

# Auteursrecht: historiek en alternatieven

Yvan Vander Sanden

29 mei 2007

## Samenvatting

Auteursrecht is allerm minst evident. In deze tijden van digitaal kopiëren zijn we ons daarvan maar al te bewust. Maar waarom zijn we ooit begonnen met dat ‘auteursrecht’, toch allerm minst een natuurwet? Via een korte samenvatting probeer ik in het eerste deel van deze tekst het historisch concours van auteursrecht duidelijk te maken. Het zal duidelijk worden dat de auteur zelf daar hoegenaamd niets mee te maken heeft. Maar ook nu is het auteursrecht niet noodzakelijk in het voordeel van de auteur. Een overzicht van de huidige stand van zaken is daarom essentieel in het vervolg van de tekst.

Ook al is de discussie over auteursrechten nog lang niet afgerond, een betere kennis van het onderwerp kan kunstenaars helpen een meer geïnformeerde keuze te maken. Op het einde van dit artikel zal ik enkele mogelijkheden geven en de belangrijkste pijnpunten van de huidige situatie aanduiden. Auteursrecht gaat immers verder dan het recht om kopies te mogen maken.

## 1 Inleiding

De wetgeving in verband met auteursrecht is een onderdeel van een ruimere wetgeving inzake intellectueel eigendom. Die refereert in het algemeen naar alles wat door de menselijke hersenen bedacht kan worden. Deze rechten beschermen de auteurs (*of zou dat moeten doen*) en geeft hen bepaalde eigendomsrechten met betrekking tot deze creaties.

Dit is uniek in die zin dat het concept eigendom hier toegepast wordt op alle tastbare objecten of kopieën van het originele werk, eender waar in de wereld. ‘Eigendom’ refereert niet naar de kopieën op zich, maar naar de informatie of kennis die er in vervat zit. Daarnaast zijn er enkele andere karakteristieke afwijkingen ten opzichte van het traditionele begrip eigendom, zoals de beperkte duur.

Auteursrecht of copyright (*het onderscheid is historisch niet onbelangrijk, zoals zal blijken uit de rest van deze tekst*) is een onderdeel van intellectueel eigendom, waaronder bijvoorbeeld ook de patentregeling voor uitvindingen valt. Het gaat over het maken van kopieën van literaire en artistieke creaties. Dit mag niet gebeuren zonder toestemming van de auteur. Het concept is omgezet in nationale wetgevingen die (*meestal*) een onderscheid maken tussen rechten die enkel de auteur kan uitoefenen (*zoals het recht om een aanpassing van zijn werk*

te verbieden) en rechten die in licentie gegeven kunnen worden (*zoals het recht om kopieën te maken*).

## 2 Geschiedenis van het begrip auteursrecht

Deze wetgeving is niet uit het niets ontstaan. Zij heeft een lange voorgeschiedenis. De eerste belangrijke ontwikkelingen op dit vlak spelen zich af in Groot-Brittannië en later in de Verenigde Staten. Een omwenteling die eveneens van groot belang is voor de hedendaagse versie van auteursrecht is de ‘Code Napoleon’ na de Franse revolutie.

### 2.1 Oudheid en middeleeuwen

Voor de uitvinding van de drukpers maakte men zich niet echt druk over copyrights. (*Ik gebruik hier nog niet de term auteursrecht omdat die pas veel later ter sprake komt.*) Om een kopie te maken van een boek waren dure, geletterde slaven nodig, of later monniken. Piraterij was onwaarschijnlijk omdat de ‘piraat’ ongeveer dezelfde kosten had als de oorspronkelijke uitgever, wat economisch niet interessant was. Toch mochten literaire werken niet zomaar gekopieerd worden, maar dat had eerder te maken met controle op mogelijke lezers. Kennis werd dikwijls ook als gevaarlijk aanschouwd, zeker als de inhoud van een werk als subversief bestempeld werd. Zo liet de eerste keizer van China alle bestaande boeken verbranden in 213 voor Christus. Zijn motto was ‘Voor mij, geen geschiedenis!’.

### 2.2 De drukpers, 1456

Op het einde van de middeleeuwen vermindert het aantal analfabeten in Europa. Dit brengt met zich mee dat er een nieuwe markt ontstaat. De bevolking wil lezen, maar boeken zijn zeldzaam. Gutenberg’s uitvinding komt dan ook geen moment te vroeg. Via een drukpers worden werken, eenmaal geschreven en ‘gezet’ steeds goedkoper. Voor het eerst treden de principes van de massaproductie in werking: hoe groter de omzet, hoe lager de productiekosten.

De belangrijkste figuur in deze ontwikkeling wordt de uitgever. Er is immers kapitaal en een technisch hoogstaande uitrusting nodig om boeken te kunnen produceren. Aangezien er maar weinig uitgevers en behoorlijk veel auteurs bestaan, zijn het de uitgevers die de voorwaarden bepalen (*en is dit eigenlijk niet nog steeds zo?*). De auteur krijgt gewoonlijk een enkele vergoeding voor zijn werk.

Een voor de staat belangrijker evolutie dan de relatie tussen uitgever en auteur is echter censuur. Het werd snel duidelijk dat de grotere beschikbaarheid van kopieën controle door de overheid bijna onmogelijk maakte. Het werd dan ook al snel duidelijk voor de Europese overheden dat het veel eenvoudiger was om controle over de uitgevers te verwerven, dan wel elke subversieve schrijver aan te pakken. Uiteindelijk kunnen werken die geen uitgever vinden toch nooit een groot publiek bereiken.

Maar ook de uitgevers hadden een probleem: piraterij. Een goed verkopend boek kon al snel nagemaakt worden door andere uitgevers. En nu zonder de auteur te moeten vergoeden, zonder te moeten werken aan een goede layout en zelfs zonder reclamekosten. Het boek was immers al bekend. Dit maakte de concurrentie zeer zwaar. Ook zij waren bijgevolg vragende partij voor een strengere regulering. Het zijn die belangen, van zowel uitgevers als de staat, die de eerste copyrightwet mogelijk maken.

### 2.3 De statute of Queen Anne

De wet en Engeland voorzag al eeuwen lang de mogelijkheid om eigendom te registreren. Dit gebeurde door een omschrijving van het object (*of een stuk land*) samen met de naam van de eigenaar op te nemen in een register dat in handen van de staat of de kerk was. Men noemde deze procedure ‘copyhold’.

In 1476 vaardigde de Engelse kroon een licentiewet voor uitgevers uit. Een uitgever was verplicht om zijn naam, woonplaats en een lijst van werken die hij wilde printen in een register te schrijven. Als zijn lijst werd goedgekeurd, dan ontving de uitgever een ‘copye’, een recht tot uitgave. Op deze manier was hij verzekerd van een alleenrecht. Geen enkele andere uitgever mocht het werk uitgeven, tenzij de huidige uitgever zijn rechten op het boek doorverkocht. Bovendien waren deze rechten, naar analogie van het eigendomsrecht, eeuwig. Daarenboven gingen ook de uitgevers zelf zich organiseren in een gilde, waarin onderling afspraken gemaakt werden die ieders belang ten goede kwamen. Dit leidde uiteindelijk tot een monopolie, zoals blijkt uit de volgende tekst:

In this attempt at control, an increasingly prominent part came to be played by the Stationers' Company. Since its formation in 1403 from the old fraternities of scribes, limners, bookbinders, and stationers, it had sought to protect its members and regulate competition. Its first application for a royal charter in 1542 seems to have gone unheeded; but in 1557, an important date in the English book trade, the interests of the crown (*then the Roman Catholic Mary Tudor*), which wanted a ready instrument of control, coincided with those of the company (*under a Roman Catholic first Master*), and it was granted a charter that gave it a virtual monopoly. Thereafter, only those who were members of the company or who otherwise had special privileges or patents might print matter for sale in the kingdom. Under the system of royal privileges begun by Henry VIII, a printer was sometimes given the sole right to print and sell a particular book or class of books for a specified number of years, to enable him to recoup his outlay. This type of regulation now came into the hands of the Stationers' Company. After licensing by the authorities, all books had to be entered in the company's register, on payment of a small fee. The first stationer to enter a book acquired a right to the title or ‘copy’ of it, which could then be transferred, as might any other

property.<sup>1</sup>

Het lijkt nu onwaarschijnlijk dat de macht van een gilde zo groot kon worden. Hiervoor zijn verschillende politieke redenen te vinden, waaronder de onwil van het parlement om nieuwe belastingen goed te keuren. Het koningshuis merkt dan dat het eenvoudiger is om bepaalde groepen of bedrijven tegen betaling het recht op een monopolie te geven. De economische gevolgen op langere termijn van deze vondst waren zo groot dat het Parlement in 1624 de ‘Statute of monopolies’ uitvaardigde om de macht van de gilden de breken. Er werd echter een grote uitzondering gemaakt voor de Stationer’s Company, de uitgeversgilde. Ook dat heeft een reden. Waar het controleren van een kleermakersgilde niet erg belangrijk is voor een staat, is het controleren van de pers in woelige tijden dikwijls cruciaal. Op die manier krijgt de Stationer’s Company zelfs nog meer privileges tijdens de engelse revolutie (1642 - 1660). Dat de gilde zich op pragmatische wijze handhaaft in deze periode blijkt uit het volgende citaat:

[Queen] Mary incorporated the Stationers’ Company “to set up a mode of regulating the English printing trade that would facilitate the efforts of the Romish clergy to stamp out the Protestant Reformation.” But the motives of the stationers “were of a less exalted kind.” Thus, Elizabeth, relying on the stationers’ self-interest, confirmed the Charter to turn the stationers to support the English, rather than the Romish church, and the Stationers’ Company became, in turn, the instrument of the Stuarts against the Puritans, in the early seventeenth century; the instrument of the Puritans, against their royalist enemies, when the Puritans came to power; the instrument of the royalists against the Puritans, after the Restoration; and, for a brief time, the instrument of the triumphant Whigs, after “the glorious Revolution,” of 1688. But through all these vicissitudes, the stationers themselves steadfastly remained, what they had always been, eminently practical men; and they consistently protected their monopoly.<sup>2</sup>

In 1695 beginnen er barsten te komen in het monopolie van de Stationer’s Company. De staat begint de nadelen van een monopoly in te zien en wordt voorzichtig in het toekennen van nieuwe licenties. In 1710 treed er een nieuwe wet in werking: The statute of Queen Anne. De wet had drie doelstellingen. Ten eerste wilde men een toekomstig monopolie van uitgevers voorkomen. Daarnaast wilde men enkele toegevingen doen aan Schotland (*van waaruit de meeste illegale kopieën het land binnenkwamen*) door een gemeenschappelijke copyright-wet uit te werken. En ten slotte wilde men het produceren en verdelen van nieuwe werken aanmoedigen. Het vehikel om dit allemaal te bereiken was de auteur.

De wet was een keerpunt in de geschiedenis van het auteursrecht omdat hier voor het eerst de rechten van de auteur erkend werden. Het ging echter niet om de auteurs zelf, maar om een

<sup>1</sup>Encyclopedia Britannica, ‘Publishing, history of - England’

<sup>2</sup>Patterson, 1993

manier die een einde kon maken aan het monopolie van de Stationer's Company. Uitgevers kregen een exclusief recht om een werk uit te geven gedurende 14 jaar. Daarna was er een optie om dit nog eens met 14 jaar te verlengen. Daarenboven erkent de wet de auteur als initieel rechthebbende, maar erkent zij ook de financiële belangen van de 'eigenaar', dwz. de uitgever aan wie het werk verkocht wordt.

De rechten van de auteur verdwijnen wel op het moment dat het werk aan een uitgever verkocht wordt, wat in praktijk uiteraard de enige manier is om het te verspreiden.

## 2.4 Copyright in de Verenigde Staten

Na de onafhankelijkheid van de VS wordt ook daar nagedacht over auteursrecht. In het begin neemt men grotendeels de Engelse wet over, maar met enkele aanpassingen. Waar het in de Engelse wet enkel boeken betrof, wordt de Amerikaanse wet gaandeweg uitgebreid, wat uiteindelijk lachwekkende proporties aanneemt:

Any citizen of the United States, or resident therein, who shall be the author, inventor, designer, or proprietor of any book, map, chart, dramatic or musical composition, engraving, cut, print, or photograph or negative thereof, or of a painting, drawing, chromo, statue, statuary, and of models or designs intended to be perfected as works of the fine arts, shall (...) have the sole liberty of printing, reprinting, publishing, completing, copying, executing, finishing, and vending the same; and in the case of a dramatic composition, of publicly performing or representing it, or causing it to be performed or represented by others; and authors may reserve the right to dramatize or to translate their own works. <sup>3</sup>

Ook wordt de positie van de auteur schijnbaar versterkt. Dit klopt echter niet omdat het ten eerste enkel over inwoners van de VS gaat. Buitenlandse auteurs zijn nog steeds aan de macht van de uitgever overgeleverd. Verwonderlijk was dat niet. De eigen culturele ontwikkeling in de VS stond nog in zijn kinderschoenen. De meeste gepubliceerde werken waren van Europese oorsprong en het was dan ook veel voordeliger voor de Amerikaanse uitgevers om die werken niet te beschermen. Daarnaast moet ook het begrip 'citizen' met een korrel zout genomen worden: een bedrijf (*'legal person'*) heeft in de Amerikaanse wetgeving dezelfde rechten als een individu (*'natural person'*).

Ook de duur van het copyright werd aangepast. Eerst naar 28 jaar met een mogelijkheid tot verlenging voor nog 14 jaar. In 1976 de duur werd het leven van de auteur plus 50 jaar. In 1986 werd daar nog 25 jaar aan toegevoegd. Op dit moment gaan er stemmen op om dat nog te verlengen.

---

<sup>3</sup>41<sup>st</sup> Congres, Session 2, chapter 230 section 86, 1870

## 2.5 De Franse revolutie en de Code Napoleon

Alhoewel de ‘Statute of Queen Anne’ uit 1710 aan de basis ligt van onze auteursrechten, mede omdat ze grotendeels overgenomen werd door de VS, is ook het burgerlijk wetboek na de Franse revolutie, die ‘Code Napoleon’ heel belangrijk. De Franse revolutie was namelijk heel verschillend van de Engelse en de Amerikaanse. Niet alleen werd er een eind gemaakt aan de monarchie en de aristocratie, het rationaliserend karakter van de revolutie ging veel verder dan in andere landen. De ‘Code Napoleon’ had als uitgangspunt een puur rationeel burgerlijk wetboek, vrij van alle vooroordelen. Zijn morele rechtvaardiging diende niet gevonden te worden in oude gewoonten of monarchisch paternalisme, maar in de zuivere rede.

In dit wetboek wordt niet langer gesproken over copyright, maar over auteursrecht. Het splitst deze rechten op in 2 delen: de economische rechten laten de auteur toe om zijn werk door anderen te laten gebruiken. Ze geven hem de mogelijkheid om een inkomen te verdienen via zijn werk. Daarnaast zijn er ook de morele rechten. Die laten de auteur toe controle over zijn werk uit te oefenen, ondanks de exploitatie door derden. De auteur komt met andere woorden op de eerste plaats.

Dit concept is in de meeste Europese landen (*met Groot-Brittannië als uitzondering*) overgenomen in hun wetgeving omtrent auteursrecht. Zij vormt een groot contrast met de Anglo-Amerikaanse visie waarin marktregulering centraal staat.

En toch... wie verder op zoek gaat naar de oorsprong van het Franse auteursrecht, komt bij dezelfde basisprincipes uit. In het midden van de achttiende eeuw was de situatie in Frankrijk gelijkaardig aan de Engelse. Copyright was eeuwig, en werd geregeld door een Gilde van uitgevers. En ook hier probeerde de staat daar iets aan te doen.

De Franse Gilde zocht het antwoord in de filosofie. De Gilde huurde de belangrijke filosoof Denis Diderot in om een traktaat te schrijven dat de rechten van de Gilde kon verdedigen. Ideeën, zo schreef Diderot, zijn de hoogste vorm van eigendom omdat ze zo dicht staan bij de persoon die hen bedacht heeft.

“What form of wealth could belong to a man, if not a work of the mind . . . if not his own thoughts, . . . the most precious part of himself, that will never perish, that will immortalize him?”<sup>4</sup>

Een sterker pleidooi voor auteursrechten kan moeilijk gevonden worden. Diderot vertrekt niet vanuit de financiële noodzaak van de uitgevers, maar vanuit morele principes. Het traktaat werd echter geschreven in opdracht van de Parijse uitgeversgilde.

Natuurlijk waren er ook tegengestelde filosofische argumenten. Intellectuelen argumenteerden dat de vooruitgang enkel mogelijk is op voorwaarde dat ideeën vrij uitgewisseld kunnen worden. Ook het concept ‘bezit’ kan niet zomaar vanzelfsprekend toegepast worden op ideeën. Daarover schreef ook de markies de Condorcet in 1776:

<sup>4</sup>Carla Hesse, 1991. *Publishing and Cultural Politics in Revolutionary Paris, 1789-1810*. Berkeley: University of California Press. p. 101

“There can be no relationship between property in ideas and that in a field, which can serve only one man. [Literary property] is not a property derived from the natural order ... It is not a true right, it is a privilege”<sup>5</sup>

Deze visie werd echter aan de kant gezet in 1788-89. Na de revolutie was er geen controle mogelijk op de uitgegeven werken. Piraterij vierde hoogtij en uitgevers gingen bankroet. Maar, veel belangrijker dan dat, er verschenen anonieme pamfletten met ‘subversieve inhoud’ in het hele land. De staat was zijn controle kwijt en zag in dat daar iets aan gedaan diende te worden.

Het is op dat moment dat het idee van intellectueel eigendom voor het eerst ingang vindt in de wetgeving. Niet omwille van het idee zelf, maar omdat het de meest voor de hand liggende manier was om auteurs verantwoordelijk te stellen voor hun werk. Verder zijn er wel enkele beperkingen aan het dit eigendomsrecht, maar in het algemeen was het een compromis tussen staat en uitgevers. Nieuw was de termijn, die stelde dat een werk het eigendom van de auteur bleef tot 10 jaar na zijn dood.

Die laatste 10 jaar dienen niet om de auteur of diens nabestaanden verantwoordelijk te houden voor zijn werk, maar om de uitgever veilig te stellen, moest te auteur plots overlijden. De uitgevers kregen dus heel wat bescherming, maar de verloren het ‘eeuwige’ recht op uitgave. Het is dat laatste wat zij tot op de dag van vandaag proberen terug te krijgen.

## 2.6 De conventie van Bern, 1886

De eerste, en nog steeds belangrijkste, poging om internationaal oplossingen te vinden voor disputen in verband met auteursrecht dateert van de conventie van Bern, in 1886<sup>6</sup>. Het resultaat is dat de auteurswetgevingen van de Europese en de Anglo-Amerikaanse landen langzaam naar mekaar toe groeien, al neemt de VS wel deel aan de conventie, maar ondertekent zij het resultaat niet voor 1989.

De leden van de Bern Unie (*zij die het verdrag ondertekend hebben*) gaan akkoord internationaal copyright te beschermen zoals dat nationaal gebeurt. Ook moet de registratie van het copyright automatisch zijn. D.w.z. dat de auteur niet langer verplicht is zijn werk te laten registreren alvorens het onder het auteursrecht valt.

## 3 De geschiedenis herhaalt zich: digitale media

Sinds de opkomst van digitale media is omtrent auteursrecht weer heel wat te doen. Een kopie maken van een bestaand werk vergt niet meer dan enkele klikken met een muis, liefst op een pc met een internetverbinding. De parallel met de situatie in 1456 is niet moeilijk

<sup>5</sup>Carla Hesse, 1991. *Publishing and Cultural Politics in Revolutionary Paris, 1789-1810*. Berkeley: University of California Press. p. 103

<sup>6</sup><http://en.wikipedia.org>

te ontdekken. Waar de economische situatie van de uitgever in de 15<sup>de</sup> eeuw bemoeilijkt werd door uitgevers die hun werk zonder schroom kopiëren, is nu nogmaals het maken van kopieën eenvoudiger geworden. Een belangrijk verschil is wel dat er destijds wetten konden uitgevaardigd worden waar iedereen achter kon staan. De betrokkenen, namelijk de uitgevers, gaven deze wetten mee vorm en hadden er baat bij. Ditmaal zijn de betrokkenen echt niet enkel de uitgevers, maar ook de individuele burger. Een wet uitwerken waar eenieder zich in kan vinden is bijgevolg onmogelijk.

Maar er zijn nog andere parallellen. Zo begint de uitbreiding van het copyright tot 75 jaar na de dood van de auteur veel te lijken op het eeuwige copyright dat de uitgevers hadden in de 16<sup>de</sup> en 17<sup>de</sup> eeuw. De oorzaak hiervoor valt terug te brengen op lobbywerk van grote multinationals zoals Disney. Zij zouden een aanzienlijk deel van hun winst verloren zien gaan als oud, maar nog steeds zeer populair materiaal in het publiek domein terecht zou komen. En ook het nieuwe credo van de grote platenmaatschappijen “kopiëren is het brood stelen uit de mond van auteur”, werd in de 18<sup>de</sup> eeuw gebruikt door de uitgeverijen om hun belangen kracht bij te zetten. In beide gevallen is die uitspraak echter misleidend. Zij is niets meer dan een argument dat de bedoeling heeft op emoties van de betrokkenen in te spelen. Zowel in de 18<sup>de</sup> eeuw als vandaag blijkt dat het gros van die zeer gegeerde werken niet meer in handen is van auteurs, maar van uitgeverijen of grote multinationals. Dit wil natuurlijk niet zeggen dat kopiëren dan vrij moet kunnen, maar het gebruikte argument is op zijn minst demagogisch.

## 4 Auteursrechtenorganisaties

De ‘Code Napoleon’ maakt het mogelijk voor auteurs om een vergoeding te vragen voor de uitvoering van hun werk. Toch wordt nog niet dadelijk gedacht aan het concept waarin een organisatie die rechten gaat innen in naam van de auteurs. Vanaf het midden van de 19de eeuw ontstaan er groepen van auteurs die samen voor hun rechten (*vergoeding*) opkomen. De noodzaak van een dergelijke groep is minder voor de hand liggend dan het lijkt. Immers, als auteurs betrokken worden bij de uitgave of uitvoering van hun werk, dan kan contractueel vastgelegd worden hoe zij daarvoor vergoed zullen worden. G.W. Raes geeft in een artikel de volgende verklaring:

Het concertleven had zich net losgescheurd van de hedendaagse muziekproductie en spitste zich toe op loutere reproductie van de zogenaamde ‘klassieke’ muziek uit haar eigen verleden. Er was daarnaast en daartegenover vooral vraag naar commerciële muziek, i.e. nieuwe muziek voor massakonsumptie (*zoals de walsen van Strauss, de echte oorsprong van de popmuziek*). Het merendeel van de academisch geschoolde komponisten werd zowat overbodig en voelde zich sociaal gefrustreerd. Niemand had hun muziek nodig en vanuit economisch standpunt was (*en is nog altijd*) hun muziek volkomen waardeloos, er is immers geen vraag naar.

Organisaties zoals Sabam in België werden niet opgericht om arme komponisten uit de nood te helpen maar enkel om hen een (*fiktieve*) plaats te garanderen in een kapitalistisch economisch systeem, om hen psychologisch het gevoel te geven iets te betekenen, tegen alle materiele en economische evidenties in. Het verklaart dus perfect waarom dergelijke organisaties werden opgericht door de slechtste komponisten uit die tijd en waarom ze ook nu in handen zijn van de slechtste en meest academische onder hen. Maar, wat ze in feite gedaan hebben, was niet meer dan van de uitgevers het idee over te nemen van bescherming van het auteursrecht, zonder evenwel het fundament van het systeem te begrijpen. Uitgevers gebruikten de bescherming van het auteursrecht en hadden het nodig om hun investeringen te beschermen tegen namaak.<sup>7</sup>

Auteursrecht beperkt zich uiteraard niet tot componisten alleen, maar in het geval van muziek is het zeker zo dat de componist langzaamaan vervreemd is van het eigenlijke concertleven. In die context valt het oprichten van een dergelijke vereniging dan ook deels te verklaren. Maar wat de reden van oprichting ook geweest moge zijn, is eigenlijk niet meer echt van belang. De meeste van deze organisaties zijn begonnen als een vereniging van auteurs, (*SABAM was oorspronkelijk een vzw*) maar zijn ondertussen een goed geolied bedrijf geworden. Als onderdeel BIEM (*bureau international des sociétés gerant les droits d'enregistrement et de reproduction mécanique*) kunnen zij zelfs als een belangrijke multinational aanschouwd worden. De leegte die ontstaan was door uitgevers een deel van hun rechten te ontnemen is opnieuw ingevuld door een ander bedrijf, de auteursrechtenorganisatie.

Natuurlijk kan men argumenteren dat een dergelijke organisatie bestaat uit auteurs, maar ook dat is betwistbaar. Nog daargelaten dat de grootste en meest succesrijke groep van deze auteurs eerder entertainers en hun agentschappen zijn, wordt wederom het begrip auteur als vehikel gebruikt. Het gaat erom zoveel mogelijk revenu te creëren vanuit het idee dat auteurs vergoed dienen te worden. Daarvoor is het natuurlijk noodzakelijk dat een aanzienlijk deel van die auteurs zich laat overhalen om lid te worden van een dergelijke organisatie en hen ook een deel van deze vergoeding te geven, maar het is zeker niet de 'roeping' van een dergelijke organisatie om de belangen van auteurs te verdedigen.

Zo is SABAM geen vereniging, zoals het zichzelf graag noemt, maar een privé-bedrijf. Bovendien pakt zij er trots mee uit dat zij zowel auteurs, componisten als... uitgevers vertegenwoordigt. De geschiedenis heeft aangetoond dat de belangen van die laatste groep toch eerder een conflict vormen met de belangen van auteurs en componisten, maar gezien het feitelijke monopolie van dit bedrijf valt daar weinig tegen te ondernemen. De onderneming zal zeker haar leden ondersteunen, omdat dat nu eenmaal haar bedrijfsmodel is, maar de belangen van auteur verdedigen is niet aan de orde. Dat blijkt duidelijk uit de manier waarop zij omgaat

---

<sup>7</sup>Godfried-Willem Raes, 2004. De absurditeit van het auteursrecht. [http://www.logosfoundation.org/copyleft/onzin\\_auteursrecht.html](http://www.logosfoundation.org/copyleft/onzin_auteursrecht.html)

met auteurs die geen lid zijn.

Sinds de jaren negentig zijn er steeds meer auteurs en componisten (*toegegeven, hun aantal blijft beperkt*) die ervoor kiezen zich niet bij dit bedrijf aan te sluiten. Het antwoord van SABAM op deze nieuwe situatie is heel duidelijk. In plaats van elk uitgevoerd werk afzonderlijk te taxeren, zoals vroeger het geval was, stapt men langzaamaan over naar een systeem met forfaits. Het maakt bijgevolg niet meer uit hoeveel percent van het uitgevoerde materiaal onder hun bevoegdheid valt, de organisatoren betalen er niet minder om. Op deze manier voorkomt men dat deze organisatoren op zoek gaan naar meer niet beschermde muziek. En zelfs indien een forfait niet van toepassing is, zal SABAM steeds het volle bedrag aanrekenen, er van uitgaande dat de organisator het zelf ook niet goed weet. De auteur die niet aangesloten is bij SABAM ziet zich genoodzaakt om na elke uitvoering zelf te controleren of SABAM al dan niet rechten opstreekt voor de uitvoering van zijn niet beschermde werk.

Tot slot wil ik opmerken dat ook uit omgang met de leden van SABAM blijkt dat niet het belang van de auteur primeert. Zo bedraagt de opzegtermijn van de leden 6 tot 18 maanden, afhankelijk van de periode van het jaar waarin zij die vraag stellen. Ook de verdediging van de rechten van de auteur gebeurt niet dadelijk met de grootste overtuiging. SABAM heeft immers vooral baat bij het innen van rechten die niet uitgekeerd kunnen worden. Een artiest uit de hoek van de elektronische dansmuziek kreeg enkele jaren geleden weet van enkele cd's met zijn muziek die in de VS waren verschenen. Als lid van SABAM vroeg hij de rechten van die uitgave voor hem te innen. Het bleef echter bij het antwoord van de Amerikaanse auteursrechtenorganisatie: het bedrag dat ermee gemoeid gaat is te klein om er tijd in te investeren. Ik citeer hiervoor uit de betreffende correspondentie.

[...] is stating that a total of 2,168 units containing this song were distributed. At the US statutory rate this equates to \$154 US dollars, hardly a hit. If this is a true statement then the amount of money we are chasing is miniscule. It would be appreciated if you could resolve this matter on your end with your client. [...] On a second note, let us see if we can focus in on big ticket money items with regard to unlicensed/unpaid royalties rather than exerting this much effort in miniscule matters such as this situation.<sup>8</sup>

Deze brief maakt duidelijk dat het bij auteursrechten niet gaat om de auteur. Het 'loon van de kunstenaar' is enkel belangrijk als die kunstenaar garant staat voor hoge inkomsten. Het veel gehoorde argument dat juist de beginnende kunstenaar baat heeft bij de inning van auteursrechten is dan ook onjuist.

#### 4.1 Is auteursrecht gewenst?

Dat de huidige wetgeving de auteur dikwijls niet helpt of, als het dan toch gebeurt, dit eerder doet ondanks en niet omwille van haar uitgangspunten is duidelijk. Maar ook het concept

<sup>8</sup>Briefwisseling van Vincent S. Castellucci aan SABAM, 11 mei 1999

zelf, het intellectuele eigendom dat telkens opnieuw vergoed dient te worden, kan in vraag gesteld worden. Zo stelt G.W. Raes in zijn artikel 'De absurditeit van het auteursrecht' het volgende:

Wanneer ik een loodgieter vraag mij een WC met spoeling te komen installeren, dan lijkt het nogal evident dat ik de man betaal voor de gepresteerde arbeid en voor de gebruikte materialen. Niemand, denk ik, zou het ooit in zijn hoofd halen te overwegen die man te betalen, elke keer dat ik doorspoel en van zijn geleverde prestatie gebruik maak. Welnu, voor de komponist zijn er geen redenen zoiets anders aan te pakken. In het geval van uitvoerende musici - zelf reeds reproduceerden van informatie - is het opkomen voor reproductierechten op de uitvoering nog onzinniger. Vooreerst is tegen het eigen belang van de musici zelf aangezien het wezen van hun arbeid uit het musiceren bestaat en niet uit de reproductie daarvan. Bovendien zou de aanvaarding van zulk reproductierecht bij logische doortrekking moeten leiden tot de absurde aanvaarding van een reproductierecht voor de uitvinders en producenten van de zuiver mechanische reproduceermachines (bandopnemers, cd's, luidsprekers)... Voor een arbeidsprestatie dient slechts eenmaal betaald te worden.<sup>9</sup>

In het artikel wordt intellectueel eigendom een zeer slechte metafoor genoemd omwille van logische redenen. De hoofdeigenschap van informatie is immers zijn overdraagbaarheid zonder dat er iets van verloren gaat. Daarom kan het ook niemands eigendom zijn. Eigendom of bezit duidt iets tastbaars aan dat je kan verliezen en dat is hier naast de kwestie. Dit is hetzelfde argument dat ook Condorcet gebruikte in 1776.

Een belangrijker argument is het volgende. De creatie van een auteur is geen creatie die enkel vanuit zichzelf komt. Het is de maatschappij die instaat voor de kennis van haar leden, ervoor zorgt dat die doorgegeven kan worden door onderwijs op welke manier dan ook, in de hoop dat die leden deze kennis kunnen delen, veranderen, uitbreiden, onderzoeken enzovoort. De maatschappij doet dit omdat het belangrijk is om als samenleving te kunnen overleven. Een natuurkundige vervult in dit opzicht eenzelfde functie als een auteur. Zij gebruiken de kennis die zij ter beschikking krijgen en voegen daar in het beste geval een zinvolle uitbreiding aan toe. Het zou schadelijk voor deze samenleving zijn om, bijvoorbeeld, de relativiteitstheorie als eigendom van Einstein te erkennen. De erven van Einstein vergoeden, telkenmaal zijn theorie gebruikt wordt, zou zelfs ronduit belachelijk worden. De enige reden waarom dit in het geval van een artistiek produkt wel getollereerd wordt, is omdat artistiek werk in de ogen van beleidsvormers geen echte waarde heeft voor onze samenleving. Daarin ligt het eigenlijke verschil tussen een artistieke creatie en een bewijs uit de fysica: auteursrechtelijke

---

<sup>9</sup>Godfried-Willem Raes, 2004. De absurditeit van het auteursrecht. [http://www.logosfoundation.org/copyleft/onzin\\_auteursrecht.html](http://www.logosfoundation.org/copyleft/onzin_auteursrecht.html)

bescherming is enkel mogelijk omdat de waarde van een artistiek product zeer laag wordt ingeschat. Om te besluiten met het bovenvermelde artikel:

Waar - en nog belangrijker - waarom trekken onze instellingen de grens of iets eigendom is of niet? Er is absoluut geen wezenlijk verschil wat betreft de aard van de informatie of dat nu een natuurkundige wet is, een technisch idee om een probleem op te lossen, een argument of een expressief stukje muziek! Daarom is elke wettelijke beperking op het reproduceren van informatie een inbreuk op het wezen zelf van informatie. Het is een epistemologische leugen! Bovendien is het zuiver immoreel tegenover de maatschappij, want grondig asociaal.

## 4.2 Alternatieven

Ook al is het debat over de zin en onzin van auteursrecht nog lang niet afgesloten (*als dat al mogelijk is*), dan nog is het in ieder geval zinvol om de alternatieven meer bekendheid te bezorgen. Lezers en luisteraars zijn meestal niet eens op de hoogte van bestaande alternatieven, maar ook bij auteurs is de bekendheid miniem. Dat is ook logisch. De informatie die we voorgeschoteld krijgen komt in de meeste gevallen van dezelfde bedrijven die ook belang hebben bij het in stand houden van de huidige situatie.

Zo zal je op de website van SABAM niet kunnen lezen dat er ook muziek bestaat die niet door hen beschermd wordt. En zelfs indien je wel op de hoogte bent van die muziek, dan zal SABAM proberen om verwarring te scheppen. Een dokter vroeg vorig jaar informatie over muziek in de wachtkamer aan. Hij had gehoord dat er muziek op het internet te vinden was waarop geen auteursrechten gelden en wilde uitsluitend deze muziek spelen in de wachtkamer om zo geen factuur van SABAM te krijgen. Dit was het antwoord van SABAM.

Indien u van Magnatune.com voldoende garanties krijgt dat het wel degelijk ‘copyleft’ muziek betreft dan mag u met deze muziek doen hetgeen de auteur/componist u via Magnatune toelaat.

Vraag is uiteraard wat Magnatune verstaat onder ‘Copyleft’. De ervaring leert ons dat deze term steeds vaker verkeerd wordt gebruikt, en m.a.w. ook steeds vaker wordt gehanteerd voor werken van auteurs/componisten die lid zijn van een auteursvereniging en het collectieve beheer van hun auteursrechten aan deze vereniging hebben afgestaan. Komt daar nog bij dat sommige auteurs/componisten die lid werden van een auteursvereniging voor hun werken ook een ‘creative commons’ licentie tekenen, hetgeen absoluut incompatibel is. Ofwel kies je voor het systeem van collectief beheer van auteursrechten ofwel beheer je je eigen auteursrechten (*eventueel via creative commons*), maar een mengeling van beide systemen is praktisch niet mogelijk.

Indien u zgn. copyleft muziek in een openbare plaats gebruikt, en na controle door SABAM of een andere vertegenwoordiger van rechthebbenden blijkt dat hier

wel degelijk muziek tussenzit waarvoor auteursrechten dienen te worden betaald, zal u zich niet kunnen verschuilen achter eventuele disclaimers van Magnatune. De info van de leverancier van uw ‘copyleft’ muziek, is niet tegenstelbaar aan SABAM.<sup>10</sup>

Dit antwoord is correct. Toch is de ondertoon zeer duidelijk. Ook al biedt de website Magnatune.com garanties dat de werken niet auteursrechtelijk beschermd zijn, wie muziek speelt in een openbare ruimte kan er maar beter niet aan beginnen. Hij wordt immers nog steeds persoonlijk verantwoordelijk gehouden indien blijkt dat de website het niet bij het rechte eind heeft. Het is uiteraard moeilijk om persoonlijk de rechten van elk stuk uit te pluizen, zeker voor iemand die niet thuis is in deze materie. Op die manier wordt de barrière om te kiezen voor copyleft muziek hoog gehouden.

SABAM doet dus meer dan enkel het beschermen van de muziek van zijn leden. Door twijfel te zaaien over alternatieven zorgen zij er ook voor dat organisaties zich daar niet snel mee zullen bezighouden.

Zo is er ook een nieuw initiatief van auteursrechtenorganisaties en platenmaatschappijen die het publiek beter probeert te informeren over legaal downloaden: [pro-music.org](http://pro-music.org) De informatie is dikwijls zeer onvolledig en ook hier zwijgt men in alle talen over muziek die niet auteursrechtelijk beschermd is. Zo bijvoorbeeld deze paragraaf uit de FAQ:

2. How do I know if there's a copyright on a particular piece of music?

All music and recordings of music are copyrighted and also subject to protections of 'related rights' as of the date they are created, and for at least 50 years afterwards (up to 120 years in some countries). In Europe, for example, authors and music publishers retain copyright for 70 years after the death of the author. You may find a copyright or other notice indicating that the music is protected (e.g. © (P) 2003, Acme Records Ltd. All rights reserved), but these are not necessary. Protection is automatic.

De informatie die gegeven wordt is juridisch correct. Immers, door de conventie van Bern is elk werk automatisch beschermd. En ook al geeft de auteur die rechten vrij, dan is het steeds zijn eigen beslissing om dat te doen, wat dus onder het copyright valt. Maar het antwoord is wel zeer misleidend. Ook hier wordt in alle talen gezwegen over de mogelijkheid dat muziek wel eens niet beschermd kan zijn. Andere delen van de website hebben het bijvoorbeeld ook over de ‘free music myth’.

#### 4.2.1 Public Domain

Verschillende auteurs willen al geruime tijd niets te maken hebben met auteursrecht. Ofwel uit overtuiging, of wel omdat ze merken dat auteursrecht voor hen geen zoden aan de dijk

---

<sup>10</sup>Citaat verkregen via persoonlijke correspondentie

zet. Maar wat de reden ook mag zijn, er moet een keuze gemaakt worden. Zolang de auteur niet expliciet vermeld in zijn werk dat de auteursrechtelijke bepalingen niet van toepassing zijn op zijn creatie, schikt hij zich automatisch naar het bestaande systeem.

De meest eenvoudige en oudste manier om dat niet te doen is het publiek domein. Een auteur die zijn werk expliciet in het publiek domein plaatst doet afstand van al zijn rechten. Hieraan zijn ook wel een paar nadelen verbonden. Het belangrijkste is dat elk individu een werk in het publiek domein commercieel mag gebruiken. Sommige auteurs laten dit bewust toe, maar dikwijls wil een auteur ook zorgen dat een uitgeverij niet kan genieten van het werk dat hij geleverd heeft.

#### 4.2.2 Copyleft

Daarom bestaan er verschillende vormen van ‘copyleft’. De naam is niets meer dan een woordspeling op het bestaande copyright, maar de bedoeling zal duidelijk zijn. Waar een werk in het publiek domein door een uitgever ‘gezet’ en verspreid mag worden, en die uitgever mag eisen dat er van zijn versie geen kopieën gemaakt mogen worden, is dit met copyleft niet toegelaten.

Een van de eerste vormen van copyleft ontstond bij informatici. Vanuit de ideologie dat software voor iedereen vrij en gratis ter beschikking zou moeten zijn, begonnen programmeurs reeds in de jaren tachtig programma’s te ontwikkelen en die te verspreiden via netwerken. De komst van het internet zorgde voor een explosieve groei van het aantal programmeurs dat zich hiermee bezig hield en al snel was de kwaliteit van deze programma vergelijkbaar of zelfs hoger dan de commerciële alternatieven. Maar het gevaar bestond dat bedrijven de code van deze software zouden overnemen en verwerken in een commercieel product, wat trouwens ook meermaals gebeurde. Aangezien deze ideologische programmeurs geen budget hadden om hun programma’s bekend te maken bij gebruikers, was de kans groot dat de enigen die voordeel haalden uit hun inspanningen deze bedrijven waren. Uit die bezorgdheid ontstonden licenties als de *GPL*, de ‘general public license’.<sup>11</sup>

Deze licentie, die gekoppeld wordt aan veel vrije software, geeft iedereen het recht om een product te gebruiken, te delen en te verbeteren. Tegelijkertijd ontnemt zij het recht aan deze gebruikers om afgeleide producten te verspreiden met een andere licentie. Verscheidene rechtszaken tegen bedrijven die die laatste regel met de voeten traden, hebben ondertussen bewezen dat de licentie effectief is.

Het is wel zo dat de *GPL* specifiek voor software ontworpen is. De tekst is niet geschikt voor artistieke werken. Wel inspireerde de *GPL* anderen om alternatieven te ontwerpen. Zo kan de *GFDL* voor allerhande documenten gebruikt worden en bestaat er een *Design Science License* die geschikt is voor muziek, fotografie en video.

---

<sup>11</sup><http://www.gnu.org/copyleft/gpl.html>

### 4.2.3 Creative Commons Licenses

Een initiatief dat de laatste jaren aan belangstelling wint is de Creative Commons License<sup>12</sup>. Deze licentie geeft een aantal basisrechten aan iedereen die een werk gebruikt, zoals het recht om het werk verspreiden zonder aanpassingen, zonder dat dat iets kost.

De rest van de licentie hangt af van de keuze die de auteur maakt. De volgende voorwaarden kunnen (*in combinatie*) toegevoegd worden:

**Attribution** Dit laat anderen toe om het werk te verspreiden, uit te voeren of aan te passen, maar enkel als de oorspronkelijke auteur vermeld blijft.

**NonCommercial** Laat enkel toe om werk te verspreiden, uit te voeren of aan te passen als dat voor niet commerciële doeleinden gebeurt.

**No Derivative Works** Laat wel verspreiding en uitvoering toe, maar geen aanpassingen.

**Share Alike** Laat anderen toe om het werk aan te passen, maar enkel met behoud van de huidige licentie.

Daarnaast zijn er nog enkele afzonderlijke licenties beschikbaar, zoals de sampling licentie die toelaat delen uit het werk te gebruiken, maar nooit het werk in zijn geheel. Een van de nieuwste versies is de ‘Developing Nations License’, die het werk op een traditionele manier beschermd in de meeste landen, maar rechten vrijgeeft in ontwikkelingslanden.

## 5 Conclusie

Kunstenaars moeten in staat kunnen zijn om inkomsten te bekomen uit hun werk, zoveel is duidelijk. Op welke manier dat moet gebeuren, daarover kunnen wel vragen gesteld worden. Ik maak in deze tekst, via een historisch overzicht, duidelijk dat de huidige situatie allesbehalve evident is. Zij bestaat niet om de auteur te beschermen, maar om uitgeverij macht te geven. De auteur wordt in deze context gebruikt en dikwijls zelfs misbruikt. Met slogans als ‘het auteursrecht is het loon van de auteur’ wordt het publiek overtuigd dat een organisatie als SABAM noodzakelijk is en enkel voor de vanzelfsprekende rechten van haar leden opkomt. Maar vanzelfsprekend zijn die rechten in geen geval. Ook de bescherming van een auteur die al 70 jaar overleden is, is niet vanzelfsprekend.

Een directe oplossing is evenmin voorhanden. Maar de eerste stap om daar aan te werken is kennis van de omstandigheden en drijfveren die aan de grondslag lagen van wat wij nu als auteursrecht kennen. Zolang die er niet is, zal een alternatief opnieuw misbruik maken van auteurs.

Maar ook nu reeds hebben auteurs alternatieven voorhanden. Zij kunnen afstand doen van hun rechten en die dadelijk in het public domain plaatsen. Zij kunnen dit ook vrijwillig na

---

<sup>12</sup><http://creativecommons.org/>

bijvoorbeeld 20 jaar doen. Een belangrijke uitzondering zijn echter de auteurs die lid zijn van een auteursrechtenvereniging. Zij hebben geen enkele aanspraak meer op het economische aspect van hun werk.

Helaas blijft nog steeds een meerderheid van de auteurs lid van een dergelijke vereniging. Vaak zijn zij lid uit economische overwegingen. Niet iedereen is bereid zijn inkomsten op te geven omwille van ideologische redenen. Onaanvaardbaar is echter dat deze auteurs gegijzeld worden. Ze kunnen zelf niet meer bepalen hoeveel een uitvoerder moet betalen voor hun werk. Ze kunnen niet bepalen hoe lang na de creatie van het werk dat dit moet gebeuren. Ze zijn niet vrij om een uitzondering te maken voor ontwikkelingslanden. Zij zijn niet vrij om te bepalen welke van hun werken binnen het auteursrecht vallen. Auteursrechtenorganisaties zoals SABAM hebben de facto een monopoliepositie. Auteurs kunnen bescherming krijgen, maar enkel als zij zich geheel schikken naar de voorwaarden die SABAM hen stelt. Het is dan ook niet zomaar dat de vergelijking tussen SABAM en de Italiaanse maffia regelmatig gemaakt wordt door andere auteurs.

De historische redenen kunnen zelfs achterwege gelaten worden. Deze huidige situatie van onvrijheid alleen al vraagt om een herziening van het concept auteursrecht. Dat de huidige ontwikkelingen in nieuwe media de inning van deze rechten bijna onmogelijk maakt, maakt de situatie enkel maar meer onhoudbaar.