel van het interne administratief werk bij PlayRight weg, maar legt ook een grote verantwoordelijkheid bij de artiesten zelf. Wanneer zij hun werk niet zelf aangeven, mogen zij niet verwachten dat PlayRight op efficiënte en correcte wijze de geïnde gelden kan verdelen.

⁵¹³ <http://playright.be/forms/index>.

⁵¹⁴ Zie in verband met dit probleem wat betreft beheersvennootschappen algemeen *infra* 84-85, nrs. 162-164.

het innings- en verdelingsproces uit de hand loopt. Een laatste opmerking heeft te maken met het beperkt aantal aangeslotenen. PlayRight telt op dit moment ongeveer 8500 aangesloten kunstenaars uit binnen- en buitenland, een cijfer dat slechts een deel van de Belgische uitvoerende muzikanten omvat.⁵¹⁵ Dit is niet enkel problematisch wat betreft de bestaande systemen van verplicht collectief beheer, die hieronder verder besproken worden, maar ook voor de uitstraling van PlayRight als vertegenwoordiger van de belangen van de Belgische uitvoerende muzikanten. Ook beheersvennootschappen in het algemeen hebben overigens te kampen met verschillende problemen. Deze worden hieronder verder behandeld.

C. Hardnekkige problemen

1. Imago van beheersvennootschappen

158. KRITIEK OP BEHEERSVENNOOTSCHAPPEN - Beheersvennootschappen hebben een imagoprobleem. Door telkens een vergoeding te innen wanneer gebruik gemaakt wordt van beschermde werken, maken ze zich helemaal niet populair bij het grote publiek. Dikwijls worden bovendien vragen gesteld bij de openheid van deze beheersvennootschappen. Zo werden reeds grote vraagtekens geplaatst bij de werking van SABAM en leidde dit recent zelfs tot een strafrechtelijk onderzoek.⁵¹⁶ Hier komt nog bij dat de werking van bepaalde beheersvennootschappen tijdens de laatste jaren dikwijls aan de kaak gesteld werd.⁵¹⁷ Verhalen van onterechte of onjuiste inningen, bijvoorbeeld voor werken van artiesten die niet aangesloten zijn bij de beheersvennootschap, komen steeds vaker aan het licht.⁵¹⁸ Deze voorbeelden staan in scherp contrast met een arrest van het Belgische Hof van Cassatie van 16 januari 2009, waarin het Hof stelde dat SOFAM, de beheersvennootschap voor de auteurs van visuele kunsten, niet mag optreden voor niet-aangesloten visuele kunstenaars.⁵¹⁹ Hoewel een beheersvennootschap geen rechten mag innen in het collectief belang van een bepaalde categorie artiesten, gebeurt dit en wordt er bovendien steeds zwaarder aan getild.⁵²⁰

159. DE ANDERE KANT VAN DE MEDAILLE - Een nuancering van deze kritiek is echter noodzakelijk. Het vingerwijzen naar de beheersvennootschappen is immers al te gemakkelijk. Gebrekkige inningen vloeien niet enkel voort uit gebrekkige beheersvennootschappen, maar

⁵¹⁵ <http://playright.be/pages/wat-we-doen>.

⁵¹⁶ L. VAN DIJCK, *o.c.* 2008-2009, 15-16.

⁵¹⁷ Buiten het gebied van de naburige rechten kunnen we hierbij bijvoorbeeld denken aan het televisieprogramma *Basta*, waar de efficiëntie van SABAM, de Belgische beheersvennootschap voor auteursrechten, in vraag gesteld werd; KEA, *o.c.* 2006, 14 en 31.

⁵¹⁸ Zie bijvoorbeeld Rb. Brussel 21 mei 2004, *A&M* 2005, 424 (Sofam); Vred. Deurne 18 november 1994, *RW* 1995-96, 162 en Vred. Charleroi 5 mei 2003, *IRDI* 2004, 45 (SABAM).

⁵¹⁹ Cass. 16 januari 2009, *RW* 2009-2010, 711, noot M.-C. JANSSENS.

⁵²⁰ L. VAN DIJCK, *o.c.* 2008-2009, 14.

ook uit een gebrek aan medewerking van gebruikers. Zij vinden het bijvoorbeeld vaak een grote last om een afspeellijst van hun evenementen te maken, wat de taak van de beheersvennootschappen er enkel moeilijker op maakt.⁵²¹ Toch moet toegegeven worden dat de werking van beheersvennootschappen soms te wensen overlaat, zoals hierboven reeds geïllustreerd werd met de problemen rond URADEX.⁵²²

2. Fragmentatie

160. FRAGMENTATIE IN BELGIË - Een tweede probleem heeft te maken met de bestaande fragmentatie tussen de verschillende beheersvennootschappen.⁵²³ België telt bijvoorbeeld meer dan twintig beheersvennootschappen, die elk het beheer van een bepaald soort rechten op zich nemen.⁵²⁴ Hierdoor ontstaat het risico dat gebruikers die op legale wijze bepaalde beschermde werken willen gebruiken, geconfronteerd worden met een enorme administratieve last.⁵²⁵ Dit kan gebruikers van goede wil ontmoedigen en zo in de richting wijzen van het illegale circuit.⁵²⁶

161. ONE-STOP-SHOPS - Om deze administratieve last te verlichten, worden soms *one stop shops* opgericht, waarbij gebruikers slechts eenmaal toestemming moeten krijgen om een beschermd werk op legale wijze te kunnen gebruiken.⁵²⁷ Zo'n centrale vereffeningsmechanismen komen tot stand wanneer verschillende beheersvennootschappen de handen in elkaar slaan en de hun toevertrouwde rechten op gecentraliseerde wijze uitoefenen.⁵²⁸

⁵²¹ L. VAN DIJCK, *o.c.* 2008-2009, 17.

⁵²² Cf. *supra* 80-81, nr. 155.

⁵²³ R. GHAFELE en B. GIBERT, *o.c.* 2011, 9.

⁵²⁴ Meer specifiek zijn er in België 26 beheersvennootschappen. Zie verwijzingen naar hun websites op http://economie.fgov.be/nl/ondernemingen/Intellectuele_Eigendom/auteursrecht/Controledienst/;

L. VAN BUNNEN, *o.c.* 2011, 536.

⁵²⁵ GESAC, *o.c.* 2011, 4; D. GERVAIS, *o.c.* 2006, 27; P. GILLIÉRON, *o.c.* 2006, 967-968; A. KATZ, *o.c.* 2006, 255; D. LIPSZYC, *o.c.* 1999, 411; A. PANDA en A. PATEL, *o.c.* 2012, 156; J. SCHOVSBO, *o.c.* 2012, 174.

⁵²⁶ W.J. CARDI, "Über-Middleman: Reshaping the Broken Landscape of Music Copyright", *Iowa Law Review* 2007, 838-839.

⁵²⁷ Het gaat hier om een soort "clearinghouses" waarbij de beheersactiviteiten gecentraliseerd worden. Aan gebruikers worden "blanket licences" toegekend, wat betekent dat één enkele licentie volstaat om een bepaald werk te mogen gebruiken. Ook in België kunnen we voorbeelden vinden van *one stop shops*, zij het in een bescheiden versie. Denken we bijvoorbeeld aan de zogenaamde "eengemaakte aangifte", een samenwerking tussen SABAM, SIMIM en PlayRight, (zie <http://www.eengemaakteaangifte.be/apex/f?p=14405:4:0::NO::>). Met behulp van deze aangifte kunnen ondernemingen, openbare diensten of vereniging in één keer jaarcontracten sluiten voor het gebruik van muziek. Voor occasionele of eenmalige activiteiten is wel nog een aparte aangifte voor enerzijds SABAM en anderzijds SIMIM en PlayRight noodzakelijk; B.R. DAY, *o.c.* 119; D. GERVAIS, *o.c.* 2006, 27; R. GHAFELE en B. GIBERT, *o.c.* 2011, 11; A. LUCAS, *o.c.* 1998, 309 (waarin verwezen wordt naar het Franse SESAM-project) en 313; A. PANDA en A. PATEL, *o.c.* 2012, 156.

⁵²⁸ B.R. DAY, *o.c.* 2010, 197.

Aan de oprichting van dergelijke *one stop shops* gaat een lang, complex en vaak duur administratief proces vooraf.⁵²⁹

3. Beperkt mandaat van beheersvennootschappen

162. NIET-AANGESLOTEN ARTIESTEN - Een laatste probleem heeft te maken met het beperkt mandaat van beheersvennootschappen. Conform voormeld cassatiearrest van 16 januari 2009 kunnen zij enkel de rechten uitoefenen van rechtheouders die daadwerkelijk bij hen aangesloten zijn.⁵³⁰ Niet alle rechthebbenden zijn echter aangesloten bij een beheersvennootschap. Een illustratie hiervan is dat PlayRight zoals hierboven vermeld ongeveer 8500 aangesloten kunstenaars uit binnen- en buitenland telt, terwijl in België alleen in elk geval meer uitvoerende kunstenaars leven en werken.⁵³¹ PlayRight is dan ook niet bevoegd om de rechten van niet-aangesloten artiesten uit te oefenen. Een uitzondering hierop geldt voor situaties van verplicht collectief beheer.⁵³²

163. BEPERKT AANTAL SAMENWERKINGSOVEREENKOMSTEN - Een andere beperking van het mandaat van beheersvennootschappen vloeit voort uit het feit dat zij slechts samenwerkingsovereenkomsten gesloten hebben met een beperkt aantal landen.⁵³³ PlayRight is bijvoorbeeld wel verbonden met beheersvennootschappen in het overgrote deel van West-Europa, maar Belgische artiesten wiens werk populair is in Azië, Afrika, Oceanië of Noord- en Zuid-Amerika zullen hiervoor niet vergoed worden via deze beheersvennootschap. Artiesten kunnen dit probleem overigens zelf remediëren door zich als buitenlandse artiest aan te sluiten bij beheersvennootschappen zoals *SoundExchange* in de Verenigde Staten, *PPCA* in Australië of *SAMRO* in Zuid-Afrika.⁵³⁴

164. OMVANG VAN HET MANDAAT - Een laatste probleem heeft te maken met de bestaande onzekerheid over de omvang van het mandaat van beheersvennootschappen. Enerzijds gaat het hier over de moeilijke vraag over de verhouding tussen het hierboven besproken vermoeden van overdracht en de taak van beheersvennootschappen, anderzijds bestaat nog

⁵²⁹ D. GERVAIS, *o.c.* 2006, 27.

⁵³⁰ Zie *supra* 82, nr. 158; Cass. 16 januari 2009, *RW* 2009-2010, 711, noot M.-C. JANSSENS. Zie in het bijzonder pagina 10: “2. *Uit het geheel van deze wettelijke bepalingen volgt dat de vennootschappen voor het beheer van de rechten bevoegd zijn om in rechte op te treden met het oog op de verdediging van de rechten van de bij hen aangesloten rechthebbenden voor wiens rekening en op wiens verzoek zij overeenkomstig hun statuten de rechten beheren, maar dat zelfde vennootschappen, niettegenstaande enig andersluidend beding in de statuten, daarentegen niet bevoegd zijn om in rechte vergoeding te vorderen voor bij hen niet aangesloten rechthebbenden.*”

⁵³¹ <http://playright.be/pages/wat-we-doen>.

⁵³² Zie hierover meer *infra* 89, nr. 172.

⁵³³ Zie *infra* 98, nr. 188.

⁵³⁴ Zie <http://www.soundexchange.com/>; <http://www.pcca.com.au/> en <http://www.samro.org.za/>.

steeds onduidelijkheid over de wisselwerking tussen het mandaat van beheersvennootschappen en contracten met individuele artiesten of ensembles.⁵³⁵

D. Verplichte tussenkomst: dwanglicentie voor geoorloofde reproductie en radio-uitzending

1. Algemeen

165. DWANGLICENTIES - De tussenkomst van beheersvennootschappen is verplicht wanneer de Auteurswet in een dwanglicentie voorziet.⁵³⁶ Een voorbeeld hiervan is de dwanglicentie voor geoorloofde reproductie of radio-uitzending.⁵³⁷ Daarnaast bestaan dwanglicenties voor de doorgifte via kabel, de kopie voor eigen gebruik van geluids- en audiovisuele werken (thuiskopie), de reproductie ter illustratie bij onderwijs of voor wetenschappelijk onderzoek en de openbare uitlening.⁵³⁸ Steeds wordt aan artiesten de mogelijkheid ontnomen zich te verzetten tegen een bepaald gebruik van hun werk en ontvangen ze in ruil daarvoor een “billijke vergoeding”. Het is niet de bedoeling van dit werk om op extensieve wijze alle vormen van dwanglicenties aan een nader onderzoek te onderwerpen. Daarom komt hieronder enkel de eerste dwanglicentie verder aan bod, voornamelijk omwille van de problemen die in dit verband opgedoken zijn tijdens de laatste jaren.

2. Dwanglicentie voor geoorloofde reproductie en radio-uitzending

a) Algemeen

166. RECHT OP “BILLIJKE VERGOEDING” - Men kan zich onze publieke ruimte niet voorstellen zonder muziek. Of het nu over klassieke of hedendaagse muziek gaat, mooie (en minder mooie) melodieën weerklinken in bijna alle publieke plaatsen: bij evenementen, in restaurants, winkels, kapperszaken en bars, via de radio...⁵³⁹

⁵³⁵ De wetgever zou er in elk geval goed aan doen om deze onduidelijke situatie op te klaren. Sommige landen, zoals Canada, beweren een oplossing gevonden te hebben voor deze netelige kwestie. Zij maken gebruik van een *Extended Repertoire System* (ERS): wanneer een “aanzienlijk” deel van een bepaalde categorie rechthebbenden besluit om het beheer van hun rechten te collectiviseren, wordt het mandaat van zo’n collectief automatisch uitgebreid, niet enkel tot binnenlandse rechthebbenden van dezelfde categorie, maar ook tot alle relevante buitenlandse artiesten. Zo’n systeem is niet gelijk aan een totale uitbreiding van de wettelijke licentie (zie in dit verband *infra* 85-95, nrs. 166-182). Bij ERS liggen de macht en de bevoegdheden integraal bij de rechthebbenden, die steeds de mogelijkheid hebben om uit dit systeem te stappen. Voorwaarde voor een functioneel ERS is wel dat de rechthebbenden goed geïnformeerd en georganiseerd zijn, iets waarbij de Belgische artiesten zeker niet de beste leerlingen van de klas zijn. Zie in dit verband D. GERVAIS, *o.c.* 2006, 28 en 35; cf. H. OLSSON, *o.c.* 2005, 4, over de vergelijkbare *extended collective licenses*, die vaak terugkomen in Scandinavische landen.

⁵³⁶ F. BRISON, *o.c.* 2001, 403; D. GERVAIS, *o.c.* 2012, 90; L. VAN BUNNEN, *o.c.* 2011, 534.

⁵³⁷ Art. 41-43 Auteurswet, *ibidem*.

⁵³⁸ Zie respectievelijk art. 51-54 Auteurswet, *ibidem*, art. 55-58 Auteurswet, *ibidem* (zie ook *supra* 20, nr. 40), art. 61bis-61quater Auteurswet, *ibidem* en art. 62-64 Auteurswet, *ibidem*; F. BRISON, *o.c.* 2001, 403.

⁵³⁹ J.-C. LARDINOIS, *o.c.* 2009, 6; E. LUI, *o.c.* 2003, 67.

Telkens een stuk uit hun opgenomen muziekrepertoire op een publieke plaats verspreid wordt, hebben producenten en uitvoerende kunstenaars recht op een zogenaamde “billijke vergoeding”.⁵⁴⁰ Dit automatisch recht op vergoeding is er gekomen omdat muziekproducenten en vertolkers niet kunnen verhinderen dat men hun opgenomen werk in deze omstandigheden gebruikt.⁵⁴¹ Reeds in de Conventie van Rome werd dit principe op internationaal niveau bekrachtigd.⁵⁴² Het principe van de redelijke of billijke vergoeding komt ook terug op Europees vlak. Conform de rechtspraak van het Hof van Justitie is het zelfs een autonoom Unierechtelijk begrip.⁵⁴³

167. BILLIJKE VERGOEDING IN BELGIË - Het systeem dat de inning van de billijke vergoeding in België regelt, bestaat nog niet lang. De naburige rechten van uitvoerende kunstenaars en producenten werden, zoals reeds vermeld, in België pas in 1994 wettelijk erkend.⁵⁴⁴ Pas in 1994 werden dan ook de artikelen 41 tot 43 in de Auteurswet opgenomen, de artikelen over de dwanglicentie voor geoorloofde reproductie en radio-uitzending. De publicatie van de koninklijke besluiten die de tarieven van de billijke vergoeding algemeen bindend verklaarden liet nog enkele jaren op zich wachten, aangezien de onderhandelingen hierover moeilijk verliepen.⁵⁴⁵ Vanaf oktober 1999 werd de billijke

⁵⁴⁰ Het Europees Hof van Justitie heeft het concept “*mededeling aan het publiek*” overigens reeds verduidelijkt in verschillende arresten, zie onder meer HvJ C-162/10, *PPL v. Ierland*, 2011, 47, 55 en 69; HvJ C-467/08, *SGAE/Padawan*, 2011, r.o. 33 en 44; HvJ Gevoegde Zaken C-403/08 en C-429/08, *Football Association Premier League Ltd*, 2011, r.o. 183-207 en dictum. De wetgever reikt overigens geen criteria aan om de billijkheid van de overeengekomen vergoeding te beoordelen; F. BRISON, *o.c.* 2012, 265-266 en 269.

⁵⁴¹ Zie art. 41 Auteurswet, *ibidem*, dat het volgende bepaalt: “*Wanneer de prestatie van een uitvoerende kunstenaar op geoorloofde wijze wordt gereproduceerd of door de radio uitgezonden, mogen de uitvoerende kunstenaar en de producent zich onverminderd het recht van de auteur niet verzetten: 1° tegen de mededeling ervan op een openbare plaats, op voorwaarde dat die prestatie niet voor een voorstelling wordt gebruikt en van het publiek geen toegangsgeld of vergoeding wordt gevraagd om die prestatie te kunnen bijwonen; 2° tegen de radio-uitzending ervan*”; F. BRISON, *o.c.* 2012, 263; Raad voor de Intellectuele Eigendom, *o.c.* 2008, 44.

⁵⁴² In artikel 12 van dit Verdrag verwezen de verdragsluitende partijen naar de verplichting van de gebruiker om “*één enkele redelijke vergoeding (te betalen) aan de uitvoerende kunstenaars of aan de producenten van de fonogrammen of aan beiden*” wanneer opgenomen muziek rechtstreeks werd gebruikt voor “*uitzending of enigerlei overbrenging aan het publiek*”, zie art. 12 Conventie van Rome, *ibidem*; A. LUCAS, H.-J. LUCAS en A. LUCAS-SCHLOETTER, *o.c.* 2012, 1299.

⁵⁴³ In het bijzonder dient hierbij rekening gehouden te worden met art. 8, eerste lid van de Verhuur- en Uitleenrichtlijn, dat de lidstaten verplicht om aan uitvoerende kunstenaars het exclusieve recht toe te kennen om hun werk mee te delen aan het publiek, tenzij “*wanneer de uitvoering (...) aan de hand van een vastlegging is vervaardigd*”, art. 8 lid 1 Verhuur- en Uitleenrichtlijn, *ibidem*. Zie ook HvJ C-245/00, *Sena v NOS*, 2003, r.o. 38 en het implementerend Nederlands arrest van de Hoge Raad: Hoge Raad, 28 mei 2004, http://www.iept.nl/files/2004/IEPT20040528_HR_Sena_v_NOS_II.pdf; F. BRISON, *o.c.* 2012, 268; A. LUCAS, H.-J. LUCAS en A. LUCAS-SCHLOETTER, *o.c.* 2012, 999; S. VON LEWINSKI, *o.c.* 2010, 318-328.

⁵⁴⁴ Cf. *supra* 2, nr. 2; Art. 33-47bis Auteurswet, *ibidem*.

⁵⁴⁵ Zie over de vaststelling van deze tarieven ook *infra* 88, nr. 170; zie KB's van 12 april 1999, *BS* 5 juni 1999, 20858-20879; KB's van 13 december 1999, *BS* 23 december 1999, 48892-48899; KB van 3 september 2000, *BS* 26 september 2000, 32628-32631 en KB's van 13 november 2000, *BS* 19 december 2000, 42223- 42228, waarin de eerste afgesproken tarieven voor de billijke vergoeding vastgelegd werden; de meest recente wijzigende KB's

vergoeding uiteindelijk geïnd in België, meer dan een eeuw nadat de vergoeding van auteurs en componisten via SABAM ingang vond.⁵⁴⁶

b) Belgisch systeem

(1) Wanneer is de vergoeding verschuldigd?

168. OPENBARE VERSPREIDING VAN MUZIEK - De billijke vergoeding is verschuldigd telkens opgenomen muziek in het publiek verspreid wordt, tenzij de muziek live gespeeld wordt of onderdeel is van een voorstelling waarvoor toegangsgeld moet worden betaald.⁵⁴⁷ In het eerste geval gaat het niet om opgenomen muziek, terwijl bij het gebruik van cd's in een voorstelling wel de expliciete toestemming van de producent noodzakelijk is en een eventuele vergoeding dan in de toegangsprijs verrekend wordt.⁵⁴⁸ De vraag rijst hier of de belangen van de uitvoerende artiest voldoende gevrijwaard zijn. Immers, als deze niet betrokken is bij de onderhandelingen tussen de organisatoren van de voorstelling en de producent, loopt deze het risico om zonder vergoeding achter te blijven.

(2) Wie betaalt? Welk tarief? Wie beslist?

169. VERSCHILLENDE CATEGORIEËN VAN GEBRUIKERS - Kort gezegd is de vergoeding verschuldigd door iedereen die opgenomen muziek in het openbaar afspeelt. Deze generieke categorie valt uiteen in verschillende groepen gebruikers die op hen afgestemde tarieven dienen te betalen. Zo zijn er categorieën voor organisatoren van tijdelijke activiteiten, radiozenders, diensten en vrije beroepen, winkels en handelsgalerijen, cinema's, horeca, ...⁵⁴⁹ Steeds wordt, afhankelijk van de oppervlakte van de openbare plaats en een aantal specifieke criteria zoals het aantal luidsprekers in winkels of het aantal zitplaatsen in een bioscoop, het te betalen bedrag vastgesteld.⁵⁵⁰

in dit verband zijn de vier KB's van 13 december 2012, BS 87090-87099, die in werking getreden zijn op 1 januari 2013 en die zullen gelden tot 31 december 2013.

⁵⁴⁶ <http://www.bvergoed.be/frame-nl.htm>.

⁵⁴⁷ Art. 41 Auteurswet, *ibidem*. In 2007 besliste de Vlaamse Overheid, aangevoerd door Bert ANCIAUX, om tussen te komen in de betaling van de billijke vergoeding voor organisatoren van kleinschalige evenementen die aan bepaalde voorwaarden voldeden. Deze maatregel was echter niet echt succesvol en werd na een aantal jaar stopgezet. De Vlaamse Overheid komt dus niet meer tussen in de betaling van de billijke vergoeding voor sommige evenementen, zie <http://www.bvergoed.be/pdf/Persbericht%20site%20VLO.pdf> en <http://www.debillijkevergoeding.be/vlaanderen/>.

⁵⁴⁸ <http://www.bvergoed.be/frame-nl.htm>.

⁵⁴⁹ Op de website van de billijke vergoeding zijn overigens stappenplannen te vinden, die voor de verschillende categorieën aangeven wat dient te gebeuren. Voor een lijst van de geldende tarieven in 2012 zie <http://www.bvergoed.be/pdf/TNALG12.pdf>.

⁵⁵⁰ <http://www.bvergoed.be/frame-nl.htm>.

170. “COMMISSIE ARTIKEL 42” - De tarieven van de billijke vergoeding worden vastgesteld door een gespecialiseerde commissie, die opgericht werd op basis van artikel 42 Auteurswet.⁵⁵¹ Conform artikel 42 worden de beslissingen van deze commissie bij koninklijk besluit bindend verklaard ten aanzien van derden.⁵⁵² Beheersvennootschappen (specifiek: PlayRight en SIMIM, de beheersvennootschap van de producenten) en gebruikers van opgenomen muziek zijn in deze “Commissie Artikel 42” vertegenwoordigd met een gelijk aantal stemmen.⁵⁵³ Bij de werking van de Commissie Artikel 42 kunnen echter verschillende vraagtekens geplaatst worden.⁵⁵⁴ Het grootste probleem is dat deze commissie totaal gepolitiseerd lijkt te zijn. De voorzitter van de commissie is een lid van de FOD Economie en geeft bij staking van stemmen de doorslag. Aangezien de gebruikersorganisaties en de beheersvennootschappen gelijk vertegenwoordigd zijn, zal het merendeel van de discussies resulteren in dergelijke staking van stemmen. De gebruikers willen immers zo min mogelijk betalen, terwijl de vertegenwoordigers van de muziekwereld van oordeel zijn dat artiesten en producenten op gepaste wijze beloond moeten worden voor hun werk.⁵⁵⁵ Op die manier ligt de uiteindelijke beslissingsmacht dikwijls in de handen van de FOD en de Minister van Economie. Deze beslissingen draaien over het algemeen uit in het nadeel van SIMIM en PlayRight en dus in het nadeel van de artiesten. De tarieven voor de billijke vergoeding zijn bijvoorbeeld sinds de jaren '90 nog niet gestegen, enkel geïndexeerd. Dit staat in scherp contrast met bijvoorbeeld de broodprijs, die tijdens de laatste 20 jaar bijna verdubbeld is, iets wat niet volledig verklaard kan worden door enige vorm van indexering.

Deze politieke invloed moet verdwijnen, anders lopen artiesten en producenten het risico dat hun recht op billijke vergoeding over een aantal jaren niets meer betekent. Met het besluit van 8 april 2013, dat in een verder onderdeel besproken wordt, werden reeds een aantal stappen in deze richting gezet.⁵⁵⁶

⁵⁵¹ Zie art. 42 lid 3-4 Auteurswet, *ibidem*; zie in dit verband ook F. BRISON en H. VANHEES, (eds.), *o.c.* 2012, 269-270.

⁵⁵² Art. 42 lid 11 Auteurswet, *ibidem*; zie meest recent de voormelde KB's van 13 december, *ibidem*.

⁵⁵³ Art. 42 lid 5 Auteurswet, *ibidem*; deze gelijke verdeling van stemmen is in overeenstemming met het hierboven reeds vermelde arrest van het Hof van Justitie, HvJ C-245/00, *Sena v NOS*, 2003, r.o. 46. Hierin wordt benadrukt dat een “juist evenwicht (dient te) worden bereikt tussen het belang van uitvoerende kunstenaars en producenten om een vergoeding voor de uitzending van een bepaald fonogram te ontvangen en het belang van derden om dit fonogram onder redelijke voorwaarden te kunnen uitzenden.”; zie ook F. BRISON, *o.c.* 2012, 270.

⁵⁵⁴ Zowel K. D'HAESELEER als C. VAN VAERENBERGH wezen afzonderlijk in een interview (op respectievelijk 27 februari 2013 en 26 maart 2013) op de disfunctionele en oneerlijke werking van de Commissie Artikel 42.

⁵⁵⁵ Cf. *infra* 108-109, nr. 207.

⁵⁵⁶ Zie *infra* 94, nr. 179.

(3) Inning en verdeling van de billijke vergoeding

171. INNING EN VERDELING - Nu vaststaat wanneer de billijke vergoeding verschuldigd is, wie moet betalen en hoeveel deze vergoeding bedraagt, rijst de vraag hoe de billijke vergoeding precies geïnd en verdeeld wordt. Artikel 42 Auteurswet stelt het collectief beheer van deze vergoeding verplicht, wat betekent dat PlayRight en SIMIM hierbij een vitale rol spelen.⁵⁵⁷ Concreet worden de rechten van uitvoerders en producenten samengebracht in een gemeenschappelijke korf.⁵⁵⁸ De inning van de billijke vergoeding voor de volledige korf werd geoutsourcet naar de toepasselijk genaamde NV Outsourcing Partners en Honebel CV, een onderneming die zich toespitst op de inning van de billijke vergoeding in de horeca.

De billijke vergoeding is ondeelbaar en wordt elk jaar ineens geïnd voor alle rechthebbenden.⁵⁵⁹ De gebruikers moeten slechts één keer betalen aan de inningsmaatschappij en de globale geïnde vergoeding wordt dan achteraf op gelijke wijze verdeeld tussen de beheersvennootschappen van uitvoerende artiesten en producenten.⁵⁶⁰ Op basis van de verzamelde gegevens gaan PlayRight en SIMIM vervolgens over tot de uitbetaling van de gelden aan de rechthebbenden in verhouding tot het gebruik van het repertoire voor de betreffende periode en volgens hun eigen verdelingschaal.⁵⁶¹

c) *Verzet tegen de dwanglicentie*

172. VERPLICHT COLLECTIEF BEHEER - Niet alle artiesten en producenten zijn “akkoord” met deze wettelijke licentie. Sommigen willen hun muziek verspreiden zonder de tussenkomst van een beheersvennootschap. Dit is echter onmogelijk: alle bedragen die verschuldigd zijn voor het publiek afspelen van muziek moeten verzameld en verdeeld worden door de beheersvennootschappen omdat dit voortvloeit uit een wettelijke verplichting. Dit geldt ook voor artiesten en producenten die niet aangesloten zijn bij een beheersvennootschap.⁵⁶²

⁵⁵⁷ Art. 42 lid 2 Auteurswet, zie ook art.65-78ter Auteurswet, *ibidem*.

⁵⁵⁸ Zie voor een uitgebreide uiteenzetting in dit verband <http://www.bvergoed.be/frame-nl.htm>.

⁵⁵⁹ Zie vb. art. 2 Overeenkomst inzake de billijke vergoeding verschuldigd door de verkooppunten en handelsgalerijen, algemeen verbindend verklaard door KB van 12 april 1999, *BS* 5 juni 1999, 20863 en art. 2 Overeenkomst inzake de billijke vergoeding verschuldigd door de uitbaters van lokalen voor audiovisuele vertoning en van drive-in(s) evenals door de organisatoren van festival(s), algemeen verbindend verklaard door KB van 13 december 1999, *BS* 23 december 1999, 48892; <http://www.bvergoed.be/frame-nl.htm>.

⁵⁶⁰ Zie art. 43 Auteurswet, *ibidem*, dat de gelijke verdeling van de geïnde vergoeding onder uitvoerende kunstenaars en producenten oplegt.

⁵⁶¹ <http://www.bvergoed.be/frame-nl.htm>.

⁵⁶² Dit lijkt op het eerste zicht op gespannen voet te staan met voormeld cassatiearrest van 16 januari 2009, waarin het Hof van Cassatie benadrukte dat SOFAM niet bevoegd is om in rechte vergoeding te vorderen voor artiesten die niet bij deze beheersvennootschap aangesloten zijn. Uit dit arrest kan afgeleid worden dat beheersvennootschappen niet kunnen optreden voor het collectief belang van de categorieën van rechten die zij beheren, maar niet dat deze beheersvennootschappen hun wettelijke verplichting tot inning van bepaalde gelden

Zij kunnen zich wenden tot PlayRight en SIMIM om hun deel van de billijke vergoeding op te eisen, maar kunnen niet op individuele basis aankloppen bij gebruikers van hun muziek om zo een extra vergoeding op te strijken.⁵⁶³ Artiesten noch beheersvennootschappen kunnen dus op dit moment de collectieve inning van de billijke vergoeding omzeilen.⁵⁶⁴ Producenten en artiesten die hiermee niet “akkoord” zijn, wenden zich dikwijls tot de beheersvennootschappen om hun beklag te doen. Deze beheersvennootschappen staan echter met hun rug tegen de muur: het verplicht stelsel van collectief beheer is ook voor hen onontkoombaar.⁵⁶⁵ Ontevreden artiesten en producenten die op hun eigen benen willen staan zouden er dus goed aan doen om hun protest te richten tegen de wetgever. Enkel deze kan de huidige situatie aanpassen.⁵⁶⁶

173. ARTIKEL 66QUATER AUTEURSWET - In dit kader is het gepast om te wijzen op artikel 66quater Auteurswet, dat onder meer beheersvennootschappen verbiedt rechthebbenden te beletten om het beheer van de rechten op (een categorie van) hun werken zelf op zich te nemen of aan een andere vennootschap toe te vertrouwen.⁵⁶⁷ Bij de redactie van dit artikel lijkt de wetgever het systeem van verplicht collectief beheer uit het oog verloren te zijn, aangezien de mogelijkheid tot eigen beheer op dit moment wettelijk beperkt wordt door onder meer de inning van de billijke vergoeding. Het is dan ook raadzaam om een wijziging die verwijst naar gevallen van verplicht collectief beheer op te nemen in dit artikel. Deze bepaling zet artiesten immers op het verkeerde been, in die zin dat deze de indruk geeft dat zij de collectieve inning van de billijke vergoeding kunnen omzeilen.

kunnen omzeilen, zie *supra* 82, nr. 158 en 84, nr. 162, Cass. 16 januari 2009, RW 2009-2010, 711, noot M.-C. JANSSENS.

⁵⁶³ De beheersvennootschappen moeten bovendien provisie aanhouden om rekening te houden met de eisen van niet-aangesloten rechthebbenden, zie *Vr. en Antw.* Kamer, 7 maart 2012, n° 9485 (P. LOGGHE), <http://www.dekamer.be/doc/CCRI/pdf/53/ic419.pdf>.

⁵⁶⁴ Beweringen zoals “*geen billijke vergoeding meer*” die te vinden zijn op bijvoorbeeld <http://www.lyzamusik.be/> en <http://www.eskeep.com/billijke-vergoeding/> zijn dan ook in elk geval – binnen het huidige wettelijk kader – onjuist.

⁵⁶⁵ Zie bijvoorbeeld <http://www.fwdmagazine.be/fwd/137310/rechtenvrije-muziek-bestaat-niet/>.

⁵⁶⁶ Ook vanuit de beheersvennootschappen zelf wordt overigens aangedrongen op de afschaffing van de wettelijke licentie en de onderbrenging ervan in het exclusief recht, waarover artiesten en producenten volledig onafhankelijk kunnen beslissen. Dit werd bevestigd door mevrouw K. D’HAESELEER (interview, 27 februari 2013). Volgens haar zou de afschaffing van het systeem van verplicht collectief beheer een goede evolutie zijn. De door de gebruikers verschuldigde bedragen zijn slechts laag en bovendien zorgt de inning van de billijke vergoeding voor problemen in de zin dat steeds meer gebruikers weigeren om te betalen, deels als gevolg van het *Del Corso*-arrest (zie *infra* 93-94, nrs. 178-179). Volgens mevrouw D’HAESELEER zou de afschaffing van de wettelijke licenties de artiesten en de producenten ten goede komen. Immers, voor producenten die hun rechten vrijwillig aan SIMIM afstaan, kan deze beheersvennootschappen dikwijls gunstige voorwaarden uit de brand slepen.

⁵⁶⁷ Rechthebbenden kunnen dan ook hun rechten terugtrekken uit het systeem van collectief beheer, mits hiervoor een zekere opzeggingstermijn nageleefd wordt, zie art. 66quater§1 Auteurswet, *ibidem*; zie ook HvJ C-127/72, *BRT/SABAM v. NV Fonior*, 1974 en vergelijkbaar Besl. Comm. E.G. nr. SG 2002/231176, 12 augustus 2002, *A&M* 2005, 388; cf. Raad voor de Intellectuele Eigendom, *o.c.* 2009, 60-62.

174. *CREATIVE COMMONS* EN “RECHTENVRIJ” - Een bijkomend aspect van deze netelige situatie vloeit voort uit de *Creative Commons*-licenties. De billijke vergoeding is immers ook verschuldigd voor het afspelen van werken die onder deze licenties verspreid worden. Hetzelfde geldt voor artiesten of producenten die hun muziek “rechtenvrij” aan hun klanten willen aanbieden. Binnen het huidige stelsel van verplicht collectief beheer kunnen zij de tussenkomst van de beheersvennootschappen niet vermijden. Artiesten die gebruik maken van dergelijke alternatieven om hun muziek te verspreiden zijn zich hiervan dikwijls niet bewust en komen dan ook in opstand wanneer zij vernemen dat de beheersvennootschappen de billijke vergoeding innen bij gebruikers die enkel *Creative Commons*-muziek of hun “rechtenvrije” alternatieven afspelen.⁵⁶⁸ Binnen het huidig wettelijk kader lijkt de inning van de billijke vergoeding – ook bij gebruikers die enkel muziek afspelen met een *Creative Commons*-licentie – juridisch correct te zijn.⁵⁶⁹ Op dit moment is er nog geen rechtspraak in dit verband die een verder licht op deze zaak kan schijnen.

175. *MOGELIJKE AANPASSING VAN DE AUTEURSWET* - De wetgever heeft op dit vlak nog geen duidelijkheid gebracht. Op dit moment is het bovendien niet waarschijnlijk dat dergelijke wettelijke duidelijkheid er in de nabije toekomst zal komen. In een antwoord op een vraag in de Kamer van Volksvertegenwoordigers van 7 maart 2012 bevestigde Minister VANDE LANOTTE dat de billijke vergoeding zou blijven bestaan. De Minister preciseerde dat de Verhuur- en Uitleenrichtlijn een duidelijk mechanisme wilde opzetten om het eenmalig karakter van de billijke vergoeding te verzekeren.⁵⁷⁰ Deze uitspraak wordt kracht bijgezet door het antwoord van Michel BARNIER op een parlementaire vraag van Frieda BREPOELS in het Europees Parlement. Hierin bevestigt de Europese commissaris voor de interne markt dat artikel 8 lid 2 Verhuur- en Uitleenrichtlijn de lidstaten verplicht om een bepaald recht in te stellen dat ervoor zorgt dat de gebruiker één enkele billijke vergoeding betaalt wanneer opgenomen muziek wordt afgespeeld in een publieke plaats.⁵⁷¹ Toch ligt het antwoord van de commissaris niet volledig in de lijn van de bewering van Minister Vande Lanotte dat de

⁵⁶⁸ S. CORBETT, *o.c.* 2011, 505; H. HIETANEN, *o.c.* 2011, 58.

⁵⁶⁹ Zie ook Parlementaire vragen, Antwoord van de heer MCCREEVY namens de Commissie, 19 mei 2008 (E-1797/2008), <http://www.europarl.europa.eu/sides/getAllAnswers.do?reference=E-2008-1797&language=NL>, waarin Charlie MCCREEVY een vraag beantwoordt van Saïd EL KHADRAOUI over de billijke vergoeding in het kader van de *Creative Commons*-licenties (zie <http://www.europarl.europa.eu/sides/getDoc.do?pubRef=-//EP//TEXT+WQ+E-2008-1797+0+DOC+XML+V0//NL>).

⁵⁷⁰ *Vr. en Antw.* Kamer, 7 maart 2012, n° 9485 (P. LOGGHE), *ibidem*.

⁵⁷¹ Parlementaire vragen, Antwoord van de heer Barnier namens de Commissie (E-003987/2012), 15 juni 2012, <http://www.europarl.europa.eu/sides/getAllAnswers.do?reference=E-2012-003987&language=NL>.

richtlijn expliciet een systeem van verplicht collectief beheer heeft gewild.⁵⁷² De commissaris preciseert immers dat de Verhuur- en Uitleenrichtlijn de lidstaten vrij laat om het mechanisme voor de betaling en de omvang van de billijke vergoeding vast te stellen.⁵⁷³ Lidstaten mogen dus een systeem van verplicht collectief beheer instellen en worden hierop niet afgestraft, zelfs niet wanneer dit systeem ertoe leidt dat beheersvennootschappen vergoedingen innen voor artiesten of producenten die niet bij hen aangesloten zijn.⁵⁷⁴ In tegenstelling tot wat de Minister voorhoudt, kan dit systeem van verplicht collectief beheer echter wel afgeschaft worden.

176. WENSELIJKHEID VAN AANPASSING - Nu vaststaat dat deze mogelijkheid bestaat, is het nuttig om ons af te vragen of dit werkelijk een goed idee zou zijn.⁵⁷⁵ Hoewel ondernemers zoals de beheerders van *LyZA Music* en *Eskeep* theoretisch gezien het beheer van hun recht op vergoeding op zichzelf kunnen nemen, is dit niet zo voor de meeste andere artiesten, voor de kleine uitvoerende muzikant die af en toe meewerkt aan een cd-opname. Een ongenueanceerde afschaffing van de billijke vergoeding zou er in werkelijkheid toe leiden dat deze vergoeding voor de kleine artiest volledig wegvalt. Het zou verkeerd zijn om de belangen van deze financieel weinig daadkrachtige muzikanten uit het oog te verliezen ten voordele van een beperkte groep ondernemers. Over een mogelijke *opt-out*, waarbij financieel sterkere artiesten het beheer van hun opgenomen muziekrepertoire zelfstandig op zich kunnen nemen, kan wel gediscussieerd worden.⁵⁷⁶

177. RECENTE EVOLUTIES - Onafhankelijk van de vraag of het systeem van de wettelijke licentie grondig aangepast moet en zal worden, hebben zich recent evoluties voorgedaan, die in gang gezet werden door het *Del Corso*-arrest van het Europees Hof van Justitie en die ervoor gezorgd hebben dat de uitholling van de billijke vergoeding geen ver verwijderd vooruitzicht meer is. Een bespreking hiervan mag niet ontbreken in een werk dat de werkelijke rechten van artiesten als onderzoeksobject heeft.

⁵⁷² *Vr. en Antw. Kamer*, 7 maart 2012, n° 9485 (P. LOGGHE), *ibidem*.

⁵⁷³ Parlementaire vragen, Antwoord van de heer Barnier namens de Commissie (E-003987/2012), 15 juni 2012, *ibidem*.

⁵⁷⁴ De richtlijn voert enkel voor de gebruiker een verplichting in om een vergoeding te betalen en de begunstigde producent of artiest is niet verplicht om deze vergoeding in ontvangst te nemen. Zie ook Parlementaire vragen, Antwoord van de heer McCreevy namens de Commissie, 19 mei 2008 (E-1797/2008), *ibidem*. De algemene strekking van dit antwoord impliceert dat dit niet enkel geldt voor de Creative Commons, maar ook in een ruimere context.

⁵⁷⁵ Zie respectievelijk <http://www.lyzamusica.be/> en <http://www.eskeep.com/>.

⁵⁷⁶ Cf. L. VAN BUNNEN, *o.c.* 2008, 714.

d) Del Corso, het arrest en de gevolgen

178. HET *DEL CORSO*-ARREST - Marco Del Corso was een Italiaanse tandarts, die geen billijke vergoeding voor het afspelen van muziek in zijn praktijk wou betalen aan SCF, de Italiaanse beheersvennootschap voor producenten van fonogrammen. Hij baseerde zijn weigering op het feit dat hij en zijn patiënten luisterden naar een radio en niet naar een drager waarop een fonogram vastgelegd was.⁵⁷⁷ SCF nam gerechtelijke stappen en de zaak kwam uiteindelijk voor het Europees Hof van Justitie, dat de zienswijze van Del Corso bevestigde. Volgens het Hof houdt elke mededeling aan het publiek een zekere onbepaaldheid van dit publiek in, een noodzaak van het bereiken van een “*vrij groot aantal personen*”.⁵⁷⁸ Het Hof was van oordeel dat aan deze voorwaarde niet voldaan was, aangezien steeds slechts een “*vrij beperkt en zelfs onbeduidend*” aantal patiënten in de wacht- en de behandelkamer aanwezig is.⁵⁷⁹ Volgens het Hof zal het afspelen van muziek het klantenbestand van een tandarts bovendien niet doen stijgen. De combinatie van de afwezigheid van winstoogmerk die hieruit voortvloeit en het beperkt aantal patiënten bracht het Hof tot de conclusie dat het niet ging om een “*mededeling aan het publiek*” en dat Del Corso geen billijke vergoeding schuldig was aan SCF.⁵⁸⁰

179. GEVOLGEN - Dit arrest heeft een revolutie teweeggebracht wat betreft de inning van de billijke vergoeding. Meteen na het arrest hebben SIMIM en PlayRight de inning van de billijke vergoeding bij tandartsen en orthodontisten stopgezet.⁵⁸¹ Ook andere vrije beroepers protesteerden echter tegen de verdere inning van de billijke vergoeding en betoogden dat de

⁵⁷⁷ HvJ C-135/10, *Marco Del Corso*, 2012, r.o. 31. Volgens Del Corso was de radiozender verantwoordelijk voor het betalen van een billijke vergoeding en was dit voor hem helemaal geen verplichting.

⁵⁷⁸ Bovendien is het noodzakelijk dat deze personen uitgekozen werden door de gebruiker en de “mededeling” niet gewoon toevallig opvangen, HvJ C-135/10, *Marco Del Corso*, 2012, r.o. 85-86 en 91.

⁵⁷⁹ HvJ C-135/10, *Marco Del Corso*, 2012, r.o. 96. De redenering van het Hof lijkt niet correct te zijn, zeker wat betreft de beoordeling dat in een tandartsenpraktijk slechts een beperkt aantal personen aanwezig is. Hoewel hierover niet meteen empirisch onderzoek te vinden is, lijken tandartsen dikwijls meer dan 1500 tot zelfs 2500 patiënten in behandeling te hebben, een aantal dat zeker niet onbeduidend is (zie voor een rapport dat gelijkaardige cijfers bevat over de Nederlandse tandartsenmarkt <http://www.nivel.nl/sites/default/files/bestanden/rapport-tandartsen-actuele-aanbodgegevens-tandartsen.pdf>). Een arrest van het Hof van Justitie van dezelfde dag gaat bovendien een andere richting uit: in *PPL v. Ierland* concludeerde het Hof dat een hotelexploitant die tv, radio of afspeelapparatuur en fonogrammen ter beschikking van zijn gasten stelt, een mededeling aan het publiek verricht en dus een billijke vergoeding verschuldigd is, dit terwijl deze gastenkamers vaak niet meer gasten tellen dan het aantal mensen dat jaarlijks bij de tandarts langsgaat, zie HvJ C-162/10, *PPL v. Ierland*, 2012, r.o. 47, 55 en 69. Zie ook HvJ C-306/05, *SGAE v. Rafael Hoteles*, 2006, r.o. 42-47, 54 en dictum.

⁵⁸⁰ HvJ C-135/10, *Marco Del Corso*, 2012, r.o. 99-102. Dit winstoogmerk criterium is een ander problematisch element in deze uitspraak. Wanneer achtergrondmuziek afgespeeld wordt, zal dit nooit echt met een winstoogmerk plaatsvinden. Anders zouden bijna alle gevallen waarbij muziek op openbare plaatsen afgespeeld wordt buiten het toepassingsgebied van de billijke vergoeding vallen. Deze *de facto* afschaffing van de billijke vergoeding kan in elk geval niet de bedoeling van het Hof geweest zijn.

⁵⁸¹ Zie *Vr. en Antw.* Senaat, 14 februari 2013, n° 5-8132 (Y. VASTERSAVENDTS), <http://www.senate.be/www/?MIval=/Vragen/SchriftelijkeVraag&LEG=5&NR=8132&LANG=nl>.

overwegingen van het *Del Corso*-arrest op hun situatie van toepassing waren. PlayRight en SIMIM protesteerden, maar dit weerhield de Commissie Artikel 42 er niet van om op 8 april 2013 een besluit te nemen waarin zij de vrije beroepers op ongenueanceerde wijze vrijstelden van de betaling van een billijke vergoeding in de toekomst, dit terwijl het Europees Hof van Justitie in het *Del Corso*-arrest benadrukte dat steeds een geïndividualiseerde beoordeling van het begrip “mededeling aan het publiek” noodzakelijk is.⁵⁸²

PlayRight en SIMIM – en uiteindelijk de artiesten – zouden hierdoor jaarlijks een substantiële vergoeding mislopen.⁵⁸³ Zolang de beslissing niet geformaliseerd is in een koninklijk besluit, valt deze situatie echter nog te remediëren.⁵⁸⁴ Om deze formalisering tegen te houden, hebben PlayRight en SIMIM procedures in kortgeding en ten gronde ingeleid. Recent boekten zij in dit kader een belangrijke – voorlopige – overwinning: de rechter in kortgeding kwam tot de conclusie dat de Commissie Artikel 42 de grenzen van haar bevoegdheid had overschreden door een beperkende interpretatie te verlenen aan het begrip “mededeling aan het publiek”.⁵⁸⁵ De vraag of de formalisering van de beslissing uiteindelijk tegengehouden zal kunnen worden, is echter nog niet definitief beantwoord. De rechter ten gronde heeft zich hierover immers nog niet uitgesproken.

Als de bodemrechter de omzetting van het besluit toestaat, zal in de Belgische rechtsorde een ongenueanceerde en dubieuze interpretatie van het regime van de billijke vergoeding opgenomen worden, waarbij artiesten en producenten slechts nog een symbolische euro zullen ontvangen. Het vrijstellen van de vrije beroepen zal ongetwijfeld aanleiding geven tot een sneeuwbal-effect, waarbij steeds meer gebruikers zullen weigeren om de billijke vergoeding te betalen. Scenario’s zoals in de zaak *VEWA v. Belgische Staat*, waarin de Belgische wetgever

⁵⁸² HvJ C-135/10, *Marco Del Corso*, 2012, r.o.76-79; <http://playright.be/news/article/reactie-op-vrijstelling-van-vrije-beroepen-voor-billijke-vergoeding>.

⁵⁸³ K. D’HAESELEER haalde aan dat dit in totaal zou gaan over 4 miljoen euro voor de producenten en 4 miljoen euro voor de uitvoerende kunstenaars. Als we in rekening brengen dat SIMIM op dit moment jaarlijks iets meer dan 20 miljoen euro binnenkrijgt, merken we meteen dat deze vermindering problematisch is, zeker aangezien vele producenten de uitkeringen van SIMIM uit noodzaak reikhalzend tegemoetzien, zie interview K. D’HAESELEER, 27 februari 2013.

⁵⁸⁴ De Koning kan besluiten om het besluit van de Commissie Artikel 42 niet bindend te verklaren in uitzonderlijke gevallen, meer in het bijzonder wanneer een bepaald besluit kennelijke onwettige bepalingen bevat of indruist tegen het algemeen belang; F. BRISON, *o.c.* 2012, 270; <http://playright.be/news/article/reactie-op-vrijstelling-van-vrije-beroepen-voor-billijke-vergoeding>.

⁵⁸⁵ Zie <http://www.playright.be/news/article/belgische-staat-moet-wachten-met-de-kwijtschelding-billijke-vergoeding-aan-vrije-beroepers>.

teruggefloten werd wat betreft de leenrechtvergoeding aangezien deze in België gereduceerd werd tot een symbolische vergoeding, zijn dan ook niet veraf.⁵⁸⁶

3. Besluit

180. GEEN EUROPESE VERPLICHTING - Op dit moment wordt de vergoeding voor geoorloofde reproductie of radio-uitzending op collectieve wijze beheerd, met een systeem van verplicht collectief beheer dat uniek is in Europa. Artikel 8 Verhuur- en Uitleenrichtlijn legt geen collectief beheer op, maar stelt enkel de inning van een eenmalige vergoeding verplicht. In theorie zou de collectieve inning van de billijke vergoeding dus afgeschaft kunnen worden.

181. PROBLEMATISCHE ASPECTEN - De huidige dwanglicentie is op verschillende vlakken problematisch. De gebruikers willen steeds minder betalen en de weinig benijdenswaardige onderhandelingspositie van PlayRight en SIMIM in de Commissie Artikel 42 zorgt ervoor dat de creatieve industrie hier weinig tot niets tegenin kan brengen. Bovendien zijn er meer en meer artiesten die af willen van de beheersvennootschap als tussenpersoon en de verplichte inning van de billijke vergoeding, dit om hun werk zo veel als mogelijk toe te vertrouwen aan het publieke domein of om rechtstreeks betalingen te ontvangen van muziekgebruikers.⁵⁸⁷

182. MOGELIJKE OPLOSSINGEN - Als we werkelijk de belangen van de artiesten voorop willen stellen, moeten in elk geval stappen ondernomen worden. De afschaffing van de billijke vergoeding is hierbij niet noodzakelijk de beste oplossing. Op die manier zal de stem van de artiesten immers nog meer gefragmenteerd en hun onderhandelingspositie nog zwakker worden.⁵⁸⁸ Er bestaat slechts een klein aantal kapitaalkrachtige artiesten dat zelf volledig het beheer van hun rechten op zich kan en wil nemen. Voor hun situatie – net als voor de gebruikers van *Creative Commons*-licenties – zou een uitzonderingsregime eventueel soelaas kunnen bieden.

Waar zeker verandering in moet komen, is de samenstelling en de werking van de Commissie Artikel 42. De politieke invloed in deze commissie leidt tot resultaten die nadelig zijn voor zowel artiesten als producenten. De huidige situatie, waarin PlayRight en SIMIM consequent

⁵⁸⁶ Zie HvJ C-271/10, *VEWA v. Belgische Staat*, 2011. R.o. 37-39, 43 en dictum.

⁵⁸⁷ Denken we bijvoorbeeld aan de oprichter van <http://www.lyzmusic.be/>.

⁵⁸⁸ Bij de producenten is dit niet noodzakelijk zo. In deze sector dragen steeds meer spelers het beheer van al hun rechten op aan SIMIM, zie interview K. D'HAESELEER, 27 februari 2013. Op die manier kan SIMIM als stem van de producenten mogelijks gunstige contractvoorwaarden uit de brand slepen. Aangezien bij de uitvoerende sector deze neiging minder bestaat, geldt deze overweging daar echter niet zozeer.

aan het kortste eind trekken, kan niet blijven duren. Een evolutie naar een onafhankelijk beslissingsorgaan zou hierbij eventueel een valabele mogelijkheid zijn.

E. Vrijwillige tussenkomst

183. BEPERKTE MOGELIJKHEID – Artiesten kunnen het beheer van hun exclusieve rechten ook vrijwillig opdragen aan een beheersvennootschap. Deze mogelijkheid is slechts beperkt, aangezien collectief rechtenbeheer dikwijls wettelijk verplicht is. Bovendien dragen artiesten vaak een deel van hun rechten over aan hun producent.⁵⁸⁹ Deze rechten kunnen de artiesten dan ook niet zelf toevertrouwen aan een beheersvennootschap. De producenten kunnen dit wel en zullen dikwijls hiertoe overgaan: ook voor hen wordt het steeds moeilijker om op individuele basis hun rechten effectief af te dwingen.

184. WAAROM COLLECTIEF BEHEER? - Wanneer toch nog exclusieve rechten overblijven voor de artiesten, hebben zij dus de keuze om het exclusief beheer hiervan al dan niet over te dragen aan een beheersvennootschap.⁵⁹⁰ Voor de vraag naar de criteria die meespelen bij deze keuze kunnen we terugverwijzen naar wat hierover in de inleiding van dit hoofdstuk gezegd werd: het is praktisch gezien quasi-onmogelijk om als individuele artiest het beheer van je rechten te verrichten.⁵⁹¹ Bovendien lopen artiesten zo het risico om te delen in de kwalijke gevolgen van het slechte imago van de beheersvennootschappen en de muziekindustrie in het algemeen.⁵⁹²

185. RECENTE EVOLUTIES - Zoals in het hoofdstuk over de informatisering en de digitalisering van onze maatschappij reeds werd aangehaald, laten nieuwe businessmodellen steeds meer toe om als artiest rechtstreeks in contact te treden met het internetpubliek.⁵⁹³ Op die manier kunnen uitvoerende muzikanten de verkoop en het gebruik van hun werk online beheren. Het is echter nog niet geheel duidelijk of dit de tussenkomst van beheersvennootschappen overbodig maakt.

In de “wereld” van de beheersvennootschappen heeft de digitalisering overigens wel geleid tot interessante evoluties. Deze worden behandeld in het volgende onderdeel.

⁵⁸⁹ Cf. *supra* 30-31, nr. 63 en *infra* 106-108, nrs. 201-206.

⁵⁹⁰ E. LUI, *o.c.* 2003, 70.

⁵⁹¹ Cf. *supra* 70, nr. 141; D. GERVAIS, *o.c.* 2006, ixx.

⁵⁹² Zie over het kwalijke imago van de muziekindustrie onder meer H.C. HANSEN (mod.), *o.c.* 2005, 1035-1036.

⁵⁹³ Cf. *supra* 39-40, nr. 80 en 64-67, nr. 131-135.

F. Op weg naar een transnationale beheersvennootschap?

1. Principe van territorialiteit en wederkerigheidsovereenkomsten

186. PRINCIPE VAN TERRITORIALITEIT - Het territorialiteitsprincipe is een fundamenteel principe in het auteursrecht dat betekent dat auteurswetten enkel toepassing vinden op het territorium van een bepaalde staat.⁵⁹⁴ Aangezien beheersvennootschappen hun taak vervullen conform het nationaal recht, zijn zij enkel bevoegd om gelden te innen op hun eigen nationaal territorium.⁵⁹⁵ Hetzelfde geldt voor het verkrijgen van toestemming om een bepaald werk te gebruiken: de toestemming van een bepaalde beheersvennootschap geldt slechts binnen de landsgrenzen van één staat.⁵⁹⁶ Dit betekent natuurlijk niet dat binnen dit territorium enkel muziek gespeeld wordt die hier zijn oorsprong vindt. We hoeven bijvoorbeeld maar de radio aan te schakelen en meteen schallen Angelsaksische, Europese, Afrikaanse of zelfs Aziatische tonen uit onze luidsprekers. In onze digitale werkelijkheid is muziek van de overkant van de wereld bovendien slechts een muisklik verwijderd.⁵⁹⁷ Dit alles zorgt voor problemen bij de werking van beheersvennootschappen: buitenlandse artiesten moeten immers ook vergoed worden voor het gebruik van hun werk in onze streken.⁵⁹⁸ Zowel nationale als internationale bepalingen bevatten het beginsel van nationale behandeling, dat impliceert dat buitenlandse artiesten op dezelfde manier behandeld moeten worden als artiesten van eigen bodem.⁵⁹⁹

⁵⁹⁴ Het toepasselijk recht in auteursrechtelijke disputen is dan ook steeds de *lex loci protectionis*, zie onder meer art. 8.1 van de Europese Rome II-Verordening (Verordening (EG) nr. 864/2007 van het Europees Parlement en de Raad van 11 juli 2007 betreffende het recht dat van toepassing is op niet-contractuele verbintenissen ("Rome II"), *Pb.L.* 31 juli 2007, afl. 199, 40-49). Het Europees Hof van Justitie bevestigde het principe van de territorialiteit van auteursrecht en naburige rechten in HvJ C-192/04, *Lagardère Active Broadcast*, 2005, r.o. 46; European Parliament, *Collecting Societies and Cultural Diversity in the Music Sector*, 2009, 18; P. GOLDSTEIN en B. HUGENHOLTZ, *o.c.* 2013, 97; B. HUGENHOLTZ, M. EECHOU, S. GOMPEL, L. GUIBAULT et al., *o.c.* 2006, 22; P. MASOUYÉ, "Social and cultural function of collective management companies -preservation of social and cultural function of collective management companies: especially in the case of obtaining a multi-territorial licence" in ALAI, *Cultural Diversity: Its Effect on Authors and Performers in the Context of Globalisation*, Dubrovnik, 2008, 269; P. TORREMANS, *o.c.* 2012, 23; K. VAN DER PERRE, "Over territorialiteit en oorspronkelijkheid", *A&M* 2007, afl. 3, 253-254.

⁵⁹⁵ F. GOTZEN, *o.c.* 2012, 419; M. LEVIN, *o.c.* 2012, 165; M. RICOLFI, *o.c.* 2007, 287.

⁵⁹⁶ European Commission, *A Digital Agenda for Europe*, 2010, 7; P. GILLIÉRON, *o.c.* 2006, 942 en 956; M. RICOLFI, *o.c.* 2007, 293.

⁵⁹⁷ Deze evolutie is nog versterkt door het recent ontstaan van talrijke online licentiediensten, zie L. GUIBAULT en S. VAN GOMPEL, *o.c.* 2006, 117; S. RICKETSON en J.C. GINSBURG, *o.c.* 2005, 19.

⁵⁹⁸ P.B. HUGENHOLTZ, *o.c.* 2009, 12; P. TORREMANS, "Questioning the principles of territoriality: the determination of territorial mechanisms of commercialization" in P. TORREMANS (ed.), *Copyright Law – A Handbook of Contemporary Research*, Cheltenham, Edward Elgar Publishing Limited, 2007, 460; M. VAN EECHOU, P.B. HUGENHOLTZ, S. VAN GOMPEL, L. GUIBAULT en N. HELBERGER, *o.c.* 2009, 307.

⁵⁹⁹ Zie specifiek voor uitvoerende kunstenaars op internationaal vlak art. 4 Conventie van Rome, *ibidem* en art. 4 WPPT, *ibidem*. In de Belgische rechtsorde vinden we dit principe terug in art. 79.1 Auteurswet, *ibidem*; zie in deze context ook HvJ C-92/92 en C-326/92, *Phil Collins*, 1993; F. BRISON, *o.c.* 2001, 32-35 en 354-356.

187. WEDERKERIGHEIDSOVEREENKOMSTEN ALS OPLOSSING - Een oplossing voor deze problemen wordt geboden door wederkerigheidsovereenkomsten.⁶⁰⁰ Via deze techniek sluiten beheersvennootschappen van verschillende landen bilaterale akkoorden waarbij zij overeenkomen om gegevens en geïnde gelden met elkaar uit te wisselen.⁶⁰¹ Op die manier verleent een bepaalde beheersvennootschap het recht aan een buitenlandse zuster-vennootschap om “haar” werk in het buitenland te beheren.⁶⁰² Deze techniek werkt kostenbesparend en efficiëntie-verhogend, althans in de analoge wereld.⁶⁰³ Daar moeten beheersvennootschappen effectief het gebruik van beschermde werken en de betaling hiervoor nagaan. Vaak is hiervoor een kennis van de lokale taal en de plaatselijke “muziekmarkt” vereist, terwijl dit in de digitale wereld slechts in mindere mate noodzakelijk is.⁶⁰⁴

188. PRAKTIJK BIJ PLAYRIGHT - Zoals hierboven reeds vermeld werd, heeft ook PlayRight wederkerigheidsovereenkomsten gesloten.⁶⁰⁵ Deze beheersvennootschap is bovendien bezig met de uitbreiding van haar internationale contacten in dit verband. Op dit moment heeft PlayRight samenwerkingsovereenkomsten gesloten met alle grote West-Europese landen en breidt zij zich uit naar Oost-Europa, Brazilië en Canada.⁶⁰⁶ Op de Belgische muziekmarkt wordt veel buitenlandse muziek afgespeeld en via deze wederkerigheidsovereenkomsten kunnen buitenlandse artiesten hiervoor vergoed worden.⁶⁰⁷

⁶⁰⁰ J. CORBET, “Authors’ societies in Europe”, in D. PEEPERKORN en C. VAN RIJ (eds.), *Collecting societies in the music business*, Apeldoorn, Maklu, 1989, 22-28; J. DREXL, “Competition in the field of collective management: preferring ‘creative competition’ to allocative efficiency in European copyright law” in P. TORREMANS (ed.), *Copyright Law – A Handbook of Contemporary Research*, Cheltenham, Edward Elgar Publishing Limited, 2007, 460; P. GOLDSTEIN en B. HUGENHOLTZ, *o.c.* 2013, 277.

⁶⁰¹ Mededingingsrechtelijke vragen in dit verband werden onder meer opgelost door het Europees Hof van Justitie in HvJ C-395/87, *Tournier*, 1989, r.o. 34-46 en HvJ Gevoegde Zaken 110/88, 241/88 en 242/88, *Lucazeau v. SACEM*, 1989, r.o. 21-33, waarbij het Hof besloot dat de exclusieve aard van wederkerigheidsovereenkomsten *in se* geen beperking van de mededinging met zich meebrengt (zie ook *infra* 99, nr. 189); T. RIIS, “Collecting societies, competition, and the Services Directive”, *Journal of Intellectual Property Law and Practice* 2011, 483; A. SCHIERHOLZ, *o.c.* 2010, 1158-1164.

⁶⁰² S. VON LEWINSKI, “Copyright in a Borderless Online Environment: EU Cross-Border Licensing of Rights” in J. AXHAMN (ed.), *Copyright in a borderless online environment*, Norstedts Juridik, Stockholm, 2012, 110.

⁶⁰³ S. VON LEWINSKI, “Copyright in a Borderless Online Environment”, *o.c.* 2012, 110-111.

⁶⁰⁴ S. VON LEWINSKI, “Copyright in a Borderless Online Environment”, *o.c.* 2012, 111. Sommigen vinden overigens dat het territorialiteitsprincipe geen grote problemen oplevert voor het verlenen van muzieklicenties in de Europese Unie, zie GESAC, *o.c.* 2011, 1.

⁶⁰⁵ Cf. *supra* 84, nr. 163. Een overzicht van de zuster-vennootschappen met wie zo’n akkoord gesloten is, is te vinden op <http://playright.be/pages/wat-we-doen>. Het gaat onder meer om vennootschappen uit Nederland, Frankrijk, het Verenigd Koninkrijk, Spanje, Italië en Duitsland.

⁶⁰⁶ In deze landen blijkt de Belgische elektronische muziek populair te zijn, zie interview C. VAN VAERENBERGH, 26 maart 2013.

⁶⁰⁷ Wat betreft landen waarmee PlayRight geen overeenkomst gesloten heeft: Belgische artiesten kunnen zich steeds als individu aansluiten bij een buitenlandse beheersvennootschap. Op die manier worden zij vergoed voor het afspelen van hun muziek in het buitenland zonder hiervoor een beroep te doen op enige vorm van wederkerigheidsovereenkomsten, cf. *supra* 84, nr. 163.

189. MEDEDINGINGSRECHTELIJKE VRAGEN - Toch blijkt het “web” van wederkerigheids-overeenkomsten niet volledig probleemloos te functioneren, getuige hiervan de Commissiebeschikking van 16 juli 2008 die aan 24 Europese beheersvennootschappen voor de rechten van auteurs een verbod oplegde om bepaalde clausules op te nemen in wederkerigheids-overeenkomsten.⁶⁰⁸ Meer specifiek ging het hierbij om lidmaatschapsclausules die de mogelijkheid van auteurs beperken om zich aan te sluiten bij de beheersvennootschap van hun keuze, exclusiviteitsclausules die bescherming bieden aan beheersvennootschappen op hun nationaal territorium en een onderling afgestemde feitelijke gedraging waarbij beheersvennootschappen de mogelijkheid beperken om licenties te verlenen op hun repertoire op het grondgebied van een andere beheersvennootschap.⁶⁰⁹ Op 12 april 2013 verklaarde het Gerecht deze Commissiebeschikking deels nietig, voor zover deze betrekking had op de vaststelling van het onderling afgestemde feitelijke gedrag.⁶¹⁰ Aangezien de partijen na de betekening van de beslissing van het Gerecht twee maanden de tijd hebben om hiertegen beroep in te stellen bij het Hof van Justitie wat betreft rechtsvragen, is het zeker mogelijk dat het laatste woord over deze zaak nog niet gesproken is.⁶¹¹

190. PRAKTISCHE BEZWAREN - Naast bovenvermelde mededingingsrechtelijke vragen rijzen ook praktische bezwaren bij het stelsel van wederkerigheidsovereenkomsten.⁶¹² Dit systeem werkt immers niet steeds optimaal, zeker niet bij de beheersvennootschappen die de rechten van uitvoerende kunstenaars beheren. Daar bestaat de techniek van zogenaamde B-akkoorden, waarbij beheersvennootschappen wel informatie met elkaar uitwisselen, maar waarbij de geïnde gelden deze informatiestroom niet volgen.⁶¹³ Op die manier blijven alle gelden op het

⁶⁰⁸ Beschikking van de Commissie van 16 juli 2008 betreffende een procedure op grond van artikel 81 van het EG-Verdrag en artikel 53 van de EER-Overeenkomst (Zaak nr. COMP/C2/38.698 – CISAC), http://ec.europa.eu/competition/antitrust/cases/dec_docs/38698/38698_4573_1.pdf.

⁶⁰⁹ European Parliament, *o.c.* Sector, 2009, 21; M.M. FRABBONI, “Collective management of copyright and related rights: achievements and problems of institutional efforts towards harmonisation” in E. DERCLAYE (ed.), *Research Handbook on the Future of EU Copyright*, Cheltenham, Edward Elgar, 2009, 384; A. SCHIERHOLZ, *o.c.* 2010, 1181-1182. Zie in verband met exclusiviteitsclausules in het bijzonder http://economie.fgov.be/nl/binaries/Annexe_4%20FR_tcm325-77831.pdf.

⁶¹⁰ Uitzonderingen hierop waren de uitspraken wat betreft de Zweedse en de Spaanse beheersvennootschap. Terwijl het beroep van STIM, de Zweedse beheersvennootschap, verworpen werd omdat het bewijs van het onderling afgestemde feitelijke gedrag niet tijdig was aangevoerd, was het beroep van SGAE niet ontvankelijk omdat het te laat was ingesteld, zie Ger.EU T-451/08, *Stim v. Commissie*, 2013 en Ger.EU T-456/08, *SGAE v. Commissie*, 2009 (en beroep bij het Hof van Justitie HvJ C-112/09 P, *SGAE v. Commissie*, 2010). SABAM, de Belgische auteursrechtvereniging, had overigens geen beroep ingesteld tegen de Commissiebeschikking; <http://curia.europa.eu/jcms/upload/docs/application/pdf/2013-04/cp130043nl.pdf>.

⁶¹¹ Art. 256 Verdrag betreffende de Werking van de Europese Unie, *Pb. L* 9 mei 2008, afl. 115, 47-199.

⁶¹² Zie Commission Staff Working Document, *o.c.* 2005, 9-14.

⁶¹³ H. COHEN JEHORAM, *o.c.* 2001, 137. De Raad voor de Intellectuele Eigendom is van oordeel dat B-akkoorden in bepaalde omstandigheden gerechtvaardigd kunnen zijn, zie Raad voor de Intellectuele Eigendom, *o.c.* 2008, 16, 81 en 83.

territorium waar ze geïnd zijn en schiet het systeem van wederkerigheidsovereenkomsten zijn doel voorbij. Een bijkomend probleem is dat zeker niet alle beheersvennootschappen met elkaar verbonden zijn.⁶¹⁴ Dit alles heeft ervoor gezorgd dat de vraag naar multiterritoriale licenties steeds luider klinkt.⁶¹⁵

2. Van wederkerigheidsovereenkomsten naar multiterritoriale licenties in de Europese Unie?

a) Aanbeveling van de Commissie

191. PLANNEN VAN DE EUROPESE COMMISSIE - Met de voorgaande overwegingen in gedachten besloot de Europese Commissie in haar Aanbeveling van 18 mei 2005 haar benadering van collectief beheer te wijzigen.⁶¹⁶ In plaats van het bestaande netwerk van wederkerigheidsovereenkomsten wou de Commissie een multiterritoriaal licentiesysteem tot stand brengen, waarbij één beheersvennootschap de online rechten in verschillende territoria beheert.⁶¹⁷ Belangrijk om hierbij in gedachten te houden is dat de plannen van de Commissie enkel betrekking hadden (en hebben) op het collectief beheer van auteursrecht *sensu stricto*. De naburige rechten glijpen op die manier door de mazen van het Europese net.

192. BESTAANDE MULTITERRITORIALE LICENTIES - Op het moment van de Aanbeveling bestonden reeds praktische voorbeelden van multiterritoriale licenties, namelijk de Santiago- en BIEM/Barcelona-Overeenkomsten en de IFPI Simulcasting Agreement.⁶¹⁸ Als resultaat

⁶¹⁴ Cf. *supra* 84, nr. 163.

⁶¹⁵ R. GHAFELE en B. GIBERT, *o.c.* 2011, 8, 11 en 28; F. GOTZEN, *o.c.* 2010, 153; E. LUI, *o.c.* 2003, 79; J. MALONEY, *o.c.* 2006, 123; A. PANDA en A. PATEL, *o.c.* 2012, 157; A. SCHIERHOLZ, *o.c.* 2008, 233.

⁶¹⁶ Zie Aanbeveling van de Commissie van 18 mei 2005 betreffende het collectieve grensoverschrijdende beheer van auteursrechten en naburige rechten ten behoeve van rechtmatige onlinemuziekdiensten, *Pb. L* 21 oktober 2005, afl. 276, 54-57. De “voorganger” van dit document, was de European Parliament resolution of 15 January 2004 on a Community framework for collective management societies in the field of copyright and neighbouring rights, 2004, <http://www.europarl.europa.eu/sides/getDoc.do?type=TA&language=EN&reference=P5-TA-2004-0036>, een minder juridisch-technisch document waarin het Europees Parlement op zoek gaat naar Europese oplossingen voor het collectief beheer van rechten.

⁶¹⁷ S. VON LEWINSKI, “Copyright in a Borderless Online Environment”, *o.c.* 2012, 111-113.

⁶¹⁸ De Santiago-Overeenkomst dateert uit 2000 en voorzag in een multiterritoriaal licentiesysteem waarbij enkel de beheersvennootschap van het land waar de artiest werkelijk economisch gevestigd was een niet-exclusieve multiterritoriale licentie kon verlenen. Aanvankelijk waren slechts een beperkt aantal beheersvennootschappen partij bij deze overeenkomst, maar uiteindelijk strekten de partijen zich uit over de hele Europese Economische Ruimte. De BIEM/Barcelona-Overeenkomst was een initiatief van de leden van BIEM (*Bureau International des Sociétés Gérant les Droits d'Enregistrement et de Reproduction Mécanique*), de organisatie die de belangen van de beheersvennootschappen van mechanische rechten (die overigens voortvloeiën uit beperkte licenties op beschermde werken) groepeerde. Ook deze Overeenkomst bevatte een vereiste van economische residentie. Het is deze vereiste die beide Overeenkomsten uiteindelijk de das heeft omgedaan; M. RICOLFI, *o.c.* 2007, 294; A. SCHIERHOLZ, *o.c.* 2010, 1175-1176; T. TOFT, *o.c.* 2006, 7; R. TOWSE en C. HANDKE, “Regulating Copyright Collecting Societies: Current Policy In Europe”, 2007, 4, http://www.gbz.hu-berlin.de/downloads/pdf/SERCIAC_Papers/towsehandke.pdf; http://economie.fgov.be/nl/binaries/Annexe_4%20FR_tcm325-77831.pdf. Zie voor andere, meer recente initiatieven in dit verband European Parliament, *o.c.* 2009, 29-37.

van deze laatste overeenkomst kunnen radio- en tv-zenders van nationale beheersvennootschappen van producenten het recht verkrijgen om muziekwerken uit 31 verschillende landen af te spelen.⁶¹⁹ Hoewel de tarieven van elk land afzonderlijk blijven gelden, kunnen deze gebruikers op die manier genieten van een *one stop shop*. Van deze voorbeelden heeft overigens enkel de IFPI Simulcasting Agreement de tand des tijds doorstaan: de Santiago- en BIEM/Barcelona-Overeenkomsten werden niet verlengd om mededingingsrechtelijke redenen.⁶²⁰ Op basis van mededingingsoverwegingen heeft overigens ook de IFPI Simulcasting Agreement wijzigingen moeten ondergaan.⁶²¹

193. VRIJE KEUZE VOOR RECHTHEBBENDEN - In het systeem dat de Commissie voor ogen had op het moment van de Aanbeveling, zou elke rechthebbende één of meer beheersvennootschappen kunnen uitkiezen, die dan zijn of haar rechten zouden beheren in de volledige Europese Unie.⁶²² Dit zou volgens de Commissie de vrije concurrentie tussen de verschillende Europese beheersvennootschappen ten goede komen.⁶²³

194. REACTIES OP DE AANBEVELING - De Aanbeveling leidde tot verhitte reacties, mede aangezien het Europees Parlement en de Raad niet op voorhand geraadpleegd waren.⁶²⁴

⁶¹⁹ http://www.ifpi.org/content/section_news/20021008b.html.

⁶²⁰ Zie in verband met de Santiago-Overeenkomst onder meer Bekendmaking overeenkomstig artikel 27, lid 4, van Verordening (EG) nr. 1/2003 in zaken COMP/C2/39152 - BUMA en COMP/C2/39151 - SABAM (Santiago-overeenkomst - COMP/C2/38126), *Pb.C* 18 augustus 2005, afl. 200, 11-12; zie in verband met de Barcelona-Overeenkomst Aanmelding van samenwerkingsovereenkomsten (Zaak COMP/C-2/38.377 — BIEM Barcelona Overeenkomst), *Pb.C* 4 juni 2002, afl. 132, 18; M.M. FRABBONI, *o.c.* 2009, 382-384; S. VON LEWINSKI, "Copyright in a Borderless Online Environment", *o.c.* 2012, 112.

⁶²¹ Zie in dit verband de Beschikking van de Commissie van 8 oktober 2002 in een procedure op grond van artikel 81 van het EG-Verdrag en artikel 53 van de EER-Overeenkomst (Zaak COMP/C2/38.014 – IFPI "Simulcasting"), *Pb. L* 30 april 2003, 58-84. De IFPI Simulcasting Agreement is overigens gemodelleerd op de Sydney Agreement die gesloten werd in de context van de *International Confederation of Societies of Authors and Composers* (CISAC); M.M. FRABBONI, *o.c.* 2009, 381-382; M. MUTOLO, L. DONOSO, E. SKÚLADÓTTIR en D. STEFANOV, *o.c.* 2007, 8; T. RIIS, *o.c.* 2011, 488.

⁶²² Commission Staff Working Document, *o.c.* 2005, 35-36; M.M. FRABBONI, *o.c.* 2009, 396; M. RICOLFI, *o.c.* 2007, 295; S. VON LEWINSKI, "Copyright in a Borderless Online Environment", *o.c.* 2012, 112; Raad voor de Intellectuele Eigendom, *o.c.* 2008, 22.

⁶²³ Naast dit voorstel bevat de Aanbeveling overigens ook allerhande verplichtingen voor beheersvennootschappen, zoals wat betreft transparantie en verschaffing van informatie over hun repertoire, zie *supra* 75, nr. 148; S. VON LEWINSKI, "Copyright in a Borderless Online Environment", *o.c.* 2012, 112. De Commissie had vertrouwen in haar plan en nam zich voor om een voorstel tot Europese wetgeving hieromtrent samen te stellen, zie Werkprogramma van de Commissie voor 2005, 2005, 16, <http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=COM:2005:0015:FIN:nl:PDF>. Een aantal maanden later publiceerde de Commissie een uitgebreide studie over transnationaal collectief beheer van auteursrecht, zie Commission Staff Working Document, Study on a Community initiative on the cross-border collective management of copyright, 2005, 59 p., http://ec.europa.eu/internal_market/copyright/docs/management/study-collectivemgmt_en.pdf.

⁶²⁴ Zie European Parliament, Report on the Commission Recommendation of 18 October 2005 on collective cross-border management of copyright and related rights for legitimate online music services, 2007, 19 p., <http://www.europarl.europa.eu/sides/getDoc.do?pubRef=-//EP//NONSGML+REPORT+A6-2007-0053+0+DOC+PDF+V0//EN> en European Parliament resolution of 13 March 2007 on the Commission

Kritiek kwam er onder meer op het gebruik van de vorm van een Aanbeveling, de vage bewoordingen van deze Aanbeveling en de complexiteit van het systeem dat de Commissie in het leven wou roepen.⁶²⁵ Het Europees Parlement wees in een Resolutie bovendien op de onverschilligheid die de Commissie klaarblijkelijk toonde voor het territorialiteitsprincipe en voerde aan dat de mededinging helemaal niet gebaat zou zijn bij het voorgesteld systeem.⁶²⁶ Daarnaast speelden ook bedenkingen over de culturele diversiteit in de Europese Unie een belangrijke rol.⁶²⁷ Wel was het Parlement van oordeel dat de activiteiten van beheersvennootschappen op een bepaalde manier gestroomlijnd moesten worden op Europees vlak.⁶²⁸ De parlementaire resolutie betekende op die manier geen resolute afwijzing van de plannen van de Commissie. De Europese wetgevingsmachine kon dus verder haar werk doen.

b) Voorstel tot Richtlijn Collectief Beheer

195. VOORSTEL RICHTLIJN COLLECTIEF BEHEER - De plannen van de Commissie leidden in 2012 tot een Voorstel voor een Richtlijn over collectief beheer van auteursrecht.⁶²⁹ Deze Richtlijn bestaat uit twee onderdelen. Deel I behandelt, zoals hierboven vermeld, *corporate governance*-regels die van toepassing zullen zijn op alle beheersvennootschappen, ongeacht welke categorie van rechthebbenden zij vertegenwoordigen.⁶³⁰ Deze opmerking is belangrijk, aangezien het tweede deel van de Richtlijn enkel betrekking heeft op auteurs en niet op de houders van naburige rechten. De Europese Commissie heeft de producenten waarschijnlijk uitgesloten van het toepassingsgebied van dit Voorstel tot Richtlijn omwille van de hierboven vermelde IFPI Simulcasting Agreement, die reeds een vorm van centralisatie uitmaakt.

Recommendation of 18 October 2005 on collective cross-border management of copyright and related rights for legitimate online music services (2005/737/EC) (2006/2008(INI)), <http://www.europarl.europa.eu/sides/getDoc.do?type=TA&reference=P6-TA-2007-0064&language=EN&ring=A6-2007-0053>. Belangrijkste bezwaar hierbij was de acties van de Commissie gekenmerkt worden door een democratisch deficit (zie o.a. A-C en F van het tweede document).

⁶²⁵ D en W European Parliament resolution of 13 March 2007, *ibidem*; S. VON LEWINSKI, "Copyright in a Borderless Online Environment", *o.c.* 2012, 114. Zie voor een andere kritische bedenking bij de Aanbeveling van 2005 J. DREXL, *o.c.* 2007, 280-282. Zie ook Raad voor de Intellectuele Eigendom, *o.c.* 2008, 9-12, 25, 30-32, 35-42.

⁶²⁶ Grote spelers zouden in zo'n geval kiezen voor grote beheersvennootschappen. Dit zou leiden tot een uittocht van leden bij beheersvennootschappen in kleinere landen zoals België, Slovenië of Luxemburg. Op die manier vergroten de mededingingsrechtelijke risico's, aangezien de inningsbevoegdheid van de grote beheersvennootschappen dan sterk zou stijgen; zie ook B. HUGENHOLTZ, "Harmonization or Unification of EU Copyright law" in J. AXHAMN (ed.), *Copyright in a borderless online environment*, Norstedts Juridik, Stockholm, 2012, 189, 194 en 198, waar het territorialiteitsprincipe aangeduid wordt als de achilleshiel van het auteursrecht; Raad voor de Intellectuele Eigendom, *o.c.* 2008, 33; A. SCHIERHOLZ, *o.c.* 2010, 1180-1181.

⁶²⁷ C, H-O, X-Y en r.o. 1, 3-4 en 6-7 European Parliament resolution of 13 March 2007, *ibidem*; http://economie.fgov.be/nl/binaries/Voorstelling_SABAM_NL_tcm325-77849.pdf.

⁶²⁸ S. VON LEWINSKI, "Copyright in a Borderless Online Environment", *o.c.* 2012, 116.

⁶²⁹ Voorstel voor een Richtlijn van het Europees Parlement en de Raad betreffende het collectieve beheer van auteursrechten en naburige rechten en de multiterritoriale licentieverlening van rechten inzake muziekwerken voor onlinegebruik op de interne markt, 2012, 52 p., *ibidem*.

⁶³⁰ Zie *supra* 75, nr. 148.

Wat betreft uitvoerende kunstenaars is de reden van de uitsluiting minder duidelijk. Binnen het milieu van de Europese uitvoerende kunstenaars lijkt immers (nog) geen multiterritoriale licentie in de maak te zijn.⁶³¹ Misschien is deze uitsluiting het gevolg van de overdracht van rechten die dikwijls plaatsvindt tussen artiesten en hun producent. Artiesten die zelf hun rechten niet meer kunnen uitoefenen, hebben immers geen nood aan een transnationale beheersvennootschap. Als dit het geval zou zijn, kan met de Europese benadering niet akkoord gegaan worden. In plaats van te berusten in het feit dat rechten vaak overgedragen worden aan producenten, dienen stappen ondernomen te worden om de belangen van de artiest veilig te stellen.

196. REACTIE VAN MAX PLANCK - Naast deze bedenking dient gewezen te worden op de reactie van het Max Planck Instituut voor Intellectuele Eigendom en Mededingingsrecht, dat het Voorstel niet op onverdeeld positieve wijze onthaalt.⁶³² Hoewel het Instituut het initiatief van de Europese Commissie om een bindend instrument over collectief beheer samen te stellen verwelkomt, stelt het zich de vraag of de Commissie voldoende rekening heeft gehouden met het volledig juridisch kader en de feitelijke omstandigheden rond het huidige systeem van collectief beheer in de Europese Unie.⁶³³ De auteurs van deze reactie wijzen onder meer op het feit dat bestaande verschillen in het auteursrecht van de lidstaten een obstakel vormen voor het voorgestelde systeem van multiterritoriale licenties.⁶³⁴ Verdere harmonisatie is dan ook nodig vooraleer een dergelijk licentiesysteem ingang kan vinden.⁶³⁵ Een andere belangrijke opmerking is dat het Voorstel geen rekening houdt met wettelijke vergoedingsrechten en gevallen van verplicht collectief beheer.⁶³⁶ Het Instituut besluit dat het Voorstel het evenwicht tussen verschillende categorieën van rechthebbenden en tussen rechthebbenden en gebruikers in gevaar brengt, een evenwicht dat de Europese Unie juist zo veel als mogelijk wil vrijwaren.⁶³⁷ Het Voorstel blijkt zo geen volledig succesverhaal te zijn.

⁶³¹ Zie bijvoorbeeld European Parliament, *o.c.* 2009, 19.

⁶³² Hieronder zullen niet alle argumenten van het Max Planck Instituut weergegeven worden, dit aangezien een inzichtelijke voorstelling van de argumentatie van het Instituut een uitgebreide uiteenzetting vergt. Zie voor het volledige beeld J. DREXL, S. NÉRISSON, F. TRUMPKE, en R.M. HILTY, "Comments of the Max Planck Institute for Intellectual Property and Competition Law on the Proposal for a Directive of the European Parliament and of the Council on collective management of copyright and related rights and multi-territorial licensing of rights in musical works for online uses in the internal market", 2012, 35 p., http://www.ip.mpg.de/files/pdf2/Max_Planck_Comments_Collective_Rights_Management.pdf.

⁶³³ J. DREXL, S. NÉRISSON, F. TRUMPKE, en R.M. HILTY, *o.c.* 2012, 1 en 4-6.

⁶³⁴ J. DREXL, S. NÉRISSON, F. TRUMPKE, en R.M. HILTY, *o.c.* 2012, 2, 10 en 16-17.

⁶³⁵ J. DREXL, S. NÉRISSON, F. TRUMPKE, en R.M. HILTY, *o.c.* 2012, 2 en 10.

⁶³⁶ Zie in verband met verplicht collectief beheer *supra* 85-95, nrs. 165-182.

⁶³⁷ Cf. *supra* 14, nr. 26.

3. Besluit: toekomstmuziek?

197. PERSPECTIEVEN VOOR DE TOEKOMST - Als gevolg van de digitalisering krijgt de idee van een transnationale *one stop shop* steeds meer steun.⁶³⁸ Online muzieklicentiesystemen zullen pas echt van de grond kunnen komen wanneer deze op efficiënte wijze toestemming kunnen krijgen voor het gebruik van auteursrechtelijk beschermde werken.⁶³⁹ Het territorialiteitsbeginsel en de bestaande fragmentatie binnen het auteursrecht *sensu lato* vormen hiervoor op dit moment nog (te) grote hindernissen. Voorlopig lijkt het ontstaan van een transnationale beheersvennootschap voor de rechten van uitvoerende kunstenaars bovendien zeker niet op til te zijn.⁶⁴⁰ Op een internationale *one stop shop*, waarbij gebruikers slechts de toestemming moeten krijgen van één centrale Europese speler, zullen we nóg langer moeten wachten.⁶⁴¹ Een globaal centrum dat alle rechten beheert, zou alle licentieproblemen op termijn doen verdwijnen.⁶⁴² Dit zou een definitief afscheid van het territorialiteitsprincipe, één van de hoekstenen van ons hedendaags auteursrecht impliceren. Het opzichschuiven van dit principe zou een totale revolutie in het auteursrecht teweegbrengen, iets waar in geen geval lichtvoetig toe overgegaan mag worden.

198. VRAGEN NAAR WENSELIJKHEID - Bovendien kunnen ook vraagtekens geplaatst worden bij de wenselijkheid van een transnationale beheersvennootschap. Een zekere kennis van de inningsmarkt is immers een voorwaarde om op efficiënte wijze rechten op muziek te beheren. Een schaalvergroting tot op Europees niveau zou ertoe leiden dat mogelijke problemen in kleine landen zoals België naar de achtergrond verdwijnen ten voordele van het Europees verhaal. Op die manier zouden de geïnde bedragen slinken, iets wat juist ten nadele pleit van een mogelijke Europese beheersvennootschap. Een Europese beheersvennootschap zou kostenbesparend werken, maar zou dus ook een daling van de inkomsten tot gevolg hebben.⁶⁴³ Hiernaast past de bedenking dat het bestaan van een Europese beheersvennootschap niet alle problemen zou oplossen. Wanneer muziek afgespeeld wordt buiten de Europese Unie, schiet immers ook een Europese transnationale beheersvennootschap tekort.

⁶³⁸ J. MALONEY, *o.c.* 2006, 126.

⁶³⁹ Cf. 66, nr. 134.

⁶⁴⁰ Internationale evoluties op dit vlak staan nog in de kinderschoenen. Een voorbeeld van een internationaal initiatief in dit verband is het International Music Registry (IMR), dat betrouwbare informatie wil verschaffen over muziekwerken over de hele wereld, een ambitieus project dat ondersteund wordt door de WIPO. Voorlopig bevindt dit project zich echter nog in de beginstadia (<http://www.internationalmusicregistry.org/>).

⁶⁴¹ Overigens beschouwt de Europese Commissie deze mogelijkheid als strijdig met Europees Recht omwille van mededingingsrechtelijke overwegingen, zie Commission Staff Working Document, *o.c.* 2012, 46-47.

⁶⁴² Het zou overigens ongetwijfeld jaren duren vooraleer zo'n systeem op efficiënte wijze zou kunnen werken; B.R. DAY, *o.c.* 2010, 235; J. MALONEY, *o.c.* 2006, 124.

⁶⁴³ Ook deze kostenbesparing dient overigens genuanceerd te worden. Wanneer per land aparte tarieven gehanteerd zouden blijven worden, blijft een uitgebreide administratie noodzakelijk.

IV. Op zoek naar een nieuw evenwicht

A. Algemeen

199. ZWAKKE POSITIE VAN DE ARTIEST - Hier gaan we terug naar het begin van dit werk, naar de wens om op een bepaalde manier een verschil te maken voor uitvoerende muzikanten in onze digitale wereld. Hierboven gingen we reeds uitgebreid in op de problemen en de opportuniteiten voor artiesten in de digitale werkelijkheid. Ook het collectief beheer van rechten en het samenhangende vraagstuk van de wettelijke licentie kwam aan bod. Wat tot nu toe echter slechts terloops aan bod is gekomen, is de plaats die de artiest werkelijk inneemt in het muzikale landschap. Waar liggen de knelpunten en wat kunnen we hier concreet aan doen?

Een fundamenteel probleem is de zwakke positie van uitvoerende muzikanten.⁶⁴⁴ Enerzijds hebben zij te lijden onder het slecht imago van de muziekindustrie en het auteursrecht *sensu lato* en anderzijds speelt de digitale revolutie ook hen parten. Hun inkomstenstroom is er niet op vooruitgegaan en hoewel het internet nieuwe mogelijkheden biedt om hun werk te verspreiden, lukt het hen dikwijls niet om in dit verband hun stem te laten horen.⁶⁴⁵

200. MACHTSONEVENWICHT – Eerst gaan we in op de verhouding tussen uitvoerende muzikanten en producenten. Hier lijkt een machtsonevenwicht te bestaan dat ervoor zorgt dat muzikanten dikwijls een al te groot deel van hun rechten overdragen aan hun wederpartij.⁶⁴⁶ Daarbij stopt het echter niet. Naar aanleiding van de interviews met Krista D’HAESELEER en Christophe VAN VAERENBERGH kwam een ander aspect aan het licht, namelijk het machtsonevenwicht tussen de muziekindustrie en de (grote) gebruikers. Als we de positie van muzikanten echt willen verbeteren moeten we ook een evenwicht vinden tussen de belangen van de consumenten en de muziekindustrie. In het laatste onderdeel van dit werk wordt de vraag behandeld of bepaalde maatregelen een mouw kunnen passen aan beide vormen van onevenwicht.

⁶⁴⁴ Cf. *supra* 5-6, nrs. 7-9 en 30-31, nr. 63.

⁶⁴⁵ Cf. *supra* 4-5, nr. 7.

⁶⁴⁶ Overigens bestaan verschillende voorbeelden van muzikanten die, na afloop van het contract met hun producent, zelf een platenmaatschappij oprichten om toekomstige wurgcontracten te vermijden en zelf de promotie en de distributie van hun werk in handen te kunnen nemen. Zie bijvoorbeeld *G.O.O.D. Music* van Kanye West, *Sour Mash Records*, opgericht door Noel Gallagher en *Chewing Gum Records*, opgericht door de band Kaiser Chiefs.

B. Verhouding artiest-producent

1. Algemeen

201. ONEERLIJKE CLAUSULES - Muzikanten die een contract sluiten met een producent lezen niet steeds de kleine lettertjes waarin zij soms een groot deel van hun rechten weg signeren.⁶⁴⁷ Bovendien hebben producenten een economisch voordeel en kunnen zij op die manier oneerlijke clausules opdringen aan hun wederpartij.⁶⁴⁸ Zowel de reproductierechten als het recht op mededeling worden dikwijls overgedragen aan de producent. Platenmaatschappijen bevinden zich immers vaak in een sterkere positie, zeker wanneer zij in contact komen met debuterende muzikanten.⁶⁴⁹ Deze willen niets liever dan beroemd worden en zien een contract met een producent als de meest veelbelovende weg naar muzikaal succes.⁶⁵⁰

De drang naar faam van beginnende muzikanten gecombineerd met de economische druk van de producenten, kan zo tot – voor de muzikant – kwalijke gevolgen leiden. Niet-juridisch ingestelde muzikanten zullen bovendien meestal geen beroep doen op een advocaat bij de opstelling en ondertekening van een contract. In zo'n gevallen bestaat het gevaar dat zij vastlopen in onleesbare en oneerlijke clausules. Zo wordt dikwijls overeengekomen dat de artiest slechts betaald zal worden wanneer de platenmaatschappij de productie- en advertentiekosten van de cd gerecupereerd heeft.⁶⁵¹

⁶⁴⁷ Overigens sluiten artiesten niet enkel contracten met producenten, maar ook bijvoorbeeld met managers en beheersvennootschappen. De relatie tussen artiest en beheersvennootschap kwam hierboven reeds aan bod. Op de verhouding tussen artiesten en hun managers wordt hier omwille van beperkte ruimte niet verder ingegaan. Zie voor een korte analyse van de contracten die gesloten worden in de muziekwereld N. KANAAR and C. PHILLIPS, *o.c.* 2009, viii-ix. Zie wat betreft managementovereenkomsten J.-C. LARDINOIS, *o.c.* 2009, 44-61 en wat betreft de verhouding tussen artiesten en hun beheersvennootschap *supra* 77-80, nrs. 150-154) W. DOLFSMA, *o.c.* 2000, updated in 2005.

⁶⁴⁸ Cf. P. AKESTER: “*The problem is that the principle of freedom of contract presupposes the equality of the parties, but often the unequal bargaining power of the parties will mean that one of them will be able to determine, unilaterally, the terms of a contract.*” (vrij vertaald: “*Het probleem is dat het beginsel van de contractsvrijheid de gelijkheid van de partijen veronderstelt. Dikwijls zorgt de ongelijke onderhandelingspositie van de partijen er immers voor dat één van hen eenzijdig de voorwaarden van een contract zal kunnen vaststellen*”), P. AKESTER, *o.c.* 2010, 378. Denken we bijvoorbeeld ook aan de uitspraak van D. ENGEL, “*music attorney*”: “*I would venture to say, except by accident, there isn't an honest royalty statement issued by a major recording company in the business*” (vrij vertaald: “*Ik zou durven zeggen dat, behalve per ongeluk, bij de grote platenmaatschappijen geen enkele eerlijke royaltyverklaring te vinden is*”); F. BRISON, *o.c.* 2001, 331, waarbij een expliciete uitzondering wordt voorzien voor beroemde muzikanten; Europees Economisch en Sociaal Comité, *o.c.* 2012, 7; R.M. HILTY, A. KUR, N. KLASS, C. GEIGER, A. PEUKERT, J. DREXL, en P. KATZENBERGER, *o.c.* 2009, 59; N. KANAAR and C. PHILLIPS, *o.c.* 2009, viii; J.-C. LARDINOIS, *o.c.* 2009, 28 en 38; L. MARSHALL, *o.c.* 2004, 170; S. VON LEWINSKI, “*Collectivism and its role*”, *o.c.* 2012, 117.

⁶⁴⁹ N. MASON, New Media Forum, Europees Parlement, 27 juni 2012.

⁶⁵⁰ J.-C. LARDINOIS, *o.c.* 2009, 7.

⁶⁵¹ Commission Staff Working Document, *o.c.* 2008, 18; N. HELBERGER, S. VAN GOMPEL en P.B. HUGENHOLTZ, *o.c.* 2008, 180; L. MARSHALL, *o.c.* 2004, 170.

202. PRODUCENTEN OEFENEN RECHTEN UIT - Zo worden de rechten van uitvoerende muzikanten dikwijls helemaal niet uitgeoefend door henzelf, maar door hun producenten.⁶⁵² Maatregelen die artiesten willen beschermen, zoals de Europese Richtlijn die de beschermingstermijn voor naburige rechten verlengt, zorgen op die manier niet voor de gewenste effecten.⁶⁵³ Zolang aan dit onevenwicht niets gedaan wordt, zal de positie van de artiest in werkelijkheid niet verbeteren.

203. UITZONDERING - Niet elk contract tussen producent en muzikant wordt echter gekenmerkt door een machtsonevenwicht in het voordeel van de producent. Gevestigde artiesten kunnen dikwijls bijzonder gunstige contractvoorwaarden uit de brand slepen.⁶⁵⁴ Terwijl debutanten met sidderende benen het kantoor van de producent binnengaan, zal diezelfde producent alles doen om gevestigde waarden bij zich te houden. Vaak hebben muzikanten echter niet zo veel geluk.

204. DIGITALE MUZIEKVERKOOP: EEN EXTRA DIMENSIE - De digitalisering heeft bovendien nog een extra dimensie toegevoegd aan deze problematiek.⁶⁵⁵ Veel contracten tussen artiesten en hun producenten werden opgesteld in analoge tijden, wanneer van digitale muziekverkoop nog geen sprake was. Aangezien deze contracten geen clausules bevatten over inkomsten uit het digitale luik, strijken de producenten hier dikwijls de inkomsten op.⁶⁵⁶

205. MAATREGELLEN NOODZAKELIJK - Het recht doet weinig om zo'n scheve situaties recht te trekken.⁶⁵⁷ Het gevaar bestaat dan ook dat de artiesten de regels van auteursrecht *sensu lato* niet meer zullen beschouwen als een rechtstak die hun belangen wil beschermen.⁶⁵⁸ Het auteursrecht is dan geen instrument meer dat creatie en innovatie stimuleert, maar juist een rigide set regels die leidt tot wurgcontracten en die een obstakel vormt voor creativiteit. Als we iets willen doen aan de huidige positie van muzikanten in onze maatschappij, moet deze problematiek aangepakt worden.

⁶⁵² Commission Staff Working Document, *o.c.* 2008, 17-18.

⁶⁵³ Cf. *supra* 25, nr. 52; F. GOTZEN en M.-C. JANSSENS, *o.c.* 2012, 74.

⁶⁵⁴ M. KRETSCHMER, G.M. KLIMIS en R. WALLIS, *o.c.* 2001, 431.

⁶⁵⁵ Cf. *supra* 67, nr. 135.

⁶⁵⁶ Zie bijvoorbeeld K. HOEFKENS, "Desalniettemin - CD is geen download", *De Standaard* 16 augustus 2012, DS2-2. Soms spannen artiesten hieromtrent rechtszaken aan tegen hun platenmaatschappij. Zo was er de ophefmakende rechtszaak van Eminem tegen Universal Music (die uiteindelijk eindigde in een minnelijke schikking) en brachten onder meer Toto, the Temptations en Public Enemy hun producent voor de rechter, zie <http://www.rollingstone.com/music/news/eminems-lawsuit-over-download-payments-settled-20121101>.

⁶⁵⁷ Zoals L. BENTLY en B. SHERMAN het formuleren: "*While the creative or cultural contributions made by people who play instruments, read poetry and act in plays have long been valued, nonetheless performers have been poorly served by IP law*", zie L. BENTLY en B. SHERMAN, *o.c.* 2009, 303.

⁶⁵⁸ S. DUSOLLIER, *o.c.* 2005-06, 289.

2. Restrictieve interpretatie als verzachtende factor

206. DE ZAAK *HELMUT LOTTI* - In het algemeen deel haalden we reeds aan dat contracten met houders van naburige rechten steeds restrictief geïnterpreteerd dienen te worden.⁶⁵⁹ Bij contracten tussen artiesten en producenten is dit niet anders. Een voorbeeld van deze restrictieve interpretatie kunnen we vinden in de zaak *Helmut Lotti v. BMG* van het Brusselse hof van beroep.⁶⁶⁰ Aanleiding tot deze uitspraak was de uitgave van een compilatiealbum door de platenmaatschappij BMG terwijl dit recht niet expliciet werd toegekend aan de producent in de licentieovereenkomst tussen Helmut Lotti en BMG. Het hof oordeelde dat de regel van de restrictieve interpretatie ertoe leidde dat dit compilatiealbum niet binnen de licentieovereenkomst viel en dat Lotti's expliciete toestemming hiervoor noodzakelijk was. Deze zaak toont aan dat de restrictieve interpretatie van een contract tussen artiest en producent in bepaalde gevallen een verzachtende factor kan zijn in de verhouding tussen uitvoerende muzikanten en hun producent.⁶⁶¹ Deze interpretatieregel lost echter niet alle problemen op binnen deze relatie. Wanneer artiesten alle mogelijke rechten overdragen aan producenten, kan de restrictieve interpretatie van het artiestencontract sowieso geen soelaas bieden. Bovendien heeft het beginsel van restrictieve interpretatie geen betrekking op de verhouding tussen de creatieve industrie en de gebruikers van auteursrechtelijk beschermde werken, die behandeld wordt in het volgende onderdeel.

C. Muziekindustrie vs. consumenten

1. *Private Property vs. public policy*

207. TEGENGESTELDE BELANGEN - De producent wil geld en de consument wil liever niet betalen.⁶⁶² Het is een oud zeer dat onze maatschappij ten diepste kenmerkt. Dit geldt ook voor de gevolgen van de digitalisering in de muziekindustrie. De gebruikers nemen hun toevlucht tot gratis muziek wanneer dit mogelijk is en trachten zo veel als mogelijk betalingsverplichtingen te ontlopen, terwijl de spelers in de muziekindustrie hun rechten in geld willen omzetten.⁶⁶³ De tegenstelling die hierdoor ontstaat tussen de belangen van de muziekindustrie en die van de gebruikers kan teruggebracht worden tot een tegenstelling tussen twee

⁶⁵⁹ Zie *supra* 26, nr. 54.

⁶⁶⁰ Brussel 29 november 2000, *IRDI* 2001, 145.

⁶⁶¹ Zie ook bijvoorbeeld Rb. Brussel 24 september 2001, *A&M* 2002, 357.

⁶⁶² Cf. *supra* 88, nr. 170.

⁶⁶³ R. GHAFELE en B. GIBERT, *o.c.* 2011, 12.

tegengestelde visies op de basis van auteursrecht *sensu lato*, enerzijds de “*private property*”-visie en anderzijds de “*public policy*”-visie.⁶⁶⁴

208. *PRIVATE PROPERTY VS. PUBLIC POLICY* - De *private property vision* gaat uit van de assumptie dat artiesten het verdienen om bepaalde vermogensrechten te hebben op hun werk.⁶⁶⁵ De focus ligt hierbij op de privébelangen van artiesten in het controleren van het gebruik van hun werk als hun eigendom.⁶⁶⁶ De *public policy vision* staat hier lijnrecht tegenover en ziet auteursrecht *sensu lato* als een gift van de maatschappij aan artiesten.⁶⁶⁷ Aanhangers van deze visie beschouwen auteursrecht *sensu lato* als een beperkt monopolie, dat steeds afgewogen moet worden tegen het recht van anderen om beschermde werken te gebruiken. De nadruk ligt hier niet op de eigendom van de artiest, maar op het belang van het publiek bij het gebruik van beschermde werken.⁶⁶⁸

2. *Public policy vision in onze samenleving*

209. *MUZIEKINDUSTRIE ALS BOOSDOENER* - Het woord “muziekindustrie” heeft een kwalijke connotatie. Wanneer dit woord valt, denkt men dikwijls aan rijke platenbonzen die zo veel mogelijk geld uit de arme burger willen slaan. Ooit is het misschien zo geweest, maar nu is de situatie in elk geval gewijzigd, aangezien de strijd tegen online piraterij de producenten murw geslagen heeft. Bovendien bestaat de muziekindustrie niet enkel uit producenten, maar ook uit andere spelers, die allen meewerken aan de totstandkoming van een muzikaal werk, zoals de uitvoerende muzikanten. Toch wordt de muziekindustrie vaak nog steeds beschouwd als de grote boosdoener. Zij zijn de boosdoener, omdat ze een obstakel vormen voor de vrije publieke toegang tot auteursrechtelijk beschermde werken.⁶⁶⁹

⁶⁶⁴ Deze categorisering is niet de enige mogelijke. Een gelijkaardige opdeling kan bijvoorbeeld gemaakt worden tussen de *utilitarian theory* en de *natural rights theory*, zie S. CORBETT, *o.c.* 2011, 504; zie over de categorisering die hier gebruikt wordt M. KIM, *o.c.* 2008, 188; zie daarnaast ook M. O’SULLIVAN, *o.c.* 2008.

⁶⁶⁵ In sommige internationale documenten zoals de Universele Verklaring van de Rechten van de Mens (UVRM) en het Internationaal Verdrag inzake economische, sociale en culturele rechten (IVESCR) wordt de bescherming van het auteursrecht zelfs als mensenrecht aangeduid, zie art. 27.2 UVRM en art. 15.1.c IVESCR.

⁶⁶⁶ S. DUSOLLIER, *o.c.* 2005-06, 283; N. ELKIN-KOREN, *o.c.* 2005-06, afl. 2, 398.

⁶⁶⁷ M. KIM, *o.c.* 2008, 188.

⁶⁶⁸ Een voorbeeld van een aanhanger van deze visie is S. CORBETT. Volgens haar zijn de problemen waarmee het auteursrecht *sensu lato* te kampen heeft louter te wijten aan het auteursrecht zelf. Zij beweert dat de auteursrechtelijke regels geen voeling hebben met wat er leeft in de maatschappij en legt hierbij de prioriteit van het auteursrecht bij de wensen van het publiek, zie S. CORBETT, *o.c.* 2011, 503-531.

⁶⁶⁹ Zie bijvoorbeeld D. BERRY and G. MOSS, *o.c.* 2006, 2-3 (waarin onder meer verwezen wordt naar het werk van L. LESSIG); S. CORBETT, *o.c.* 2011, 531; N. ELKIN-KOREN, *o.c.* 2005-06, afl. 2, 375; A. GUADAMUZ, *o.c.* 2005; C. HARE, *o.c.* 2007; zie ook verschillende verdoken referenties hiernaar in L. LESSIG, *o.c.* 2004, 345 p. en L. LESSIG, *o.c.* 2002, 352 p.

3. *Public policy vision* en de *Creative Commons*

210. FOCUS OP DE GEBRUIKERS - Hierboven werd reeds op diepgaande wijze ingegaan op het licentiesysteem van de *Creative Commons*.⁶⁷⁰ Een reeks theoretische en praktische bezwaren leidde toen tot de conclusie dat dit online licentiesysteem slechts beperkt toepasbaar is in onze digitale realiteit. Echter, ook op een abstracter niveau zijn de *Creative Commons*-licenties problematisch. Door het benadrukken van het belang van hergebruik en door het feit dat de licenties gratis zijn, legt het *Creative Commons*-project eigenlijk de focus op de belangen van de hergebruikers, de *peer-to-peer*-delende internetgemeenschap.⁶⁷¹ Aandacht voor de artiesten, die hun monetaire rechten hebben opgegeven zodat de creativiteit van anderen kon bloeien, komt slechts op de tweede plaats. Op die manier tonen de bezielers van de *Creative Commons* zich als een aanhanger van de *public policy vision*.

211. FOUTE VERONDERSTELLINGEN - Volgens de voorvechters van de *Creative Commons* is het logisch dat creatieve geesten over de hele wereld gratis toegang willen en zullen verstrekken tot hun artistiek werk.⁶⁷² Is deze veronderstelling terecht? Zou de gave van vrije toegang tot creatieve werken niet een gift in elke zin van het woord moeten zijn, wars van bedenkingen over politieke correctheid, sociale druk of economische optimalisatie?⁶⁷³ Het risico bestaat dat de *Creative Commons*, door kunstenaars op een bepaalde manier onder druk te zetten om hun werk aan de gemeenschap te geven, uit de weg zullen gegaan worden door diezelfde kunstenaars. Als dit gevaar werkelijkheid wordt, zouden de licenties hun doel voorbijschieten.⁶⁷⁴

212. ARTIESTEN ALS HERGEBRUIKERS - Een argument dat hiertegen ingebracht zou kunnen worden, is dat artiesten – die al dan niet gebruik maken van het licentiesysteem van de *Creative Commons* – zelf op een bepaalde manier hergebruikers zijn en een bevoorrecht regime niet noodzakelijk verdienen.⁶⁷⁵ Elke artiest wordt gevormd door vroegere ervaringen,

⁶⁷⁰ Zie *supra* 53-63, nrs. 107-130.

⁶⁷¹ S.L. BROUSSARD, *o.c.* 2007 12; S. CORBETT, *o.c.* 2011, 530; S. DUSOLLIER, *o.c.* 2005-06, 288.

⁶⁷² S. DUSOLLIER, *o.c.* 2005-06, 288.

⁶⁷³ S. DUSOLLIER, *o.c.* 2005-06, 289-291.

⁶⁷⁴ S.L. BROUSSARD, *o.c.* 2007, 9.

⁶⁷⁵ Op die manier worden creatieve geesten een soort van postmoderne auteurs, die met hun werk een soort discursieve praktijk kunnen starten die kan leiden tot een kettingreactie van creaties. Zie in dit verband het werk van R. BARTHES en M. FOUCAULT, respectievelijk R. BARTHES, "La Mort de l'Auteur", *Manteia* 1968, V, 12-17 en M. FOUCAULT, *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*, Parijs, Editions Gallimard, 1966, 404 p.; S. DUSOLLIER, *o.c.* 2005-06, 286; N. ELKIN-KOREN, *o.c.* 2005-06, afl. 2, 387 en 390; M. KIM, *o.c.* 2008, 195.

leermeesters en creatieve voorbeelden.⁶⁷⁶ Deze oefenen een onmiskenbare invloed op hen uit – denken we bijvoorbeeld aan de impact die de muziek van J.S. BACH of de Mannheimer School gehad heeft op het werk van W.A. MOZART. Wanneer men er zo over nadenkt, staan deze artiesten op een vergelijkbaar niveau als de internetconsument, die naar believen creatieve precedentes gebruikt en hergebruikt.

213. MUZIKANTEN ALS... MUZIKANTEN - Dit argument gaat echter niet volledig op wanneer het over uitvoerende muzikanten gaat. Deze zijn immers geen auteurs in de strikte zin van het woord en pretenderen dit ook niet te zijn. Zij genieten enkel de voordelen die hen geboden worden door de naburige rechten, die minder uitgebreid zijn dan de rechten die verleend worden aan “echte” auteurs. Uitvoerende muzikanten in het bijzonder vertrekken van een bestaande creatie en voegen daar hun persoonlijke muzikale handtekening aan toe. Het is wel zo dat – zoals het geval is bij auteurs – deze handtekening beïnvloed is door muziekleraren en iconen uit de hedendaagse of historische muziekwereld, maar de prestatie van uitvoerende muzikanten lijkt toch van een andere aard te zijn dan het werk van componisten.

Bovendien hebben muzikanten het dikwijls moeilijker dan componisten om hun werk onder het grote publiek te verspreiden. Hoeveel mensen zijn bijvoorbeeld niet meer bekend met het derde pianoconcerto van Sergei RACHMANINOV (de Russische componist op wiens werk het auteursrecht overigens in 2013 afloopt) dan Josef HOFMANN, de pianist aan wie dit concerto werd opgedragen?⁶⁷⁷ Voor uitvoerende muzikanten zal de druk om te geven die uitgaat van de *Creative Commons* nog sterker doorwegen. Voor hen lijkt het *Creative Commons*-project op een theoretisch niveau dan ook geen goede oplossing te zijn, aangezien de belangen van de artiest slechts op de tweede plaats komen te staan.

4. Naar een evenwicht?

214. HET DUBBEL DOEL VAN AUTEURSRECHT - Een al te expliciete nadruk op het recht op toegang tot informatie voor het publiek doet de belangen van de artiesten naar de achtergrond verdwijnen. Pleitbezorgers voor een effectieve uitoefening van de rechten van artiesten kunnen hiermee in geen geval akkoord gaan. Een eenzijdige visie die de wensen van het

⁶⁷⁶ Zoals onder meer Sir Isaac NEWTON al zei: “*If I have seen further, it is by standing on the shoulders of giants.*” E.C. HETTINGER verwoordde het als volgt: “*Invention, writing, and thought in general do not operate in a vacuum; intellectual activity is not creation ex nihilo. Given this vital dependence of a person's thoughts on the ideas of those who came before her, intellectual products are fundamentally social products*”, zie E.C. HETTINGER, “Justifying Intellectual Property”, *Philosophy and Public Affairs* 1989, afl. 1, 38; zie ook S.L. BROUSSARD, o.c. 2007, 14; S. CORBETT, o.c. 2011, 507.

⁶⁷⁷ Zie voor (niet-juridische) onderbouwing bij dit voorbeeld o.a. <http://www.allmusic.com/artist/josef-hofmann-mn0001961264> en http://www.naxos.com/person/Josef_Hofmann_3657/3657.htm.

publiek volledig uit het oog verliest, is echter evenmin een valabele optie. Auteursrecht *sensu lato* heeft een dubbel doel, namelijk om de belangen van artiesten te beschermen en de publieke toegang tot artistieke werken te verhogen.⁶⁷⁸ Tussen deze beide doelen bestaat een voelbare spanning.⁶⁷⁹ Dit merkten we reeds tijdens de zoektocht naar duurzame oplossingen voor de handhavingproblemen van auteursrecht in de digitale wereld. Het is belangrijk om beide prioriteiten in gedachten te houden.⁶⁸⁰ Welke weg we ook opgaan, we moeten steeds op zoek gaan naar een evenwicht tussen de verschillende belangen die in het spel zijn.⁶⁸¹

215. FOCUS OP MUZIKANTEN - Het grootste gevaar hier bestaat erin dat – zoals bij de *Creative Commons* – een te grote nadruk gelegd wordt op de belangen van de hergebruikers van beschermde werken. Op die manier ligt de focus op de ontvangst van creativiteit, op het plezier dat anderen eraan beleven en niet op de wens om toekomstige creativiteit te verzekeren.⁶⁸² Zo weegt de balans in het nadeel van de creatieve industrie en uiteindelijk in het nadeel van de uitvoerende muzikant.

D. Uitgebalanceerde maatregelen

1. Algemeen

216. MOGELIJKE MAATREGELEN - Hierboven wezen we reeds op de noodzaak van het bereiken van een evenwicht, enerzijds tussen de belangen van artiesten en producenten en anderzijds tussen de wensen van de muziekindustrie en de gebruikers.⁶⁸³ Ook het bestaande onevenwicht tussen voormelde partijen kwam aan bod. De logische vraag die hierop volgt is dan ook: wat kunnen we doen om deze problemen te remediëren? Hoewel het quasi-onmogelijk is om hierop een afdoend antwoord te geven, wordt hier toch een poging gedaan. Hieronder volgen een aantal mogelijkheden tot optimalisering van de verhouding tussen artiesten en producenten. Een daaropvolgend onderdeel behandelt de problemen tussen de gebruikers en de muziekindustrie in het algemeen.

⁶⁷⁸ S. DUSOLLIER, *o.c.* 2005-06, 287.

⁶⁷⁹ M. GARCELON, *o.c.* 2009, 1308.

⁶⁸⁰ Dit werd recent benadrukt door de Europese Commissie, zie http://europa.eu/rapid/press-release_MEMO-12-950_en.htm en *supra* 14, voetnoot 73.

⁶⁸¹ Cf. HvJ C-245/00, *Sena v. NOS*, 2003, r.o. 46, waarin het Hof van Justitie benadrukt dat een juist evenwicht moet worden bereikt tussen het belang van uitvoerende kunstenaars en producenten om een vergoeding voor de uitzending van een bepaald fonogram te ontvangen en het belang van derden om dit fonogram onder redelijke voorwaarden te kunnen uitzenden; P. AKESTER, *o.c.* 2010, 372-373; W.J. CARDI, *o.c.* 2007, 889; L. COBOS, *o.c.* 2003, 750; R. GHAFELE en B. GIBERT, *o.c.* 2011, 12; M. LEVIN, *o.c.* 2012, 136-137; M. RICOLFI, *o.c.* 2007, 300.

⁶⁸² S. DUSOLLIER, *o.c.* 2005-06, 290.

⁶⁸³ Cf. *supra* 105, nr. 200.

2. Positie van de artiest

a) Algemeen

217. DIVERSITEIT - Wanneer het gaat over de positie van artiesten, moeten we ons steeds bewust blijven van de diversiteit in de muziekwereld. De positie van klassieke muzikanten is op bepaalde vlakken bijvoorbeeld helemaal niet te vergelijken met muzikanten die hun brood verdienen in de popmuziek. Terwijl klassieke muzikanten dikwijls deel uitmaken van een orkest of een koor, behoren popmuzikanten meestal tot een kleinere groep uitvoerders.⁶⁸⁴ Deze kleine groep is meestal hecht en heeft een zekere langetermijnvisie, terwijl bij klassieke concerten dikwijls *ad hoc* muzikanten bij elkaar gezocht worden.⁶⁸⁵ Bovendien zullen de meeste klassieke muzikanten weinig solo-cd's opnemen, terwijl dit in de hedendaagse muziek vaker het geval is. Wanneer klassieke muzikanten wel meewerken aan een cd is dit vaak met een orkest of een ensemble. In zo'n geval werken zij zelf niet mee aan de totstandkoming van het contract met de producent en zou een verdediging van hun belangen slechts weinig nut hebben.⁶⁸⁶ Dit is zeker zo aangezien de vertegenwoordiger van een grote groep muzikanten een economisch sterkere positie bekleedt dan een individuele uitvoerende kunstenaar.⁶⁸⁷ Wanneer we het hier hebben over maatregelen die de onderhandelingspositie van muzikanten kunnen beschermen, blijven leden van grote muziekgroepen dus buiten beschouwing. Zij worden reeds op afdoende wijze vertegenwoordigd, wat betekent dat de verdediging van hun belangen in mindere mate gevaar loopt.

218. INDIVIDUELE MUZIKANT VS. PRODUCENT - De focus ligt hier op de muzikant die er quasi-alleen voor staat, die individueel of in een kleine groep de muziekwereld wil veroveren en daarvoor de hulp van producenten en beheersvennootschappen nodig heeft. De verhouding tussen beheersvennootschappen en hun leden werd in een vorig onderdeel reeds behandeld. Meer problematisch is de relatie van artiesten met hun producent. Het is dan ook deze band die hieronder verder besproken wordt. Aangezien we hier het gevaar lopen dat de grenzen van het juridische overschreden worden, zal deze bespreking beperkt blijven. Het is immers niet de bedoeling om over te gaan tot boude beleidsuitspraken.

⁶⁸⁴ Hierbij past de opmerking dat natuurlijk niet elke klassieke muzikant tot een koor of een orkest behoort. Bij de absolute top ligt de nadruk op solowerk. Kamermuziekensembles zoals strijkkwartetten, blaaskwintetten en zo meer vervolledigen het klassieke muzieklandschap.

⁶⁸⁵ Denken we bijvoorbeeld aan het European Union Youth Orchestra (EUYO, <http://www.euyo.org.uk/>) en het Nederlands Jeugdorkest (NJO, <http://www.njo.nl/njo/njo/index.vm?t=home>).

⁶⁸⁶ Een uitzondering hierop bestaat natuurlijk wanneer een bepaalde muzikant van het orkest door de anderen uitgekozen werd om hun belangen te vertegenwoordigen conform artikel 37 Auteurswet. In zo'n geval zal de muzikant echter sterker staan, aangezien hij of zij het gewicht van meerdere uitvoerende kunstenaars in de weegschaal kan leggen.

⁶⁸⁷ Cf. *supra* 31, nr. 64; S. VON LEWINSKI, "Collectivism and its role", *o.c.* 2012, 118.

b) Kennis is macht

219. “*SCIENTIA POTENTIA EST*” - Zoals Francis BACON en Thomas HOBBS reeds eeuwen geleden verklaarden: “*scientia potentia est*”. Een algemene kennis van de auteursrechtelijke principes en de concrete werking van de muziekindustrie kan een belangrijke rol spelen bij het wegwerken van het machtsonevenwicht tussen artiesten en producenten.⁶⁸⁸ Hoewel in het kader van dit werk hierover geen methodologisch verantwoord onderzoek uitgevoerd werd, lijkt op dit vlak nog veel werk te verrichten. Maatregelen die de positie van artiesten willen verbeteren, zullen hun doel voorbijschieten als de artiesten zelf zich hier niet bewust van zijn.

220. MOGELIJKHEDEN - Deze bewustmaking kan plaatsvinden via verschillende wegen. Een belangrijke rol in de klassieke-muziekwereld is hierbij weggelegd voor de conservatoria. Voor andere muziekgenres kunnen we onder meer wijzen op de infocafés die georganiseerd worden door PlayRight, die artiesten willen informeren over de praktische kanten van het beheer van hun rechten en de Muzikantendag van Poppunt, die een gelijkaardig doel heeft.⁶⁸⁹ Deze initiatieven zijn veelbelovend en verdienen zowel ondersteuning als publiciteit onder muzikanten.⁶⁹⁰

c) Belangenverdediging

221. EFFICIËNTE BELANGENVERDEDIGING - Loutere kennis van de auteursrechtelijke principes is een noodzakelijke, maar geen voldoende voorwaarde voor de verbetering van de positie van muzikanten. Hiernaast moet een efficiënte belangenverdediging van uitvoerende muzikanten verzekerd zijn. Op dit moment bestaan reeds verschillende instanties die in dit kader werkzaam zijn.

222. BELANGENVERDEDIGING DOOR UNIZO - In België kunnen we bijvoorbeeld wijzen op de cel “creatieve industrie” binnen de *Unie van Zelfstandige Ondernemers* (UNIZO).⁶⁹¹ In dit kader kwam Tom KESTENS, UNIZO-adviseur creatieve beroepen en zanger, reeds in het

⁶⁸⁸ Hierbij moet men oppassen om niet al te detaillistisch te werk te gaan. Om de onderhandelingspositie van muzikanten te versterken is het bijvoorbeeld niet nodig dat zij een uitgebreide kennis hebben van het controlesysteem op de werking van beheersvennootschappen. Te gedetailleerde uiteenzettingen kunnen een contraproductief effect hebben, in de zin dat artiesten zich zullen afkeren van het auteursrecht. Op die manier zouden de regels van het auteursrecht een *chilling effect* hebben op de creativiteit van artiesten, zie N. ELKIN-KOREN, *o.c.* 2005-06, afl. 2, 385; M. KRETSCHMER, G.M. KLIMIS en R. WALLIS, *o.c.* 2001, 436.

⁶⁸⁹ Zie respectievelijk <http://playright.be/news/article/info-caf-op-22-april-2013> en <http://www.muzikantendag.be/>.

⁶⁹⁰ Bijvoorbeeld via omroeporganisaties zoals Studio Brussel.

⁶⁹¹ Overigens is een groot deel van de uitvoerende muzikanten niet werkzaam als zelfstandige, maar geldt voor het merendeel van hen als gevolg van het kunstenaarsstatuut een vermoeden van werknemerschap, zie http://www.kunstenloket.be/files/upload/document/file/2012_sbks_website.pdf en http://www.rsvz.be/nl/selfemployed/artist_who.htm.

nieuws toen hij protesteerde tegen de verhoging van de roerende voorheffing op auteursrechten en tegen de wurgcontracten in het kader van talentenjachten zoals “The Voice van Vlaanderen”.⁶⁹² UNIZO profileert zich als een instantie die zakelijke en juridische ondersteuning wil bieden aan artiesten, maar dit profiel sluit niet steeds aan bij de realiteit. Hoewel het de bedoeling is dat UNIZO de belangen van alle zelfstandige ondernemers behartigt, staat deze organisatie klaarblijkelijk niet steeds aan de kant van de zelfstandige muzikanten. In de Commissie Artikel 42 lijken zij bijvoorbeeld niet voor, maar tegen de belangen van de muzikanten te werken. Immers, de stemmen in deze Commissie zijn gelijk verdeeld tussen enerzijds PlayRight en SIMIM en anderzijds de gebruikersorganisaties. Als UNIZO echt het beste voorhad met de uitvoerende kunstenaars, was voormeld besluit van 8 april 2013 over de inning van de billijke vergoeding er nooit gekomen.⁶⁹³ UNIZO maakt inderdaad deel uit van deze Commissie als gebruikersorganisatie, maar de ongenueanceerde keuze voor consumentenbelangen is problematisch. Als we de bescherming van de belangen van artiesten willen verzekeren, zal UNIZO kleur moeten bekennen en moeten we misschien op zoek naar een andere instantie die deze belangenbehartiging op zich kan en wil nemen.

223. BUITENLANDSE VOORBEELDEN - Voorbeelden uit het buitenland leren ons dat op dit vlak verschillende mogelijkheden bestaan. In de Verenigde Staten zijn alle uitvoerende kunstenaars in audiovisuele werken bijvoorbeeld verenigd in een soort vakbond, terwijl in de Duitse Auteurswet de nadruk ligt op collectieve onderhandelingsrondes die voorafgaan aan de individuele contracten en waarbij een bepaald “redelijk” minimum voor artiesten wordt gegarandeerd.⁶⁹⁴ Een derde weg, die een stap verder gaat en het individueel contracteren volledig overbodig maakt, is de wettelijke licentie, waarbij verenigingen van artiesten een billijke vergoeding overeenkomen met de gebruikers.⁶⁹⁵ Zoals hierboven reeds werd aangehaald, biedt deze derde weg echter niet steeds hoopvolle perspectieven, zoals onze Belgische Commissie Artikel 42 bewijst.

⁶⁹² Zie respectievelijk <http://www.unizo.be/sociaalstatuut/viewobj.jsp?id=4858509> en <http://www.stubru.be/programmas/tomasstaatop/wurgcontracteninthevoicevanvlaanderen>.

⁶⁹³ Cf. *supra* 94, nr. 179; zie bijvoorbeeld <http://www.playright.be/news/article/unizo-en-de-spagaat-van-de-billijke-vergoeding-hogere-gymnastiek-ten-nadele-van-de-artiesten>, waar de dubieuze positie van UNIZO in de Commissie Artikel 42 aan de kaak gesteld wordt.

⁶⁹⁴ Het systeem in de Verenigde Staten geldt overigens enkel voor artiesten die werken in dienstverband; P. TOMORI, *o.c.* 2003, 653-654; S. VON LEWINSKI, “Collectivism and its role”, *o.c.* 2012, 118-120.

⁶⁹⁵ S. VON LEWINSKI, “Collectivism and its role”, *o.c.* 2012, 122.

In het buitenland zijn artiesten overigens dikwijls veel beter georganiseerd dan bij ons. Zo is er in het Verenigd Koninkrijk de *Featured Artists' Coalition* (FAC), opgericht door en voor muzikanten om de belangen van zowel debuterende als gevestigde artiesten te verdedigen.⁶⁹⁶ Zij willen zo veel als mogelijk de stem van artiesten laten horen, onder het motto “*if you don't have a seat on the table, you're probably on the menu*”.⁶⁹⁷ Een gelijkaardige rol wordt op internationaal vlak gespeeld door de *International Federation of Musicians* (FIM).⁶⁹⁸ Deze verenigingen kunnen in hun werking gesteund worden door de overheid, maar ook beheersvennootschappen kunnen een rol spelen bij de belangenverdediging van artiesten. Het volgende onderdeel gaat hier dieper op in.

d) *Artiesten en hun beheersvennootschap*

(1) Rol van beheersvennootschappen

224. NIET ENKEL INNINGS- EN VERDELINGSMECHANISMEN - Historisch gezien kunnen we twee soorten beheersvennootschappen van elkaar onderscheiden. Enerzijds bestaan beheersvennootschappen die louter een middel zijn om de economische efficiëntie van het licentieproces te verbeteren door het verminderen van transactiekosten.⁶⁹⁹ Daarnaast kunnen we beheersvennootschappen vinden die eerder als een vereniging gezien worden die de economische en – tot op zekere hoogte – morele belangen van haar leden wil verdedigen.⁷⁰⁰ Beheersvennootschappen zijn in zo'n geval geen loutere innings- en verdelingsmechanismen.⁷⁰¹ Hoewel de statuten van beheersvennootschappen hierop dikwijls beperkingen leggen, organiseren zij dikwijls sociale en culturele activiteiten.⁷⁰² Zo kunnen de beheersvennootschappen een rol spelen als “stem” van de artiesten, die hun belangen verdedigt in de verhouding met de producenten.⁷⁰³ In de Belgische Auteurswet werd hiertoe recent een mogelijkheid voorzien.⁷⁰⁴ Conform artikel 66sexies Auteurswet kunnen beheersvennootschappen tot 10 procent van de geïnde rechten bestemmen voor sociale,

⁶⁹⁶ <http://thefac.org/>.

⁶⁹⁷ N. MASON, New Media Forum, Europees Parlement, 27 juni 2012. Vrij vertaald: “*Als je niet aan de tafel zit, sta je waarschijnlijk op het menu.*”

⁶⁹⁸ <http://www.fim-musicians.org/>

⁶⁹⁹ D. GERVAIS, *o.c.* 2006, xx.

⁷⁰⁰ In zo'n gevallen spelen beheersvennootschappen een belangrijke rol in de sociale bescherming van onafhankelijke artiesten, zie D. LIPSZYC, *o.c.* 1999, 464; D. GERVAIS, *o.c.* 2006, xx.

⁷⁰¹ A. SCHIERHOLZ, *o.c.* 2008, 230.

⁷⁰² H. COHEN JEHORAM, *o.c.* 2001, 137; Commission Staff Working Document, *o.c.* 2005, 7; T. GERLACH, “The Social and Cultural Roles of Collective Management Societies”, ALAI, *Cultural Diversity: Its Effect on Authors and Performers in the Context of Globalisation*, Dubrovnik, 2008, 297-299; D. LIPSZYC, *o.c.* 1998, 313; E. LUI, *o.c.* 2003, 70; P. MASOUYÉ, *o.c.* 2008, 267-268.

⁷⁰³ P. GILLIÉRON, *o.c.* 2006, 953.

⁷⁰⁴ R. TOWSE en C. HANDKE, *o.c.* 2007, 1 en 9.

culturele of educatieve doeleinden.⁷⁰⁵ PlayRight heeft van deze mogelijkheid reeds gebruik gemaakt: op haar algemene vergadering van juni 2012 heeft zij in haar statuten de mogelijkheid in het leven geroepen om een percentage van de geïnde rechten aan te wenden voor socioculturele en educatieve doeleinden.⁷⁰⁶ Onder de naam PlayRight+ wil PlayRight een rol spelen die het louter innen en verdelen van rechten overstijgt.⁷⁰⁷

In het bijzonder wat betreft de verhouding tussen artiesten en producenten heeft PlayRight reeds belangrijke stappen gezet. Deze beheersvennootschap heeft in dit kader recent een typecontract voor sessiemuzikanten opgesteld in samenwerking met IFPI. Zo wil PlayRight debuterende muzikanten helpen om sterker in hun schoenen te staan wanneer zij geconfronteerd worden met producenten die hen oneerlijke clausules willen opdringen.⁷⁰⁸

(2) De handen uit de mouwen

225. ROL VAN DE MUZIKANTEN - We kunnen echter nog verder gaan dan de combinatie van een zekere kennis van de auteursrechtelijke principes en een adequate belangenverdediging. De belangrijkste rol bij de verdediging van de belangen van muzikanten is weggelegd voor de muzikanten zelf. Wanneer bijvoorbeeld iets fout loopt bij de inning en de verdeling van hun rechten door PlayRight is het hun taak om aan de alarmbel te trekken. Het is hun taak om aanwezig te zijn op de algemene vergaderingen van PlayRight en kritische vragen te stellen omtrent de werking ervan.⁷⁰⁹ Het is niet hun taak om hun schouders op te halen wanneer het gaat over de verdediging van hun belangen en van hun rechten. Luc GULINCK, voorzitter van PlayRight, beklagt zich terecht over het lage aanwezigheidscijfer van rechthebbenden-vennoten op de algemene vergaderingen.⁷¹⁰ Zolang de artiesten hun verantwoordelijkheid niet opnemen en hun stem niet laten horen, zullen maatregelen die hen willen beschermen geen volledige uitwerking hebben. Daarin ligt een belangrijke uitdaging.

⁷⁰⁵ Art. 66sexies Auteurswet, *ibidem*; zie in dit verband Raad voor de Intellectuele Eigendom, *o.c.* 2009, 67-71.

⁷⁰⁶ Zie art. 3 van de Statuten van PlayRight, <http://playright.be/files/Statuten-PlayRight-2012.pdf>.

⁷⁰⁷ Dit project is te vergelijken met SABAM Cultuur, zie <http://www.sabam.be/nl/sabam/sabam-cultuur> en European Parliament, *o.c.* 2009, 48. Vooraleer PlayRight (of PlayRight+) echter op betekenisvolle wijze een rol kan spelen bij de verdediging van de belangen van artiesten, moet een oplossing gevonden worden voor de problemen waarmee deze beheersvennootschap op dit moment nog te kampen heeft, zie *supra* 81-82, nr. 157.

⁷⁰⁸ Interview met C. VAN VAERENBERGH, 26 maart 2013.

Zie ook bijvoorbeeld <http://playright.be/news/article/playright-info-cafe-musicians>.

⁷⁰⁹ Cf. <http://www.playright.be/news/article/collectief-beheer-van-auteursrecht-de-handen-uit-de-mouwen>.

⁷¹⁰ Zie <http://www.playright.be/news/article/collectief-beheer-van-auteursrecht-de-handen-uit-de-mouwen>. In dit verband kunnen we ook wijzen op een kranteninterview met K. D'HAESELEER, waarin zij zich afvraagt hoe het komt dat artiesten zo weinig protesteerden tegen de gebrekkige werking van het vroegere URADEX, zie L. BOVÉ, "Ik heb de indruk dat de Belgische artiesten slapen", interview met K. D'HAESELEER in *De Tijd* 19 september 2004, 7.

e) *Bijkomende maatregelen*

226. *MODELOVEREENKOMSTEN* - Als complement van de effectieve belangenverdediging van artiesten zijn verschillende bijkomende maatregelen mogelijk. Een voorbeeld hiervan is het opstellen en het promoten van een modelcontract, dat artiesten een houvast biedt bij het onderhandelen met hun producent en dat op die manier kan bijdragen tot de effectieve verdediging van de belangen van artiesten.⁷¹¹ In dit verband kunnen we wijzen op het werk van J.-C. LARDINOIS, die onder meer een modelovereenkomst heeft opgesteld voor het artiestencontract tussen muzikanten en producenten.⁷¹²

227. *NOODZAAK VAN WETGEVENDE TUSSENKOMST* - Een belangrijke uitdaging ligt bovendien in het overtuigen van de wetgever dat de verdediging van de belangen van artiesten de noodzaak tot wetgevende actie inhoudt. Dergelijke maatregelen zouden de laatste schakel vormen in een systeem dat deze belangen echt verzekert. Om tot een eerlijk evenwicht te komen tussen de belangen van artiesten en producenten moeten bepaalde aspecten van hun contract op bindende wijze gereguleerd worden.⁷¹³ In het algemeen overzicht van de rechten van uitvoerende kunstenaars werd reeds ingegaan op bestaande regels die het contracteren met artiesten willen reguleren, zoals artikel 35 Auteurswet.⁷¹⁴ Hoewel deze bepalingen een zekere bescherming van artiesten trachten te verzekeren, bouwen deze geen afdoende veiligheidsklep in tegen de gevolgen van de zwakke onderhandelingspositie van artiesten. Ook in het geval van uitvoeringen in dienstverband is het heel goed mogelijk dat artiesten gedwongen worden om hun rechten af te staan.⁷¹⁵

228. *MOGELIJKE MAATREGELLEN* - Dit werk wil geen sluitend voorstel doen voor een nieuw wetgevend kader dat de verhouding tussen artiesten en producenten nader reguleert.⁷¹⁶ Het is immers erg moeilijk om alle belangen volledig in kaart te brengen en af te wegen. Om een efficiënt en werkbaar kader in dit verband op te stellen, is dan ook verder onderzoek noodzakelijk. Toch lijken een aantal maatregelen in elk geval vitaal te zijn, zoals vooreerst een verbod op het overeenkomen van “*buy-out*”-clausules, waarbij artiesten al hun

⁷¹¹ Cf. *supra* 117, nr. 224 over het modelcontract dat opgesteld werd door PlayRight.

⁷¹² Zie J.-C. LARDINOIS, *o.c.* 2009, 78-105.

⁷¹³ S. DUSOLLIER, *o.c.* 2008, 433; R.M. HILTY, A. KUR, N. KLASS, C. GEIGER, A. PEUKERT, J. DREXL, en P. KATZENBERGER, *o.c.* 2009, 63.

⁷¹⁴ Zie *supra* 26, nrs. 53-54.

⁷¹⁵ Zie in dit verband *supra* 26-27, nr. 55.

⁷¹⁶ Dit werk concentreert zich op uitvoerende muzikanten, wat verklaart dat de voorgestelde maatregelen toegespitst zijn op deze categorie van artiesten. De hieronder weergegeven voorstellen kunnen echter ook op een bredere wijze toepassing vinden, namelijk op alle economisch zwakkere partijen in de creatieve industrie, zoals circusartiesten, acteurs en dansers.

overdraagbare rechten afstaan aan hun producent in ruil voor een (vaak al te bescheiden) *lump sum*.⁷¹⁷ Daarnaast zou het instellen van een bepaalde informatieplicht voor de producent zeker een vooruitgang zijn.⁷¹⁸

229. ONLINE LICENTIEMODELLEN - Wat betreft de nieuwe online muzieklicentiemodellen is de situatie genuanceerd. Enerzijds zou een opname van deze licentiemodellen in het wettelijk kader in zekere zin zorgen voor rechtszekerheid en zo voor een manier om de bescherming van de artiesten te verzekeren. Een treffend voorbeeld hiervan zijn de *Creative Commons*-licenties, die op dit moment niet binnen, maar “naast” het wettelijk kader werken.⁷¹⁹ In verband met deze licenties bestaan verschillende onduidelijkheden, zoals bijvoorbeeld hun relatie met de billijke vergoeding en het vermoeden van overdracht. Rond het systeem van de *Creative Commons* bestaat nog juridische onzekerheid, wat de efficiënte werking ervan in het gedrang brengt.

Anderzijds konden licentiesystemen zoals de *Creative Commons* en zoals *Spotify* enkel ontstaan in een sfeer van flexibiliteit en spontaniteit, waar wettelijke beperkingen geen grenzen stelden voor innovatie. Een wettelijke vastlegging van dergelijke online muzieklicentiemechanismen zou kunnen leiden tot een al te rigide systeem, waarbij ondernemers afgeschrikt worden van het ontwikkelen van nieuwe businessmodellen die inspelen op de noden van de markt.

230. DIGITALE MUZIEKVERKOOP - Hierboven werd reeds allusie gemaakt op contracten tussen artiesten en producenten die gesloten werden voor de digitale revolutie en waarin de bestemming van de inkomsten uit digitale muziekverkoop niet vastgelegd is.⁷²⁰ Om schrijnende situaties, waarbij artiesten geen vergoeding krijgen voor de online verkoop van hun muziek, te vermijden, zijn wetgevende maatregelen noodzakelijk. Een mogelijkheid hierbij is de wettelijke vastlegging van een niet voor afstand vatbaar recht op een bepaalde “billijke vergoeding” voor onlineverkoop. Deze optie werd besproken in het Commissievoorstel dat aan de wijziging van de Richtlijn Beschermingsduur voorafging, maar werd expliciet afgewezen als “*veelbelovend maar voorbarig*”.⁷²¹ In plaats van de goedkeuring van

⁷¹⁷ C. GEIGER, *o.c.* 2009, 79; R.M. HILTY, A. KUR, N. KLASS, C. GEIGER, A. PEUKERT, J. DREXL, en P. KATZENBERGER, *o.c.* 2009, 60.

⁷¹⁸ R.M. HILTY, A. KUR, N. KLASS, C. GEIGER, A. PEUKERT, J. DREXL, en P. KATZENBERGER, *o.c.* 90, 60.

⁷¹⁹ Cf. *supra* 54, nr. 110.

⁷²⁰ Zie *supra* 107, nr. 104.

⁷²¹ Voorstel voor een Richtlijn van het Europees Parlement en de Raad tot wijziging van Richtlijn 2006/116/EG van het Europees Parlement en de Raad betreffende de beschermingstermijn van het auteursrecht en van bepaalde naburige rechten, 2008, 7, *ibidem*; Commission Staff Working Document, *o.c.* 2008, 4, 24-25.

een recht op een billijke vergoeding ging de Europese wetgever over tot de verlenging van de beschermingstermijn van de rechten van artiesten en producenten, een vorm van wetgevende actie die, zoals hierboven vermeld, niet noodzakelijk gunstige gevolgen zal hebben.⁷²²

231. RECHTDOEN AAN DIVERSITEIT - Voormelde voorgestelde maatregelen zijn voorbeelden van opties die de wetgever heeft wanneer deze zou beslissen om in te grijpen in de verhouding tussen artiesten en producenten. Deze maatregelen zijn weinig uitgewerkt, maar laten hopelijk toch toe om een concreet beeld te vormen van wat in dit verband mogelijk is. Zoals reeds in het algemeen deel vermeld werd, moeten mogelijke maatregelen steeds trachten om recht te doen aan de diversiteit die bestaat in de muziekindustrie.⁷²³ Hoewel deze trend aan het omslaan is, zijn bijvoorbeeld weinig klassieke muzikanten actief op de digitale muziekmarkt.⁷²⁴ Zij hebben dan ook minder baat bij een mogelijke online billijke vergoeding, terwijl dit bij beoefenaars van hedendaagse muziek misschien meer het geval is. Het is echter mogelijk dat alle muzikanten baat zouden hebben bij een vorm van informatieplicht voor de producent en een verbod op “buy-out”-clausules.

3. Muziekindustrie vs. consumenten

232. MOET MUZIEK GRATIS ZIJN? - Op dit moment lijkt het alsof consumenten hevige tegenstanders van auteursrecht zijn.⁷²⁵ Ook artiesten zelf zijn soms van oordeel dat het beter is om hun muziek gratis weg te geven.⁷²⁶ Sommigen zien dit als de enige manier om een succesvolle muziekcarrière op te bouwen in onze gedigitaliseerde samenleving.⁷²⁷

⁷²² Zie in dit verband *supra* 25, nr. 52.

⁷²³ Zie *supra* 6-7, nr. 11.

⁷²⁴ IFPI, “Digital Music Report”, o.c. 2013, 21.

⁷²⁵ Cf. *supra* 33, nr. 67. Deze tegenstand kan echter teruggebracht worden tot een protest tegen “betalen wanneer dit niet strikt noodzakelijk is”. Dit fenomeen valt te vergelijken met wat in de gedragseconomie het *endowment effect* genoemd wordt. Een persoon zal sneller bereid zijn om compensatie te aanvaarden voor een goed (*willingness to accept* of WTA) dan om te betalen wanneer het eigendomsrecht op een goed reeds werd verkregen (*willingness to pay* of WTP). Wanneer individuen gratis muziek van het internet kunnen halen, zullen zij dan ook minder geneigd zijn om hiervoor geld neer te leggen. Zie in dit kader bijvoorbeeld H.K. BAKER en J.R. NOFSINGER, *Behavioural Finance*, John Wiley & Sons, 2010, 315-316.

⁷²⁶ Zie bijvoorbeeld B. MESSAGE, New Media Forum, Europees Parlement, 27 juni 2012: “Where technologies allow it and fans want it, legalise it.” (vrij vertaald: “Wanneer de technologie het toelaat en fans het willen, moet het gelegaliseerd worden.”)

⁷²⁷ Zoals Victor Stone, de projectleider van ccMixter (<http://ccmixter.org/>), de *Creative Commons*-tool om muziek te remixen, het verwoordt: “[Y]ou have the struggling artist who’s unknown and ... it only makes sense to put music in the commons ... Because ... if you reserve your rights, and you make criminals of other people who listen to your music, then guess what – no one will ever hear your music ... It’s been pummeled into our minds that if you give away your music, you’re going to ruin your career. You know, you’re going to ruin your career if you don’t give away your music, no one will ever hear you, ever. And you won’t have a career.” (vrij vertaald: “Je hebt de onbekende artiest die het moeilijk heeft. Het is logisch om muziek in de “commons” te steken, want als je je rechten voorbehoudt en anderen die naar je muziek luisteren criminaliseert, zal niemand ooit je muziek horen. Het is in onze hersenen gestampt dat je je carrière verwoest als je je muziek gratis weggeeft. Weet je, je zal je carrière verwoesten als je je muziek niet gratis weggeeft. Niemand zal je ooit horen.”)

In de huidige situatie kan hen moeilijk ongelijk gegeven worden. Dit betekent echter niet dat artiesten zomaar de strijd moeten opgeven.⁷²⁸ Wat “*is*” valt immers niet gelijk te stellen met wat “*ought*”.⁷²⁹

233. SOCIOCULTURELE GEVAREN - Met het risico om al te belerend over te komen: we moeten af van de idee dat het enige doel van artistiek werk is om de massa, het publiek te bekoren en dat muziek gratis moet zijn.⁷³⁰ Als de wens van het publiek ingewilligd zou worden, als muziek effectief gratis zou zijn, komt niet enkel de kwaliteit, maar zelfs het bestaan van de muziekwereld in gevaar.⁷³¹ Gratis muziek mag dan wel positieve effecten met zich meebrengen in de ogen van de consumenten, het brengt de broodwinning van alle actoren in de muziekwereld in gevaar. Aan de afschaffing van de consumptieprijs van muziek zou dus een veel groter, sociocultureel prijskaartje vastzitten. Dit prijskaartje is geen louter illusoire dreiging, maar een steeds reëler wordend toekomstperspectief.

234. COMMERCIELE GEBRUIKERS VS. CONSUMENTEN - Als we het voortbestaan van de muziekindustrie willen garanderen, moeten we blijvend inzetten op de strijd tegen muziepiraterij. Hierbij moeten we een onderscheid maken tussen enerzijds de kleine consumenten, de privégebruikers en anderzijds de grote, commerciële gebruikers zoals telecomoperatoren en ISP's.⁷³² Privégebruikers maken dikwijls gewoon gebruik van de mogelijkheden die het internet biedt en hebben hierbij geen commercieel doel. Wanneer rechthebbenden hen viseren en bestempelen als piraten, stijgt dan ook het risico dat deze kleine gebruikers steeds minder respect zullen hebben voor de auteursrechtelijke principes.⁷³³

En je zal zelfs geen carrière hebben”; cf. <http://www.hypebot.com/hypebot/2011/12/is-music-piracy-the-problem-or-the-solution-analysis.html>. Een gevaar bij dergelijke uitspraken is dat artiesten die verkiezen om de controle over hun werk te behouden behandeld zullen worden als inferieur en ondankbaar, als artiesten die niet het beste voor hebben met hun publiek, zie S. CORBETT, *o.c.* 2011, 529.

⁷²⁸ D. GERVAIS, *o.c.* 2012, 94.

⁷²⁹ Cf. D. HUME, *A treatise of Human Nature*, London, John Noon, 1739, 335.

⁷³⁰ Internetgebruikers hebben niet enkel rechten, maar ook verantwoordelijkheden, zie C. ANCLIFF, New Media Forum, Europees Parlement, 27 juni 2012. Hoe langer het duurt voor een afdoende oplossing gevonden wordt voor het piraterijprobleem, hoe moeilijker het zal worden om deze mentaliteit te doen omslaan; S. DUSOLLIER, *o.c.* 2005-06, 293; D. GERVAIS, *o.c.* 2012, 97; IFPI, “Digital Music Report 2012”, *o.c.* 2012, 3; D. GERVAIS, *o.c.* 2006, 8; J. WANG, *o.c.* 2011, 530.

⁷³¹ Hoewel gepassioneerde muzikanten steeds muziek zullen blijven maken, zou de teloorgang van de muziekindustrie betekenen dat hun werk niet meer tot bij het publiek raakt, zie N. ELKIN-KOREN, *o.c.* 2005-06, 384.

⁷³² Cf. S. VON LEWINSKI, “Copyright in a Borderless Online Environment”, *o.c.* 2012, 104.

⁷³³ D. GERVAIS, *o.c.* 2006, 36.

Spelers die zich wel in de gevarenzone zouden moeten bevinden zijn de grote, commerciële ondernemingen, die beschermde werken gebruiken om hun eigen omzet te verhogen, maar weigeren om hiervoor de gepaste prijs te betalen, zoals gsm-operatoren die in het kader van promoties uitgebreide muziekbibliotheken aanbieden aan hun klanten zonder hierbij de artiesten of de producenten te vergoeden.⁷³⁴ Deze grote spelers kunnen bovendien veel gemakkelijker opgespoord worden dan de kleine gebruikers die occasioneel muziek van het internet halen.⁷³⁵

235. DE ZAAK *TELENET DIGITALE TELEVISIE* - Een kleine overwinning voor de rechthebbenden in dit verband werd recent geboekt voor het hof van beroep van Antwerpen met betrekking tot de doorgifte van beschermde werken via de kabel. In het kader van “Telenet Digitale Televisie” had Telenet een poging gedaan om een verklaring van niet-inbreuk te verkrijgen voor de simulcasting en de directe injectie die in dit kader plaatsvond.⁷³⁶ De rechtbank van eerste aanleg van Mechelen en vervolgens het hof van beroep van Antwerpen werden gevraagd een antwoord te geven op de volgende vragen: maakt de gelijktijdige analoge en digitale uitzending van omroepprogramma’s (ook “simulcasting” genoemd) al dan niet slechts één auteursrechtelijk relevante handeling uit waarvoor een bijkomende vergoeding aan de beheersvennootschappen verschuldigd is en maakt de directe injectie in de kabel een nieuwe auteursrechtelijk relevante handeling uit?⁷³⁷ Terwijl de rechtbank van eerste aanleg de redenering van Telenet – dat beide vragen negatief beantwoord wenste te zien – quasi-volledig volgde, ging het hof van beroep op een meer genuanceerde manier te werk.⁷³⁸ Het hof oordeelde dat bij simulcasting geen nieuwe vorm van

⁷³⁴ Cf. L. COBOS, *o.c.* 2003, 751.

⁷³⁵ In dit verband kan gewezen worden naar het initiatief van de RIAA om grote, commerciële “piraten” op te sporen, zie S. MCBRIDE en E. SMITH, “Music Industry to Abandon Mass Suits, *Wall Street Journal* 19 december 2008, http://online.wsj.com/article/SB122966038836021137.html?mod=googlenews_wsj; H. COHEN JEHRAM, *o.c.* 2001, 134.

⁷³⁶ Het stelde een vordering in tegen AGICOA en BAVP, de beheersvennootschappen voor de producenten van audiovisuele werken, en bracht vervolgens een hele rist andere beheersvennootschappen mee in de procedure, zoals SIMIM en PlayRight. De Amerikaanse onderneming Liberty Global, die voor meer dan de helft eigenaar is van Telenet, had België uitgekozen om als testcase te fungeren in het kabeldoorgifte-debat, zie <http://www.sacd.be/Uw-kabelrechten-bedreigd?lang=nl>; G. DE FOESTRAETS, “L’adaptation du droit d’auteur aux évolutions techniques en matière de télédistribution”, *IRDI* 2011, 258.

⁷³⁷ Antwerpen 7 februari 2013, 2011/AR/1523-2545-2546-2578-2582, *onuitg.*; Rb. Mechelen 12 april 2011, *A&M* 2011, 343-357; G. DE FOESTRAETS, *o.c.* 2011, 258.

⁷³⁸ Zie over het vonnis van de rechtbank van eerste aanleg van Mechelen G. DE FOESTRAETS, *o.c.* 2011, 257-265. Wat betreft de directe injectie baseerde de rechtbank van eerste aanleg van Mechelen zich op het arrest van het Europees Hof van Justitie in HvJ C-192/04, *Lagardère Active Broadcast*, 2005, r.o. 35, waarin bepaald wordt dat de doorgegeven signalen “voor het publiek bestemd moeten zijn en niet de programma’s waarvan zij de drager zijn” (zie ook HvJ C-89/04, *Mediakabel*, 2005, waarin een vergelijkbare overweging gemaakt wordt). Volgens de rechtbank van eerste aanleg kon met de directe injectie dan ook geen sprake zijn van een tweede auteursrechtelijk relevante handeling, aangezien de eerste handeling, namelijk de doorgifte van de uitzending

kabeldoorgifte plaatsvindt, maar ging wat betreft de tweede vraag wel akkoord met de beheersvennootschappen, die aanvoerden dat bij directe injectie in de kabel een afzonderlijke kabeldoorgifte plaatsvindt, waarvoor de afzonderlijke toestemming van de artiesten verkregen moet worden.⁷³⁹ Op de vraag of Telenet een bijkomende vergoeding moet betalen aan de beheersvennootschappen als het reeds “*all rights included*”-overeenkomsten heeft gesloten met de omroeporganisaties, geeft het hof voorlopig geen antwoord.⁷⁴⁰

236. COMMISSIE ARTIKEL 42 - De strijd is echter nog helemaal niet gestreden. Denken we bijvoorbeeld aan de Commissie Artikel 42, waarin de vertegenwoordigers van PlayRight en SIMIM geconfronteerd worden met economisch sterkere gebruikersorganisaties die zo weinig mogelijk willen betalen.⁷⁴¹ Zolang geen stappen ondernomen worden om iets aan deze situatie te doen, lopen de houders van naburige rechten het risico dat nog meer beslissingen zoals deze van 8 april 2013 genomen zullen worden.⁷⁴² Als de wetgever niet ingrijpt, komt een groot deel van de inningsbevoegdheid van zowel PlayRight als SIMIM in het gedrang. Enkel wanneer de macht van de grote gebruikers ingeperkt wordt, zullen mogelijke duurzame oplossingen voor de problemen van de digitalisering een voelbaar effect hebben.

van de omroeporganisatie naar de kabeloperator, niet leidde tot een “echte” mededeling aan het publiek, maar enkel aan de kabeloperator zelf.

⁷³⁹ Antwerpen 7 februari 2013, 2011/AR/1523-2545-2546-2578-258, 50; cf. HvJ Gevoegde Zaken C-431/09 en C-432/09, *Airfield & Canal Digitaal v. SABAM*, 2011, r.o. 69-70 en 82-84. Directe injectie heeft betrekking op uitzendingen via commerciële omroepen waarbij uitzendingen direct geïnjecteerd worden in de digitale kabel. Simulcasting vindt plaats wanneer op hetzelfde moment digitaal en analoog uitgezonden wordt. Het hof van beroep van Antwerpen ging wat betreft simulcasting akkoord met de rechtbank van eerste aanleg te Mechelen, die had geoordeeld dat bij simulcasting slechts één kabeldoorgifte plaatsvindt (zie pagina 44 van voormeld arrest). Zie voor een argumentering van het tegendeel G. DE FOESTRAETS, *o.c.* 2011, 259-260.

⁷⁴⁰ Met behulp van dergelijke “*all rights included*” overeenkomsten wenst Telenet zich in te dekken tegen mogelijke bijkomende claims van beheersvennootschappen. De omroeporganisaties bevestigen op die manier dat de verschuldigde kabelrechten doorgestort zijn aan de beheersvennootschappen en dat Telenet zich hierover geen zorgen hoeft te maken; zie hierover G. DE FOESTRAETS, *o.c.* 2011, 264-265. De hof wenst hierover meer informatie in te winnen en is overgegaan tot een heropening van de debatten over deze vraag.

⁷⁴¹ Cf. *supra* 88-89, nr. 170.

⁷⁴² Cf. *supra* 94, nr. 179. Zie voor hevige oppositie tegen deze beslissing overigens

<http://playright.be/news/article/reactie-op-vrijstelling-van-vrije-beroepen-voor-billijke-vergoeding>.

E. Besluit

237. **BESTAAND ONEVENWICHT** - Hierboven werd nader ingegaan op het onevenwichtig karakter van de hedendaagse muziekindustrie. Terwijl artiesten vaak aan het kortste eind trekken tijdens onderhandelingen met producenten, geldt dit ook voor de verhouding die op dit moment bestaat tussen de muziekindustrie en de consumenten van muziek. In een maatschappij waar online dikwijls gelijkgesteld wordt met gratis en een *public policy*-visie op auteursrecht wijdverspreid is, wordt de creatieve industrie meer en meer geconfronteerd met consumenten die liefst zo weinig mogelijk betalen voor het afspelen van muziek. Bovendien maken grote commerciële spelers maar al te graag gebruik van deze trend om hun eigen kas te spijzen.

238. **VERSCHILLENDE MOGELIJKHEDEN** - Om deze scheve situatie recht te trekken, bestaan verschillende opties. Bij de verdediging van de belangen van muzikanten in hun verhouding met platenmaatschappijen kunnen externe instanties zoals belangenverenigingen en beheersvennootschappen een belangrijke rol spelen, maar ook op de schouders van de artiesten zelf rust een zekere verantwoordelijkheid. Wetgevende actie kan hierbij een ondersteunende rol vervullen.

239. **NOODZAKELIJKE MENTALITEITSVERANDERING** - Wat betreft de verhouding tussen de muziekindustrie en consumenten is in elk geval een mentaliteitsverandering noodzakelijk. In de maatschappij heerst op dit moment de gedachte dat de muziekindustrie bol staat van de geldwolven, voor wie de stimulering van artistiek talent slechts een ondergeschikte plaats inneemt. Zelfs al zou deze assumptie correct zijn, dan nog rechtvaardigt zij niet de gedachte dat de creatieve industrie geen financiële beloning verdient voor haar artistieke arbeid. De auteursrechtelijke principes willen auteurs en uitvoerende kunstenaars van een dergelijke passende beloning voorzien, om onze maatschappij te verzekeren van toekomstige creativiteit. Als niet ingegrepen wordt en als voormelde mentaliteitsverandering er niet komt, loopt de muziekindustrie het gevaar om volledig in elkaar te stuiken. Als niet snel een evenwicht gevonden wordt, zal de balans binnenkort definitief doorslaan naar de kant van de consumenten.

Besluit

Hierboven werden de inhoud en de mogelijkheden wat betreft de uitoefening van het naburig recht van uitvoerende muzikanten in de digitale wereld op uitgebreide wijze uiteengezet. In een *algemeen overzicht* werd de inhoud van naburige rechten in het algemeen en de rechten van uitvoerende muzikanten in het bijzonder nader onderzocht. Hieruit bleek dat de naburige rechten sterk beïnvloed zijn door internationale en Europese bronnen en dat de bescherming van deze rechten in de Belgische rechtsorde bijzonder lang op zich heeft laten wachten. Slechts in 1994 werden de naburige rechten opgenomen in de Belgische Auteurswet en werden onder meer aan uitvoerende muzikanten vermogensrechten en morele rechten toegekend.

De beschermingsduur van deze rechten werd recent verlengd door een Europese richtlijn, die na een grondige beoordeling in dit werk te licht bevonden werd. In een laatste onderdeel van het algemeen overzicht werd dieper ingegaan op overeenkomsten met uitvoerende kunstenaars. In dit kader werd onder meer informatie verschaft over het vermoeden van overdracht bij audiovisuele werken en het sluiten van contracten met groepen van uitvoerende kunstenaars. Bij de bespreking van dit vermoeden werd duidelijk dat de muziekindustrie gekenmerkt wordt door een machtsonevenwicht tussen artiesten en producenten, een problematiek die doorheen dit werk steeds opnieuw terugkwam.

In het tweede hoofdstuk werd nader ingegaan op de problematiek van de *uitoefening van de rechten van uitvoerende muzikanten in de digitale wereld*. Zowel wat betreft de morele rechten van artiesten als het vermogensrechtelijk aspect hiervan heeft de digitalisering voor enorme handhavingsproblemen gezorgd. Over de hele wereld is men dan ook op zoek gegaan naar mogelijke oplossingen voor deze problemen. In dit werk werd benadrukt dat oplossingen die werkelijk duurzaam willen zijn steeds rekening moeten houden met de veranderde dynamiek in de muziekwereld, waarbij artiesten steeds dichter staan bij hun fans en live-concerten steeds belangrijker worden. Aangezien het oorspronkelijk doel van auteursrecht en naburige rechten was om toekomstige creativiteit te verzekeren, is het belangrijk om de belangen van de artiest en deze gewijzigde dynamiek centraal te stellen.

Met deze overweging in gedachten werd vervolgens nagegaan wat de mogelijkheden zijn om schendingen van auteursrecht in de digitale wereld tegen te gaan. De mogelijkheid van totale afschaffing van de auteursrechtelijke principes werd in dit verband resoluut afgewezen. Ook bij pogingen tot strengere handhaving van rechten, zoals Digital Rights Management,

mechanismen van gradueel antwoord en een globale internettaks werden vragen gesteld. Wat betreft de afdwinging van auteursrechten en naburige rechten voor de rechtbank geldt een meer genuanceerde beoordeling: de focus van de strijd tegen internetpiraterij moet niet liggen bij de afstraffing van privégebruikers, maar bij grote, commerciële spelers en bij de afsluiting van websites waarop auteursrechtelijke inbreuken plaatsvinden. Terwijl overigens sterke vooruitgang geboekt wordt bij de strijd tegen deze illegale weblinks, blijft de verzekering van morele rechten van artiesten op het internet problematisch. Van een wondermiddel tegen de handhavingsproblemen in de digitale wereld kan dus zeker (nog) geen sprake zijn.

Toch is er hoop voor de toekomst. In dit kader ging dit werk dieper in op het systeem van de *Creative Commons*-licenties en andere nieuwe online muzieklicentiemodellen van ondernemers die op creatieve wijze om willen gaan met de technologische ontwikkelingen die onze hedendaagse samenleving kenmerken. Hoewel de *Creative Commons*-licenties slechts een beperkt toepassingsgebied kunnen hebben en de nieuwe businessmodellen dikwijls nog niet volledig op punt staan, tonen zij aan dat de problemen van de digitalisering in de toekomst misschien overstegen kunnen worden. Wat op dit moment bij deze nieuwe online licentiemodellen problematisch blijft, zijn de gevolgen van het territorialiteitsprincipe. Dit principe, dat een hoeksteen van ons huidig auteursrechtelijk stelsel vormt, impliceert dat auteurswetten enkel gelden binnen een bepaald nationaal territorium en dat gebruikers slechts een licentie kunnen verkrijgen voor dat territorium. Deze problematiek werd verder behandeld in het derde hoofdstuk, over het collectief beheer van rechten.

In het hoofdstuk over het *collectief beheer van de rechten van uitvoerende muzikanten* kwamen onder meer dit principe van territorialiteit, de verschillende gevallen van verplicht collectief beheer en de verhouding tussen artiest en beheersvennootschap en aan bod. In het kader van deze verhouding werd de problematische aard van het vermoeden van overdracht uit artikel 36 Auteurswet herhaald. Daarnaast werd dieper ingegaan op de hardnekkige problemen waarmee beheersvennootschappen te kampen hebben, zoals imagoproblemen, fragmentatie en de beperkte aard van hun mandaat. Deze problemen werden bovendien gespecificeerd met betrekking tot PlayRight, de beheersvennootschap van de uitvoerende kunstenaars.

Wat betreft systemen van verplicht collectief beheer werd gefocust op de dwanglicentie voor de geoorloofde reproductie of radio-uitzending en de problemen en onzekerheden die op dit vlak bestaan. Met name werd benadrukt dat het recente *Del Corso*-arrest van het Europees

Hof van Justitie in dit verband een betreuenswaardige evolutie in gang heeft gezet. Als niet snel maatregelen genomen worden, dreigt het recht op een billijke vergoeding voor artiesten en producenten totaal uitgehold te worden. Naast de uiteenzetting over stelsels van verplicht collectief beheer bevatte dit hoofdstuk meer informatie over de mogelijkheid van vrijwillige tussenkomst door beheersvennootschappen. In dit kader werd geconcludeerd dat de individuele uitoefening van rechten nog steeds zeer moeilijk ligt in de praktijk, iets wat het belang van beheersvennootschappen voorlopig verzekert.

Het hoofdstuk over collectief beheer van rechten werd afgesloten met een uitgebreide beschouwing over evoluties die het huidige territoriaal ingestelde collectief beheer van rechten willen omzetten naar een transnationale beheersvennootschap, die toestemming kan verlenen tot het gebruik van beschermde werken tot ver buiten het nationale grondgebied. Voorlopig worden deze evoluties afgeremd door het voornoemde principe van territorialiteit. De toekomst zal moeten uitwijzen of hierin verandering komt.

In het laatste hoofdstuk van dit werk werd het bestaand *onevenwicht in de muziekwereld* toegelicht en werd gezocht naar oplossingen in dit verband. Hierbij werd verduidelijkt dat twee aspecten op dit moment verhinderen dat de maatschappelijke en economische positie van artiesten effectief verbeterd wordt. Enerzijds bestaat een onevenwicht tussen de machtspositie van artiesten en producenten, anderzijds moet de muziekindustrie in het algemeen vaak het onderspit delven tegen de menigte gebruikers die toegang wil tot beschermde werken. Als we een effectieve belangenverdediging van muzikanten willen verzekeren, moeten maatregelen genomen worden om beide vormen van onevenwicht aan te pakken.

Wat betreft de verhouding tussen artiesten en producenten werd onder meer gewezen op het belang van kennis van de auteursrechtelijke principes, een effectieve belangenverdediging en de mogelijke vertegenwoordigende rol van beheersvennootschappen. Een voorstel tot het nemen van wetgevende actie zoals het vaststellen van een verbod op zogenaamde “*buy-out*”-clausules en een zekere informatieplicht voor de producent sloot het onderdeel over de machtspositie van producenten af.

Wat betreft de verhouding tussen de creatieve industrie en de consumenten werd de nadruk gelegd op de noodzaak van een mentaliteitsverandering. Muziek is niet gratis of rechtenvrij en artiesten verdienen het om beloond te worden voor hun creatieve arbeid. In dit kader werd benadrukt dat maatregelen tegen auteursrechtelijke inbreuken niet de privégebruikers, maar de commerciële consumenten moeten viseren. Als we onze maatschappij van toekomstige creativiteit en van een begeleidende *soundtrack* willen verzekeren, moeten we de belangen van artiesten veilig stellen. Het verkrijgen van een evenwicht op beide voormelde vlakken is hierbij vitaal.

Muziek is nog steeds overal, maar de wereld waarin muziek afgespeeld wordt, is onmiskenbaar veranderd. Het is de taak van de jurist om ervoor te zorgen dat deze veranderingen zich weerspiegelen op juridisch vlak, zodat de muzikanten van vandaag kunnen leven en musiceren in een wereld waar hun belangen niet opzij geschoven worden en waar zij een inspiratie kunnen blijven vormen voor de artiesten van morgen. Anders komt het voortbestaan van muziek misschien wel in gevaar en zoals Friedrich NIETZSCHE zei: “*Zonder muziek zou het leven een vergissing zijn.*”

Bibliografie

A. Wetgeving

1. Internationale verdragen

- Beijing Treaty on Audiovisual Performances van 24 juni 2012, http://www.wipo.int/wipolex/en/wipo_treaties/text.jsp?file_id=266105.
- The 19 Articles and Agreed Statements provisionally Adopted and Article 12 on the Transfer of Rights, 30 November and 1 December 2011, 7, http://www.wipo.int/meetings/en/doc_details.jsp?doc_id=188628.
- WIPO Performances and Phonograms Treaty (WPPT) van 20 december 1996, http://www.wipo.int/treaties/en/ip/wppt/trtdocs_wo034.html.
- WIPO Copyright Treaty (WCT) van 20 december 1996, http://www.wipo.int/treaties/en/ip/wct/trtdocs_wo033.html.
- Agreement on Trade-Related Aspects of Intellectual Property Rights, Annex 1C of the Marrakesh Agreement Establishing the World Trade Organization (TRIPs Agreement) van 15 april 1994, http://www.wto.org/english/tratop_e/trips_e/t_agm0_e.htm.
- Internationale Conventie van Rome inzake de bescherming van uitvoerende kunstenaars, producenten van fonogrammen en omroeporganisaties van 26 oktober 1961, <http://www.wipo.int/treaties/en/ip/rome/>.

2. Europese wetgevende documenten

- Richtlijn 2011/77/EU van het Europees Parlement en de Raad van 27 september tot wijziging van Richtlijn 2006/116/EG betreffende de beschermingstermijn van het auteursrecht en van bepaalde naburige rechten, *Pb. L.* 11 oktober 2011, afl. 265, 1-5.
- Verordening (EG) nr. 864/2007 van het Europees Parlement en de Raad van 11 juli 2007 betreffende het recht dat van toepassing is op niet-contractuele verbintenissen (“Rome II”), *Pb.L.* 31 juli 2007, afl. 199, 40-49.
- Richtlijn 2006/116/EG van het Europees Parlement en de Raad van 12 december 2006 betreffende de beschermingstermijn van het auteursrecht en van bepaalde naburige rechten, *Pb. L.* 27 december 2006, afl. 372, 12-18.
- Richtlijn 2006/115/EG van het Europees Parlement en de Raad van 12 december 2006 betreffende het verhuurrecht, het uitleenrecht en bepaalde naburige rechten op het gebied van intellectuele eigendom, *Pb. L.* 27 december 2006, afl. 376, 28-35.
- Richtlijn 2004/48/EG van het Europees Parlement en de Raad van 29 april 2004 betreffende de handhaving van intellectuele-eigendomsrechten, *Pb. L.* 30 april 2004, afl. 157, 45-86 en Rectificatie van Richtlijn 2004/48/EG van het Europees Parlement en de Raad van 29 april 2004 betreffende de handhaving van intellectuele-eigendomsrechten, *Pb. L.* 2 juni 2004, afl. 195, 16-25.

- Richtlijn 2001/29/EG van het Europees Parlement en de Raad van 22 mei 2001 betreffende de harmonisatie van bepaalde aspecten van het auteursrecht en de naburige rechten in de informatiemaatschappij, *Pb. L.* 22 juni 2001, afl. 167, 10-19.
- Richtlijn 93/83/EEG van de Raad van 27 september 1993 tot coördinatie van bepaalde voorschriften betreffende het auteursrecht en naburige rechten op het gebied van de satellietomroep en de doorgifte via de kabel, *Pb. L.* 6 oktober 1993, afl. 248, 15-21.
- Richtlijn 92/100 van 19 november 1992 betreffende het verhuurrecht, het uitleenrecht en bepaalde naburige rechten op het gebied van intellectuele eigendom, *Pb.L.* 27 november 1992, afl. 346, 61-66.

3. Belgische wetgevende documenten

- Wet van 15 mei 2006 betreffende de toepassing op de Belgen van zekere bepalingen van het Verdrag van de Wereldorganisatie voor de intellectuele eigendom inzake auteursrecht (WCT), gedaan te Genève op 20 december 1996, en van het Verdrag van de Wereldorganisatie voor de intellectuele eigendom inzake uitvoeringen en fonogrammen (WPPT), gedaan te Genève op 20 december 1996, *BS* 8 augustus 2006, 41205 en Wet van 15 mei 2006 houdende instemming met volgende Internationale Akten: Verdrag van de Wereldorganisatie voor de intellectuele eigendom inzake auteursrecht (WCT), gedaan te Genève op 20 december 1996; Verdrag van de Wereldorganisatie voor de intellectuele eigendom inzake uitvoeringen en fonogrammen (WPPT), gedaan te Genève op 20 december 1996, *BS* 18 augustus 2006, 41206.
- Wet van 25 maart 1999 houdende instemming met volgende internationale akten: 1. Internationaal Verdrag inzake de bescherming van uitvoerende kunstenaars, producenten van fonogrammen en omroeporganisaties, gedaante Rome op 26 oktober 1961; 2. Berner Conventie voor de bescherming van werken van letterkunde en kunst van 9 september 1886, aangevuld te Parijs op 4 mei 1896, herzien te Berlijn op 13 november 1908, aangevuld te Bern op 20 maart 1914, herzien te Rome op 2 juni 1928, te Brussel op 26 juni 1948, te Stockholm op 14 juli 1967 en te Parijs op 24 juli 1971, gedaan te Parijs op 24 juli 1971, *BS* 10 november 1999, 41891.
- Wet van 23 december 1994 houdende goedkeuring van volgende Internationale Akten : A. Akkoord houdende oprichting van de Wereldhandelsorganisatie, Slotakte, Bijlagen 1A, 1B, 1C, 2, 3 en 4, Besluiten en Verklaringen en Memorandum van Akkoord inzake de verbintenissen betreffende financiële diensten, en B. Akkoord inzake overheidsaanbestedingen en Aanhangsels I, II, III en IV, gedaan te Marrakech op 15 april 1994, *BS* 23 januari 1997, 1172.

B. Rechtspraak

1. Internationale en buitenlandse rechtspraak

Duitsland

- Landgericht Berlin 8 oktober 2010,
<http://www.ifross.org/Fremdartikel/LG%20Berlin%20CC-Lizenz.pdf>.

Israël

- Jerusalem Court 27 september 2011,
http://wiki.creativecommons.org/images/3/3f/Psak_Din.pdf.

Nederland

- Hoge Raad, 28 mei 2004,
http://www.iept.nl/files/2004/IEPT20040528_HR_Sena_v_NOS_II.pdf.
- Hof Arnhem, 6 januari 2009,
http://www.iept.nl/files/2009/IEPT20090106_Hof_Arnhem_Noordkaap_v_voice-over.pdf.
- Hof Amsterdam, 3 april 2008,
http://www.iept.nl/files/2008/IEPT20080403_Hof_Amsterdam_Inspreker_verkeersinformatie_v_Q-music.pdf.
- Rb. Amsterdam, 18 januari 2012,
http://www.iept.nl/files/2012/IEPT20120118_Rb_Amsterdam_TomTom.pdf.
- Rb. 's-Gravenhage 11 januari 2012,
http://zoeken.rechtspraak.nl/detailpage.aspx?ljn=BV0549&u_ljn=BV0549.
- Vzgr. Rb. Amsterdam 30 juli 2009,
http://www.boek9.nl/files/2009/IEPT20090730_Rb_Amsterdam_Brein_-_The_Pirate_Bay.pdf.
- Rb. Amsterdam, 9 maart 2006, *IER* 2006, 40 en <http://jure.nl/AV4204>.

Spanje

- Audiencia Provincial de Pontevedra 29 november 2005,
http://www.interiuris.com/blog/wp-content/uploads/Creative_Commons_APPO.pdf.
- Juzgado de Primera Instancia de número seis de Badajoz 17 februari 2006,
http://wiki.creativecommons.org/images/0/03/Sentencia_metropoli.pdf.

Verenigde Staten

- US Court of Appeals for the Federal Circuit 13 augustus 2008, http://wiki.creativecommons.org/images/9/98/Jacobson_v_katzer_fed_cir_ct_of_appeals_decision.pdf.

2. Europese rechtspraak

- HvJ C-461/10, *Bonnier*, 2012.
- HvJ C-162/10, *PPL v. Ierland*, 2012.
- HvJ C-135/10, *Marco Del Corso*, 2012.
- HvJ C-277/10, *Luksan*, 2012.
- HvJ C-271/10, *VEWA v. Belgische Staat*, 2011.
- HvJ C-462/09, *ThuisKopie v. Opus*, 2011.
- HvJ C-467/08, *SGAE/Padawan*, 2011.
- HvJ Gevoegde Zaken C-403/08 en C-429/08, *Football Association Premier League Ltd*, 2011.
- HvJ Gevoegde Zaken C-431/09 en C-432/09, *Airfield & Canal Digitaal v. SABAM*, 2011.
- HvJ C-112/09 P, *SGAE v. Commissie*, 2010.
- HvJ C-240/07, *Sony Music “Bob Dylan”*, 2009.
- HvJ C-306/05, *SGAE v. Rafael Hoteles*, 2006.
- HvJ C-169/05, *Uradex v. RTD en Brut  l  *, 2006.
- HvJ C-192/04, *Lagardère Active Broadcast*, 2005.
- HvJ C-89/04, *Mediakabel*, 2005.
- HvJ C-245/00, *Sena v. NOS*, 2003.
- HvJ C-300/89 en C-392/98, *Dior Evora*, 2000.
- HvJ Gevoegde Zaken C-241/91 P en C-242/91 P, *Radio Telefis Eireann (RTE) en Independent Television Publications Ltd. (ITP)*, 1995.
- HvJ C-92/92 en C-326/92, *Phil Collins*, 1993.
- HvJ C-395/87, *Tournier*, 1989.
- HvJ Gevoegde Zaken 110/88, 241/88 en 242/88, *Lucazeau v. SACEM*, 1989.
- HvJ C-395/87, *BRT v. SABAM II*, 1989.
- HvJ C-7/82, *GVL v. Eur. Comm.*, 1983.
- HvJ C-127/72, *BRT/SABAM v. NV Fonior*, 1974.
- Ger.EU T-451/08, *Stim v. Commissie*, 2013.
- Ger.EU T-456/08, *SGAE v. Commissie*, 2013.
- Beschikking van de Commissie van 16 juli 2008 betreffende een procedure op grond van artikel 81 van het EG-Verdrag en artikel 53 van de EER-Overeenkomst (Zaak nr.

COMP/C2/38.698 – CISAC),

http://ec.europa.eu/competition/antitrust/cases/dec_docs/38698/38698_4573_1.pdf.

- Beschikking van de Commissie van 8 oktober 2002 in een procedure op grond van artikel 81 van het EG-Verdrag en artikel 53 van de EER-Overeenkomst (Zaak COMP/C2/38.014 – IFPI “Simulcasting”), *Pb. L* 30 april 2003, 58-84.
- Besl. Comm. E.G. nr. SG 2002/231176, 12 augustus 2002, *A&M* 2005, 388.
- Beschikk. Comm. E.G. 6 juli 1972, *PB. L.* 24 juli 1972, afl. 166, 22.
- Beschikk. Comm. E.G. 2 juni 1971, *PB. L.* 20 juni 1971, afl. 134, 15.

3. Belgische rechtspraak

- Cass. 14 juni 2010, *IRDI* 2011, afl. 2, 147, noot K. ROOX; *JLMB* 2010, afl. 33, 1544 en *TBH* 2010, afl. 8, 807.
- Cass. 29 mei 2009, C.06.0139.N.
- Cass. 16 januari 2009, *RW* 2009-2010, 711, noot M.-C. JANSSENS.
- Cass. 11 mei 2001, *A&M* 2001, 353.
- Antwerpen 7 februari 2013, 2011/AR/1523-2545-2546-2578-2582.
- Antwerpen 26 september 2011, 2010/AR/2541, <http://www.edri.org/files/piratebay-decision-belgium-2011.pdf>.
- Brussel 5 mei 2011, 2007/AR/1730, http://www.copiepresse.be/pdf/Copiepresse%20-%20ruling%20appeal%20Google_5May2011.pdf.
- Brussel 29 januari 2010, *A&M* 2010, 257.
- Brussel 9 november 2009, *A&M* 2011, 341.
- Brussel 7 december 2007, *A&M* 2007, 246.
- Brussel 18 december 2006, *ICIP* 20007, 294.
- Voorz. Antwerpen 16 maart 2006, *A&M* 2008, 48.
- Brussel 3 november 2005, *A&M* 2006, 50-54.
- Brussel 9 september 2005, 2004/AR/1649.
- Brussel 9 september 2002, *A&M* 2004, 329, noot F. BRISON.
- Bergen 13 mei 2002, *A&M* 2002, 42.
- Brussel 13 februari 2001, *A&M* 2001, 279, *Computerr.* 2001, 144, noot S. CATTOOR en T. HEREMANS, *Mediaforum* 2001, 168, noot K. KOELMAN, *RW* 2000-01, 1564.
- Brussel, 29 november 2000, *IRDI* 2001, 145.
- Brussel 10 november 1998, *A&M* 1999, 221.
- Brussel 25 juni 1998, *A&M* 1999, 212.
- Brussel 22 mei 1996, *A&M* 1997, 178, noot A. STROWEL.
- Brussel 18 juni 1996, *A&M* 1997, 60.
- Brussel 8 juni 1988, *RIDA* 1989, 169.

- Kh. Antwerpen, 8 juli 2010, A/10/5374, [http://www.ie-forum.nl/backoffice/uploads/file/IE-forum%20Antwerpse%20Rechtbank%20van%20Koophandel%209%20juli%202010,%20A_10_5374%20\(BAF%20tegen%20Telenet%20en%20Belgacom\).pdf](http://www.ie-forum.nl/backoffice/uploads/file/IE-forum%20Antwerpse%20Rechtbank%20van%20Koophandel%209%20juli%202010,%20A_10_5374%20(BAF%20tegen%20Telenet%20en%20Belgacom).pdf).
- Rb. Kortrijk 29 februari 2012, [http://www.ie-forum.nl/backoffice/uploads/file/IE-Forum%20Correctionele%20kamer%20\(strafrechtbank\)%20van%20de%20Rechtbank%20van%20Eerste%20Aanleg%20Kortrijk,%2029%20februari%202012,%20nr_%2012_383%20\(OM%20gevoegd%20VZW%20IFPI%20en%20SABAM%20tegen%20MINJAUW\).pdf](http://www.ie-forum.nl/backoffice/uploads/file/IE-Forum%20Correctionele%20kamer%20(strafrechtbank)%20van%20de%20Rechtbank%20van%20Eerste%20Aanleg%20Kortrijk,%2029%20februari%202012,%20nr_%2012_383%20(OM%20gevoegd%20VZW%20IFPI%20en%20SABAM%20tegen%20MINJAUW).pdf).
- Rb. Mechelen 12 april 2011, *A&M* 2011, 343-357.
- Rb. Nijvel 26 oktober 2010, http://wiki.creativecommons.org/images/f/f6/2010-10-26_A%27cision-trib.-Nivelles-Lichodmapwa.pdf.
- Rb. Brussel 27 mei 2009, *A&M* 2011, 187.
- Rb. Brussel 21 mei 2004, *A&M* 2005, 424.
- Rb. Brussel 24 september 2001, *A&M* 2002, 357.
- Rb. Turnhout 7 januari 1999, *A&M* 1999, 232.
- Voorz. Rb. Brussel, 13 februari 2007, *A&M* 2007, 107, noot D. VOORHOOF.
- Voorz. Rb. Brussel 25 mei 2004, *JLMB* 2004, 1157-1167, noot J. HENROTTE en *A&M* 2004, 338, noot S. DUSOLLIER.
- Vred. Deurne 18 november 1994, *RW* 1995-96, 162.
- Vred. Charleroi 5 mei 2003, *IRDI* 2004, 45.

C. Rechtsleer

1. Boeken

- ADDA, P., *Théorie générale des droits voisins*, Grenoble, SRT, 1979, 658 p.
- ALAI, *Creators' rights in the information society*, Budapest, KJK-Kerszov, 2003, 960 p.
- AXHAMN, J. (ed.), *Copyright in a borderless online environment*, Norstedts Juridik, Stockholm, 2012, 218 p.
- BAINBRIDGE, D.I., *Intellectual Property*, Eighth Edition, Harlow, Pearson Education Limited, 2010, 932 p.
- BENTLY, L., DAVIS, J. and GINSBURG, J.C., *Copyright and Piracy, An Interdisciplinary Critique*, Cambridge, Cambridge University press, 2010, 471 p.
- BENTLY, L. en DREIER, T., *European copyright code: the Wittem project*, Waddinxveen, uitgeverij deLex, 2010, 27 p.
- BENTLY, L. en SHERMAN, B., *Intellectual Property Law*, Third Edition, Oxford, Oxford University Press, 2009, 1144 p.

- BERENBOOM, A., *Le nouveau droit d'auteur et les droits voisins*, Brussel, Larcier, 2008, 544 p.
- BRISON, F. en VANHEES, H. (eds.), *Huldeboek Jan Corbet: de Belgische auteurswet. Artikelsgewijze commentaar*, Brussel, Larcier, 2012, 708 p.
- BRISON, F., *Het naburig recht van de uitvoerende kunstenaar*, Brussel, Larcier, 2001, 727 p.
- CORNISH, W., LLEWELYN, D. and APLIN, T., *Intellectual Property: Patents, Copyright, Trade Marks and Allied Rights*, Seventh Edition, London, Sweet & Maxwell, 2010, 974 p.
- CRUQUENAIRE, A., *L'interprétation des contrats en droit d'auteur*, Brussel, Larcier, 2007, 514 p.
- DAVIES, G., *Copyright and the Public Interest, Studies in Industrial Property and Copyright law*, Weinheim – New York, VCH, 1994, 220 p.
- DERCLAYE, E. (ed.), *Research Handbook on the Future of EU Copyright*, Cheltenham, Edward Elgar, 2009, 643 p.
- DE VISSCHER, F. en MICHAUX, B., *Précis du droit d'auteur et des droits voisins*, Brussel, Bruylant, 2000, 1104 p.
- DUSOLLIER, S., *Droit d'auteur et protection des oeuvres dans l'univers numérique - droits et exceptions à la lumière des dispositifs de verrouillage des oeuvres*, Brussel, Larcier, 2005, 584 p.
- FITZGERALD, B.F., COATES, J.M. en LEWIS, S.M. (eds.), *Open Content Licensing: Cultivating the Creative Commons*, Sydney, Sydney University Press, 2007, 253 p.
- GERVAIS, D., *Collective management of copyright and related rights*, Alphen aan den Rijn, Kluwer law international, 2006, 463 p.
- GOLDSTEIN, P. en HUGENHOLTZ, B., *International Copyright – Principles, Law, and Practice*, Oxford, Oxford University Press, 2013, 591 p.
- GOTZEN, F. en JANSSENS, M.-C., *Wegwijs in het intellectueel eigendomsrecht*, Brugge, Vanden Broele, 2012, 357 p.
- JANSSENS, M.-C. en VANHEES, H., *Auteursrecht @ Internet*, Heule, UGA, 2012, 116 p.
- KANAAR, N. and PHILLIPS, C., *Bagehot & Kanaar on Music Business Agreements*, Third Edition, London, Sweet & Maxwell, 2009, 414 p.
- LARDINOIS, J.-C., *Les contrats commentés de l'industrie de la musique 2.0 - Cadre general et pratique contractuelle*, Brussel, Larcier, 2009, 270 p.
- LESSIG, L., *Remix: Making Art and Commerce Thrive in the Hybrid Economy*, New York, Plenum Press, 2008, 352 p.
- LESSIG, L., *Free Culture: How Big Media Uses Technology and the Law to Lock Down Culture and Control Creativity*, New York, Penguin, 2004, 345 p.
- LESSIG, L., *The Future of Ideas: The Fate of the Commons in a Connected World*, New York, Vintage, 2002, 352 p.

- LIPSZYC, D., *Copyright and Neighbouring Rights*, Parijs, UNESCO Publishing, 1999, 918 p.
- LUCAS, A., LUCAS, H.-J. en LUCAS-SCHLOETTER, A., *Traité de la propriété littéraire et artistique*, Parijs, LexisNexis, 2012, 1569 p.
- LUCAS, A., *Droit d'auteur et numérique*, Paris, Litec, 1998, 355 p.
- PATRY, W., *Moral Panics and the Copyright Wars*, Oxford, Oxford University Press, 2009, 292 p.
- RICKETSON, S. en GINSBURG, J. C., *International Copyright and Neighbouring Rights, The Berne Convention and Beyond, Volume I-II*, Oxford, Oxford University Press, 2005, 1540 p.
- ROSÉN, J. (ed.), *Individualism And Collectiveness In Intellectual Property Law*, Cheltenham, Edward Elgar Publishing Limited, 2012, 370 p.
- SPARROW, A., *Music Distribution and the Internet, A Legal Guide for the Music Business*, Aldershot, Gower, 2006, 210 p.
- STAMATOUDI, I.A. (ed.), *Copyright enforcement and the Internet*, AH Alphen aan de Rijn, Kluwer Law International, 2010, 354 p.
- STROWEL, A. (ed.), *Peer-to-peer file sharing and secondary liability in copyright law*, 2009, Cheltenham, Edward Elgar Publishing Limited, 322 p.
- TORREMANS, P. (ed.), *Copyright Law – A Handbook of Contemporary Research*, Cheltenham, Edward Elgar Publishing Limited, 2007, 544 p.
- VAN EECHOU, M., HUGENHOLTZ, P.B., VAN GOMPEL, S., GUIBAULT, L. en HELBERGER, N., *Harmonizing European Copyright Law – The Challenges of Better Lawmaking*, AH Alphen aan den Rijn, Kluwer Law International, 2009, 374 p.
- WALTER, M.M. en VON LEWINSKI, S. (eds.), *European Copyright Law – A Commentary*, Oxford, Oxford University Press, 2010, 1553 p.

2. Artikels

- AKESTER, P., “The new challenges of striking the right balance between copyright protection and access to knowledge, information and culture”, *E.I.P.R.* 2010, afl. 8, 372-381.
- BARNIER, M., “Pour un vrai marché unique de la musique en ligne, 2012, http://www.huffingtonpost.fr/michel-barnier/pour-un-vrai-marche-unique-de-la-musique-en-ligne_b_1662226.html?utm_hp_ref=france.
- BATTISTI, M., “The Future of Copyright Management: European Perspectives.” *IFLA Journal* 2001, 82-86.
- BERRY, D. and MOSS, G., “On the “Creative Commons”: a critique of the commons without commonality”, *Free Software Magazine* 2006, 1-4.

- BOULTON, E., “Sociology 308 – Ephemeral Culture in the Digital Age: The Need for a Legal Reconstruction of Artistic Identity (A+)”, 2011, <http://eliboulton.wordpress.com/2011/02/10/sociology-308-ephemeral-culture-in-the-digital-age-the-need-for-a-legal-reconstruction-of-artistic-identity/>.
- BRISON, F., JANSSENS, M.-C., MAEYAERT P. en VANHEES, H., “Evoluties binnen het recht van de intellectuele eigendom (2009-2010)”, *IRDI* 2011, 174-200.
- BRISON, F., “De harmonisatie van de naburige rechten in de Europese Gemeenschap”, *Liber Amicorum A. De Caluwé*, Brussel, Bruylant, 1995, 37-65.
- BROUSSARD, S.L., “The Copyleft Movement: Creative Commons Licensing”, *Communication Research Trends*, 2007, afl. 3, 3-14.
- CÁMARA AGUILA, P., “Conflicts between Copyright and the Rights of Consumers” in ALAI, *Regards sur les sources du droit d’auteur – Exploring the Sources of Copyright*, Parijs, 2005, 536-542.
- CARDI, W.J., “Über-Middleman: Reshaping the Broken Landscape of Music Copyright”, *Iowa Law Review* 2007, 835-890.
- CENITE, M., WANZHENG WANG, M., CHONG PEIWEN, C., en SHIMIN CHAN, G., “More Than Just Free Content: Motivations of Peer-to-Peer File Sharers.” *Journal of Communication Inquiry* 2009, 206-221.
- CIFFOLILLI, A., “The Economics of Open Source Hijacking and Declining Quality of Digital Information Resources: A Case for Copyleft”, *First Monday*, 2004 (vol. 4), afl. 4, <http://firstmonday.org/htbin/cgiwrap/bin/ojs/index.php/fm/article/viewArticle/1173/1093>.
- COHEN JEHORAM, H., “The Future of Copyright Collecting Societies”, *European Intellectual Property Revue*, 2001, 134-139.
- CORBETT, S., “Creative Commons Licences, the Copyright Regime and the Online Community: Is there a Fatal Disconnect?”, *The Modern Law Review* 2011, 503-531.
- DAY, B. R., “Collective Management of Music Copyright in the Digital Age: The Online Clearinghouse”, *Tex. Intell. Prop. LJ* 2010, 195–236.
- DE FOESTRAETS, G., “L’adaptation du droit d’auteur aux evolutions techniques en matière de télédistribution”, *IRDI* 2011, 257-265.
- DE KEERSMAEKER, C., “Muziek op het Internet: auteurs- en naburige rechten op het spel? Ontwikkelingen sinds begin 2001”, *A&M* 2003, afl. 3, 186-197.
- DE KEERSMAEKER, C., “Muziek op het Internet: auteurs- en naburige rechten op het spel?”, *A&M* 2001, afl. 1, 96-109.
- DEKEYSER, H., “Creative Commons licenties vertaald naar Nederlands en Belgisch recht”, *Computerrecht* 2005, afl. 3, 166-167.
- DOLFSMA, W., “How will the Music Industry Weather the Globalization Storm?”, *First Monday* May 2000, updated in Special Issue #1: Music and the Internet, 4 July 2005, <http://www.firstmonday.org/htbin/cgiwrap/bin/ojs/index.php/fm/article/view/1461/1376>.

- DREIER, T., “Das WITTEM-Projekt eines European Copyright Code”, *Zeitschrift für europäisches Privatrecht* 2011, 831-850.
- DREXL, J., NÉRISSON, S., TRUMPKE, F. en HILTY, R.M., “Comments of the Max Planck Institute for Intellectual Property and Competition Law on the Proposal for a Directive of the European Parliament and of the Council on collective management of copyright and related rights and multi-territorial licensing of rights in musical works for online uses in the internal market”, 2012, 35 p., http://www.ip.mpg.de/files/pdf2/Max_Planck_Comments_Collective_Rights_Management.pdf.
- DRIJBER, B.-J., “European competition law aspects of copyright collecting societies” in COHEN JEHOAM, H., KEUCHENIUS, P. en SEIGNETTE, J. (eds.), *Collective Administration of Copyrights in Europe*, Deventer, Kluwer, 1995, 67-76.
- DUSOLLIER, S., “Scoping study on copyright and related rights in public domain”, Annex to Seventh Session of Committee on Development and Intellectual Property (CDIP), 2011, 85 p., http://www.wipo.int/edocs/mdocs/mdocs/en/cdip_7/cdip_7_inf_2.pdf.
- DUSOLLIER, S., “Les artistes-interprètes prise en otage [Proposition de directive visant à modifier la directive sur la durée des droit d’auteur et droits voisins]”, *A&M 2008*, afl. 5, 426-433.
- DUSOLLIER, S., “The Master's Tools v. The Master's House: Creative Commons v. Copyright”, *Columbia Journal of Law*, 2005-06, 271-293 and <http://www.crid.be/pdf/public/5884.pdf>.
- ELKIN-KOREN, N., “What Contracts Cannot Do: The Limits of Private Ordering in Facilitating a Creative Commons”, *Fordham Law Review*, 2005-06, afl. 2, 375-422.
- FRAZIER, J.A., “On moral rights, artist-centered legislation, and the role of the state in art worlds: notes on building a sociology of copyright law”, *Tulane Law Review* 1995, 313-360.
- GARCELON, M., “An information commons? Creative Commons and public access to cultural creations”, *New Media Society* 2009, 1307-1326.
- GEIGER, C., “The extension of the term of copyright and certain neighbouring rights - a never-ending story?”, *IIC* 2009, afl. 1, 78-82.
- GESAC, “Position Paper on Certain Aspects of Collective Management of Copyright in the Single European Digital Music Market”, 2011, 8 p., <http://www.gesac.org/eng/positions/gestioncollectivedownload/101VDH10.pdf>.
- GERLACH, T., “The social and cultural Roles of collective management societies”, ALAI, *Cultural Diversity: Its Effect on Authors and Performers in the Context of Globalisation*, Dubrovnik, 2008, 297-299.
- GILLIÉRON P., “Collecting Societies and the Digital Environment”, *IIC* 2006, 939-969.
- GINSBURG, J., “European Copyright Code – Back to first principles (with some additional detail)”, *A&M* 2011, 5-21.

- GHAFELE, R. en GIBERT, B., “Counting the Costs of Collective Rights Management of Music Copyright in Europe”, 2011, 56 p., <http://mpira.ub.uni-muenchen.de/34646/>.
- GORDON-MURNANE, L., “Creative Commons, Copyright tools for the 21st century”, *Online*, 2010, afl. 1, 18-21.
- GOTZEN, F., “De invloed van het Europese recht op de intellectuele eigendomsrechten”, in SAMOY, I., SAGAERT, V. en TERRY, E. (eds.), *Invloed van het Europese recht op het Belgische privaatrecht*, Antwerpen, Intersentia, 2012, 419-432.
- GOTZEN, F., “Het auteursrecht in de Europese Unie” in DAUWE, B., DE GRUYSE, B., DE GRUYSE, E., MAES, B. en VAN LINT, K. (eds.), *Liber Amicorum Ludovic De Gryse*, Larcier, Gent, 2010, 151-163.
- GOTZEN, F., “Le droit d’auteur en Europe: *quo vadis?*”, *RIDA* 2007, 3-89.
- GULINCK, L., “Verlenging van de beschermingstermijn van de naburige rechten: een must”, *A&M* 2009, afl. 3, 224-226.
- HANSEN, H.C. (mod.), “Summer 2005 Symposium; Panel II: Licensing in the Digital Age: the Future of Digital Rights Management”, *Fordham Intellectual Property, Media and Entertainment Law Journal* 2005, 1009-1086.
- HARE, C., “Copyfight: Creative Commons, Open Licensing, Bringing Information to the People (and letting them use it)”, *Dalhousie Journal of Interdisciplinary Management* 2007, <http://ojs.library.dal.ca/djim/article/view/2007vol3Hare/42>.
- HAWKINS, R., MANSELL, R. en STEINMUELLER, W.E., “Towards Digital Intermediation in the Information Society”, *Journal of Economic Issues* 1999, 383-391.
- HENDRIKS, N., “Creative Commons in Nederland: Flexibel auteursrecht”, 2006, <http://creativecommons.nl/cc-en-nl-auteursrecht/>.
- HENROTTE, J., “La copie privée ‘une chose insignifiante dont la loi n’a pas à s’occuper’: pas si sûr?”, *JLMB* 2004, 1157-1167, noot onder Voorz. Rb. Brussel 25 mei 2004.
- HETTINGER, E.C., “Justifying Intellectual Property”, *Philosophy and Public Affairs* 1989, afl. 1, 31-52.
- HIETANEN, H., “Creative Commons Olympics, How Big Media is Learning to License From Amateur Authors”, *Jipitec*, 2011, 50-59.
- HELBERGER, N., VAN GOMPEL, S. en HUGENHOLTZ, P.B., “Never forever: why extending the term of protection for sound recordings is a bad idea”, *E.I.P.R.* 2008, afl. 5, 174-181.
- HILTY, R.M., KUR, A., KLASS, N., GEIGER, C., PEUKERT, A., DREXL, J. en KATZENBERGER, P., “Comment by the Max-Planck Institute on the Commission's proposal for a Directive to amend Directive 2006/116 concerning the term of protection for copyright and related rights”, *E.I.P.R.* 2009, afl. 2, 59-72.
- HUGENHOLTZ, B., EECHOUD, M., GOMPEL, S., GUIBAULT, L. et al., “The Recasting of Copyright & Related Rights for the Knowledge Economy”, Report to the European

Commission, DG Internal Market, 2006, 254 p.,

http://www.ivir.nl/publications/other/IViR_Recast_Final_Report_2006.pdf.

- JANSSENS, M.-C., "De Belgische auteurswet doet zijn intrede in het tijdperk van de informatiemaatschappij", *Computerrecht* 2006, 3-12.
- KAMINA, P., "Towards new forms of neighbouring rights within the European Union?" in VAVER, D. and BENTLY, L. (eds.), *Intellectual Property in the New Millennium, Essays in Honour of William R. Cornish*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, 280-288.
- KATZ, A., "The potential demise of another natural monopoly: new technologies and the administration of performing rights: Part 2", *J.C.L. & E.* 2006, 245-284.
- KATZ, Z., "Pitfalls of Open Licensing; an Analysis of Creative Commons Licensing", *Intellectual Property Law Review* 2006, afl. 3, 391-413.
- KEA, "The Collective Management of Rights in Europe: The Quest for Efficiency", 2006, 142 p., http://www.europarl.europa.eu/meetdocs/2004_2009/documents/dv/study-collective-management-rights-/study-collective-management-rights-en.pdf.
- KIM, M., "The Creative Commons and Copyright Protection in the Digital Era: Uses of Creative Commons Licenses", *Journal of Computer-Mediated Communication*, 2008, 187-209.
- KOELMAN, K., "Waarom Creative Commons niet kan werken", *Computerrecht* 2009, 96.
- KRETSCHMER, M., KLIMIS G.M. en WALLIS, R., "Music in Electronic Markets", *New Media & Society* 2001, 417-441.
- LAURENT, P., "Premières réactions des juges face aux licences *Creative Commons*", *RDTI* 2007, 329-336.
- LESSIG, L., "Commons Misunderstandings: ASCAP on Creative Commons", 2007, http://www.lessig.org/blog/2007/12/commons_misunderstandings_asca.html.
- LUI, E., "The Eurovision Song Contest: A proposal for Reconciling the National Regulation of Music Collecting Societies and the Single European Market", *Arts & Entertainment Law Review* 2003, 67-84.
- MALONEY, J., "A collective rights society for the digital age", *Journal of Transnational Law and Policy* 2006, 123-141.
- MANDEL, G.N., "To promote the Creative Process: Intellectual Property Law and the Psychology of Creativity", *Notre Dame Law Review* 2011, 1999-2026.
- MARACKE, C., "Creative Commons International, The International License Porting Project - Origins, Experiences, and Challenges", *Jipitec* 2010, afl.1, 4-18.
- MARSHALL, L., "The Effects of Piracy Upon the Music Industry: a Case Study of Bootlegging", *Media, Culture & Society* 2004, 163-181.
- MASNICK, M., "Lawsuit over use of Creative Commons content raises contract vs. copyright issue", 2010, <http://www.techdirt.com/articles/20100707/04163310101.shtml>.

- MASOUYÉ, P., “Social and cultural function of collective management companies - preservation of social and cultural function of collective management companies: especially in the case of obtaining a multi-territorial licence” in ALAI, *Cultural Diversity: Its Effect on Authors and Performers in the Context of Globalisation*, Dubrovnik, 2008, 267-271.
- MCGIVERN, J., “Common Understanding, 10 Things Every Music Creator Should Know About Creative Commons Licensing”, 2007, http://www.ascap.com/playback/2007/fall/features/creative_commons_licensing.aspx.
- MCKENNA, M.P., “Introduction to Symposium Creativity and the Law”, *Notre Dame Law Review* 2011, 1819-1828.
- MERGES, R., “The Continuing Vitality of Music Performance Rights Organizations”, 2008, 34 p., <http://escholarship.org/uc/item/7cf864x2>.
- MERGES, R., “Contracting into Liability Rules: Intellectual Property Rights and Collective Rights Organizations”, *California Law Review* 1996, 1293-1393.
- MICHAUX, B., “Le législateur belge reconnaît à son tour les artistes interprètes ou exécutants” in X., *Jura Vigilantibus Antoine Braun, les droits intellectuels, le barreau*, 1997, 237-248.
- MUTORO, M., DONOSO, L., SKÚLADÓTTIR, E., en STEFANOV, D., “Collective Right Management in the Digital Environment. Copyright in the Information Society - Group Paper”, Stockholm University Law Department, 2007, 22 p., http://www.juridicum.su.se/jurweb/utbildning/master/master_of_european_intellectual_property_law/Material%202007/Module%202A/Copyright/Group-papers/CRM-GROUP%204.pdf.
- O’SULLIVAN, M., “Creative Commons and contemporary copyright: A fitting shoe or “a load of old cobblers”?”, *First Monday* 2008, afl. 1, <http://firstmonday.org/htbin/cgiwrap/bin/ojs/index.php/fm/rt/prinrtFriendly/2087/1919>.
- OLSSON, H., “The Importance of Collective Management of Copyright and Related Rights”, WIPO National Seminar on Copyright, Related Rights, And Collective Management, 2005, 4 p., http://www.wipo.int/edocs/mdocs/arab/en/wipo_cr_krt_05/wipo_cr_krt_05_4.pdf.
- PANDA, A. en PATEL, A., “Role of Collective Management Organizations for Protection of Performers’ Rights in Music Industry: In the Era of Digitalization”, *The Journal of World Intellectual Property* 2012, 155-170.
- PEIFER, N., “Regulatory Aspects of Open Access”, *JIPITEC* 2010, 131-137.
- Raad voor de Intellectuele Eigendom, Sectie “Auteursrecht en Naburige rechten”, Advies betreffende de handhaving van auteursrecht en naburige rechten op het internet, 2012, 73 p., http://economie.fgov.be/nl/binaries/Advies%20Raad%20IE%202012%2006%2029%20NL%20final_tcm325-203220.pdf.

- PERRITT JR., H.H., “New Architectures for Music: Law Should Get out of the Way”, *Hastings Comm. and Ent. L.J.* 2007, 259-358.
- Raad voor de Intellectuele Eigendom, Sectie “Auteursrecht en Naburige rechten”, Advies betreffende het wetsontwerp tot wijziging van de wet van 30 juni 1994 betreffende het auteursrecht en de naburige rechten wat het statuut en de controle op de vennootschappen voor het beheer van de rechten betreft, 2009, 135 p., http://economie.fgov.be/nl/binaries/Advies%20RIE%20statuut%20en%20controle%2017092008%20_2__tcm325-77742.pdf.
- Raad voor de Intellectuele Eigendom, Sectie “Auteursrecht en Naburige rechten”, Advies betreffende de “Aanbeveling van de Europese Commissie betreffende het collectieve grensoverschrijdende beheer van auteursrechten en naburige rechten ten behoeve van rechtmatige onlinemuziekdiensten”, 2008, 100 p., http://economie.fgov.be/nl/binaries/advies_Raad_15feb_NL_tcm325-77847.pdf.
- RANAIVOSON, H. en LORRAIN, A.C., “Graduated response beyond the copyright balance: why and how the French HADOPI takes consumers as targets”, *info* 2012, afl. 6, 34-44, <http://www.emeraldinsight.com/journals.htm?articleid=17056607&show=abstract>.
- RIIS, T., “Collecting societies, competition, and the Services Directive”, *Journal of Intellectual Property Law and Practice* 2011, 482-493.
- ROOX, K. “Het vermoeden van overdracht van auteurs- en naburige rechten en de verhouding met de verplichte tussenkomst van beheersvennootschappen inzake kabeldoorgifrechten”, *IRDI* 2011, afl. 2, 156-161.
- SCHIERHOLZ, A., “Preserving the social and cultural roles of collecting societies: particularities in the case of multi-territorial licensing” in ALAI, *Cultural Diversity: Its Effect on Authors and Performers in the Context of Globalisation*, Dubrovnik, 2008, 229-240.
- SCHULTZ, M.F., “Live Performance, Copyright, and the Future of the Music Business”, *U. Rich. L. Rev.* 2009, 685-764.
- SHIH RAY KU, R., “The Creative Destruction of Copyright: Napster and the New Economics of Digital Technology”, *U. Chi. L. Rev.* 2002, 263-324.
- SUTHERSANEN, U., “Creative Commons – the other way?”, *Learned Publishing* 2007, 59-68.
- TAUBMAN, A., “Nobility of interpretation: equity, retrospectivity, and collectivity in implementing new norms for performers’ rights”, *J. Intell. Prop. L.* 2005, 351-426.
- THOUMSIN, P.Y., “Certains droits réservés”, l’utopie pragmatique de Creative Commons”, *Cahiers de la documentation - Bladen voor documentatie* 2010, afl. 1, 6-11.
- TOFT, T., “Collective Rights Management in the Online World, a Review in Recent Commission Initiatives”, 2006, 18 p., http://ec.europa.eu/comm/competition/speeches/text/sp2006_008_en.pdf.

- TOWSE, R. en HANDKE, C., “Regulating Copyright Collecting Societies: Current Policy In Europe”, 2007, 19 p.,
<http://www.gbz.hu-berlin.de/downloads/pdf/SERCIACpapers/towsehandke.pdf>.
- VAN BUNNEN, L., “Examen de jurisprudence (2005 à 2011) : Droit d’auteur et droits voisins, dessins et modèles”, *RCJB* 2011, 485-557.
- VAN BUNNEN, L., “Perception et répartition de la rémunération dite "équitable": pour une renégociation”, *ICIP* 2008, afl. 5, 705-715.
- VANDENDRIESSCHE, G. en MEUL, K., “Creative Commons licenties naar Belgisch auteursrecht”, *A&M* 2011, afl. 4-5, 534-540.
- VAN DER PERRE, K., “Over territorialiteit en oorspronkelijkheid”, *A&M* 2007, afl. 3, 253-254.
- VAN DER PERRE, K. “Het vermoeden van overdracht bij audiovisuele werken”, *IRDI* 2001, afl. 4, 237-268.
- VAN DIJCK, L., “Hoe efficiënt is de controle op beheersvennootschappen in het auteursrecht en de naburige rechten? Een praktische en rechtsvergelijkende studie”, Masterproef 2008-2009, 104 p.
- WANG, J., “A brave new step: why the music industry should follow the Hulu model”, *IDEA* 2011, 511-558.
- WELSH, J.S., “Comment, Pay What You Like—No, Really: Why Copyright Law Should Make Digital Music Free for Noncommercial Uses”, *Emory L.J.* 2009, 1495-1535.
- WERKERS, E., KERREMANS, R., ROBRECHTS, T. en DUMORTIER, J. "Auteursrecht in de digitale samenleving", Studie in opdracht van het Vlaamse Departement Cultuur, Jeugd, Sport en Media, 2009, 199 p., http://www.cjism.vlaanderen.be/e-cultuur/downloads/onderzoeksrapport_auteursrecht_in_de_digitale_samenleving.pdf.
- WERKERS, E. en GILIO, F., “Het delen van digitale media: overzicht van rechtspraak”, 2006, 18 p., http://www.internet-observatory.be/internet_observatory/pdf/legislation/cmt/jur_be_2006-04-13_cmt_nl.pdf.
- WIPO Draft report of Standing Committee on Copyright and Related Rights, June 2011, 109 p.
- WIPO, “Intellectual Property on the Internet: a Survey of Issues”, 2002, 202 p.,
http://www.wipo.int/copyright/en/ecommerce/ip_survey/.
- WISSING, W., “De componist wel en de muzikant niet”, 2012,
http://www.boek9.nl/files/2012/Artikelen/Wisso_Wissing_De_componist_wel_en_de_muzikant_niet_-_NNsept2012pg17.pdf.
- YU, P.K., “The Graduated Response”, *Florida Law Review* 2010, 1373-1430.

D. Andere bronnen

1. Europese documenten

Documenten van de Europese Commissie

- European Commission, “On content in the Digital Single Market”, 2012, 5 p., http://ec.europa.eu/internal_market/copyright/docs/copyright-info/121218_communication-online-content_en.pdf.
- Voorstel voor een Richtlijn van het Europees Parlement en de Raad betreffende het collectieve beheer van auteursrechten en naburige rechten en de multiterritoriale licentieverlening van rechten inzake muziekwerken voor onlinegebruik op de interne markt, 2012, 52 p., http://ec.europa.eu/internal_market/copyright/docs/management/com-2012-3722_nl.pdf.
- Commission Staff Working Document, Impact Assessment Accompanying the document “Proposal for a Directive of the European Parliament and of the Council on collective management of copyright and related rights and multi-territorial licensing of rights in musical works for online uses in the internal market”, 2012, 197 p., http://ec.europa.eu/internal_market/copyright/docs/management/impact_assessment-com-2012-3722_en.pdf.
- Communication from the Commission to the European Parliament, the Council, the European Economic and Social Committee and the Committee of the Regions, “A single Market for Intellectual Property Rights – Boosting creativity and innovation to provide economic growth, high quality jobs and first class products and services in Europe”, 2011, 25 p., http://ec.europa.eu/internal_market/copyright/docs/ipr_strategy/COM_2011_287_en.pdf.
- European Commission, “A Digital Agenda for Europe”, 2010, 41 p., http://ec.europa.eu/information_society/digital-agenda/documents/digital-agenda-communication-en.pdf.
- European Commission, “Copyright in the Knowledge Economy”, 2009, 10 p., http://ec.europa.eu/internal_market/copyright/docs/copyright-info/2009_1019_532_en.pdf.
- European Commission, “Creative Content in a European Digital Single Market: Challenges for the Future: Reflection document of DG INFSO and DG MARKT”, 2009, 21 p., http://ec.europa.eu/avpolicy/docs/other_actions/col_2009/reflection_paper.pdf.
- Voorstel voor richtlijn van het Europees Parlement en de Raad tot wijziging van Richtlijn 2006/116/EG van het Europees Parlement en de Raad betreffende de beschermingstermijn van het auteursrecht en van bepaalde naburige rechten - Resultaat van de eerste lezing in het Europees Parlement, 2009, 26 p.,

http://www.europa-nu.nl/9353000/1/j4nvgs5kkg27kof_j9vvikqpopjt8zm/vi7jgtbmq8yj/f=/8898_09.pdf.

- Voorstel voor een Richtlijn van het Europees Parlement en de Raad tot wijziging van Richtlijn 2006/116/EG van het Europees Parlement en de Raad betreffende de beschermingstermijn van het auteursrecht en van bepaalde naburige rechten, 2008, 23 p., <http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=COM:2008:0464:FIN:NL:PDF>.
- Commission Staff Working Document accompanying the Proposal for a Council Directive amending Council Directive 2006/116/EC as regards the term of protection of copyright and related rights, Impact Assessment on the Legal and Economic Situation of Performers and Record Producers in the European Union, 2008, 61 p.
- European Commission Green Paper, Copyright in the Knowledge Economy, 2008, 21 p., http://ec.europa.eu/internal_market/copyright/docs/copyright-infso/greenpaper_en.pdf.
- Commission Staff Working Document, Report to the Council, the European Parliament and the Economic and Social Committee on the application of Directive 2001/29/EC on the harmonisation of certain aspects of copyright and related rights in the information society, 2007, 10 p., http://ec.europa.eu/internal_market/copyright/docs/copyright-infso/application-report_en.pdf.
- Commission Staff Working Document, Study on a Community initiative on the cross-border collective management of copyright, 2005, 59 p., http://ec.europa.eu/internal_market/copyright/docs/management/study-collectivemgmt_en.pdf.
- Aanbeveling van de Commissie van 18 mei 2005 betreffende het collectieve grensoverschrijdende beheer van auteursrechten en naburige rechten ten behoeve van rechtmatige onlinemuziekdiensten, *Pb.L* 21 oktober 2005, afl. 276, 54-57.
- Werkprogramma van de Commissie voor 2005, 2005, 64 p., <http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=COM:2005:0015:FIN:nl:PDF>.
- Mededeling van de Commissie aan de Raad, het Europees Parlement en het Europees Economisch en Sociaal Comité, 2004, 23 p., <http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=COM:2004:0261:FIN:NL:PDF>.
- Groenboek, “Het Auteursrecht en de Naburige Rechten in de Informatiemaatschappij, 1995, 90 p., <http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=COM:1995:0382:FIN:NL:PDF>.

Documenten van het Europees Parlement

- European Parliament resolution of 10 March 2010 on the transparency and state of play of the ACTA negotiations, <http://www.europarl.europa.eu/sides/getDoc.do?pubRef=-//EP//TEXT+TA+P7-TA-2010-0058+0+DOC+XML+V0//EN>.

- European Parliament, *Collecting Societies and Cultural Diversity in the Music Sector*, 2009, 162 p., http://www.uni-muenster.de/Jura.itm/hoeren/INHALTE/publikationen/hoeren_veroeffentlichungen/Collecting_Societies_and_Cultural_Diversity_in_the_Music_Sector.pdf.
- European Parliament, *Report on the Commission Recommendation of 18 October 2005 on collective cross-border management of copyright and related rights for legitimate online music services*, 2007, 19 p., <http://www.europarl.europa.eu/sides/getDoc.do?pubRef=-//EP//NONSGML+REPORT+A6-2007-0053+0+DOC+PDF+V0//EN>.
- European Parliament Resolution of 13 March 2007 on the Commission Recommendation of 18 October 2005 on collective cross-border management of copyright and related rights for legitimate online music services, 2007, <http://www.europarl.europa.eu/sides/getDoc.do?type=TA&reference=P6-TA-2007-0064&language=EN&ring=A6-2007-0053>.
- European Parliament Resolution of 15 January 2004 on a Community framework for collective management societies in the field of copyright and neighbouring rights, 2004, <http://www.europarl.europa.eu/sides/getDoc.do?type=TA&language=EN&reference=P5-TA-2004-0036>.

2. Overige teksten

- Belga, “65.651 euro schadevergoeding na uploaden muziek en films”, *De Standaard* 29 februari 2012, http://www.standaard.be/cnt/DMF20120229_082.
- BOVÉ, L., “Ik heb de indruk dat de Belgische artiesten slapen”, interview met K. D’HAESELEER in *De Tijd* 19 september 2004, 7.
- CUSTERS, J., “Depiraatbaai.be verboden in België”, 2012, <http://www.zdnet.be/news/138519/depiraatbaai-be-verboden-in-belgie/>.
- CUSTERS, J., “The Pirate Bay wordt De Piraat Baai”, 2011, <http://www.zdnet.be/news/131998/the-pirate-bay-wordt-de-piraat-baai/>.
- DECKMYN, D. “Streaming biedt muziekindustrie wankele toekomst”, *De Standaard* 5 februari 2013, D5.
- DECKMYN, D., “Streaming biedt muziekindustrie wankele toekomst”, *De Standaard* 17 augustus 2012, D5.
- Europees Economisch en Sociaal Comité, “Advies van de afdeling Interne Markt, Productie en Consumptie over het Voorstel voor een richtlijn van het Europees Parlement en de Raad betreffende het collectieve beheer van auteursrechten en naburige rechten en de multiterritoriale licentieverlening van rechten inzake muziekwerken voor onlinegebruik op de interne markt”, 2012, 10 p., http://www.toad.eesc.europa.eu/ViewDoc.aspx?doc=ces%5Cint%5Cint659%5CNL%5CES2072-2012_00_00_TRA_AS_NL.doc&docid=2872921.

- GUADAMUZ, A., “Does Creative Commons need more court cases?”, 2010, <http://www.technollama.co.uk/does-creative-commons-need-more-court-cases>.
- GUADAMUZ, A., “MusicWorks 2005 Creative Commons debate”, 2005, <http://www.technollama.co.uk/musicworks-2005-creative-commons-debate>.
- HOEFKENS, K., “Desalniettemin - CD is geen download”, *De Standaard* 16 augustus 2012, DS2-2.
- IFPI, “Digital Music Report 2013 – Engine of a digital world”, 2013, 36 p., <http://www.ifpi.org/content/library/dmr2013.pdf>.
- IFPI, “Recording Industry in Numbers, The recorded music market in 2012”, 2013, 106 p., <http://www.aria.com.au/documents/RIN2013.pdf>.
- IFPI, “Digital Music Report 2012 – Expanding Choice. Going Global”, 2012, 31 p., <http://www.ifpi.org/content/library/DMR2012.pdf>.
- IFPI, “Recording Industry in Numbers, The recorded music market in 2011”, 2012, 108 p.
- KROES, N., “Who feeds the artist?”, 2011, http://europa.eu/rapid/press-release_SPEECH-11-777_en.htm.
- LENHART, A. en MADDEN, M., “Teen Content Creators and Consumers”, 2005, 22 p., http://www.pewinternet.org/~media/Files/Reports/2005/PIP_Teens_Content_Creation.pdf.
- MADDEN, M., “Artists, Musicians and the Internet”, 2004, 51 p., <http://www.pewinternet.org/Reports/2004/Artists-Musicians-and-the-Internet.aspx?r=1>.
- MORAEL, J., “Le statu quo est bien préjudiciable aux auteurs et ayant-droits”, 2012, <http://web4.ecolo.be/?Le-statu-quo-est-bien>.
- SEO Economisch Onderzoek, “Digitale Drempels”, Amsterdam, 2012, 125 p., http://www.seo.nl/uploads/media/2012-41_Digitale_drempels.pdf.
- SOFAM Jaarverslag 2011, 39 p., http://www.sofam.be/dbfiles/mfile/0/83/SOFAM_Jaarverslag_2011.pdf.
- WEIDENBAUM, M. Five Reasons for a Musician to Consider the Creative Commons, 2010, <http://weallmakemusic.com/five-reasons-for-a-musician-to-consider-the-creative-commons/>.
- WIPO, “Intellectual Property on the Internet: a Survey of Issues”, 2002, 202 p., http://www.wipo.int/copyright/en/ecommerce/ip_survey/.
- X, geluidsfragmenten en notities van het New Media Forum op 27 juni 2012 in het Europees Parlement.
- X, “Deathless data”, *The Economist* 21 april 2012, 62.
- X, “Curry wint zaak Creative Commons”, 2006, <http://creativecommons.nl/2006/03/10/curry-wint-zaak-creative-commons/>.

3. Online bronnen

(laatst geconsulteerd op 21 mei 2013)

- <http://creativecommons.org/>.
- <http://creativecommons.org/about/>.
- <http://creativecommons.org/licenses/>.
- <http://curia.europa.eu/jcms/upload/docs/application/pdf/2013-04/cp130043nl.pdf>.
- http://ec.europa.eu/commission_2010-2014/barnier/headlines/news/2011/05/20110524_en.htm.
- <http://ec.europa.eu/licences-for-europe-dialogue/>.
- http://economie.fgov.be/nl/binaries/Annexe%20Bijlage%203_tcm325-77738.pdf.
- http://economie.fgov.be/nl/binaries/Annexe%20Bijlage%204_tcm325-77739.pdf.
- http://economie.fgov.be/nl/binaries/Annexe_4%20FR_tcm325-77831.pdf.
- http://economie.fgov.be/nl/binaries/Voorstelling_SABAM_NL_tcm325-77849.pdf.
- http://europa.eu/rapid/press-release_MEMO-12-950_en.htm.
- <http://grooveshark.com/>.
- <http://lists.ibiblio.org/pipermail/cc-be/2004-November.txt>.
- <https://mega.co.nz/>.
- <http://musicoverly.com/>.
- <http://playright.be/files/Statuten-PlayRight-2012.pdf>.
- <http://playright.be/news/article/info-caf-op-22-april-2013>.
- <http://playright.be/news/article/playright-info-cafe-musicians>.
- <http://playright.be/news/article/reactie-op-vrijstelling-van-vrije-beroepen-voor-billijke-vergoeding>.
- <http://playright.be/pages/wat-we-doen>.
- <http://register.consilium.europa.eu/pdf/en/11/st10/st10568-ad01.en11.pdf>.
- <http://search.creativecommons.org/>.
- <http://thefac.org/>.
- <http://thepiratebay.se/>.
- <http://wiki.creativecommons.org/Belgium>.
- <http://www.allmusic.com/artist/josef-hofmann-mn0001961264>.
- <http://www.bi.edu/about-bi/News/News-2010/Musicians-winning--record-companies-losing/>.
- <http://www.bittorrent.com/intl/nl/>.
- <http://www.bvergoed.be/frame-nl.htm>.
- <http://www.bvergoed.be/pdf/Persbericht%20site%20VLO.pdf>.
- <http://www.copyrightcode.eu>.
- <http://www.creativecommons.be/?q=relaunch>.

- <http://www.debillijkevergoeding.be/vlaanderen/>.
- <http://www.eengemaakteaangifte.be/apex/f?p=14405:4:0::NO:::>
- <http://www.eskeep.com/billijke-vergoeding/>.
- <http://www.europarl.europa.eu/news/en/pressroom/content/20120703IPR48247/html/Euro-pean-Parliament-rejects-ACTA>.
- <http://www.europarl.europa.eu/oel/popups/summary.do?id=1075528&t=e&l=en>.
- <https://www.facebook.com/I.Hate.JustinBieber1?fref=ts>.
- <https://www.facebook.com/pages/I-Hate-Lady-Gaga/139953276033789?fref=ts>.
- <https://www.facebook.com/pages/I-hate-One-direction/276470455720686>.
- <http://www.fim-musicians.org/>.
- <http://www.fwdmagazine.be/fwd/137310/rechtenvrije-muziek-bestaat-niet/>.
- http://www.huffingtonpost.fr/michel-barnier/pour-un-vrai-marche-unique-de-la-musique-en-ligne_b_1662226.html?utm_hp_ref=france.
- <http://www.hypebot.com/hypebot/2011/12/is-music-piracy-the-problem-or-the-solution-analysis.html>.
- <http://www.hypebot.com/hypebot/2012/02/spotify-royalty-rate-grew-only-0001-for-indie-artists-in-2011.html>.
- <http://www.internationalmusicregistry.org/>.
- http://www.internet-observatory.be/internet_observatory/law/Intellectual_property/jur_intellectual_property_n1.htm.
- <http://www.itif.org/files/2010-copyright-coica.pdf>.
- http://www.kunstenloket.be/files/upload/document/file/2012_sbks_website.pdf.
- <http://www.last.fm/>.
- <http://www.mufflabel.be/>.
- <http://www.muzikantendag.be/>.
- http://www.naxos.com/person/Josef_Hofmann_3657/3657.htm.
- <http://www.playright.be/news/article/belgische-staat-moet-wachten-met-de-kwijtschelding-billijke-vergoeding-aan-vrije-beroepers>.
- <http://www.playright.be/news/article/collectief-beheer-van-auteursrecht-de-handen-uit-de-mouwen>.
- <http://www.playright.be/news/article/unizo-en-de-spagaat-van-de-billijke-vergoeding-hogere-gymnastiek-ten-nadele-van-de-artiesten>.
- <http://www.pcca.com.au/>.
- <http://www.pro-music.org/>.
- <http://www.sacd.be/Uw-kabelrechten-bedreigd?lang=nl>.
- <http://www.samro.org.za/>.

- <http://www.rollingstone.com/music/news/eminems-lawsuit-over-download-payments-settled-20121101>.
- http://www.rsvz.be/nl/selfemployed/artist_who.htm.
- <http://www.silenced.be/>.
- <http://www.soundexchange.com/>.
- <http://www.stubru.be/programmas/tomasstaatop/wurgcontracteninthevoicevanvlaanderen>.
- <http://www.techdirt.com/articles/20100201/0234157986.shtml>.
- <http://www.unizo.be/sociaalstatuut/viewobj.jsp?id=4858509>.
- http://www.wipo.int/freepublications/en/intproperty/909/wipo_pub_909.html#related_rights.
- <http://www.youtube.com/?gl=NL&hl=nl>.