

Is een economische cultuur mogelijk?

Verslag van de rondetafelgesprekken op de SMart Day 2006

Inhoud

I. De kunstenaar, een werknemer als een andere? (rondetafelgesprek nr. 1).....	2
DEELNEMERS AAN HET RONDETAFFELGESPREK	2
SAMENVATTING VAN DE DEBATTEN	2
II. Onregelmatig werken : een uitbreidende praktijk ? (rondetafelgesprek nr. 2).....	7
DEELNEMERS AAN HET RONDETAFFELGESPREK	7
SAMENVATTING VAN DE DEBATTEN	7
III. Mobiliteit en verspreiding: welke werktuigen? (rondetafelgesprek nr. 3)	11
DEELNEMERS AAN HET RONDETAFFELGESPREK	11
SAMENVATTING VAN DE DEBATTEN	11
IV. Creëren, en daarna?: de auteursrechten en naburige rechten van de kunstenaars (rondetafelgesprek nr. 4).....	18
DEELNEMERS AAN HET RONDETAFFELGESPREK	18
SAMENVATTING VAN HET DEBAT	18

I. De kunstenaar, een werknemer als een andere? (rondetafelgesprek nr. 1)

DEELNEMERS AAN HET RONDETAFFELGESPREK

Anne Vincent (Centre de recherche et d'information socio-politique, CRISP), Jacques Defourny (Ulg), Pierre-Michel Menger (Ecole des Hautes études en sciences sociales), Carmelo Virone (moderator)

SAMENVATTING VAN DE DEBATTEN

1. Inleiding tot het thema

Hebben de door de openbare of privé-financieringen opgelegde productiewijzen een invloed op de arbeidsvoorwaarden in de sector?

Tijdelijk werk – bepalen van de gage – contractvormen.

2. Bijdragen over het thema

Inleidende uiteenzetting door Carmelo Virone

Mij werd gevraagd dit rondetafelgesprek te animeren rond het thema: “de kunstenaar, een werknemer als een andere?”, met een vraagteken.

Ik ben geen specialist in deze kwestie, en ik wil me dan ook niet in de plaats van de genodigden van SMart stellen.

Vóór we beginnen, wil ik u echter waarschuwen voor de val die de organisatoren voor ons hebben gespannen. Een vraagteken kan een ander vraagteken oproepen, en de vraag die het bepaalt, roept vele andere vragen op. Om te beginnen die van de historiciteit.

Gedurende de hele Hoge Middeleeuwen, waren de werknemers, de “*laboratores*”, manuele arbeidskrachten, boeren. Zij werden geconfronteerd met twee andere klassen: de “*oratores*”, zij die baden, de seculiere of reguliere clerus, en de “*bellatores*”, zij die oorlog voerden, de krijgsheren. Dat was de wereldorde, als men de historici mag geloven: zij die bidden, zij die vechten, zij die het land bewerken.

De kunstenaars, zoals we ze nu noemen, maakten ofwel deel uit van een van deze grote groepen, zoals de monniken in de “*scriptoria*” van de kloosters, die de

manuscripten die zij kopieerden verluchtten met miniaturen, ofwel vielen zij tussen de plooiën van deze drie werelden, als jongleurs, acrobaten, reizende musici, die zich van de ene kermis naar het volgende dorp verplaatsten. Ze werden ontvangen op de markten, in de binnenhoven van kastelen of in de portalen van kerken, ongetwijfeld met plezier, maar ook met een zeker wantrouwen. In de verhalen over hun beroep, herinneren acteurs er nog steeds graag aan dat, tot in de tijd van Molière en zelfs later nog, de theatermensen niet mochten begraven worden op de kerkhoven naast de eerlijke christenen.

In zijn boek *Bruits* (1977), een essay over weliswaar oude, maar toch nog steeds tot nadenken aanzettende muziek, toont Jacques Attali hoe het statuut van de muzikant evolueert doorheen de eeuwen, maar ook hoe het muzikantenvak zelf parallel met dit statuut evolueert: *“In de loop van drie eeuwen, schrijft hij, van de XIVde tot de XVIde eeuw, gaan de hoven de jongleurs, de stem van het volk, geleidelijk aan uitsluiten, en alleen nog luisteren naar muziek geschreven en gespeeld door betaalde muzikanten. De macht installeert zich, wordt hiërarchisch en distantieert zich; deze mutatie wordt ondersteund door een gewijzigde woordenschat: een muzikant wordt niet meer aangeduid met jongleur, maar met ‘minnestreel’, van het Latijn ‘ministerialis’, ‘die een ambt bekleedt.’”* (p. 31)

Maar feitelijk waren de muzikanten eerder huispersoneel dan “ambtenaren” in de zin zoals we dat vandaag begrijpen. Ze waren gebonden aan een heer of een kapel. *“Als personeel hangt hun loon en hun dagelijkse leven af van de goede wil van de prins, schrijft Jacques Attali. De dwang op zijn werk wordt een verplichting, net zoals die, die een knecht of een kok uit die tijd ondervindt.”* Hij citeert onder andere een document dat vertelt hoe een van deze huismuzikanten door zijn werkgever werd behandeld in 1706, pas drie eeuwen geleden. Ik zal later zeggen wie die muzikant was. U zult zien, het is een stichtend verhaal.

“Hij werd ondervraagd om te weten waar hij onlangs was geweest, waarom hij daar zolang gebleven was en wie hem de toestemming had gegeven om te vertrekken. Hij antwoordde dat hij vertrokken was om zijn kunst te perfectioneren, en dat hij de opperintendant had verwittigd. De opperintendant zei dat (die muzikant die ik zal noemen) gesproken had over drie weken, maar dat hij viermaal langer was weggebleven.”

Dat wat het dagelijks leven betreft. Maar de bemoeizucht van de meester betreft ook de artistieke uitdrukking van zijn dienaar. Hetzelfde document vervolgt:

“Wij berispen hem omdat hij talrijke vreemde variaties heeft ingebracht in de koorzang, omdat hij toonaarden die niet samen passen heeft vermengd, en voor het feit dat de geloofsgemeenschap hierdoor in grote verwarring werd gebracht. Als hij in de toekomst nog een ‘tonus peregrinus’ wil gebruiken, wordt hij verzocht deze te laten duren en niet ineens over te schakelen op iets anders, zoals zijn gewoonte is.”

Het meest pikante van dit verhaal is de gedachte dat, als deze muzikant geleefd had onder het huidige stelsel van auteursrechten, hijzelf of zijn erfgenamen zeker rijker zouden zijn geweest dan Michael Jackson.

Deze huismuzikant, die berispt wordt omdat hij vreemde variaties heeft ingebracht en niet-samenpassende toonaarden heeft vermengd is immers niemand anders dan Johan Sebastian Bach.

En hiermee raken we aan een van de subkwesties die de organisatoren willen behandeld zien wanneer ze vragen:

“Hebben de door de openbare of privé-financieringen opgelegde productiewijzen een invloed op de arbeidsvoorwaarden in de sector?”

Maar eerst wil ik nog even terugkeren in de geschiedenis, om toch te preciseren dat de productiewijzen aanzienlijk verschilden tussen de verschillende disciplines. Terwijl de muzikanten nog veelal het statuut van huispersoneel hadden, al hadden sommigen zich in de steden al georganiseerd in gilden en bonden, hadden de schilders, die iets concreets, materieels konden uitwisselen, eerder de neiging om zich, in de steden van Italië, Nederland en Vlaanderen op te stellen als KMO-leiders, als leiders van ateliers met een zekere hiërarchie, waar de baas, wiens handtekening overgebleven is, onderhandelde over de bestellingen, besliste over de compositie, en de *final touch* aanbracht vóór de levering van het product, terwijl zijn – vaak gespecialiseerde – assistenten zich wijdden aan het voorbereiden van de kleuren en het doek, of het leggen van een drapering of het modelleren van een gezicht.

Verschillen in statuut die tot vandaag zichtbaar gebleven zijn, al was het maar in het onderscheid tussen de zelfstandige, zij het in bijberoep, en de loontrekkende – in een groot orkest, bijvoorbeeld, of in een theater. Het hele probleem met het bezorgen van een juridisch en sociaal-economisch statuut aan de kunstenaar berust op het feit dat het woord kunstenaar ongelooftlijk verschillende realiteiten omvat.

Als men het heeft over productiewijzen, vindt men enerzijds de dichter of de aquarellist, die alleen in zijn hoekje werkt, slechts weinig technische hulpmiddelen en weinig financiële investeringen nodig heeft, behalve natuurlijk wat hij nodig heeft voor zijn eigen bestaan. Aan de andere kant, vinden we de grote film- of operamachines, die veel personeel en veel geld nodig hebben. En tussen die twee polen bevindt zich elke denkbare tussenvorm.

Als men het heeft over de vergoedingswijze, moeten we echter rekening houden met een ander onderscheid:

Enerzijds, zij wier vergoeding verbonden is met een prestatie, een handeling, een optreden in de tijd: dat zijn de uitvoerende kunstenaars, en, anderzijds, zij wier vergoeding nu eens van de verkoop, dan weer van de verspreiding van hun werken afhangt, een verspreiding waarmee een uitvoering en reproductie met technische middelen kan gepaard gaan: opname, druk, enz.: dit zijn de auteurs.

En zowel voor de uitvoerende kunstenaars als voor de auteurs, moeten we rekening houden met een derde term: de bekendheid, die leidt tot enorme verschillen in inkomsten, tussen het “kleine grut” en de ster die op elk tv-scherm ter wereld verschijnt, of tussen de zeldzame dichter en de bestsellerauteur.

Met een beetje slechte wil, kan men de vraag ook omdraaien: is de werknemer een kunstenaar als een andere? Technische, industriële, landbouwkundige uitvindingen zijn de vrucht van sinds generaties verkregen kennis, ook al worden sommige ontdekkingen gebrevetteerd. Als men het principe van het auteursrecht zou toepassen op ons, alle erfgenamen van deze sinds de nacht der tijden verzamelde vindingrijkheid, zouden we een interessante basis hebben om het toekennen aan iedereen van een “universele uitkering” te rechtvaardigen.

Carmelo Virone

De andere bijdragen over het thema

De debatten in de workshop waren algemener dan de beschrijving van concrete situaties waarmee de kunstenaars worden geconfronteerd.

Anne Vincent heeft een onderzoek gevoerd naar de economische groepen en de verhouding tussen economie en cultuur. Zij onderscheidt twee hoofdoperatoren op cultuurgebied: de grote privébedrijven en de overheid.

De grote privébedrijven zijn recent op de voorgrond gekomen, in drie vormen. Enerzijds, door de valorisatie van een reeks culturele producten, inclusief de afgeleide producten. Anderzijds, in de vorm van plaatsingsstrategieën, vooral op het domein van de plastische kunsten, minder op dat van de levende kunsten. En tenslotte, in de vorm van mecenaat-sponsoring.

Anne Vincent benadrukt de tegenstelling tussen het feit dat deze bedrijven zich enerzijds verzetten tegen de piraterij van werken, en anderzijds de instrumenten voor deze piraterijpraktijken financieren.

Hierbij komt het belang van de nieuwe technologieën die de productie- en verspreidingswijze van de cultuur omvormen.

De overheidsinstellingen handelen als operatoren voor werken en culturele activiteiten. Zij handelen ook als subsidieverleners, rechtstreeks of via de verenigingen. Tenslotte, zijn zij actoren doordat zij netwerken voor kunstonderwijs organiseren.

De laatste vragen betreffen het belang van deze verschillende actoren voor de ontwikkeling van de cultuur en de “afgeleide producten”. Hier kan een parallel worden getrokken met de regionale beleidsmaatregelen en doelstellingen voor economische reconversie, door de onderverdeling tussen cultuur, patrimonium en toerisme.

Jacques Defourny buigt zich sinds vijftien jaar over het belang van de sociale economie. Enkele jaren geleden, werd deze “derde sector” (noch kapitalistisch privé, noch openbaar) nog beschouwd als iets schimmigs, maar sindsdien heeft men gezien hoeveel banen worden gecreëerd door de verenigingen en hoeveel activiteiten ze organiseren. Hij legde uit dat een aanpak in termen van sociale economie licht kan

werpen op de culturele sector, waarvan overigens een belangrijk deel (in de vorm van VZW's) zich in de sociale economie bevindt. Hieruit blijkt dat een diepere analyse, toegepast op de culturele en kunstensector, die de gegevens objectificeert en meer bepaald het tewerkstellingspotentieel onderzoekt, dit gebied meer officiële erkenning zou kunnen bezorgen en een hefboom vormen voor toekomstige financieringsonderhandelingen.

Pierre-Michel Menger plaatste het debat in een historisch perspectief, waarbij hij enigszins afweek van het oorspronkelijke doel. Zo had hij het over de termen “arbeid” (travail) en “werk” (oeuvre): het begrip werk heeft een dubbele oorsprong. Enerzijds, komt het woord “travail” zelf van het Latijnse woord “*tripalium*”, dat een martelwerktuig aanduidt. Hij ontwikkelde het idee dat arbeid een kwelling is, die echter wel kan zorgen voor zelfontplooiing en meer zelfstandigheid.

Daarnaast, is er de reeks van woorden die afstammen van “opus”, zoals “opera” en “oeuvre”. Hij voegt eraan toe dat de wereld van het oeuvre een grote verleidingskracht uitoefent: *“de kunstenaars zijn zij, die ernaar streven om aan te tonen dat de wensen onbepaald zijn in een wereld waar het principe van de realiteit meer waard is dan het werk, het geven van zichzelf.”* Hier bevinden we ons in de subjectiviteit, wat gevaarlijk kan zijn.

Pierre-Michel Menger verklaart ook de mogelijkheid van de kunstenaars om te “spelen” met het systeem, door de meest tegenstrijdige middelen waarover zij beschikken te gebruiken om hun zelfstandigheid te bevestigen. In dit verband kunnen we twee momenten onderscheiden: in de 19^{de} eeuw, geconfronteerd met het heersende academisme, speelden de kunstenaars met de handelaars en de critici om hun waarde en originaliteit duidelijk te maken. In de 20^{ste} eeuw, is het niet meer zo duidelijk of de spelers nu de handelaars of de kunstenaars zijn, en wie met wie speelt. De overheid gaat een rol spelen. En het gaat er veel meer om, de waarde van een kunstenaar te verhogen wanneer, bijvoorbeeld, de Staat deze of gene openbare bestelling plaatst bij een handelaar. Deze handelswaarde wordt ondersteund door het creëren van een symbolische waarde die aan het oeuvre wordt gegeven. Maar dit is een verklaring die, tegenwoordig, meer geldt voor de plastische kunsten dan voor de podiumkunsten of het live spektakel.

In dit rondetafelgesprek is men niet echt toegekomen aan het thema: “de invloed van de productiewijzen op het werk van de kunstenaar”. Er blijven nog talloze vragen open ...

II. Onregelmatig werken : een uitbreidende praktijk ? (rondetafelgesprek nr. 2)

DEELNEMERS AAN HET RONDETAFFELGESPREK

Jozef van Langendonck (KUL), Suzanne Capiou (ULB en Université de Metz), Mark Trullemans (Moderator).

MT (=Mark Trullemans) geeft een introductie van de werknamiddag. Suzanne Capiou (=SC) is advocate aan de balie van Brussel en geeft les aan ULB in Media en contractuele relaties. Jozef van Langendonck (=VL) is specialist in arbeidsrecht en sociale zekerheid aan de KULeuven.

SAMENVATTING VAN DE DEBATTEN

1. Inleiding tot het thema

De sociale zekerheid toegepast op de kunstensector : de kunstenaar, een bijzonder sociaal verzekerde ? Hoe kan het sociaal risico verbonden aan de specifieke kenmerken van het kunstenaarsvak worden verzekerd ? Welke rol speelt de overheid in de ontwikkeling van de tewerkstelling in de kunstensector ?

2. Bijdragen over het thema

Tijdens de werknamiddag gaan we het hebben over evolutie van de markt, hoe reageren op statuut, tijdelijke tewerkstelling en nieuwe systemen voor sociale zekerheid. Welke plaats neemt de artiest hierin in ?

Artiesten, auteurs, beeldende kunstenaars, podiumkunstenaar zijn allen personen die juridisch moeten begeleid worden om hun creatieve activiteit te kunnen uitoefenen. Ze bevinden zich in een mondiale economie waar de geproduceerde goederen een zeker nut moeten hebben. Ze creëren vanuit zichzelf en ze creëren zaken die vanuit de maatschappij niet aanzien worden als zijnde nuttig of meetbaar zijn.

Reeds lang wordt deze arbeid geëxploiteerd door derden, intermediair tussen artiest en publiek zoals : uitgevers, muziek maatschappijen.

Werken als artiest vereist een extreme flexibiliteit. Het is moeilijk voor de artiest om onder één statuut te werken maar de huidige situatie laat niet toe om gemakkelijk van statuut te veranderen. Op niveau van sociale zekerheid zou het handiger zijn om te voorzien in een echt statuut. De situatie vandaag heeft als effect dat veel artiesten

onregelmatig werk combineren met een werkloosheidsuitkering. Het goed organiseren van zijn artistieke activiteiten vraagt ook meestal een zekere juridische kennis.

Na WO II verandering van een industriële economie naar een immateriële economie.

Arbeidsomstandigheden evolueren door de tijd. Als we kijken naar de arbeidssituatie in de ons omringende landen. In Spanje is er weinig werk. In Luxemburg en Nederland bestaat er naast de werkloosheidsuitkeringen een systeem van « Sociale hulp ».

De overheid voorziet in een sociaal cultureel fonds dat langdurige projecten financieel kan ondersteunen. Eén van de voorwaarden voor financiële steun is dat het project gevolgd wordt en een zekere productiviteit moet zijn.

Angelsaksische landen o.a. Nieuw-Zeeland werken met « Path to cultural employment », artiesten moeten kunnen aantonen dat ze werk zoeken en projecten opzetten en zo actief zijn in het uitoefenen van hun beroep.

De Belgische situatie is vrij uniek omdat ze via arbeidscontracten toelaat om toegang te hebben tot alle gebieden van de sociale zekerheid: arbeidsongevallen, ziekteverzekering...

In andere landen hebben ze hier niet altijd recht op. Maar de Deense situatie voorziet zelfs werkloosheidsuitkering voor zelfstandigen.

3. Debat over het thema

MT – (VRAAG - Axel – Plus tôt te laat vzw) Zou het niet mogelijk zijn verschillende kunstgroepen te gaan groeperen per discipline zoals gilden-systeem? Of overeenkomsten zoeken met andere sectoren?

SC – Sociale zekerheid wordt meestal in negatieve termen besproken, wel en niet uitsluiten van groepen, in de zin van kostprijs, wie gaat het betalen? Er moet een voldoende sociale zekerheid voorzien worden maar de vraag « Hoe gaan we het financieren? » blijft.

Julek Jurowicz (Afgevaardigd bestuurder van SMart) – Hoe meer categorieën, hoe complexer de situatie. Teveel categorieën zorgen ervoor dat je systeem gedoemd is om te mislukken. Een goed systeem laat verschillende activiteiten toe.

Filip Wyngaert (SMILING) – Gebrek aan informatie in het algemeen, mensen kennen hun rechten niet. Vb. occasionele artistieke prestaties – men is niet op de hoogte wat voor gevolgen het kan hebben om via dit soort prestaties te werken. Goed geïnformeerde kunstenaars weten hoe ze wettelijk alles in orde moeten brengen en genieten van een sociale bescherming.

SC – De werkgever is moeilijk aanwijsbaar door cumulatie van verschillende activiteiten vb. auteur, uitvoerend artiest, zelfstandige in bijberoep. Grote diversiteit is moeilijk te combineren met één statuut. Ofwel werk je als zelfstandige of werknemer, veel keuze is er niet.

VL – De personen die een artistieke activiteit beoefenen hebben nood aan een sociaal-fiscaal statuut op maat van de artiest ? De definitie van “de artiest” is vandaag de dag niet volledig, het is moeilijk om “de artiest” te gaan definiëren. Tijdelijke arbeid is soms in de wet ingebouwd. Sommige categorieën zijn opgenomen in de wetgeving, anderen zijn ervan uitgesloten. Veel betwistingen blijven mogelijk.

Het onder de sociale zekerheid vallen kan men niet kiezen, men kan er niet over onderhandelen. Er zijn ook mensen die niet als artiest onder dit systeem wensen te vallen, bv. omdat zij al via een ander statuut de nodige sociale bescherming hebben. Sociale zekerheid is een verplichting voor iedereen. Eenieder heeft een “recht op sociale zekerheid” zoals voorzien in de universele rechten van de mens. Op die manier is er een gelijkheid ingebouwd. Het is niet juist, niet praktisch om de bevolking in verschillende categorieën op te delen. In praktijk verschillen de principes van de sociale zekerheid van de theorie. De sociale zekerheid is van oorsprong geëvolueerd in corporatistische structuren, die nog steeds blijven doorwerken.

In Nederland kan men kiezen tussen verschillende werkloosheidsverzekering- en. In principe is iedereen gelijk voor de sociale zekerheid dus is er geen nood aan een speciaal statuut. In België wordt er onderscheid gemaakt tussen vb. werknemers en zelfstandigen maar in de praktijk is het niet steeds duidelijk of het over een werknemer of een zelfstandige gaat. Het is ook moeilijk om soms een verschil te maken tussen amateur en professionele activiteit. De notie artistiek werk is moeilijk te definiëren op niveau van sociale zekerheid. Hier heerst nog heel wat onzekerheid. Het “statuut” van de kunstenaar van Minister Vandenbroucke heeft veel verbeteringen gebracht, maar er kan nog veel verbeterd worden.

MT - Het werken met tijdelijke contracten/werk maakt de situatie nog moeilijker. Hoe speelt men hierop in?

VL - Vermindering/wegvallen van de rol van werkgever op het niveau van sociale zekerheid. De “werkgeversbijdrage” is een structuur van het verleden. Er zou een zelfde systeem moeten komen voor iedereen, zodat men flexibeler kan werken tussen de verschillende statuten. Er moet een minimale bescherming komen op niveau van de sociale zekerheid die betaald wordt door iedereen. Dit kan gefinancierd worden gewoon uit de algemene belastingen of uit een bijzondere bijdrage voor iedereen, op alle vormen van inkomen. Ook andere middelen zijn bijkomstig mogelijk. Bijvoorbeeld financieren met deel van inkomsten uit belastingen van onroerende goederen, heffingen op bepaalde gevaarlijke activiteiten ,... De staat financiert artistieke activiteiten, maar dit geld is niet bedoeld om de sociale zekerheid te financieren. (Opmerking) Als de rol van de werkgever wegvalt, wie gaat dan in praktijk de sociale bijdragen beheren? De sociaal verzekerde zelf, uiteraard, wie anders?

SC Andere bronnen zoeken om vervangingsinkomen te bekostigen. Bijvoorbeeld opbrengsten uit volgrecht bij verkoop van een oeuvre. Een deel van de opbrengsten uit

de verkoop investeren in arbeidsongevallenverzekering. De bescherming komt zo direct voort uit de creatie van artistieke werken.

Greet Soevereyns (Kunstenloket) – De voorwaarden bij o.a. werkloosheidsuitkeringen zijn niet aangepast aan de situatie. Alles wordt bepaald door werkdagen maar in sommige situaties zijn die moeilijk aan te tonen. Iemand die niet met arbeidscontracten werkt bestaat niet in de sociale zekerheid. Hoe pakken ze dit in andere landen aan?

VL – cfr. Cachetregel -> Greet Soevereyns : Maar niet voor scheppend kunstenaars toegankelijk.

(Opmerking) research en voorbereiding worden niet gezien als werk. Verschillende disciplines hebben verschillende werkomstandigheden en verschillende uurroosters.

VL - Sociale zekerheid moet niet gebruikt worden voor om het even wat te financieren, het moet gebruikt worden om de sociale zekerheid te financieren.

SC – “Knowledge-maatschappij” – “sociale hulp/aide social” Middelen door de gemeenschap vrijgemaakt om in de sociale basisbehoeften te blijven voorzien. Statuten en manieren van werken zullen blijven evolueren.

Artiesten kunnen financiële hulp aanvragen wanneer ze in de voorbereidende fase van de creatie zitten. Dit systeem is gekoppeld aan een controlemechanisme. Cfr. Luxemburg “ Fonds social culturel”.

MT – Vervangen van oude statuten naar nieuwe manieren van financieren. Vertrekkend van de dagelijkse realiteit. Op een actieve manier de artistieke activiteit gaan definiëren.

III. Mobiliteit en verspreiding: welke werktuigen? (rondetafelgesprek nr. 3)

DEELNEMERS AAN HET RONDETAFFELGESPREK

Gérard de Selys (journalist), Kim Oosterlinck (ULB, institut de recherche de finance historique), François-Xavier Lefèvre (fondation Marcel Hicter), Katelijn Verstraete (Informal European Theatre Meetings, IETM), Rodolphe de Borchgrave (voorzitter van de vereniging "Philosophie et Management"), Dimitri Kennes (ex-algemeen directeur van de Uitgeverij Dupuis), Patrick Printz (Wallonie Bruxelles- Musique)

SAMENVATTING VAN DE DEBATTEN

1. Inleiding tot het thema

"Mobiliteit, mondialisering en de verspreiding van de cultuur en haar actoren"

delokalisatie van de productie, mondialisering en marketing, export, organisatie van verspreidingscircuits en networking.

2. Bijdragen over het thema

Inleidende uiteenzetting door Gérard de Selys

Wat de VERSPREIDING betreft: de wereldwijde omzet van cultuurgooederen is gestegen van 95.340 miljoen US\$ in 1980 naar 387.927 miljoen \$ in 1998. Hierbij dient opgemerkt, dat software en videospellen beschouwd worden als cultuurgooederen in de Verenigde Staten, het Verenigd Koninkrijk, in de Angelsaksische wereld in het algemeen, en in China.

Het grootste deel van deze uitwisseling, 55,4% van het totaal, gebeurde tussen de Verenigde Staten, Japan, Duitsland en Groot-Brittannië. 47% van de invoer gebeurde door de Verenigde Staten, Duitsland, Groot-Brittannië en Frankrijk.

In 1998 werd China de derdegrootste uitvoerder ter wereld, voornamelijk dankzij de software en videospellen die in onderaanneming op zijn territorium worden gefabriceerd.

In 1996, bedroeg de uitvoer van cultuurgooederen van de Verenigde Staten 60.200 miljoen dollar, meer dan de sectoren van de landbouw, de auto-industrie, de lucht- en ruimtevaart en defensie, zelfs met Afghanistan en Irak.

In 1993, waren 36% van de audiovisuele bedrijven ter wereld afkomstig uit de Verenigde Staten (33% uit de EU en 26% uit Japan) en, vier jaar later, was meer dan de helft afkomstig uit de Verenigde Staten. Hun omzet bedroeg toen 118,8 miljard \$, verdeeld onder Viacom-Time, Warner-Disney, News corporation Seagram, Bertelsmann (Duitsland) en Sony (Japan).

Terwijl India de grootste filmproductie ter wereld heeft, met 839 films per jaar, of 7 maal meer dan de jaarlijkse filmproductie in de Verenigde Staten, worden 85% van de wereldwijd verspreide films gemaakt in Hollywood.

China telt 140.000 bioscopen, de Verenigde Staten 25.000.

De bijdrage van de cultuursector tot het BBiP bedraagt 4% in de OECD-landen, 1% in Brazilië en zo goed als niets in Afrika, met uitzondering van Zuid-Afrika (3% dankzij het toerisme).

De cultuursector vertegenwoordigt 2,8% van de banen in de Verenigde Staten, 5% in Canada, en 17% in Zuid-Afrika (toerisme).

In 2005, vertegenwoordigden het Verenigd Koninkrijk, de Verenigde Staten en China 40% van de wereldhandel in cultuurgooederen, terwijl Latijns-Amerika en Afrika samen minder dan 4% halen.

De gedrukte media (boeken, kranten) vertegenwoordigden 31% van de wereldhandel in cultuurgooederen in 2002. De voornaamste uitvoerders van boeken waren de Verenigde

Staten (18%), het Verenigd Koninkrijk (17%), Duitsland (12%), Spanje (6%) en Frankrijk (5%).

De opgenomen media vertegenwoordigden 32% van de wereldhandel in cultuurgooederen in 2002, met als grootste uitvoerders de Verenigde Staten 17%, Duitsland 12%, Ierland 12%, het Verenigd Koninkrijk 9% (vandaar het ridderschap voor de Beatles) en Singapore 8%.

De handel in audiovisuele media, hoofdzakelijk videospellen en DVD's, wordt, voor wat de uitvoer betreft, gedomineerd door China 32%, Japan 17%, Mexico 11%, Hongarije 9% en Duitsland 9%.

Hier ziet men dat de werknemers in de cultuursector niet worden uitgevoerd, maar in hun eigen land – China, Ierland, Singapore, Mexico, Hongarije – worden tewerkgesteld door onderaannemers van grote productiebedrijven uit Noord-Amerika, Europa en Japan.

88 landen op 185 hebben nooit een enkele film geproduceerd.

Jaarlijkse gemiddelde filmproductie tussen 1988 en 1999:

India is de grootste filmproducent ter wereld met 839 films per jaar, maar voert ze praktisch uitsluitend uit naar Azië, China volgt met 469 films voor dezelfde markt, de Filippijnen 456 voor dezelfde markt, de Verenigde Staten 385 met een wereldmarkt, Japan 238 met een overwegend Aziatische markt.

Frankrijk produceert 183 films, na Thailand dat er 194 maakt en Italië met 99, het Verenigd Koninkrijk 78, Duitsland 63, Rusland 46, en België maakt er 7, na Bulgarije 11, Kazachstan 10, Oezbekistan 10, Roemenië 9 en Joegoslavië 8.

In België, geeft een Brussels gezin gemiddeld per jaar 423€ uit aan boeken, pers, papierwaren en 183€ aan voorstellingen (film, theater, concerten, enz.), de Nederlandstaligen 383€ voor de eerste categorie en 157€ voor de tweede, de Walen respectievelijk 368 en 101€. Van het Internet gedownloade videospellen, films en muziek zijn niet opgenomen in deze statistieken.

Wat betreft de MOBILITEIT: we hebben gezien dat de bedrijven zeer mobiel zijn in die zin, dat ze hun producten laten fabriceren en dupliceren in lageloonlanden (China, Mexico, Hongarije) of lageloonlanden met lage of onbestaande taksen (China, Mexico, Hongarije, Ierland, Singapore).

Op het gebied van de mobiliteit van de cultuurwerknemers, zijn internationale statistische gegevens onvindbaar, maar, met uitzondering van de muziek- en theatertournees, die qua omzet niet veel voorstellen, met uitzondering van de grote filmacteurs op locatie in het buitenland of gevestigd in Zwitserland of Monaco om fiscale redenen, met uitzondering van de enkele schrijvers of andere kunstenaars die tijdelijk

hun heimwee koesteren of hun inspiratie ver van huis gaan zoeken, met uitzondering van de internationale festivals, vluchtig bezocht door enkele vedetten, is de mobiliteit van de cultuurwerknemers zo goed als nihil. Waarschijnlijk om... culturele redenen.

Wie ooit al een Indische cameraman heeft zien draaien in Deurne, een Chinese regisseur een casting zag organiseren in Hoboken, een Filipijnse producer kent die de broers Dardenne financiert of Stephen King inspiratie zag zoeken in Wanfercée-Baulet, mag zijn vinger opsteken.

Bronnen:

- Unesco
- Alain de Wasseige, Refonder les politiques culturelles, Ed. Sans titre – 100 Titres, Brussel, 2006

De overige bijdragen over het thema

Kim Oosterlinck heeft een onderscheid gemaakt tussen de cultuurindustrie en de overige industriële ondernemingen voor wat betreft hun werkwijzen.

De cultuurbedrijven werken op twee wijzen:

- ❑ ofwel creëren ze een product dat past in een industrieel proces, dat beantwoordt aan een behoefte op een markt. In dat geval, kunnen ze de productie van het product delokaliseren.
- ❑ ofwel creëren ze een uniek product, een prototype, dat niet kan worden gedelokaliseerd. Dan stelt zich de vraag van de verspreiding van de werken, van de marketing dus. Zijn deze werkwijzen efficiënt? In verband met de verspreiding, moet het cultuurproduct beter worden verklaard. Men moet zich ook vragen stellen over de criteria voor een goed prijsbeleid. Welke criteria moet men gebruiken om een product de juiste prijs te geven?

Een andere vaststelling is, dat kunstenaars geen enkele opleiding in beheer en marketing hebben, wat ertoe leidt dat ze fouten begaan.

En hier moeten we het hebben over het belang van de sponsoring, in functie van het te verspreiden werk, meer bepaald wat het financieel aspect betreft. En hoe afhankelijk is de kunstenaar tegenover de sponsor?

We moeten ook de economische weerslag evalueren van de overheidssubsidies, om rekening te houden met de niet-monetaire elementen rond het werk en zijn exploitatie.

In ieder geval, moeten de kunstenaars begrijpen wat het belang is van het beheer voor de artistieke activiteit.

François-Xavier Lefèvre: hij heeft gewerkt aan interregionale projecten (projecten tussen Europese regio's). Hij onderscheidt drie actoren die betrokken zijn bij het artistieke proces, voor wat de mobiliteit betreft:

- ❑ De onderneming in de economische sector: zij wil aantrekkelijk zijn, breinkracht aantrekken, ervaring opdoen in het culturele domein.
- ❑ De overheidsinstellingen zijn, onder andere, betrokken bij de regionaliseringsprocessen. De regio's gaan communiceren met hun bureaus, over gemeenschappelijke projecten.
- ❑ De culturele operatoren zijn een beetje de vrije elektronen van het proces. Zij hebben financiering nodig, zij moeten rekening houden met het belang van de economische factor en er tegelijk wantrouwig tegenover staan.

In deze context, is de mobilitéitswil van de kunstenaars overduidelijk, maar ze willen zich niet verwijderden van de plaats waar ze leven. De Europese Unie levert een bijdrage en gebruikt, in haar programma's, de kunstenaars om haar imago van mobiliteitsbevorderaar te verbeteren. Volgens de EU, is de kunstenaar één van de middelen om het Europa van de burgers te creëren. Dat vinden we terug in interstedelijke en interregionale mobiliteitsprogramma's. Volgens François-Xavier Lefèvre, laat de creativiteit van de kunstenaar hem mobiel zijn, en laat de mobiliteit van de kunstenaar hem creatief zijn.

Katlijn Verstraete heeft het over haar ervaring bij de IETM, met de opbouw van een internationaal netwerk dat, sinds 25 jaar, de mobiliteit van de kunstenaars wil bevorderen, vooral voor de levende kunsten. Dit project mag echter niet worden verward met vormen van delokalisatie naar buiten toe.

Het gaat om de verspreiding van de werken, hun organisatie, het informeren van de aanwezige actoren en operatoren, die elkaar regelmatig ontmoeten.

Dit netwerk wil praktisch zijn, want er zijn veel hinderpalen voor de mobiliteit, zelfs op Europees niveau: financieel, bemoeilijking van reizen, gebrekkige informatie tussen landen over fiscaliteit en sociale zekerheid van de kunstenaars. Ook is er het probleem van de toekenning van visa, dat een grote hinderpaal vormt voor de mobiliteit van de kunstenaars en de verspreiding van de internationale projecten.

Men moet het probleem breder bekijken, voor alle aspecten van de kunstensector, en de middelen waarover Europa beschikt mobiliseren.

Volgens **Rodolphe de Borchgrave**, bestaat er een paradox in onze wereld. De cultuursector is economisch ontwikkeld. Maar de mondialisering heeft ervoor gezorgd dat de wereld geen bol meer is: hij is plat geworden. De verschillende producties van goederen zijn equivalent geworden, zonder onderlinge voordelen, dankzij o.a. de informatie- en communicatietechnologie.

Er zijn drie scenario's voor de toekomst van de cultuursector:

- ❑ Stuk van de taart: de mondialisering biedt kansen voor de cultuur. De cultuur moet marktaandeelen veroveren. De culturele operator gaat zich afvragen hoe hij een voordeel kan krijgen op de anderen. Hiervoor moet hij kunnen delokaliseren, joint-ventures aangaan, R&D uitvoeren, dankzij met name de NICT's. Dat is het scenario van het culturele aanbod.
- ❑ Atlantikwal: de mondialisering is een bedreiging voor de cultuursector. Er moeten beschermende strategieën komen, we cultiveren het "ieder voor zich". Dat is het scenario van de culturele vraag.
- ❑ Blauwe Oceaan: in dit geval zoekt men, voor de cultuur, lageconcurrentiezones, nieuwe ruimten, nieuwe culturele denkwijzen, doen wat niemand anders doet, vernieuwen.

Vandaar de dubbele slotvraag: welke economie wil men? Welke cultuur wil men?

Dimitri Kennes had het over de verhouding tussen scheppende kunstenaars – in dit geval striptekenaars – en uitgeverijen, aan de hand van de problematiek die hij heeft beleefd bij Dupuis, van het proces van de fusie en de aankoop van uitgeverijen, die worden opgeslorpt door grote groepen. Deze groepen houden vaak geen rekening met de specifieke kenmerken van het auteurswerk: "wij verkopen geen erwtes".

Is de delokalisatie naar buiten van Dupuis rendabel? Is zij nodig? Dimitri Kennes twijfelt eraan. Er is een probleem van begrip tussen manager en scheppende kunstenaar. En een probleem van tegenstelling. De doelstellingen van de manager komen niet overeen met het specifieke van het auteurswerk. Ook de taal is verschillend.

Toch moet hier niet het scenario van de Atlantikwal worden gebruikt, maar het is onontbeerlijk dat de specifieke cultuur en cultuurgoederen worden verdedigd.

Hij had het ook over de reglementering van de auteursrechten en de overdracht van rechten. De auteur behoudt zijn rechten gedurende 70 jaar. Daarna komen zijn rechten in het publieke domein terecht. Wanneer een auteur een contract afsluit met een uitgeverij, staat de uitgeverij soms haar rechten af aan een ander bedrijf. De auteur, die geen inspraak heeft, kan dan zijn exploitatierechten niet opeisen.

Patrick Printz ging uit van zijn actie binnen de Waals-Brusselse Gemeenschap, in de in volle evolutie verkerende muzieksector. Hij stelt vast dat er Belgische producenten grote moeilijkheden ondervinden om zich te exporteren. 10% van de productie wordt uitgevoerd, maar dat betreft de grote productie. Daarentegen, is de regionale muziekmarkt in België zeer sterk vertegenwoordigd.

Op het vlak van de verspreiding, is de marketing zeer efficiënt in het geval van grote spektakels, omdat de bedrijven in de Franstalige Gemeenschap over te weinig kapitaal beschikken en buitenlandse partners moeten aantrekken.

Een andere reden voor de uitvoermoeilijkheden van Belgische werken en kunstenaars is de moeilijkheid om nationale licenties te verkrijgen. Dit is een echte fiscale rem. Er moet dus de nadruk worden gelegd op intra-Europese synergieën tussen operatoren.

Patrick Printz stelt ook de vraag van het downloaden van werken en het Internet als reëel instrument voor het bevorderen van de verspreiding.

Xavier Jacques stelt de hypothese dat de kunstenaars en beheerders gelijkaardig kunnen zijn, maar niet dezelfde taal gebruiken. Kunst en beheer kunnen overeenkomen. De kunstenaar moet proberen "zich te verkopen". De beheerder moet creatief zijn om te overleven.

IV. Creëren, en daarna?: de auteursrechten en naburige rechten van de kunstenaars (rondetafelgesprek nr. 4)

DEELNEMERS AAN HET RONDETAFFELGESPREK

Victor Ginsburgh (ULB, econoom), Patrick Legros (ULB, econoom), Marcus Wunderle (Centre de recherche et d'information socio-politique, CRISP), Frédéric Young (Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques, SACD), Dhr. Bernard Gérard (Association des Editeurs Belges, ADEB)

SAMENVATTING VAN HET DEBAT

1. Inleiding tot het thema

Het debat wil de kwestie van de auteursrechten en de naburige rechten behandelen:

1. als een inkomstenbron voor de kunstenaars: de auteursrechten en naburige rechten zijn inkomsten uit bezit als vergoeding voor het gebruik van het werk door derden (te onderscheiden van de vergoeding voor het creatieve of uitvoerende werk).
2. In het licht van de ontwikkeling van de nieuwe technologieën.
3. In het licht van de bestaande of mogelijke regulerende en solidariteitsmechanismen om de enorme verschillen in deze inkomsten te beperken; wat kan de rol van de auteursverenigingen zijn in deze context?

2. Bijdragen over het thema

Patrick Legros stelt vier zaken vast:

1. De gecreëerde en uitgevoerde werken worden steeds sneller **verspreid** met een toegang tot een steeds grotere markt, wat a priori zeer gunstig is.
2. Er ontwikkelen zich nieuwe technologieën, onder andere **beschermingsmechanismen** gericht op de controle van de exploitatie van de werken en hun uitvoering, met behulp van technische middelen (deze

mechanismen worden op hun beurt beschermd door de wet om misbruik ervan te voorkomen).

3. De huidige creatie en uitvoeringen zijn altijd gedeeltelijk **geïnspireerd** op een hele reeks creaties uit het verleden.
4. 80% van de inkomsten van kunstenaars (muzikanten in dit geval) zijn inkomsten uit de **concerten**, ten nadele van de auteursrechten of naburige rechten die voortvloeien uit de verkoop van geluidsdragers (CD).

Drie vragen vloeien hieruit voort:

1. Bestaat er bijgevolg geen **paradox** tussen de exponentiële groei van de huidige creatie en uitvoering en hun verspreiding, enerzijds, en de beschermingsmechanismen ter controle van het gebruik van deze creaties en uitvoeringen, anderzijds, wetende dat alle voorbije creaties en uitvoeringen nodig zijn voor toekomstige creaties en uitvoeringen?
2. Kan, in deze context, de kwestie van de **piraterij** niet worden bekeken vanuit het nieuwe standpunt van een instrument om de kennis te delen en zo elke toekomstige creatie te begunstigen?
3. **Aan wie komen de auteursrechten en de naburige rechten, uiteindelijk, ten goede:** aan de scheppende kunstenaars en de uitvoerders zelf, of aan tussenpersonen, zoals managers, producenten en organisatoren van spektakels?

Patrick Legros bevestigt dat deze rechten voornamelijk ten goede komen, niet aan de kunstenaars, maar wel degelijk aan de tussenpersonen, via contracten tussen hen en de kunstenaars, die hun rechten overdragen of in licentie geven aan deze tussenpersonen. Hij stelt vast dat de krachtverhouding uit haar evenwicht is geraakt en dat de auteurs niet meer kunnen onderhandelen over een correct contract, met een correcte vergoeding.

Patrick Legros ziet twee alternatieven voor deze problemen die de auteurs en uitvoerende kunstenaars plagen:

1. Een wetgeving die de **contracten** veiliger maakt met versterkte beschermingsmaatregelen voor de auteurs/scheppende kunstenaars tegenover de tussenpersonen.
2. De "**creative commons**" om het gebruik van de bestaande creaties en uitvoeringen te vergemakkelijken voor de auteurs en uitvoerende kunstenaars, om vervolgens, trapsgewijs, nieuwe creaties en uitvoeringen van werken te bevorderen.

Victor Ginsburgh behandelt de kwestie van de **plastische kunstenaars** en het **volgrecht**.

Hij stelt vast dat de inkomsten van de plastische kunstenaars hoofdzakelijk voortkomen uit de **verkoop van hun werken**. Naast deze inkomsten, is er een **andere inkomstensoort: het volgrecht**, een inkomstenbron uit auteursrechten eigen aan plastische kunstenaars. Sinds januari 2006 verplicht een Europese richtlijn alle Lidstaten om dit recht af te houden. Het wordt geïnd **bij elke herverkoop van werken in een openbare verkoop of door een galerij**. Het bestaat in een percentage dat wordt berekend op de verkoopprijs van het werk, zodat de kunstenaar doorheen de tijd kan blijven genieten van het succes van zijn werk.

Hij stelt de vraag of dit volgrecht wel **gegrond** is. Immers, **wie heeft er**, afgezien van de door de Europese Commissie aangehaalde rechtvaardiging, **werkelijk baat bij het volgrecht?** Hoe zit het met de kunstenaars wier werken later nooit verkocht worden op openbare verkopen of door galerijen? Is er geen probleem van een ongelijke verdeling van de geïnde rechten als men weet dat 85 % van de volgrechten werden geïnd uit de erfenis van overleden personen?

Overigens haalt Victor Ginsburgh het Finse en Zweedse mechanisme aan, waarbij **een deel van het volgrecht wordt geïnd en herverdeeld** ten gunste van jonge kunstenaars. Hij vermeldt ook wat er gebeurt in de Franse kunstgalerijen, waar het volgrecht vervangen werd door een bijdrage die wordt gestort aan bejaarde kunstenaars. Hij meent dat er geen grond is om rechten te heffen die toekomen aan de kunstenaars om dergelijke intergenerationele solidariteitsmechanismen op te zetten.

Victor Ginsburgh stelt tenslotte vast dat de kunstenaar het beheer van zijn auteursrechten kan toevertrouwen aan **maatschappijen voor collectief beheer**. Hij meent dat deze maatschappijen niet erg doorzichtig of efficiënt zijn als tussenpersonen om regulerings- en solidariteitsmechanismen in te voeren. Hij stelt vast dat een deel van de rechten die toekomen aan de kunstenaars worden geïnd door de beheermaatschappijen om hun beheerkosten te financieren.

Marcus Wunderle bespreekt de **maatschappijen voor collectief beheer van auteursrechten en naburige rechten**.

Zij ontstonden op **initiatief van kunstenaars**, vanuit de moeilijkheden die zij ondervonden om het gebruik van hun werken en de uitvoering ervan, en de inning van de daaruit voortvloeiende rechten te controleren. Het probleem is, dat de wet die de kunstenaars auteursrechten en naburige rechten toekent niet altijd wordt toegepast.

Hij stelt vast dat het **beroep op een beheermaatschappij** niet verplicht is voor het innen van de meeste rechten, hoewel de wet soms, voor bepaalde rechten, het innen

via de beheermaatschappijen oplegt. Bovendien oefent de Raad voor Economische Zaken **controle** uit op deze beheermaatschappijen.

Hij vermeldt het bestaan van **solidariteitsmechanismen** – hulpfondsen voor de creatie, systemen ter ondersteuning van kunstenaars en van de promotie van lokale repertoires – die werken op basis van een percentage dat wordt afgehouden van de door de beheermaatschappijen geïnde auteursrechten.

Frédéric Young wenst bepaalde uitspraken van de deelnemers over de **maatschappijen voor collectief beheer** te corrigeren.

Hij herinnert aan de **historiek van de creatie van het auteursrecht en de oprichting van de maatschappijen voor collectief beheer**. Ondanks de – onvermijdelijke – onvolmaaktheden, voeren deze maatschappijen een belangrijk werk uit. De vraag is: wat is een redelijk **tarief** dat mag worden geïnd door de maatschappijen voor collectief beheer? Hij meent dat de huidige tarieven niet te hoog zijn, en daarbij voert de Raad voor Economische Zaken een **controle** uit.

Hij behandelt de kwestie van de **verdeelsleutels binnen de beheermaatschappijen** van auteursrechten **tussen**, enerzijds, **de auteurs**, en anderzijds, **de uitgevers**. In principe, worden de geïnde rechten in een verhouding van **50/50** verdeeld tussen uitgevers en auteurs. Het probleem is, dat **de “majors” dit evenwicht in vraag willen stellen**, en hun aandeel willen vergroten.

Hij behandelt ook de **neoliberale politiek van de Europese Commissie, die de maatschappijen voor collectief beheer wil afschaffen**. Dit zou, **in werkelijkheid, leiden tot een isolatie van de auteurs/kunstenaars** tegenover de tussenpersonen in de sector. Dit brengt ons terug bij de bijdrage van Dhr. Legros die het had over **krachtverhoudingen tijdens het onderhandelen over contracten**. Men zou kunnen menen dat de **rol van de beheermaatschappijen bestaat in het herstellen van het evenwicht in de krachtverhoudingen** tussen de kunstenaars en zij die het werk exploiteren.

Bovendien, voegt Frédéric Young eraan toe, heeft men het in deze debatten niet over de **kwestie van de tijd die aan het eigelijke creatieve werk wordt besteed, die in werkelijkheid vaak niet wordt vergoed** en waarover niet wordt gesproken in de overeenkomsten voor overdracht of licentie van rechten (die geen betrekking hebben op het creatieve werk, maar wel op de exploitatie van de creatie door derden).