

**WIPO INTERNATIONAL FORUM ON THE EXERCISE
AND MANAGEMENT OF COPYRIGHT
AND NEIGHBORING RIGHTS
IN THE FACE OF THE CHALLENGES OF
DIGITAL TECHNOLOGY**

**organized
by
the World
Intellectual
Property
Organization
(WIPO)**

**in cooperation with
the Ministry of
Education and
Culture of Spain**

**and with the assistance
of the General Authors'
and Publishers' Society
of Spain (SGAE)**

**Sevilla, Spain,
May 14 to 16, 1997**



**WIPO INTERNATIONAL FORUM ON THE EXERCISE
AND MANAGEMENT OF COPYRIGHT AND NEIGHBORING RIGHTS
IN THE FACE OF THE CHALLENGES OF DIGITAL TECHNOLOGY**

*organized by
the World Intellectual Property Organization (WIPO)
in cooperation with
the Ministry of Education and Culture of Spain
and with the assistance of
the General Authors' and Publishers' Society of Spain (SGAE)*

Sevilla, Spain, May 14 to 16, 1997

**FORUM INTERNATIONAL DE L'OMPI SUR L'EXERCICE ET LA GESTION DU
DROIT D'AUTEUR ET DES DROITS VOISINS
FACE AUX DÉFIS DE LA TECHNIQUE NUMÉRIQUE**

*organisé par
l'Organisation Mondiale de la Propriété Intellectuelle (OMPI)
en collaboration avec
le Ministère espagnol de l'éducation et de la culture
et avec le concours de
la Société générale des auteurs et éditeurs d'Espagne (SGAE)*

Séville (Espagne), 14 - 16 mai 1997

**FÓRUM INTERNACIONAL DE LA OMPI SOBRE EL EJERCICIO Y LA
ADMINISTRACIÓN DEL DERECHO DE AUTOR Y LOS DERECHOS CONEXOS
ANTE LOS DESAFÍOS DE LA TECNOLOGÍA DIGITAL**

*organizado por
la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI)
en cooperación con
el Ministerio de Educación y Cultura de España
y con la asistencia de
la Sociedad General de Autores y Editores de España (SGAE)*

Sevilla, España, 14 a 16 de mayo de 1997

WIPO PUBLICATION
No. 756(E)

ISBN 92-805-0753-2

WIPO 1998

**Cover photograph: The Cathedral of Sevilla and the Giralda.
Photograph courtesy of Juan García Villar.**

PREFACE

The exclusive right of the author to exploit his work or authorize others to do so is the basic element of copyright, and such a right, where recognized, is also important for the beneficiaries of the so-called neighboring (or related) rights. An exclusive right can be enjoyed to the fullest extent if it may be exercised individually by the owner of the right himself. In such a case, the owner maintains his control over the dissemination of his work, can personally take decisions on the economic conditions of its exploitation and can also closely monitor whether his rights are duly respected.

As early as at the time of the establishment of the international copyright system, there were, however, certain rights—first of all, the right of public performance of non-dramatic musical works—that could not be exercised individually, and later, with the ever newer waves of new technologies, the field in which individual exercise of rights was impossible or, at least, impractical, became constantly widened. The reason for which, in a number of cases, copyright and neighboring (or related) rights cannot be exercised by individual owners of rights is that the works and other protected material concerned are used by a great number of different users. An individual author or other right holder, in general, does not have the capacity to monitor all the uses, to negotiate with users and to collect remuneration. In such a case, collective management of rights is the appropriate solution.

In view of the increasing importance of collective management, WIPO devoted growing attention to it (in an earlier period, in English, the expression “collective administration” was used). In May 1986, the WIPO International Forum on the Collective Administration of Copyrights and Neighboring Rights took place; between 1986 and 1989, model provisions on the establishment and operation of collective management organizations were discussed, and, in 1990, the preparatory work culminated in the publication of a comprehensive study on “Collective Administration of Copyright and Neighboring Rights” which contained detailed advice on the establishment and operation of collective management organizations.

The principles and practical details worked out in the above-mentioned period have been applied in WIPO's activities for advising governments, particularly governments of developing countries and countries in transition to a market economy, and for “institution building” in such countries. In the meantime, however, with the ever more widespread application of digital technology, and with such new developments as the advent of “multimedia” productions and the spectacular increase in the use of the Internet, the conditions of protection and enforcement of rights have changed. New challenges have emerged for the exercise and management of rights, and, at the same time, using the same technology, also new solutions (encryption technologies, other technological measures of protection, digital identification numbers and rights management information systems) have been worked out in response to those challenges. As a result, a new situation has arisen in the field of the exercise and management of rights which seems to concern a number of aspects.

The extent of freedom of owners of rights to choose between individual exercise and collective management of their rights, and from among the possible various forms of collective management ("traditional" collective management, "clearing houses," "one-stop-shop" systems, etc.) seems to have been broadened. New methods of licensing and monitoring uses, collection of remuneration and distribution thereof have been introduced.

In response to those developments, the International Bureau convened the WIPO International Forum on the Exercise and Management of Copyright and Neighboring Rights in the Face of the Challenges of Digital Technology to review what changes may be needed in the principles and practical aspects of the establishment and operation of collective management system. The International Forum took place in Sevilla, Spain, from May 14 to 16, 1997. It was organized in cooperation with the Ministry of Education and Culture of Spain, and with the assistance of the General Authors' and Publishers' Society of Spain (SGAE). It was attended by some 400 participants from about 50 countries.

The discussions were moderated by experts from Chile, France, Spain, the United Kingdom and the United States of America and by two WIPO officials. Among the panelists, there were experts from a number of non-governmental organizations representing authors, performers, publishers, producers of phonograms, producers of audiovisual works, software producers, broadcasting organizations, cable distributors and Internet service providers.

This volume contains the material of the International Forum.

WIPO is grateful to the Government of Spain for hosting the International Forum and to the General Authors' and Publishers' Society of Spain (SGAE) for assisting in its organization, as well as to all speakers, panelists and other participants for their contribution to the success of the Forum.



Kamil Idris
Director General
World Intellectual Property Organization (WIPO)

April 1998

CONTENTS

	<i>Page</i>
<i>PREFACE</i>	<i>iii</i>
<i>CONTENTS</i>	<i>v</i>
<i>PROGRAM</i>	<i>1</i>
<i>OPENING SESSION:</i>	
<i>Speakers:</i> Miguel Ángel Cortés, Secretary of State for Culture, Ministry of Education and Culture of Spain	<i>11</i>
Eduardo Bautista García, Executive President, General Authors' and Publishers' Society of Spain (SGAE)	<i>13</i>
Mihály Ficsor, Assistant Director General, World Intellectual Property Organization (WIPO).....	<i>15</i>
Soledad Besseril, Mayor of Sevilla.....	<i>17</i>
<i>FIRST PANEL DISCUSSION:</i>	
<i>THE IMPACT OF DIGITAL TECHNOLOGY ON THE PROTECTION AND EXERCISE OF COPYRIGHT AND NEIGHBORING RIGHTS</i>	<i>19</i>
<i>SECOND PANEL DISCUSSION:</i>	
<i>THE ROLE OF THE STATE CONCERNING THE EXERCISE AND MANAGEMENT OF COPYRIGHT AND NEIGHBORING RIGHTS</i>	<i>31</i>
<i>THIRD PANEL DISCUSSION:</i>	
<i>EXERCISE OF RIGHTS IN RESPECT OF "MULTIMEDIA PRODUCTIONS"</i>	<i>41</i>
<i>FOURTH PANEL DISCUSSION:</i>	
<i>TECHNOLOGICAL MEANS OF PROTECTION AND RIGHTS MANAGEMENT INFORMATION</i>	<i>55</i>
<i>FIFTH PANEL DISCUSSION:</i>	
<i>NEW ALTERNATIVES FOR CENTRALIZED MANAGEMENT; "ONE-STOP-SHOPS"</i>	<i>65</i>
<i>SIXTH PANEL DISCUSSION:</i>	
<i>"TRADITIONAL" COLLECTIVE MANAGEMENT IN THE FACE OF DIGITAL TECHNOLOGY</i>	<i>79</i>
<i>SEVENTH PANEL DISCUSSION:</i>	
<i>OVERVIEW OF THE PRESENT SITUATION OF CENTRALIZED MANAGEMENT OF RIGHTS ("TRADITIONAL" COLLECTIVE MANAGEMENT, "ONE-STOP-SHOPS")</i>	<i>95</i>
<i>EIGHTH PANEL DISCUSSION:</i>	
<i>REVIEW OF THE PRINCIPLES CONCERNING THE ESTABLISHMENT AND OPERATION OF CENTRALIZED MANAGEMENT OF COPYRIGHT AND NEIGHBORING RIGHTS</i>	<i>117</i>
<i>NINTH PANEL DISCUSSION:</i>	
<i>COLLECTIVE MANAGEMENT IN DEVELOPING COUNTRIES</i>	<i>139</i>

CLOSING SESSION:

Speakers: Borja Adsuara Varela, Director of the Cabinet of the Secretary of State for Culture, Ministry of Education and Culture of Spain	161
Enrique Loras García, Director General, General Authors' and Publishers' Society of Spain (SGAE)	163
Mihály Ficsor, Assistant Director General, World Intellectual Property Organization (WIPO).....	165

APPENDIX: STUDIES WHICH SERVED AS A BASIS FOR PANEL DISCUSSIONS

THIRD PANEL: <i>L'EXERCICE DES DROITS EN CE QUI CONCERNE LES "PRODUCTIONS MULTIMÉDIAS"</i>	169
Thierry Desurmont, président de la Commission juridique et de législation de la CISAC, directeur général adjoint de la SACEM, Paris	
FOURTH PANEL: <i>FROM SCOURGE TO SAVIOR: HOW DIGITAL TECHNOLOGY WILL SAVE AUTHORSHIP IN THE AGE OF THE INTERNET</i>	207
Ralph Oman, Counsel, Law Offices of Dechert Price & Rhoads, Washington, D.C.	
FIFTH PANEL: <i>NEW ALTERNATIVES FOR CENTRALIZED MANAGEMENT: "ONE-STOP-SHOPS"</i>	227
Charles Clark, Copyright Advisor, International Publishers Association (IPA), London, and Tarja Koskinen-Olsson, Chairman, International Federation of Reproduction Rights Organizations (IFRRO), Helsinki	
SIXTH PANEL: <i>LA GESTIÓN COLECTIVA "TRADICIONAL" ANTE LA TECNOLOGÍA DIGITAL</i>	243
Santiago Schuster Vergara, Director General de la Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD), Santiago de Chile	
EIGHTH PANEL: <i>PRINCIPLES CONCERNING THE ESTABLISHMENT AND OPERATION OF COLLECTIVE ADMINISTRATION</i>	265
LIST OF PARTICIPANTS	271

PROGRAM

MAY 14, 1997

OPENING SESSION

Speakers: Miguel Ángel Cortés, Secretary of State for Culture, Ministry of Education and Culture of Spain

Eduardo Bautista García, Executive President, General Authors' and Publishers' Society of Spain (SGAE)

Mihály Ficsor, Assistant Director General, World Intellectual Property Organization (WIPO)

Soledad Besseril, Mayor of Sevilla

FIRST PANEL DISCUSSION: THE IMPACT OF DIGITAL TECHNOLOGY ON THE PROTECTION AND EXERCISE OF COPYRIGHT AND NEIGHBORING RIGHTS

Questions discussed: General overview of the challenges of, and the opportunities offered by, the new technologies, particularly by digital technology, for the protection and exercise of rights. A review of the outcome of the WIPO Diplomatic Conference on Certain Copyright and Neighboring Rights Questions (Geneva, December 2 to 20, 1996) with special attention to the issues covered by the so-called "digital agenda." How may the new technological developments (such as "multimedia" productions, the Internet, the World Wide Web, technological measures of protection, digital identification and monitoring systems) and the related emerging new norms influence the ownership, transferability, exercise, management and enforcement of copyright and neighboring rights?

Moderator: Mihály Ficsor, Assistant Director General, World Intellectual Property Organization (WIPO)

Panelists: Antonio Delgado Porrás, Legal Counselor, General Authors' and Publishers' Society of Spain (SGAE), member of the Legal and Legislation Committee of the International Confederation of Societies of Authors and Composers (CISAC)

Daniel Gervais, Director of International Relations, Copyright Clearance Center (CCC) (representing the International Federation of Reproduction Rights Organizations (IFRRO))

Katherine Sand, Secretary General, International Federation of Actors (FIA)

Pierre Noguier, Legal Expert, Society of Multimedia Authors (SCAM), France (representing the Federation of European Audiovisual Directors (FERA))

David Sweeney, Chief Legal Counsel, International Federation of the Phonographic Industry (IFPI)

André Chaubeau, Director General, International Federation of Film Producers Associations (FIAPF)

Robert Holleyman, President, Business Software Alliance (BSA)

Tim D. Casey, Chief Technology Counsel, Law and Public Policy, MCI Communications Corporation (representing the Information Technology Association of America (ITAA))

SECOND PANEL DISCUSSION: THE ROLE OF THE STATE CONCERNING THE EXERCISE AND MANAGEMENT OF COPYRIGHT AND NEIGHBORING RIGHTS

Questions discussed: In what respects and to what extent may State intervention be justified in the way copyright and neighboring rights are exercised by the owners of such rights? In which cases, if any, may collective management of rights be made obligatory? What role may/should the legislature, the government and/or the judiciary have in the field of the establishment and operation of collective management systems?

Moderator: Borja Adsuara Varela, Director of the Cabinet of the Secretary of State for Culture, Ministry of Education and Culture of Spain

Panelists: Reinhold Kreile, Professor, President-Director General, Musical Performing and Mechanical Reproduction Rights Organization (GEMA), Germany, President of the Executive Bureau of the International Confederation of Societies of Authors and Composers (CISAC)

Colin Hadley, Chief Executive, The Copyright Licensing Agency Ltd. (CLA) (representing the International Federation of Reproduction Rights Organizations (IFRRO))

John Morton, President, International Federation of Musicians (FIM)

Carlos Grande, Director General, Spanish Recording Industry Association, Spain (representing the International Federation of the Phonographic Industry (IFPI))

Gérard Gabella, Executive Director (SPA Europe), Software Publishers Association (SPA)

Britta Kümmel Head of the Copyright Office, Danmarks Radio, Denmark, Chairman of the Copyright Group of the European Broadcasting Union (EBU)

THIRD PANEL DISCUSSION: EXERCISE OF RIGHTS IN RESPECT OF "MULTIMEDIA PRODUCTIONS"

Questions discussed: What may be an appropriate definition of "multimedia productions?" What international and national norms apply to the protection of such productions? Is there a need for new norms concerning the protection and exercise of rights in "multimedia productions?" What kind of specific problems, if any, emerge in respect of the use of preexisting protected works or objects of neighboring rights for the creation of "multimedia productions?" What licensing models and/or centralized management schemes do or should exist in this field?

Moderator: Thierry Desurmont, Assistant Director General, Society of Authors, Composers and Music Publishers (SACEM), France, Chairman of the Legal and Legislation Committee of the International Confederation of Societies of Authors and Composers (CISAC)

Panelists: Peter Schønning, Assistant Director General, Danish Performing Rights Society for Musical Works (KODA), Denmark, Member of the Legal and Legislation Committee of CISAC

Luciano Villevieille Bideri, President, Italian Society of Authors and Publishers (SIAE), Italy (representing the International Bureau of Societies Administering the Rights of Mechanical Recording and Reproduction (BIEM))

Bjørn Høberg-Petersen, Legal Counsel, International Federation of Actors (FIA)

Hubert Tilliet, Legal Counsel, Syndicat national de l'édition, France (representing the International Publishers Association (IPA))

João Correa, Secretary General, International Association of Audiovisual Writers and Directors (AIDAA)

José Antonio Suárez, Member of the Executive Committee of the International Federation of Film Producers Associations (FIAPF)

Allen Dixon, European Counsel, Business Software Alliance (BSA)

Mark Traphagen, Vice President, Software Publishers Association (SPA)

FOURTH PANEL DISCUSSION: TECHNOLOGICAL MEANS OF PROTECTION AND RIGHTS MANAGEMENT INFORMATION

Questions discussed: Description of technological means of protection and rights management information systems which are used, or may be used in a foreseeable future, for the exercise and management of rights in works and objects of neighboring rights in digital form? Is there a need for State intervention in the field of the establishment of such means and systems or—what seems to be the case—should they be left to the interested parties? What legal protection is needed for the operation of such means and systems? In which way, if any, may such means and systems influence the choice for owners of rights concerning how they exercise their rights (whether on an individual basis or through centralized management systems)?

Moderator: Ralph Oman, Counsel, Law Offices of Dechert Price and Rhoads, Washington, D.C.

Panelists: Pierre-Henri Dumont, Director, Société suisse des auteurs (SSA), Switzerland (representing the Federation of European Audiovisual Directors (FERA))

Marie-Thérèse Huppertz, Vice President, Business Software Alliance (BSA), Belgium

Eric Lee, Public Policy Director, Commercial eXchange Association (CIX)

John Rathbone, Director of Corporate Development, Performing Rights Society (PRS), United Kingdom, Member of the Steering Committee of the Common Information System of the International Confederation of Societies of Authors and Composers (CISAC)

John-Willy Rudolph, Executive Director, Norwegian Reprographic Rights Organization (Kopinor), (representing the International Federation of Reproduction Rights Organizations (IFRRO))

Lawrence Safir, Member of the Administrative Council, Association for the International Collective Management of Audiovisual Works (AGICOA)

David Sweeney, Chief Legal Counsel, International Federation of the Phonographic Industry (IFPI)

Mark Traphagen, Vice President, Software Publishers Association (SPA)

MAY 15, 1997

FIFTH PANEL DISCUSSION: NEW ALTERNATIVES FOR CENTRALIZED MANAGEMENT; "ONE-STOP-SHOPS"

Questions discussed: What may be an appropriate definition of "one-stop-shops?" A description of the main features of "one-stop-shops." In what respects does management of rights through "one-stop-shops" differ from "traditional" collective management of rights? Would it be justified to introduce a broader term to cover those two different forms of management of rights? In the title of the panel discussions, the expression "centralized management" is used tentatively as such a broader term; what other terms, if any, may be more appropriate?

Moderator: Charles Clark, Copyright Adviser, International Publishers Association (IPA)

Panelists: Maureen Duffy, Vice President, European Writers Congress (EWC)

Lex Lefebvre, Secretary General, International Association of Scientific, Technical and Medical Publishers (STM)

Jenny Vacher-Desvernais, Secretary General, International Confederation of Music Publishers (CIEM)

Jürgen Becker, Professor, Vice-President and Chief Legal Adviser, Musical Performing and Mechanical Reproduction Rights Organization (GEMA), Germany, Member of the Executive Bureau of the International Confederation of Societies of Authors and Composers (CISAC)

Kelly Frey, Director of Strategic Development, Copyright Clearance Center (CCC) (representing the International Federation of Reproduction Rights Organizations (IFRRO))

Lawrence Safir, Member of the Administrative Council, Association for the International Collective Management of Audiovisual Works (AGICOA)

Christopher Zielinski, Secretary General, Authors' Licensing and Collecting Society (ALCS), United Kingdom (representing the International Association of Audiovisual Writers and Directors (AIDAA))

SIXTH PANEL DISCUSSION: "TRADITIONAL" COLLECTIVE MANAGEMENT IN THE FACE OF DIGITAL TECHNOLOGY

Questions discussed: In the title of the panel discussions "'traditional' collective management" refers to the form of management which is applied most typically in the field of the so-called small rights in musical works the collective nature of which extends to the establishment of standard—rather than individualized—licensing conditions and fees for certain categories of works and objects of neighboring rights and for certain categories of uses and users? What new developments have taken place recently and what developments may/should take place in the foreseeable future in this system as a consequence of the impact of new technologies, particularly digital technology, in respect of (i) licensing techniques, (ii) conditions of licensing, (iii) fee structures, (iv) monitoring of uses, (v) collection of fees and (vi) distribution of fees.

Moderator: Santiago Schuster Vergara, Director General, Chilean Copyright Society (SCD)

Panelists: Bennett Lincoff, Director of Legal Affairs of New Media, American society of Composers, Authors and Publishers (ASCAP), United States of America (representing the International Confederation of Societies of Authors and Composers (CISAC))

Juliette Jonkers, Head Copyright Affairs, Bureau for Copyright in Musical Works (BUMA/STEMRA), Netherlands (representing the International Bureau of Societies Administering the Rights of Mechanical Recording and Reproduction (BIEM))

Juan Jaenicke Cendoya, Executive Director, Centro Español de Derechos Reprográficos (CEDRO), Spain (representing the International Federation of Reproduction Rights Organizations (IFRRO))

José Luis Sevillano, Head, Systems Department, Spanish Society of Performers (AIE) (representing the Ibero-Latin-American Federation of Performers (FILAE))

Wim Verstappen, Vice-President, Association for the Exploitation of Performing Rights in Audiovisual Material (VEVAM), Netherlands (representing the International Association of Audiovisual Writers and Directors (AIDAA))

Bjørn Juell-Sundbye, Director General, Collective Administration Organization for Performers and Producers of Phonograms (GRAMEX), Copenhagen, Denmark (representing the Association of European Performers' Organizations (AEPO))

Axel aus der Mühlen, Senior Counsel, Motion Picture Association (MPA)(representing AGICOA)

SEVENTH PANEL DISCUSSION: OVERVIEW OF THE PRESENT SITUATION OF CENTRALIZED MANAGEMENT OF RIGHTS ("TRADITIONAL" COLLECTIVE MANAGEMENT, "ONE-STOP-SHOPS")

Questions discussed: General description of the situation in the field of the management of the various categories of rights. What developments have taken place? What new problems and what new solutions have emerged recently? What further developments are foreseen?

Moderator: Eduardo Bautista Garcia, Executive President, General Authors' and Publishers' Society of Spain (SGAE)

Panelists on the rights in musical works, performances and phonograms:

Guillermo Ocampo, Director General, Argentine Society of Authors and Composers (SADAIC), Vice President of the Executive Bureau of the International Confederation of Societies of Authors and Composers (CISAC)

Juliette Jonkers, Head Copyright Affairs, Bureau for Copyright in Musical Works (BUMA/STEMRA), Netherlands (representing the International Bureau of Societies Administering the Rights of Mechanical Recording and Reproduction (BIEM))

Jean Vincent, Secretary General, International Federation of Musicians (FIM)

Javier Asensio, Manager, Spanish Society of Performers (AIE) (representing the Ibero-Latin-American Federation of Performers (FILAE))

Jenny Vacher-Desvernais, Secretary General, International Confederation of Music Publishers (CIEM)

David Sweeney, Chief Legal Counsel, International Federation of the Phonographic Industry (IFPI)

Panelists on the rights in literary works, graphic works and computer programs, and on the rights of publishers:

Colin Hadley, Chief Executive, The Copyright Licensing Agency Ltd. (CLA) (representing the International Federation of Reproduction Rights Organizations (IFRRO))

Gerhard Pfennig, Director, Society for the Artists' Rights (VG Bild-Kunst), Germany, Member of the Executive Bureau of the International Confederation of Societies of Authors and Composers (CISAC)

Hans Peter Bleuel, Vice President, European Writers Congress (EWC)

Kevin Lara, Vice President, Business Software Alliance (BSA)

Tim D. Casey, Chief Technology Counsel, Law and Public Policy, MCI Communications Corporation (representing the Information Technology Association of America (ITAA))

Hubert Tilliet, Legal Counsel, Syndicat national de l'édition, France (representing the International Publishers Association (IPA))

Mark Seeley, Legal Counsel, Elsevier Science (representing the International Group of Scientific, Technical and Medical Publishers (STM))

Panelists on the rights in audiovisual works and on rights in respect of broadcasting and communication to the public:

André Chaubeau, Director General, International Federation of Film Producers Associations (FIAPF)

Bjørn Høberg-Petersen, Legal Counsel, International Federation of Actors (FIA)

Luíz Francisco Rebello, President, Portugal Society of Authors (SPA), Portugal (representing the International Confederation of Societies of Authors and Composers (CISAC))

Jean-Jacques Plantin, Deputy Director General, Society of Authors and Composers of Dramatic Works (SACD), France (representing the European Federation of Audiovisual Filmmakers (FERA))

Lawrence Safir, Member of the Administrative Council, Association for the International Collective Management of Audiovisual Works (AGICOA)

Britta Kümmel, Head of the Copyright Office, Danmarks Radio, Denmark, Chairman of the Copyright Group of the European Broadcasting Union (EBU)

MAY 16, 1997

EIGHTH PANEL DISCUSSION: REVIEW OF THE PRINCIPLES CONCERNING THE ESTABLISHMENT AND OPERATION OF CENTRALIZED MANAGEMENT OF COPYRIGHT AND NEIGHBORING RIGHTS

Questions discussed: In 1990, the International Bureau of WIPO published a study on "Collective Administration of Copyright and Neighboring Rights" (WIPO publication No. 688 (E)). At the end of that publication, in Chapter V (Conclusions), certain guiding principles are offered in 19 points concerning the establishment and operation of "collective administration" of copyright and neighboring rights. (The principles are reproduced in the Appendix). During this panel discussion, the panelists are invited to review those principles: How they may be applied under the new circumstances to the various cases of "centralized management" of rights? Which principles may have to be changed and in what way? Which principles may not be applicable any more? What new principles may have to be outlined?

Moderator: Mihály Ficsor, Assistant Director General, World Intellectual Property Organization (WIPO)

Panelists: Jean-Alexis Ziegler, Secretary General, International Confederation of Societies of Authors and Composers (CISAC)

Charles Ellis, Vice President, International Publishers Association (IPA)

Tarja Koskinen-Olsson, President, International Federation of Reproduction Rights Organizations (IFRRO)

Xavier Blanc, Secretary General, Association of European Performers' Organizations (AEPO)

Miguel Pérez Solís, Legal Adviser, Spanish Society of Performers (AIE) (representing the Ibero-Latin-American Federation of Performers (FILAIIE))

David Sweeney, Chief Legal Counsel, International Federation of the Phonographic Industry (IFPI)

Gerhard Pfennig, Director, Society for the Artists' Rights (VG Bild-Kunst), Germany, Member of the Executive Bureau of CISAC

Allen Dixon, European Counsel, Business Software Alliance (BSA)

NINTH PANEL DISCUSSION: COLLECTIVE MANAGEMENT IN DEVELOPING COUNTRIES

Questions discussed: What specific conditions and requirements exist in developing countries for the establishment and operation of collective management systems? What results has WIPO's development cooperation program brought about in this field and how this program may be further improved? What role do the interested international non-governmental organizations and their national member organizations have in the establishment and development of the collective management systems of developing countries?

Moderator: Carlos Fernández Ballesteros, Assistant Director General, World Intellectual Property Organization (WIPO)

Panelists: Ndéné Ndiaye, Counsel, International Confederation of Societies of Authors and Composers (CISAC)

Ang Kwee Tiang, Regional Director for Asia and the Pacific, CISAC

Martin Marizcurrena, Regional Director for Latin America, CISAC

Leandro Darío Rodríguez Miglio, Head, International Relations, Argentine Society of Authors and Composers (SADAIC)

Antonio Delgado Porras, Legal Counselor, General Authors' and Publishers' Society of Spain (SGAE), member of the Legal and Legislation Committee of CISAC

Miguel Pérez Solís, Legal Adviser, Spanish Society of Performers (AIE) (representing the Ibero-Latin-American Federation of Performers (FILAE))

François Parrot, Secretary General, European Group Representing Organizations for the Collective Administration of Performers' Rights (ARTIS GEIE)

CLOSING SESSION

Speakers: Borja Adsuara Varela, Director of the Cabinet of the Secretary of State for Culture, Ministry of Education and Culture of Spain

Enrique Loras García, Director General, General Authors' and Publishers' Society of Spain (SGAE)

Mihály Ficsor, Assistant Director General, World Intellectual Property Organization (WIPO)

OPENING SESSION

Speakers: Miguel Ángel Cortés, Secretary of State for Culture, Ministry of Education and Culture of Spain

Eduardo Bautista García, Executive President, General Authors' and Publishers' Society of Spain (SGAE)

Mihály Ficsor, Assistant Director General, World Intellectual Property Organization (WIPO)

Soledad Besseril, Mayor of Sevilla

DISCURSO INAUGURAL

**por el Sr. Miguel Ángel Cortés
Secretario de Estado de Cultura
Ministerio de Educación y Cultura de España**

Señora Alcaldesa de Sevilla,
Señor Subdirector General de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI),
Señoras y Señores:

En nombre de la Ministra de Educación y Cultura quiero darles la bienvenida a España y felicitarles por haber elegido la ciudad de Sevilla para celebrar este Fórum Internacional. Un acierto en la elección de la Sede para tener una reunión es el mejor presagio de su éxito. Para el Ministerio de Educación y Cultura la celebración de este Fórum supone una gran satisfacción y por eso aceptamos encantados cuando la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI) pidió nuestra colaboración en estas jornadas.

Hay un viejo debate sobre el papel del sector público en la vida cultural, es un debate que viene de muy atrás, que sigue abierto y que me parece que no es ninguna exageración decir que estará permanentemente abierto porque siempre habrá quienes consideren excesiva la intervención pública y otros a quienes parezca irresponsable la abstención de los poderes públicos en determinados campos de la vida cultural. Pero no es éste el momento ni la ocasión para entrar en este debate sino para decir que a pesar de este debate abierto existen terrenos de acuerdo, incluso entre las posiciones más extremas, que la creación cultural, intelectual o científica es cosa de los individuos y que hay algunas responsabilidades de los poderes públicos en materia cultural, como por ejemplo la regulación de la propiedad intelectual.

Éste es el terreno de acuerdo en el que se desarrolla este Fórum y la regulación de la propiedad intelectual en el mundo y evidentemente, en España. Sólo los individuos, solos o agrupados, pueden crear, inventar, descubrir y el reconocimiento del derecho de autor no es sólo un acto de justicia por su talento o por su esfuerzo, sino es la condición *sine qua non* para que los creadores sigan creando y para que quienes no hemos sido dotados de esa capacidad de creación podamos disfrutar de sus obras. Este marco favorable para la creación es quizá la parte más importante de la responsabilidad de los poderes públicos: crear un marco estimulante para la creación y la difusión cultural del saber y del conocimiento a través de normas obligatorias y del control de su cumplimiento. Sólo si existen normas claras y precisas que asignen de manera efectiva los derechos de propiedad, que establezcan los mecanismos arbitrales operativos para resolver los conflictos que, inevitablemente, tienen que aparecer cuando están en juego intereses opuestos, y que finalmente fijen los procedimientos de reclamación administrativa o judicial por los que estos derechos se pueden exigir si se consideran conculcados, sólo en estos casos podemos hablar de ese marco que hace posible la creación artística, intelectual o científica.

Si algo se debe predicar de la creación es la libertad. La mejor medida para garantizar esa libertad y esa independencia del individuo creador frente al poder público es a través de una buena regulación de los derechos de autor. El autor que tiene garantizados sus derechos económicos y morales por unas normas conocidas, estables y eficaces, dispone de un ámbito en que tiene garantizada su libertad creadora. Al lado del derecho de autor están los otros derechos de la propiedad intelectual, derechos que están menos definidos si consideramos que se discute sobre su propia denominación, si conexos, afines o vecinos, lo cual es muestra de que todavía tenemos que seguir avanzando en su definición y luego en hacerles efectivos. Esos derechos garantizan a los artistas intérpretes o ejecutantes, una compensación justa por su esfuerzo artístico, por su interpretación, por su ejecución y a los productores y entidades de difusión unas cantidades que compensen las inversiones realizadas por tanto les permitan seguir realizando nuevas inversiones para que todo el proceso cultural siga adelante.

Todos esos derechos cobran una dimensión especial, al igual que las industrias culturales cuyo desarrollo es una feliz realidad y un instrumento eficaz a la hora de extender y divulgar la cultura al mayor número de personas, eliminando barreras y obstáculos que antes limitaban su acceso a unos pocos privilegiados. El desarrollo de nuevas tecnologías ha hecho y va haciendo cada vez más difícil el control y la protección con los métodos tradicionales de los derechos de propiedad intelectual. Con la tecnología digital los métodos tradicionales se han visto desbordados por la realidad y de esto es de lo que se va a tratar en esta sesión. Se trata de una cuestión de suma importancia, desde luego cultural pero también económica y comercial. Una facilidad cada vez mayor para la comunicación desborda fronteras o límites administrativos o políticos, en el fenómeno de globalización o mundialización de la economía que también afecta a la cultura.

En los tiempos en que la libertad no estaba garantizada, incluso cuando existía la censura, aún así las ideas fluían, se comunicaban, los pensamientos que en su momento se consideraban innovadores y que el poder establecido podía considerar peligrosos para ese establecimiento, corrían. A pesar de las prohibiciones que existían de traducir libros o de acudir a universidades extranjeras en la mayor parte de las naciones europeas, las ideas fluían, y a pesar de los regímenes totalitarios que durante el siglo veinte han tenido sojuzgada a buena parte de la población del mundo, ha sido imposible impedir que hubiese grupos heroicos de disidentes que comunicaran las ideas y creaciones.

Frente a estos cambios que se están produciendo y que se aceleran, hay dos actitudes posibles: la querencia por lo ya conocido con la inseguridad frente a lo nuevo, y la de quienes se dan cuenta que los cambios son inevitables porque los avances tecnológicos son ya una realidad, pero además que esas oportunidades se pueden aprovechar. La experiencia ha demostrado cuán equivocados estaban quienes decían que el maquinismo o el desarrollo industrial iba a crear un mayor empobrecimiento y una mayor concentración del capital, y por lo tanto teníamos que pasar del sistema de economía libre a un sistema socialista. Es evidente que el desarrollo industrial elevó el nivel de vida general y proporcionó mayores cotas de bienestar y de empleo. Se trata de convertir las dificultades que sin duda suponen los cambios, en oportunidades que a todos nos benefician, de aprovechar las mayores oportunidades que permiten las nuevas tecnologías, los avances científicos, para que los derechos de propiedad intelectual tengan un sistema en que queden garantizados y al mismo tiempo, que se facilite, por este marco legal e institucional, global, pero también nacional, el comercio y la comunicación. Todos saldremos enriquecidos de la comunicación cultural y todos perderemos si se ponen barreras a la comunicación en cualquier terreno pero más que ninguno en el cultural, en el del saber donde la libertad debe ser la regla.

España en el terreno cultural, en el de la creación artística o de la interpretación, es una de las grandes potencias del mundo y tiene además la fortuna de ser una de las naciones de la Comunidad Iberoamericana más pujante. No podemos olvidar las palabras de un jefe de estado europeo, en una reunión en el Parlamento Europeo, que declaró que en el mundo hay dos culturas que van adelante, que son la cultura en inglés y la cultura en español. Por esta razón, a España y a la Comunidad Iberoamericana de naciones, les interesa muy especialmente una buena regulación de los derechos de propiedad intelectual y de sus derechos conexos.

Se entiende fácilmente el entusiasmo del Gobierno español cuando se le ofreció el poder colaborar con estas jornadas, y por qué la política del Gobierno, en todos los terrenos y especialmente en el terreno cultural, se basa en el diálogo con los sectores implicados. En la perspectiva de un diálogo con las entidades de gestión, que tienen mayor conocimiento y experiencia en estas cuestiones, es muy importante el que haya primero una fase de reflexión. Esto es lo que van a hacer aquí responsables de entidades de gestión, responsables de organismos internacionales, juristas, políticos y expertos y responsables de la administración del Estado. Tenemos la mayor esperanza en los resultados de estas jornadas porque somos muy conscientes de la necesidad de una buena y eficaz regulación de los derechos de propiedad intelectual, especialmente por la incidencia de las nuevas tecnologías. En este campo el Gobierno español nos jugamos mucho de nuestro futuro por eso tenemos las mayores esperanzas y en esta sesión inaugural les deseamos, en nombre de la Ministra de Educación y Cultura, el mayor de los éxitos en sus trabajos en esta ciudad de Sevilla durante los días en que van a estar aquí reunidos.

DISCURSO DE APERTURA

**por el Sr. Eduardo Bautista Garcia
Presidente del Consejo de Dirección de la
Sociedad General de Autores y Editores de España
(SGAE)**

Señoras y Señores:

Tengo el placer de inaugurar este foro donde todos vamos a discutir de aquellos parámetros, que van a fijar en el futuro más próximo, las reglas del juego de lo que podemos llamar el desafío tecnológico y la globalización de la cultura. En ese sentido, deseo agradecer al Secretario de Estado por su excelente discurso, y más específicamente por la visión de *fair play* con la que entiende la necesidad de un campo abierto de debate para encontrar entre todos el interés general, y sobre todo quería agradecer a la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI) y muy concretamente, a su Subdirector General, Mihály Ficsor, porque de él partió la idea de este encuentro.

Yo quiero agradecer en forma breve en este acto de inauguración, a mucha gente que ha hecho posible esta convocatoria que hoy reúne, por primera vez en Sevilla, a los expertos, a los grandes pensadores, a los investigadores y autoridades de la propiedad intelectual en el mundo. Este Foro de Sevilla es particularmente apropiado por ser uno de los focos de tensión y de agitación creativa más importantes en la historia de la civilización occidental.

Yo represento a un sector interesado en esta importante discusión sobre el concepto de gestión colectiva. Nosotros defendemos la idea de que el autor es el motor de toda la cadena de producción, que es la génesis misma de todo el segmento de industrias de la cultura, es el que a partir de la creación de su obra permite y genera toda una secuencia continuada de valor añadido, este autor no tiene mejor herramienta para defender sus intereses que las sociedades de gestión colectiva. El mundo y las tecnologías nos están introduciendo en nuevos marcos en los que es preciso legislar y armonizar, pero en toda esta nueva panorámica sigue habiendo un elemento fundamental que es la obra. Si no existe la obra, no se encuentran los dos extremos de esta formidable trama de nuevas tecnologías en las que alguien produce en un extremo del proceso y alguien recibe en el otro extremo del proceso. Estos dos polos hacen posible el formidable negocio en el que hoy está inmerso el mundo entero, porque esta tela de araña de comunicación no tiene barreras. Ya no hay barreras entre qué es educación y qué es información, tampoco entre qué es ocio o entretenimiento, tampoco hay barreras entre si el flujo de estos datos tiene un objetivo último de entretener o de informar. En todos los casos estamos hablando de algo sagrado en nuestro concepto de libertades generales que es la libre circulación de la información.

El otro elemento clave en este panorama para poder entender el siglo que viene, es el auténtico y definitivo marco de libertad de expresión que se produce a partir del momento en que el autor es capaz de generar su obra sin restricciones o limitaciones, desatando libremente su imaginación de lo más profundo de su cerebro. Y esa es la obra del espíritu que nace en la mente del creador y genera, a partir de su propia existencia, esta fantástica secuencia de explotaciones y de generaciones de valor añadido. Estas son en esencia las industrias de la cultura, del ocio y del entretenimiento y lo que es el panorama de lo que va a constituir el contenido clave del mundo de las comunicaciones. En ese contexto, todos debemos recordar tanto a nivel de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI), como de la Unión Europea, o de las autoridades de este país con el que tenemos afortunadamente un diálogo directo y constante, que no olviden esta circunstancia de que el creador, el individuo en su capacidad creativa, es la génesis misma de todo este formidable entramado de tensiones mediáticas y de comunicación y que de no existir él, y unas condiciones mínimas en las que pueda desarrollar su trabajo con total libertad de expresión y con acceso universal a los distintos medios de difusión, esta obra no cumple su objetivo primordial que es circular.

La gestión colectiva es hoy en día un elemento que es cuestionado desde algunos frentes pero no podemos olvidar el contexto en el que apareció; nació en los albores de la revolución francesa, cuando el mundo europeo se vio en un espejo distinto del de hasta ese momento vigente, en el del humanismo, de los valores de la persona, los derechos del individuo, en ese contexto es donde nace el derecho de autor y el criterio de gestión colectiva. Gracias a la labor pionera de una sociedad francesa, la SACD, la que todos recordamos cada vez que nos reunimos como un homenaje a su visión futurista y al papel crucial que ha jugado en la historia del pensamiento de la creación, gracias a ese modelo hoy todo el mundo tiene, en cada uno de sus países, una herramienta de defensa de los creadores en la forma de la gestión colectiva. En este país, la Sociedad General de Autores y Editores, cumple en el año 1999 cien años de existencia. El creador es el corazón, el eje, la fuente, la génesis misma del fenómeno de la creación y de todas las industrias de la cultura, en nombre de todos ellos les pido que no lo olviden, que piensen que potenciando al creador se potencia la cadena de explotación de las obras y que el mundo al que nos aventuramos será un mundo mejor en la medida en que los creadores sean más libres y más capaces de llegar hasta el último rincón de esta globalización que se prevé.

DISCURSO DE APERTURA

**por el Dr. Mihály Ficsor
Subdirector General
de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI)**

Señora Alcaldesa de Sevilla,
Señor Secretario de Estado de Cultura de España,
Señor Presidente del Consejo de Dirección de la SGAE,
Señoras y Señores:

Es un gran placer y un honor para mí brindarles la más calurosa bienvenida, en nombre de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI), a los participantes en este Fórum Internacional sobre el ejercicio y la administración del derecho de autor y los derechos conexos ante los desafíos de la tecnología digital, que la OMPI se honra de organizar en cooperación con el Ministerio de Cultura y Educación de España y con la asistencia de la Sociedad General de Autores y Editores de España (SGAE).

Permítanme, en primer lugar, agradecer al Gobierno español, a través del Ministerio de Cultura y Educación, por acoger este importante evento así como a la SGAE por su inestimable contribución en la organización de este Fórum.

Qué mejor ciudad que la de Sevilla para la celebración de este evento; Sevilla, símbolo de la belleza, ciudad de la música, de las artes. Una ciudad rebosante de espléndidas creaciones del ingenio humano, una ciudad que de por sí inspira creatividad. Recordemos las operas que fueron inspiradas por esta maravillosa ciudad: el Barbero de Sevilla, las Bodas de Fígaro, Don Juan, Fidelio, Carmen.

Sevilla, ciudad abierta al mundo, ciudad con dimensión internacional. De aquí salieron las naves rumbo al nuevo mundo, lo que hizo que esta ciudad fuese hace cinco años, el centro de las celebraciones del evento al que en la historia, versión europea, se refiere como el descubrimiento de las Américas, etapa de singular importancia para la transformación de un conjunto de continentes aislados los unos de los otros, a un sólo mundo.

Sevilla, ciudad también del futuro, que acogió la Exposición Universal de 1992 y cuyo desarrollo dinámico también lo demuestra.

Todas estas razones hacen que éste sea el foro idóneo para tratar de un tema que concierne los derechos básicos e intereses de los creadores y difusores de estimables creaciones, tema de indudable importancia, con enfoque tanto mundial como futurista: el ejercicio y la administración del derecho de autor y los derechos conexos en el entorno digital.

Es apenas necesario exponer ante ustedes, los participantes en este Fórum, las razones de la importancia y oportunidad de este tema.

La tecnología digital, y particularmente el Internet, representa nuevos peligros a la vez que ofrece nuevas soluciones para la protección del derecho de autor y los derechos conexos, así como crea nuevas condiciones y posibilidades para el ejercicio y la administración de dichos derechos.

Desde mediados de los años 1980, la OMPI, en vista de la importancia creciente de la administración colectiva de los derechos, le dedicó una particular atención a esta forma de ejercicio de los derechos; ello condujo a la publicación por la OMPI, en 1990, de un estudio dedicado a la "administración colectiva del derecho de autor y los derechos conexos". Si el éxito de una publicación se mide por los idiomas a los que ha sido traducida, por la cantidad de ediciones y reimpressiones publicadas y por la cantidad de copias distribuidas, ese estudio ha sido la publicación de la OMPI la

más exitosa en materia de derecho de autor y derechos conexos. No obstante, durante los siete años subsecuentes a la publicación de dicho estudio, los desarrollos tecnológicos han sido particularmente espectaculares y a un ritmo verdaderamente acelerado.

Como consecuencia de la aplicación generalizada de la tecnología digital, del Internet y redes similares, las medidas tecnológicas de protección y los sistemas digitales de información sobre la gestión de los derechos, los titulares de derechos de autor y de derechos conexos tienen hoy en día una mayor libertad para decidir en qué forma desean ejercer sus derechos, si lo hacen sobre una base individual o a través de sistemas de administración de tipo centralizada. Asimismo, dentro de la administración centralizada, además de los sistemas tradicionales de gestión colectiva, se extiende cada vez más la aplicación de nuevas formas tales como los sistemas "de taquilla única", con tasas individualizadas y condiciones de concesión de licencias.

Esta evolución hizo que fuese indispensable que la OMPI reconsiderara los temas vinculados al ejercicio y la administración de los derechos en este nuevo entorno. Las razones por las cuales la OMPI trata hoy en día de esas cuestiones, son las mismas que en los años 1980 así como en el momento de la publicación del estudio de 1990. En primer lugar, se trata para la OMPI de asegurar, mediante asesoramiento y orientaciones a los gobiernos y legisladores, que tanto la reglamentación legal como el funcionamiento real de los sistemas centralizados de administración, y en particular los sistemas de administración colectiva, sean conformes a los criterios del derecho de autor y derechos conexos internacionales, y no conlleven limitaciones injustificadas e innecesarias a los derechos exclusivos. En segundo lugar, la OMPI contribuyó activamente al establecimiento y desarrollo de los sistemas centralizados de administración, especialmente en los países en vía de desarrollo y en "transición", lo cual justifica también el presente balance de la situación.

Para este Fórum, la OMPI encargó cuatro importantes estudios confiados a expertos de renombre, me refiero a los Señores Thierry Desurmont, Ralph Oman, Charles Clark y Santiago Schuster, y conformó paneles compuestos de destacados representantes de las diversas organizaciones no gubernamentales interesadas en el tema. Confiamos plenamente en que las discusiones durante estos tres días, serán de mucha utilidad no sólo para la OMPI para poner al día su posición e información en lo que atañe a la administración colectiva, sino también para toda la comunidad del derecho de autor y los derechos conexos.

Deseo de nuevo agradecer al Gobierno de España por acoger este Fórum internacional así como a nuestros colegas de la SGAE, nuestros socios en la organización de este evento, y les deseo a cada uno de ustedes y a todos nosotros un gran éxito en esta importante reunión.

DISCURSO DE BIENVENIDA

**por la Sra. Soledad Besseril
Alcaldesa de Sevilla**

Señor Secretario de Estado de Cultura,
Señor Director del Consejo de la Sociedad General de Autores y de Editores,
Señor Subdirector General de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI),
Presidente de la Audiencia de Sevilla,
Señoras y Señores:

Les doy la bienvenida a la ciudad de Sevilla. Es un placer el que estén aquí y es un honor también recibirles y que se celebre en esta ciudad un encuentro tan importante como este foro internacional. Le agradezco al Subdirector General que se acordara de la ciudad de Sevilla para la celebración de este encuentro.

Les deseo todas unas jornadas fructíferas de resultados interesantes y deseo también que encuentren a lo largo de su estancia una ciudad hospitalaria, una ciudad abierta con vocación universal, y que vean que la elección de esta ciudad ha sido acertada, porque ésta es la ciudad de la creación, que ha inspirado y sigue inspirando a los autores, a los intelectuales, a personas que se acercan a ella o han vivido en ella. Es una ciudad mediterránea, donde se encuentran restos importantes de culturas antiguas, de la cultura posterior árabe, de las culturas medievales, de la cultura del renacimiento y así sucesivamente hasta nuestros días; es una ciudad que en su tiempo estuvo abierta a todas las corrientes del mediterráneo y luego fue la puerta hacia América y la receptora también de todas las corrientes que venían desde América hacia Europa; una ciudad que sigue mirando al futuro y que no quiere solamente conservar su pasado sino que quiere también ser una ciudad moderna, abierta a esta nueva situación mundial de las tecnologías, donde siempre los autores han encontrado un clima ideal para la creación.

Yo espero que con estas discusiones y debates se logre garantizar a los autores sus derechos, no sólo los derechos a percibir sino el derecho a escoger su lugar de residencia. Se ha visto como autores creadores han tenido que abandonar sus ciudades, no sólo por problemas de libertad de expresión sino porque sólo en las grandes capitales encontraban los medios para defender sus derechos. Además de sumarme a esta permanente defensa de creación, me sumo también a aquellas personas que defienden la capacidad de elegir el lugar del mundo en el que el creador decida residir porque sabe que cualquiera que sea la elección, desde ese lugar va a tener también garantizado sus derechos como creador.

Les deseo una feliz estancia en Sevilla, espero que disfruten de la ciudad, que disfruten también de este ambiente de hospitalidad que siempre ha tenido y creo sigue teniendo y espero que vuelvan en el futuro.

FIRST PANEL DISCUSSION: THE IMPACT OF DIGITAL TECHNOLOGY ON THE PROTECTION AND EXERCISE OF COPYRIGHT AND NEIGHBORING RIGHTS

Moderator: Mihály Ficsor, Assistant Director General, World Intellectual Property Organization (WIPO)

Panelists: Antonio Delgado Porras, Legal Counselor, General Authors' and Publishers' Society of Spain (SGAE), member of the Legal and Legislation Committee of the International Confederation of Societies of Authors and Composers (CISAC)

Daniel Gervais, Director of International Relations, Copyright Clearance Center (CCC) (representing the International Federation of Reproduction Rights Organizations (IFRRO))

Katherine Sand, Secretary General, International Federation of Actors (FIA)

Pierre Noguier, Legal Expert, Society of Multimedia Authors (SCAM), France (representing the Federation of European Audiovisual Directors (FERA))

David Sweeney, Chief Legal Counsel, International Federation of the Phonographic Industry (IFPI)

André Chaubeau, Director General, International Federation of Film Producers Associations (FIAPF)

Robert Holleyman, President, Business Software Alliance (BSA)

Tim D. Casey, Chief Technology Counsel, Law and Public Policy, MCI Communications Corporation (representing the Information Technology Association of America (ITAA))

Mihály Ficsor: The purpose of this first panel is to offer an overview of the exercise and management of copyright and neighboring rights under the conditions brought about by digital technology.

Now, there seems to be agreement that, although digital technology may change many aspects of the protection and exercise of rights, no fundamental changes are needed. It is also clear that the old analog world of creation and distribution of works will live side by side with the brave new world of digital technology. Furthermore, it would be a mistake if, when we spoke about copyright and neighboring rights, we were only to concentrate on technology and on some economic aspects and were to forget about the underlying values and principles of copyright when dealing with collective management.

My remarks are not intended to suggest that there are no important new elements in the field of the protection and the exercise of rights. To start with, there are new rights and new combinations of rights on the basis of the new treaties adopted under the aegis of WIPO in December 1996. There are also new conditions for the exercise and management of copyright and neighboring rights, as well as a new dimension of protection and enforcement of rights, namely, the application of technological measures of protection and electronic rights management information. All these new elements should be addressed.

The purpose of this WIPO forum is twofold: first, we would like to review our position as far as collective management is concerned and update our documentation; second, after December 1996, we would like to deal with certain aspects of the implementation of the new treaties: the WIPO Copyright Treaty (WCT) and the WIPO Performances and Phonograms Treaty (WPPT).

The foreseeable results of this forum will be triple: first, we will publish a compendium of the forum which will include all the studies commissioned and prepared for the forum as well as a summary of the discussions; second, some new principles or model provisions may emerge as a result of these discussions which may then be used when giving advice to governments and legislators in the various countries; third, the results of this forum will, of course, be used in our institution building program for developing countries and countries in transition.

Antonio Delgado Porras: Como ya es tradicional, con el impacto de la tecnología digital se han planteado nuevos problemas al derecho de autor.

En primer término, problemas sobre su protección. Pero el Tratado sobre Derecho de Autor, aprobado en la Conferencia Diplomática de la OMPI, de diciembre de 1996, definió los derechos que están básicamente en juego en materia de transmisión digital interactiva, a saber, el de comunicación al público y el de reproducción. Y aunque no lo hizo, los autores pueden alegrarse de que una noción amplia del derecho de reproducción haya quedado reconocida a nivel internacional.

En segundo lugar, problemas en el plano del ejercicio efectivo de los derechos. Unos, asociados al derecho de reproducción, a los que el Tratado no quiso o no pudo dar una solución expresa. Otros, relacionados con la titularidad de los derechos y con la transferencia de los mismos o de su ejercicio, cuyas reglas el Tratado, como era de esperar, se abstuvo de definir. Pero las legislaciones nacionales cuentan con mecanismos como la cesión legal y las presunciones de titularidad, de cesión de derechos o de legitimación para el ejercicio de ellos, por los que, en definitiva, esos derechos quedan sustraídos a los autores. Piénsese en los diferentes estatutos de las obras audiovisuales y en la más que probable aplicación de ellos a un gran sector de "obras multimedia". Por tanto, desde la perspectiva de los autores, pesa, sobre el referido plano, una incertidumbre de vital importancia. Porque la decisión que adopten los legisladores nacionales o regionales sobre las materias que el Tratado ha dejado en sus manos determinará el sentido y la posibilidad misma de una administración colectiva de tales derechos del tipo de la practicada, en forma autogestionaria y con participación del autor, por las organizaciones conocidas como "sociedades de autores".

En conclusión, es necesario estar muy atento a lo que ocurra en dichas legislaciones con el fin de que el autor no quede excluido *de jure* o *de facto* de las oportunidades que presenta la tecnología digital, lo que pondría en cuestión la función del derecho de autor como estímulo de la creación.

Daniel Gervais: Permítanme en mi intervención destacar seis puntos.

El primero punto consiste en distinguir tres fases o períodos en la evolución de la gestión del derecho de autor. La primera fase es la que llamamos generalmente la gestión colectiva tradicional con autorizaciones generales, en inglés "blanket licensing," y esta forma se utiliza mucho, ahora como en el pasado, en todos los casos en los que no es posible contar con las autorizaciones necesarias para la utilización de las obras. Un ejemplo típico es la radiodifusión. En estos casos, la repartición se basa en estadísticas y encuestas. La segunda fase es la que llamaría la gestión analógica caso por caso, la gestión no digital pero caso por caso. Aquí, la repartición debe basarse en los datos proporcionados por los usuarios. La tercera fase es la fase digital, lo que en inglés se llama ERMS (Electronic Rights Management System). Yo diría que esta tercera fase representa la parte más moderna de la gestión del derecho de autor. En los casos en que se utiliza un sistema ERMS, el derechohabiente tiene la posibilidad de establecer el precio de cada obra y de cada utilización de cada obra, y la repartición puede basarse completamente en los datos generados automáticamente por las redes digitales con una precisión de casi 100%.

En segundo lugar, deseo solamente destacar que la primera función de un sistema ERMS es la gestión, en redes digitales, pero los sistemas modernos pueden aplicarse también a otras formas de gestión, a las dos primeras formas de gestión que mencioné, porque naturalmente lo que puede hacer un coche de 100.000 pesetas lo puede hacer un Mercedes.

En tercer lugar, un ERMS puede ser utilizado no solamente por sociedades o centros de gestión de derechos de autor, sino también en ciertos casos por los derechohabientes mismos, y veremos más adelante las ventajas de hacerlo así o de pasar por una sociedad o un centro de gestión. Yo creo que los sistemas electrónicos de gestión serán absolutamente necesarios en el futuro próximo, porque las distinciones entre los varios medios y las varias industrias del derecho de autor, la de edición, la cinematografía, la grabación de discos, etc. están realmente desapareciendo, muchos autores son cada vez más multimedia, porque utilizan muchas formas de obras.

El cuarto punto es que los ERMS se utilizarán para autorizar transacciones en redes digitales, en particular en lo que concierne a la difusión de obras a la demanda, siendo ésta la nueva forma de difusión, que se utiliza cada vez más, de tal forma que dentro de tres o cuatro años será una forma de acceso a las obras bastante común.

El quinto punto consiste en que los ERMS deben ser flexibles en el sentido que permitan reflejar los diferentes modelos contractuales, simplemente para que lo que no dice ahora la ley de derecho de autor o lo que no dicen los tratados, incluso los nuevos Tratados de la OMPI firmados en diciembre pasado, se pueda establecer en acuerdos entre derechohabientes, centros de gestión y usuarios. Para que funcione un ERMS, debe poder reflejar todo lo que dice el contrato entre derechohabientes y usuarios en el mismo país o en diferentes países.

Para terminar: la protección de la confidencialidad de los usuarios es esencial. Si bien es necesario identificar las obras y a los derechohabientes, debemos mantener la confidencialidad de los usuarios en la identificación de las obras que viajan por las autopistas digitales y sobre ese punto los centros de gestión o las sociedades de autores tienen que desempeñar un papel fundamental: el de agrupar los datos de los usuarios y repartir, sin identificar a los usuarios individualmente.

Katherine Sand: The International Federation of Actors (FIA) is very pleased to have been invited to take part in this forum to be given the opportunity to express its views on the new WIPO Performances and Phonograms Treaty, and to discuss its implications for the future. FIA represents predominantly performers—working for the most part in audiovisual media—who are considered rights holders in many parts of the world, whether through statutory neighboring rights or by virtue of contractual rights negotiated through agreements: the fact that they are rightholders makes them stake holders in the digital future.

It is clear that the WIPO Performances and Phonograms Treaty that emerged in December 1996 was not precisely what we had sought because of the absence of rights for performers in audiovisual fixations. The treaty is now the baseline for the protection of performers in the digital age, although the continuing role of the Rome Convention –which is the obvious baseline for audiovisual rights–should not be forgotten. The broad right of making available fixed performances—making possible various solutions to the on-demand situation—is welcomed in the treaty, as is the acceptance of the need for moral rights for performers and the measures concerning rights management and technical measures. It will be a challenge for all parties administering rights to ensure that access to rights management information is possible, perhaps first of all for performers. Whatever reservations we may have about the treaty, we expect that it will enjoy widespread adherence in developed and developing countries, and we must work with it.

What about challenges? How, through this process of establishing international norms, can audiovisual performers be protected? The particular problem is not whether a performance is audio or audiovisual, digital or analog. It is the collision of two very different systems that do not admit each others' existence. The protection and management of performers' rights in audiovisual media is not new. Performers all over the world do enjoy different kinds of rights and they do manage them collectively and responsibly, whether through union collective agreements or collecting societies or a combination thereof. Performers and their organizations are already adjusting to the new demands of multimedia, the Internet and digital dissemination of their performances, and they are trying to manage their rights accordingly. In countries with strong collective agreements which have systems of payment for various uses, the performers will have some redress against defaulting third parties and in cases of bankruptcy. They will have a real stake in the fight against piracy. In countries with weak performers' unions, performers will have a chance to negotiate some payment for themselves on the basis of their rights. It will be up to them to find a way in which to exercise those rights collectively and efficiently. We might like to believe that all performers are well and justly remunerated for the use of their performances, but that simply is not the case and we think that their stakes should be fairly remunerated.

Despite the huge strides that were made in Geneva towards reconciling different legislative systems and practices in the interest of rightholders, we do still regret that it has not been possible to come up with an international consensus on how audiovisual performers' rights can work in practice without, for example, envisaging that some countries will introduce the expropriation of those rights to the point of contract. Audiovisual performers are no different from any other category of performers and they need real rights which can then be administered in an equitable, effective and responsible manner. That will be more important than ever in the digital age. The results of the Diplomatic Conference will make possible the movement of certain fixations and performances in the digital environment, and WIPO should also be capable of finding solutions to the "audiovisuality."

Pierre Noguier: Il faut envisager le défi des nouvelles technologies et la réglementation que l'on tente d'adopter pour y répondre. On dit toujours que le numérique est porteur d'avantages pour la création des œuvres, de nouveaux marchés avec la démultiplication des possibilités d'enregistrements sur les supports, et enfin de facilités de gestion grâce à la possibilité de mieux identifier chaque utilisateur ou chaque utilisation. C'est la description d'un rêve et, du rêve à la réalité, il y a tout justement ce travail de régulation ou de réglementation à faire. Il ne faudrait pas que ce travail soit mal fait ou le soit d'une manière incomplète sinon le rêve risque de se transformer en cauchemar.

En France, ces dernières semaines, un député a rendu un rapport sur Internet intitulé : "Un défi pour la France". Le rapport, demandé par le Premier Ministre, mentionne et définit dix priorités. L'une d'elles est intéressante parce qu'elle insiste sur l'importance de la création intellectuelle et des œuvres. Malheureusement, c'est l'aspect fiscal qui est en arrière-plan de cette approche. On ne s'intéresse pas aux créateurs! Cela étant dit, il faut bien voir que les traités adoptés à l'issue de la Conférence diplomatique de Genève, en décembre 1996, ont certains aspects positifs. L'un d'eux est évidemment la reconnaissance du droit de communication : l'affirmation pour tous les modes de création que l'auteur a la possibilité d'autoriser ou d'interdire la mise à disposition de son œuvre pour une communication publique, même à la demande, est incontestablement un plus par rapport à la Convention de Berne et à la Convention de Rome. Cependant, cette reconnaissance ne prend toute sa valeur qu'à travers les

moyens de faire valoir ces droits. C'est donc un problème pratique de preuve et, notamment, d'identification des œuvres sur les réseaux. On touche aux mesures techniques proposées lors de la Conférence diplomatique de décembre 1996 à Genève. Il est demandé aux États de prendre les mesures qui s'imposent pour protéger les mesures techniques, notamment les dispositifs qui sont destinés à limiter l'utilisation des œuvres, mais également pour sanctionner les personnes qui modifieraient des systèmes d'identification des œuvres. La difficulté dans ce domaine vient du fait que ce sont les États qui ont la responsabilité de prendre les mesures qui relèvent d'une politique législative, et qu'il n'y a aucun moyen de les contraindre. Il n'existe aucune garantie quant à l'efficacité de la mesure au sens juridique. S'agit-il d'une responsabilité objective ou subjective? Visera-t-on toute personne ayant participé à la diffusion d'une œuvre ou seulement toute personne ayant recherché la contrefaçon en supprimant les systèmes d'identification?

Dernier problème : celui du droit moral. L'idée circule, selon laquelle les nouvelles technologies mettraient fin au droit moral, ou vu sous un autre angle, le droit moral des auteurs empêcherait le développement des nouvelles technologies. Il y a un exemple dans l'actualité française. L'Institut National de l'Audiovisuel (INA) est un institut public qui a pour mission de conserver les œuvres audiovisuelles et également de les distribuer et de les diffuser. Traditionnellement, la mise à disposition de ces œuvres archivées était faite par des moyens manuels, c'est-à-dire, par des documentalistes qui recherchaient les œuvres ou qui vous y donnaient accès. Aujourd'hui, un serveur numérique, effectue la recherche des œuvres. La technique n'étant pas infaillible, il arrive que des œuvres ou des extraits d'œuvres ne soient pas attribués à leurs auteurs. La question se pose de savoir si le fait qu'il s'agisse d'un serveur numérique serait de nature à justifier une impossibilité pour l'auteur de revendiquer la paternité de son œuvre. La demande de l'auteur de contrôler d'éventuels extraits et d'être identifié est tout aussi légitime qu'il s'agisse d'un documentaliste qui fait le travail ou d'un serveur numérique.

Quoiqu'il en soit, en conclusion, il y a une grande part de travail qui doit être faite par les États pour prendre les mesures réglementaires appropriées et ne pas se laisser aller à la déréglementation.

Mihály Ficsor: En ce qui concerne les obligations relatives aux mesures techniques et aux systèmes d'information pour la gestion des droits, il est vrai que le niveau des obligations est plus bas, dans les deux traités, que ce qui fut espéré. Naturellement, rien n'empêche une partie contractante d'introduire un système plus performant. Dans la phase de mise en œuvre, les pays décideront certainement de recourir à des systèmes plus efficaces sur la base des traités.

David Sweeney: The record industry is probably facing the greatest challenge of its history. The challenge stems from the process of digitalization—the use of digital technology to store, copy, transmit and alter objects of intellectual property, including recorded music. Our industry is changing from what could be called an off-line environment to an on-line environment; and, for the moment, the two are co-existing easily. By off-line, I mean that, in the past, we have focused on sale and distribution of sound recordings on sound carriers such as cassettes, phonograph records, and more later, CDs, etc. The big change is that, with the advent of digital transmission of recorded music, we are faced with an on-line situation where one has music on demand. The most wide ranging example of this phenomenon is, of course, the Internet.

Central to the development of the record industry in the off-line environment have been exclusive rights of reproduction and distribution. As the industry changes, we want to ensure that those exclusive rights of reproduction and distribution exist in the on-line as well as in the off-line environment. We estimate that, in five to ten years, 15% of our business will be on-line. At the moment, we are no longer in control of the distribution of our product and there is a similar problem which exists in a lot of intellectual property-based industries. The availability of music on the Internet has to be the greatest development in the availability of recorded music since Edison invented the phonograph. We share the same concerns as other industries in this area. Under the treaty signed at

WIPO last December 1996, producers of phonograms will enjoy the exclusive right of making their phonograms available to the public, where the public can choose exactly what it wants. This, together with the provisions protecting copyright management information and technical control measures, is a good starting point: but it is not enough.

Because of the magnitude of the problems facing the record industry, we are moving on two fronts: the legal and the technical. We are looking at ways of making the transmission of music secure in the digital era. With regard to licensing, our view is that we should be free to decide how we license; collective licensing is definitely a suitable option, but not the only one.

André Chaubeau: Les œuvres audiovisuelles sont commercialisées par les producteurs qui rassemblent dans leurs mains l'ensemble des droits d'exploitation, auprès de distributeurs et de diffuseurs par des contrats individuels de gré à gré, et sur une base d'exclusivité. De ce fait, la gestion collective ne joue qu'un rôle tout à fait marginal dans l'exploitation des œuvres audiovisuelles; elle est au plus un pis-aller là où la gestion individuelle est possible : concrètement elle n'est utilisée que pour la retransmission par câble et pour la copie privée telle qu'elle existe aujourd'hui dans l'univers analogique.

La technologie numérique va-t-elle changer quelque chose à ce choix quasi-systématique de gestion individuelle de gré à gré?

La technologie numérique va apporter dans l'exploitation des œuvres audiovisuelles quatre éléments nouveaux :

1. L'utilisation de nouveaux supports préenregistrés.
 2. La mise en place de nouveaux services de distribution en ligne.
 3. La création de nouvelles œuvres incorporant des extraits d'œuvres audiovisuelles.
 4. Le recours à des nouveaux moyens de contrôle de l'exploitation des œuvres.
1. CD-ROM et surtout D.V.D., bien qu'ils constituent un nouveau type de supports matériels préenregistrés, destinés à la vente ou à la location au public, n'apportent aucun élément nouveau sur le plan juridique par rapport aux vidéocassettes ou aux vidéodisques analogiques. Ils seront édités et commercialisés par des éditeurs/distributeurs qui diffusent en exclusivité tel ou tel titre dont ils auront acquis les droits d'exploitation correspondants auprès du producteur, par contrat de gré à gré : rien de bien nouveau sous le soleil...
 2. Les réseaux en lignes vont offrir de nouveaux vecteurs de commercialisation en fournissant au public une œuvre, à distance, sur demande individuelle : les services de vidéo à la demande seront des distributeurs ayant acquis les droits de distribution correspondants par des contrats de gré à gré, auprès des producteurs. Chaque œuvre sera offerte en exclusivité par un service. Ces nouveaux services en permettant une individualisation pointue de la commercialisation vont impliquer de nouvelles démarches de marketing et créer de nouvelles habitudes de consommation. Cependant, au stade de l'offre, il n'y aura aucun changement de logique : la relation entre le producteur, regroupant l'ensemble des droits, et le distributeur/serveur en ligne, sera régie par un contrat pour chaque œuvre, de gré à gré, et sur une base d'exclusivité.
 3. La technologie numérique va rendre possible de nouveaux moyens de contrôler l'exploitation et l'utilisation de chaque œuvre : identifiants de l'œuvre et systèmes techniques de protection. Ces systèmes permettront d'affiner l'offre sur les services en ligne en offrant au consommateur la possibilité de simplement visionner l'œuvre une fois, pour un prix donné, ou d'acquérir une copie de cette œuvre pour un prix supérieur.

Ces outils permettront d'une part, de mieux contrôler la consommation de l'œuvre, donc l'exploitation de chaque œuvre, et d'autre part, de contrôler la copie privée numérique, ce qui constituera un changement important par rapport à la copie privée analogique.

D'un domaine jusqu'à lors incontrôlable, la technologie numérique va peut-être faire de la copie privée un domaine contrôlé.

4. Enfin, la technologie numérique va permettre la création de nouvelles œuvres, usuellement et improprement qualifiées de "multimédia", et que pour ma part j'appellerai "interactives".

C'est pour l'utilisation d'extraits d'œuvres audiovisuelles dans ces œuvres interactives que la gestion collective est souvent présentée comme la panacée. Ceci ne semble absolument pas évident : le producteur de l'œuvre interactive devra acquérir les droits correspondants auprès des détenteurs de droits sur les œuvres utilisées. Il n'y a là rien de bien nouveau car c'est ce que font les producteurs d'œuvres audiovisuelles depuis longtemps.

Il serait tout à fait erroné de penser que toutes les œuvres doivent être disponibles pour tout un chacun moyennant une redevance forfaitaire. Là encore le gré à gré et les contrats individuels joueront pleinement. Serait-ce trop compliqué? Produire une œuvre est un métier et, abandonnons la démagogie consistant à prétendre que toute personne doit être éditeur ou producteur.

L'utilisation d'extraits de l'audiovisuel pour créer de nouvelles œuvres n'est pas un fait nouveau. Ce qui peut changer à l'avenir, c'est sa signification commerciale. Face à une demande significative, des intermédiaires *ad hoc* qui seront des distributeurs spécialisés, ou des agences commerciales, recevront mandat exclusif du producteur pour la commercialisation d'extraits de chaque œuvre aux conditions expressément fixées par lui et non par l'agence. Il s'agira encore d'un schéma de gré à gré s'inscrivant dans une logique de contrats commerciaux individuels.

La technologie numérique va permettre la mise au point de l'utilisation d'outils de contrôle et de transparence de l'utilisation des œuvres. Ce sont les identifiants qui permettront cette reconnaissance des œuvres utilisées; et ce sont les protections techniques de contrôle du copiage ou de cryptage qui serviront au contrôle de la diffusion. Ces outils techniques n'ont aucune vocation à modifier le mode de gestion des droits. Ils serviront à rendre plus transparents et plus sophistiqués les circuits de distribution et de communication, et à affiner les services offerts au public. Sur le plan de l'exercice des droits, la technologie numérique n'est pas une révolution, elle ne va pas changer la logique de la gestion des droits sur les œuvres audiovisuelles, elle va simplement permettre d'élargir les services offerts aux consommateurs et rendre plus efficace la gestion actuelle des droits sur une base d'exclusivité, sur des contrats individuels et de gré à gré.

Robert Holleyman: The members of the Business Software Alliance (BSA) are leaders in both the computer software and hardware industries and, indeed, are founders of the Internet.

The information society presents a unique opportunity for authors of virtually every kind of literary, artistic and scientific work. For authors, it offers the promise that their works can be disseminated more widely and more efficiently. For computer industries, broadcasting, cable, satellite and telecommunications providers, there is great potential for technical innovation and growth. For the public, new digital technologies promise a wealth of services, data and creative works made available on-line in a form that may be even more useful than presently available. Digital technologies give authors and the rightholders many more options on how to protect and how to exercise their rights. New types of technical protection give the rightholders better physical control over unauthorized copying as well as more efficient distribution mechanisms.

Using software as an example, many software publishers are today installing a wide variety of their works on individual CD-ROMs and they have been supplied unique passwords to gain access to one or more products once payment is received. On-line licensing can allow an even wider variety of pricing and usage options. As was pointed out by Dr. Ficsor at the 1994 WIPO meeting in Paris on the

future of copyright and neighboring rights, "the freedom of owners of rights to decide what way of exercise of rights they choose in the exclusive nature of the rights involved should be fully respected." From the BSA's point of view, compulsory licensing is completely inappropriate in this world, as is any form of mandatory collective administration.

As far as the WIPO Copyright Treaty resulting from the WIPO Diplomatic Conference in December 1996 is concerned, BSA strongly supports ratification of this treaty and looks to the four important principles embodied in that document: the reproduction right, the new making available right, the distribution right, and the obligation to protect technical measures against circumvention.

On the reproduction right, BSA agrees with WIPO's assessment—also expressed in the agreed statement attached to Article 1(4) of the treaty—that the existing Article 9 of the Berne Convention already covers all forms of reproduction, permanent or temporary, in any form. For digital works like software, the statement confirms Article 9's coverage of the use of works in a digital form, including electronic storage. This is particularly important for ensuring adequate protection of the rightholder at the user's end of a transmission. With software, the way it is used remotely over electronic networks, whether on a local area network or the Internet—is by making a temporary copy and copying it into the random access memory (RAM) of a user's local computer. Without the protection of temporary reproduction, there would be virtually unlimited use of a work without payment. All of the economic value to the author or the publisher would be vitiated. It is vital that national and regional copyright laws protect the rights of authors to control all types of temporary as well as permanent reproduction.

Second, the right of making available works on interactive networks protects the rightholders at the server end of a transmission and, as the European Community made clear when it proposed this new right, it is not a right of broadcasting or public performance: this distinction should be carefully drawn as governments implement this new right.

Third, the distribution right should be implemented on a national or regional exhaustion basis to ensure the rightholders' flexibility to establish local sales and customer support functions commensurate with local cost structures.

Finally, on the issue of technical protection, the provision protects against the all important act of circumventing copy or access restrictions and provides a sufficient basis for banning devices intentionally developed and sold for such circumvention.

On the issue of multimedia, we would assert that there is nothing new about multimedia. It is not a separate or new type of work. Indeed, it is typically a computer program combined with a database that contains more than one type of work, and there is nothing about a multimedia product that warrants a departure from long-established rules requiring creators of software works or databases to obtain third party authors' or the rightholders' consent prior to including their works. The BSA member companies, as developers of multimedia products, use many types of licensing arrangements, although typically, individual licenses are used for multimedia products and services.

As to the digitization of works and the availability of such technologies as the Internet, this does mean that the risks of unauthorized copying and distribution and transmission are greatly increased. BSA believes that this highlights the need to reassess many traditional copyright exceptions that allowed so-called private copying and similar activities in the analog world. Such exceptions, if applied indiscriminately in the digital world, could dramatically affect the normal exploitation of a work. This is why, in the software and database arena, national governments have recognized that only narrow exceptions, such as backup copying and copying incidental to authorized use, should be allowed. This is an appropriate model as other works become digitized and go on-line.

In conclusion, I would note that the BSA and its companies strongly support the ratification of the WIPO Copyright Treaty. It will serve as a means of encouraging the distribution of rights in digital form and the protection of those rights; the results will yield great benefits to authors, publishers and the public in this brave new world.

Tim D. Casey: I feel somewhat like a sheep in a wolf's den, to the extent that I come to this meeting to express the views of the communications companies, the Internet providers and the backbone operators which have, at times, been cast as the evildoers. I hope to disabuse you of that notion and also to reiterate that we are very supportive of strong copyright protection within the digital environment.

However, in order for this medium to benefit everybody, it needs to be controlled in a way that does not strangle the medium itself. To be able to guarantee freedom of expression in the world and the right to privacy of individuals, one needs to tie these freedoms and rights to a freedom of distribution which is different from what we have today. We do appreciate the growing concern that exists for the adequate protection of content or rightholders in the digital environment, but we believe that incentives need to be created for all parties to work together so as to come up with adequate solutions that will benefit everybody.

With respect to the WIPO Diplomatic Conference, the WIPO Copyright Treaty and the WIPO Performances and Phonograms Treaty were successfully negotiated but not without controversy with respect to these issues, and not without work left undone. The significance of the debate over the right of reproduction and the right of communication to the public is not to be forgotten. We understand copyright owners' concerns about piracy in the on-line environment, but the solution to that problem is not to create laws which burden the operability of the on-line industry, since the on-line industry will ultimately be responsible for much of copyright owners' profits.

Ambiguities do remain over the scope of the rights that were provided in the WIPO treaties that must be clarified in the implementation process: for example, the scope of the right of reproduction. Some of the other speakers have suggested that simply stating that the right of reproduction is recognized under Article 9 of the Berne Convention, solves everything: it does not. It does not solve everything because there is a misunderstanding over how the technology works, where the rights exist, and how reproductions are made within the various systems. If one looks solely at what the user end of the system does, there are some appropriate controls that have been put in place but this does not carry over throughout the distribution mechanism.

Regarding the right of communication to the public, the Diplomatic Conference adopted an agreed statement to Article 8 of the WIPO Copyright Treaty that addresses the issue that "the mere provision of physical facilities for enabling or making a communication does not in itself amount to communication within the meaning of this Treaty or the Berne Convention." There is no clear-cut understanding of what "physical facility" means: we hope to be able to address that issue with an explanation within the context of the ratification of the treaties or in their implementation. In addition, there is a strong concept of the initiator of an infringement being the responsible party and that theory has not necessarily made its way into all the work that has been done. I hope to see many countries adopting that concept: it is the party who initiates the infringement who ought, ultimately, to bear the responsibility for it.

It seems that there is a lack of understanding of the technology which has led to many of the problems that we are attempting to resolve. The Internet does not work as any other technology has worked before it. People have tried to explain how the Internet works, but the simplest explanation is the following: It takes a sentence, breaks that sentence down into a couple of characters, writes each character on a separate piece of paper, puts that piece of paper into a separate envelope and distributes these envelopes through various postal services throughout the world until they are collected again at an end point." The Internet does not recognize borders and laws in various States; if it did, the technology would not work. Solutions and implementations regarding areas of concern should be developed so that they are economically feasible and technically reasonable for all sides. Works need to be protected, but as much so as the technology and the industry comprising the Internet. We hope that this does not slow down the global information infrastructure in the development of these technologies but I caution that technical monitoring of some form is not a feasible solution. Technology is being developed which will give people the ability to mark their works, but not

all works will be marked. Pirated copies of works will still, exist even though legitimate industries are disseminating material that has been watermarked or encrypted or protected in some other form and balanced approaches are being worked on for the protection of copyright and neighboring rights in the digital environment. It is in the interest of all parties involved to protect these works, but in a balanced and realistic manner.

Mihály Ficsor: I believe that this has been a good warm-up exercise. Different views from different viewpoints have been expressed. We do not have the full picture yet; but at least an outline of how copyright and neighboring rights may—and should—be protected, exercised and managed under the conditions of digital technologies, particularly on the Internet. It is up to the forthcoming panels to fill in the gaps, and offer a more complete picture of the present and emerging conditions of exercise and management of rights and of all the options available.

SECOND PANEL DISCUSSION: THE ROLE OF THE STATE CONCERNING THE EXERCISE AND MANAGEMENT OF COPYRIGHT AND NEIGHBORING RIGHTS

Moderator: Borja Adsuara Varela, Director of the Cabinet of the Secretary of State for Culture, Ministry of Education and Culture of Spain

Panelists: Reinhold Kreile, Professor, President-Director General, Musical Performing and Mechanical Reproduction Rights Organization (GEMA), Germany, President of the Executive Bureau of the International Confederation of Societies of Authors and Composers (CISAC)

Colin Hadley, Chief Executive, The Copyright Licensing Agency Ltd. (CLA) (representing the International Federation of Reproduction Rights Organizations (IFRRO))

John Morton, President, International Federation of Musicians (FIM)

Carlos Grande, Director General, Spanish Recording Industry Association, Spain (representing the International Federation of the Phonographic Industry (IFPI))

Gérard Gabella, Executive Director (SPA Europe), Software Publishers Association (SPA)

Britta Kümmel, Head of the Copyright Office, Danmarks Radio, Denmark, Chairman of the Copyright Group of the European Broadcasting Union (EBU)

Borja Adsuara Varela: El tema del segundo grupo de debate, el tema genérico es la función del Estado en el ejercicio y la administración del derecho de autor y los derechos conexos. ¿En qué aspecto y en qué medida puede justificarse la intervención del Estado en la manera en que los titulares del derecho de autor y los derechos conexos ejercen dichos derechos? ¿En qué casos, si los hubiere, puede hacerse obligatoria la administración colectiva de los derechos? ¿Cuál es la función que pueden o deben tener los órganos legislativos, el gobierno y/o el sistema judicial en materia de establecimiento y funcionamiento de sistemas de administración colectiva?

Simplemente, deseo destacar que, tanto el derecho de autor como los derechos conexos tienen una naturaleza individual, son derechos individuales, con lo cual también hay que recordar las conclusiones de la publicación de la OMPI sobre la administración colectiva donde se decía que el ejercicio, la administración preferente de los derechos de propiedad intelectual era el ejercicio individual. Se plantea la pregunta, en qué casos es conveniente o indispensable la administración colectiva, pregunta que constituye el siguiente tema de discusión.

En cuanto a la actuación del Estado, se distingue en el programa entre la función del Estado por un lado, y los tres poderes normales en el Estado es decir, el legislativo, el ejecutivo y el judicial, implícitamente nos vamos a referir al poder ejecutivo y sobre todo a las funciones administrativas. Pero también es menester tener en cuenta que esa función del Estado inicialmente comienza con la legislación y luego con la protección de esos derechos por vía judicial, aunque luego nos centremos en el ejecutivo. También quiero distinguir entre la función del Estado o la intervención que ya tiene un matiz, y un intervencionismo que ya es un grado especial de intervención.

Por último, las cuestiones de la obligatoriedad de la administración colectiva y la intervención del Estado en el establecimiento y funcionamiento de las sociedades, son cuestiones de desarrollo que dejo según quieran tratarlas los distintos ponentes.

Reinhold Kreile: Our subject is the role of the State in the face of the development of new technologies in the digital age. Such technological development leads to the question: has the role of the State changed? My answer is, the role of the State has not changed and cannot change. For the primary obligation of the State is to guarantee the protection of the author and of intellectual property. There are many countries in which intellectual property is protected by the Constitution. Thus, it is lifted to such a high level that it cannot just be disposed of by the legislator, and the legislator is prevented from giving less appreciation to intellectual property than to other property. This is very important: the legislator continuously has to stick to the basic principle of preserving intellectual property. There are other countries in which there is no such constitutional guaranty. Nevertheless, all countries, in particular those united in the Berne Convention, respect the understanding that intellectual property, namely the works of creators of music, literature and visual arts, must be protected. This keeps being true in a world that it has changed, but not changed as regards the basic principle, but only in respect of certain technical aspects. If I may come back to a concluding remark of the last panel, I wish to say: it is the obligation of the State, in face of the technological development, to strengthen the protection of intellectual property, but not, on the contrary, to weaken it, in order to help technological and digital achievements to be implemented industrially. To sum up, and it has to be said again and again, the State does not have to promote the development of the digital environment, because industry takes care of that on its own. But the State is required to protect, as always, the weaker party, and that is the intellectual property. That is why the State is here particularly challenged to act.

New developments had frequently to be embraced by the legislator, and the protection of intellectual property had to be defined newly. Copyright Act used to stem from a time, where sound-recordings did not yet exist. But when the technical development allowed to make sound-recordings, namely with assistance of mechanical means to fix the sound and to distribute it, legislation and subsequently also jurisprudence have found: "this is a method of reproduction for which the exclusive right belongs to the author". That was a technological development at a time at least as dramatic as is the digital development to date. It has to be recognized: for our grandfathers, the electronic and mechanical development was at least as rapid as we feel to be rapid what is ongoing now. Our grandfathers said, in face of that development: let's fix the mechanical right as an exclusive right of the

author. And when, again at that time, broadcasting came about, they agreed to establish the broadcasting right as a new exclusive right of the author. As nowadays digital development has raised a problem to define the circumstances under which a work is accessible to the public, the peoples interested in copyright protection and meeting in Geneva in December of last year, decided to define a new rule establishing the traditional protection of the author in the new digital environment. And that is the way the development should continue. The decision in Geneva was a decisive step towards embracing technological development by new norm-setting. What just had to be done was what had been done before, that is again to grant the exclusive right to the author. That is the role of the State in the new digital world, to continue to ensure protection to the author.

I am turning now to the second subject: "the role of the State" in relation to copyright societies. The protection of the State includes the cultural and social mandate of the copyright societies. The copyright societies are more than just collecting societies, although the collection and distribution in the proper way are of primary importance. But States have recognized, that beyond these two functions, the copyright societies have a social and cultural mandate, and I am very pleased to mention here, in Sevilla, that the Spanish legislator has very well understood, as reflected in Article 150 of the Spanish Copyright Act, what this mandate consists of. This Article deals with the social and cultural functions of collecting societies and states. Collecting societies have to promote, other directly or indirectly, assistance and support in favor of the members, including educational and training measures. Of course, this obligation has to be complied with, also by recurring to the collected revenue. That's what the Spanish, the French, the German and nearly all legislations reaffirm.

Now, to sum up: The first task of the State in the digital world is to protect the author from possible expropriation by the new technological development, without however disturbing these developments. And the author must enjoy an adequate share in the benefits from such development. The second task of the State is to enable the collecting societies to comply with their cultural and social mandate attributed to them.

Colin Hadley: It is necessary to recall that a State consists of three powers: the legislature, the government and the judiciary. The State is involved with intellectual property rights in four distinct ways: (1) as a legislative draftsman; (2) in terms of law enforcement; (3) as a producer of intellectual property, and (4) as a user of intellectual property.

We are of the view that State intervention has to be as little as possible, and IFRRO supports the view that rights should be managed on an individual basis wherever possible, except where the individual management is clearly impossible or impractical. And this is where collective management comes into play. I can think of only two real justifications for state intervention: firstly, to ensure that there is public accountability of the collective management of rights, and, secondly, that the State should ensure that there is a dispute resolution mechanism in place if it is needed, either by tribunal or through other methods. There are two over-worked phrases, certainly in the 20th century and in most countries: one is "national interest" and the second one is "public interest." Both are insidious and can be used as an excuse for state intervention. If the progress of the new technologies is not being fulfilled or if collective management of rights and intellectual property rights owners are impeding the advance of education or scientific development, certain States may consider intervening in order to control those areas of business.

It is necessary for the intellectual property world to make sure that the benefits of the new technologies are passed onto the community as fast as possible. On the law enforcement side, this is particularly an area where we need to increase our lobbying because States are the guardians of laws as well as its draftsmen and they have a duty to see that the law is obeyed, and in the field of intellectual property as much as in other areas. On the question of the State as producers of intellectual property, governments should lead by example and there should be no privileges or exceptions for government uses when it comes to intellectual property in whatever form.

Borja Adsuara Varela: Permítanme agradecer al Señor Colin Hadley por haber planteado un tema que yo creo será retomado: si no existe el motivo del interés general desde luego parece que la intervención del Estado debe limitarse al mínimo posible. Puede haber otras opiniones y a lo mejor a alguien se le ocurre que la función del Estado es precisamente por el interés general de la propiedad intelectual más allá del interés particular pero esto podrá ser objeto de otras ponencias o del debate subsiguiente.

John Morton: From the point of view of musicians, there are very few performances that involve only one performer. It is therefore unrealistic to regard the collective management of rights as exceptional. For more than a hundred years, musicians have understood and practiced the collective administration of their rights such as they existed at the time (labor rights, rights in initial work, for example). The organizations that they established to do this were called trade unions and some of the lessons of the relationship between the State and trade unions can equally be applied to other collective administration organizations for the interests of performers.

Another aspect which concerns the performances available of some popular songs, raises some questions about the relevant arguments about access to information and about the application of competition rules to the management of performers' rights.

The Annex to the program contains the excellent conclusions of Mr. Ficsor's study, published by WIPO in 1990, on the matter, except for recommendation "(m)" about the role of States, on which I would have some reservations. Regarding the question of what is the role of States in the exercise of rights, States should recognize the social and cultural necessity for performers' rights, and should provide statutory rights that are suitable for today's and tomorrow's world, to enable performers to control and benefit from the exploitation of their performances. When we refer to uses, one should distinguish between the use for dissemination of performances and the use of performances in the creation of new productions. The State role is to ensure that the benefits of the rights go to the intended recipient, that is to say to the performers to ensure that the rights are not easily expropriated. This can be done by rigorous provisions on rights' transfer for performers, as it has been done in the German law, or in the recent United Kingdom law, for instance.

The next question is: what is the position on obligatory collective management of rights? Generally speaking, the question of the type of management, individual or collective, should be a voluntary matter. Experience shows that performers want to be able to exploit their rights fairly and will choose the collective method. I refer to what Mr. Ficsor said in the earlier session when he referred to the practice of giving equitable bargaining power to owners of rights with collective administration, which is not to be ignored, particularly for performers. However, the only justification for obligatory collective management is where this is the only practicable way to provide the protection of the rights to the intended beneficiaries. There is no argument for compulsory collective management merely to facilitate access to rights. Here again, a distinction should be made between dissemination and production. For example, there is absolutely no argument in our view for obligatory collective management, whether it is called one-stop shops or otherwise, for multimedia production. At the same time, in some cases, collective management is so practicable and so inevitable that it should be made a matter of legislation.

What should be the State role in the establishment and operation of performers' collective management organizations? I have already drawn an analogy to trade unions and I think, if you look at that analogy in many countries, and indeed in the international conventions of the International Labour Organization, you will find that there is a role in establishing frameworks and the supervision of such organizations. States should provide a general framework to ensure that the organizations are accountable to the performers, and that they should be controllable by the rights owners.

I think that conclusions "(g)" and "(h)" in Mr. Ficsor's 1990 book on collective administration of copyright and neighboring rights seem to us to be clearly applicable to the new digital age, but States should also provide obligations on users, and this is a reference to conclusion "(o)" in that book published by WIPO. The law should ensure that infringing or non-agreed users cannot continue without serious consequences. Users of fixed performances for the creation of productions should be

legally required to capture and maintain data to identify the involved performers and they should be legally required to supply that data for the administration of the performers' rights. The law should provide protection for the information in a way that was discussed during the Diplomatic Conference in Geneva in December 1996.

Carlos Grande: Yo creo que en un mundo libre, en una economía libre, en un sistema basado en el respeto a la libertad, en el marco de unos ordenamientos jurídicos que respetan, apoyan y defienden los pactos libremente convenidos por las partes, la expresión "intervención del Estado" o, peor todavía, "intervencionismo estatal" hay que tomarla con extraordinarias cautelas y en algunos casos, con preocupación. El Estado no debe intervenir salvo en supuestos excepcionales que por excepcionales tienen que ser mínimos. De la fuerza de estas ideas ha surgido el principio básico de la intervención mínima del Estado, sin que deba constituir una excepción el campo en el que los titulares de derechos intelectuales ejercen sus actividades. El mundo de la creación literaria ya es un ejemplo de la intervención mínima del Estado y esta mañana el representante de los productores cinematográficos nos ha dado otro elocuente ejemplo.

A su vez, la administración colectiva de derechos debe ser una alternativa libremente pactada y decidida por los titulares, que estará asentada sobre principios de eficacia, economía y transparencia, evitándose de esta forma que la intervención del Estado constituya, no tanto una tutela de los derechos como un apoyo a estructuras organizativas preocupadas más por la propia supervivencia del organigrama que de los derechos que se defienden. Los medios técnicos van a permitir cada vez más el control del uso de nuestros bienes y su administración, y de ahí la posibilidad de negociarlos a nivel individual, hasta la misma copia privada que tiene su origen en la imposibilidad de controlarla, va a poder ser controlada. Ésta es la razón para mirar con cautela, y con cierto recelo, la intervención del Estado en nuestras relaciones.

La función que los órganos legislativos o judiciales deben tener en el establecimiento y funcionamiento de las entidades de gestión colectiva debe ser el mismo que existe respecto de cualquier manifestación del derecho de asociación: absoluta libertad y sometimiento a las normas generales del ordenamiento jurídico común, ya sean civiles o penales. Las entidades de gestión tendrán éxito si son buenas, si son eficaces, y entonces los titulares, si quieren, les otorgarán su confianza y ésta será la base de su existencia y no los privilegios del poder público.

Gérard Gabella: SPA Europe is the European affiliate of the Software Publishers Association (SPA) and the leading trade association of the personal computer software industry. Now 12 years old with 12,000 members around the world, SPA represents developers, publishers who work on business applications and networking systems and also educational, recreational and multimedia titles, as well as obviously Internet software. SPA supports the ratification of the WIPO Copyright Treaty.

The principle role of the State in the exercise of copyright should be to create the legal foundation necessary to license, transfer, promote and enforce copyright. The State should not intervene in the way copyright is exercised by software companies except to the extent that the particular licensing activity violates unfair competition or competition laws.

On the second point, I should like to stress that the decision whether to participate in a collective licensing arrangement should be completely voluntary for the rights owners and, under no circumstances, should collective management of rights in computer software be made obligatory. We are proud that it has been our role to provide our members with SPA licensing guidelines, and today we are leading the works on electronic software distribution guidelines for those working in the field. We also feel that, if Internet brings any change in the way software products are developed and distributed, it will only be to the advantage of the rights owners themselves which have all the tools to produce, develop and license the software they have created in the way they want.

On the third point, we feel that the role of the State in the field of the establishment and operation in collective management systems should be to ensure that the systems are voluntary, non-coercive, non-discriminatory and subject to competition.

Britta Kümmel: I would like to mention how new technology has influenced the rights to broadcasters in their role as producers. In the recent WIPO symposium in Manila, Mr. Chaubeau, Director General of FIAPF, said that broadcasters had just now woken up to the fact that they are producers. The 66 members of the European Broadcasting Union are in fact the largest group of producers in Europe investing four times more in audiovisual productions than European film producers. Technological developments have made it decisive for us to be able to exploit our own productions in broadcasting and in all the new services. This is reflected in the broadcast producers' new collective agreements with unions of authors and performers contributing to our productions. We acquire the rights to use our productions in all forms of exploitation against an agreed remuneration to be paid as production fees, along with supplementary fees or royalties when the productions are actually used.

I would like to call attention to a question which the otherwise successful WIPO Diplomatic Conference in December 1996 left unresolved, an area where state intervention is called for, as use may otherwise be blocked, that is, the use of commercial phonograms integrated into broadcast programs made available on-demand. A basic question is whether radio and television programs should be made available on-demand, for example, over the Internet. Today this is not only a rhetorical question. Already in 1994, in Europe, the Ministerial Conference on Mass Media Policy supported the idea. In practice, broadcasters all over the world are already operating new services, for example, over the Internet.

How does that work in practice? When radio programs are made available on-demand, the WIPO Performances and Phonograms Treaty provides, on the face of it, according to Articles 10 and 14, an exclusive right. Consequently, to be able to use our radio programs, an agreement is necessary, as it is of course not possible to cut out phonograms used for example as background music in news or in a documentary. And then agreements with whom? Record companies may be developing comprehensive licensing approaches, but at least in some countries, the national group of IFPI has neither the mandate nor the will to enter into any agreement, even though the use of phonograms does not compete with the sale of phonograms from record shops. With an exclusive right, the national group of IFPI is able to block the public service broadcaster from entering into on-demand services, even for an experimental period. The purpose of Articles 10 and 14 of the WIPO Performances and Phonograms Treaty was actually to give an exclusive right to the making available of commercial phonograms corresponding to the sale of phonograms, which EBU accepts and understands. It is our impression also that it was due to lack of time at the Diplomatic Conference that the exclusive right at first sight even applies to phonograms which form an integrated part of radio programs that does not compete with the sale of a phonogram. Actually, people are not ordering a phonogram but a program. To avoid that this use is blocked, payment of an equitable remuneration would be the appropriate solution. Therefore, EBU has confidence that this solution will be reached by States at the national level in accordance with the limitations and exceptions clause of Article 16 of the Treaty, which permits exceptions when the use does not conflict with the normal exploitation of phonograms. This would be to the benefit of authors and performers too as phonograms would be further used and paid accordingly.

A few comments on the last questions: Administration of rights is a jungle; in certain situations collective administration of rights is, therefore, indispensable. However, in EBU's view—and it seems to be WIPO's position according to the conclusions of Mr. Ficsor's study, reproduced in the appendix to the program—this should be the case only in areas where individual exercise of rights is not practicable, especially in mass use of musical works and sound recordings. The broadcast producers invest a large amount of money in their productions. The production fees must of course be payments for some rights, normally based on existing collective agreements with societies of authors and unions of performers. Those are sufficiently flexible and take into account the nature of public services broadcasters' activities. Collecting societies should not interfere with or contradict the direct relationship between broadcast producers and contributors to their productions. To the extent that collecting societies are necessary, EBU finds that their monopolistic character requires both a high level of transparency of their activities and a reasonable degree of public control, including the possibility of mandatory arbitration.

Borja Adsuara Varela: Bueno, aunque no hemos seguido el sistema de papeles que el Sr. Ficsor había propuesto, creo que tenemos una persona que puede intervenir y como nos quedan algunos minutos, así podemos estrenarnos en el debate público.

An unidentified participant: I was very impressed by all the speakers, all the opinions about what they referred to as the "State." But, I wondered if I was not in a seminar 50 years ago when we all had our national States. I listened carefully, but no member of the panel said anything about Europe. We who are present here are citizens of member States of the European Union, and in that Union we speak about free traffic of goods and services and say no to cartels and monopolies. I should like to know the opinion of the members of this panel about how the new European way of liberal doing business in commercial products influences what was referred to as the role of the "State." I want to know the European opinion because we all live in Europe.

Borja Adsuara Varela: La Unión Europea efectivamente, con más directivas, establece temas que son de su competencia, sigue habiendo temas en propiedad intelectual que son competencia de la Estados. Pero quiz...? quiero dar la palabra a algún miembro de la mesa que pueda contestar brevemente.

John Morton: I was probably at that seminar 50 years ago actually but I did, in fact, mention Europe in the context of the European directives. However, I do not actually think that the emergence of the European Union changes the arguments that we are putting forth. Those arguments are also valid when new directives are formed. So I am not able to see why and how the European developments affect the arguments and positions we have discussed here today, when it is clear that, when we talk about legislation, we encompass directives which have legislative effect.

Mihály Ficsor: I fully agree with John Morton. I do not believe that the arguments and positions discussed above are to be changed in any way whatsoever just because an outside intervention into the exercise of rights is based not only on the legislation of a State but also on the directives of the European Community. Furthermore, of course it is not true that only citizens of the member States of the European Community are present here. There are many representatives from Europe but there are also representatives from outside the community as well as from other continents. Now that I have the floor, I should like to stress that there are two important questions involved in the present panel discussion, both of which are dealt with in the conclusions of my book on the "Collective Administration of Copyright and Neighboring Rights," first published by WIPO in 1990.

The first question is whether a given State may tell the owners of rights that from now on they are not allowed to exercise their exclusive right on an individual basis; it is not allowed because it is now obligatory to exercise such rights through a collective management system. Obligatory collective management is a *condition* for the exercise of exclusive rights, and one should look into the language of the provisions which provide for the possibility of non-voluntary licenses, for example, in Article 11*bis*(2) of the Berne Convention; one can see there that the language on which the possibility of applying non-voluntary licenses is based is this: "It should be a matter for legislation in the countries of the Union to determine the *conditions* under which the rights mentioned ... may be exercised." We believe that obligatory collective licensing is very close to non-voluntary licensing and, certainly, is a *condition* of the exercise of exclusive rights. It may not be done, but only in cases where the corresponding provisions of the Berne Convention and the other treaties allow the application of conditions and, of course, also where it is impossible to exercise the right on an individual basis, since the general legal principle of *impossibilium nulla obligatio est* is also applicable here.

The other issue is what was referred to as the "obligation" of societies to carry out certain functions as far as social and cultural purposes are concerned. In the case of CISAC, there are certain traditions and certain existing structures which should be taken into account. I think that CISAC should be left alone with its system, as long as that system of a maximum 10% deduction is based on bilateral agreements between the various societies and, at the same time, at least on an indirect authorization

by the members of the societies. They should be able to apply the principle of solidarity among each other, and they should be able to counterbalance their sometimes not-so-popular collecting activities through emphasizing their very "tangible" cultural role. But only with at least indirect approval of the interested owners of rights, otherwise it would be a violation of the good old principle "*nemo plus juris ad alium transferre potest quam ipse habet*," that is, nobody can transfer a right that he does not have. A board of directors cannot decide that now they use not only their own money for such purposes but also the money of others, such as foreigners, if there is not, at least, indirect authorization. But if a State says that the author's society is *obliged* to use a certain amount of money, irrespective of any direct or indirect consent by the owners of rights for social and cultural purposes, that is another situation. If there is such an obligation, then this is taxation. These are the cases where WIPO is very much interested because these are questions concerning the respect or absence of respect of obligations under the various treaties.

Ewald Orf: I represent Footprint Music, which is a British music consultancy. This panel is discussing the question of the role of the State concerning the exercise and management of copyright and neighboring rights from the viewpoint of the owners of rights. However, we should not forget that the State also has responsibility towards the other side, namely, towards the copyright industry. We should not forget that the copyright industry is now, in many countries, overtaking industries such as the car industry and the chemical industry combined. And we should not forget either that we are no longer talking about the poor little authors in the days when collecting societies were created, but we are talking today about significant economic players represented by collecting societies. Those societies have a turnover of several billion dollars a year. Therefore, it is important for the State to ensure that control mechanisms are in place to avoid abuse of monopolistic positions. Of course, in situations like the one that exists in the European Union, where States form a single market, a minimum of harmonization is needed to avoid distortion of competition and abuse of those monopolistic positions.

Borja Adsuara Varela: Sólo quería apostillar que en esa visión que algunos tenemos del interés general que tiene la propiedad intelectual, no hay que perder de vista, aunque sea un foro de propiedad intelectual, que el Estado vela por el interés general. Asimismo, la propiedad intelectual protege por un lado a los titulares de derechos pero tiene que velar también por el resto de los ciudadanos y por su acceso a la cultura.

Fernando Zapata López: En relación con el papel que le cabe al Estado en materia de protección del derecho de autor, coincido plenamente en cuanto que debe ser el de procurar una protección legal en materia de derecho de autor, en procurar que los órganos jurisdiccionales protejan adecuadamente estos derechos y en mantener ese equilibrio entre el derecho de autor y los derechos a la cultura y a la información. Pero yo agregaría otro papel al Estado que le cabe en razón de la globalización de la economía, en razón de la reducción en el tamaño de los Estados y la consecuente necesidad de establecer nuevas formas de presencia del Estado entre la comunidad, y en tercer lugar, en razón del cumplimiento del trato nacional que no aparece ya solamente como una obligación para los países en el Convenio de Berna sino también en los acuerdos que surgieron del GATT y hoy son competencia de la OMC.

Encuentro una función fundamental y principal, en la vigilancia de la transparencia de la gestión colectiva de los derechos de autor y en la democracia en las sociedades de derecho de autor. Si tal no es el caso, ¿de qué manera va el Estado a asegurar que las sociedades de gestión colectiva extiendan su distribución más allá de las fronteras? Sabemos que en materia de gestión colectiva, no siempre se da de manera pacífica, el traslado de los derechos que se recaudan en determinados territorios, en muchos con el concurso de los gobiernos, y desde ese punto de vista debe interesar a los gobiernos que los derechos de los autores tengan el debido trato nacional y para eso necesitamos transparencia, vigilancia de que lo que se recaude se distribuya en armonía con una real utilización de las obras.

**THIRD PANEL DISCUSSION: EXERCISE OF RIGHTS IN RESPECT OF
“MULTIMEDIA PRODUCTIONS”**

Moderator: Thierry Desurmont, Assistant Director General, Society of Authors, Composers and Music Publishers (SACEM), France, Chairman of the Legal and Legislation Committee of the International Confederation of Societies of Authors and Composers (CISAC)

Panelists: Peter Schønning, Assistant Director General, Danish Performing Rights Society for Musical Works (KODA), Denmark, Member of the Legal and Legislation Committee of CISAC

Luciano Villevieille Bideri, President, Italian Society of Authors and Publishers (SIAE), Italy (representing the International Bureau of Societies Administering the Rights of Mechanical Recording and Reproduction (BIEM))

Bjørn Høberg-Petersen, Legal Counsel, International Federation of Actors (FIA)

Hubert Tilliet, Legal Counsel, Syndicat national de l'édition, France (representing the International Publishers Association (IPA))

João Correa, Secretary General, International Association of Audiovisual Writers and Directors (AIDAA)

José Antonio Suárez, Member of the Executive Committee of the International Federation of Film Producers Associations (FIAPF)

Allen Dixon, European Counsel, Business Software Alliance (BSA)

Mark Traphagen, Vice President, Software Publishers Association (SPA)

Thierry Desurmont: Ce panel étant consacré à l'exercice des droits au regard des "productions multimédias", je voudrais tout d'abord indiquer qu'il faut se garder d'identifier purement et simplement "numérique" et "multimédia".

La numérisation est en effet susceptible de s'appliquer à toutes les catégories d'œuvres — littéraires, musicales, audiovisuelles, des arts graphiques et plastiques — et pas seulement aux œuvres ou produits multimédias.

Ainsi, un compact disque numérique sur lequel sont reproduites des chansons reste un phonogramme reproduisant des œuvres musicales et non un produit multimédia. De même, une émission de télévision diffusée dans un bouquet "satellitaire" sous forme numérique reste une émission de télévision; ce n'est pas une production multimédia. Toutefois, il est clair que les productions multimédia sont la manifestation la plus caractéristique, voire la plus originale des techniques numériques et, par conséquent, il me semble qu'avec ce groupe de discussion, nous sommes véritablement en présence d'un des points essentiels de ce forum.

La problématique des productions multimédia est une question extrêmement complexe, comme le montre le rapport que j'ai rédigé. Afin de mettre en place un cadre dans lequel pourront s'inscrire ensuite les différentes interventions, j'évoquerai successivement la définition des productions multimédia, la définition des droits dont elles sont l'objet et enfin, ce qui concerne les modalités d'exercice de ces droits.

S'agissant de la définition d'une production multimédia, il y a une première condition qui est l'association d'un ensemble de données de nature différente : du texte, du son, des images fixes ou animées, des chiffres. Mais ceci ne suffit pas, car si vous prenez une œuvre cinématographique, il y a des images animées et du son, et si le film est doublé, il y a du texte et on n'est pas pour autant en présence d'une production multimédia. Il faut une deuxième condition, à savoir être en présence d'un produit numérisé. Mais là aussi, cela ne suffit pas car — je l'ai déjà souligné — vous pouvez avoir un phonogramme commercialisé sous forme de compact disque ou une émission de télévision diffusée sous forme numérisée, qui ne sont pas des productions multimédia. Il est indispensable d'avoir, certes, ces deux éléments, mais également l'élément d'interactivité, obtenue grâce à un logiciel qui permet d'évoluer de façon non linéaire dans le contenu du produit ou de l'œuvre en question. Je crois que c'est en cela que réside la spécificité d'un produit multimédia.

S'agissant de la définition des droits dont ces productions multimédia sont l'objet, il faut distinguer deux éléments : la production ou l'œuvre multimédia elle-même, et les œuvres préexistantes à partir desquelles cette œuvre multimédia va être réalisée.

Sur le premier point, le logiciel est un élément extrêmement important de la production multimédia. Il en est, à mon sens, une condition, mais ce n'est pas une raison pour considérer que toute la production multimédia se ramène au logiciel. La production multimédia est un logiciel plus autre chose et cette autre chose est régie par les règles normales de la propriété littéraire et artistique. Dans de très nombreux cas même, s'appliqueront les règles établies pour les œuvres audiovisuelles dans les législations où les produits multimédia sont considérés comme des œuvres audiovisuelles.

S'agissant de la définition des droits à appliquer à l'occasion de l'exploitation de l'œuvre multimédia, la reproduction de l'œuvre multimédia relève de l'application du droit de reproduction, sa communication publique relève du droit de communication publique prévu désormais par le Traité adopté dans le cadre des travaux de l'OMPI à Genève, au mois de décembre 1996.

Mais les produits multimédia sont réalisés très souvent à partir d'œuvres préexistantes, de natures diverses et extrêmement nombreuses. Certains producteurs multimédia ont expliqué qu'ils ne pouvaient pas exercer leurs activités en respectant le droit exclusif normalement reconnu aux auteurs des œuvres préexistantes, qu'il était trop difficile d'identifier les ayants droits qui étaient trop nombreux, de les contacter, et de conclure des conventions avec chacun d'entre eux. Par conséquent, il faudrait réduire les droits des auteurs des œuvres préexistantes et, en particulier, envisager de mettre en œuvre des régimes de licences légales. Je ne suis pas du tout d'accord avec cette manière de voir. Il n'est absolument pas avéré aujourd'hui que les producteurs multimédia soient soumis ou confrontés à

des obstacles insurmontables lorsqu'il leur faut obtenir les autorisations nécessaires pour utiliser les œuvres préexistantes dont ils ont besoin. En toute occurrence, le droit exclusif doit rester la base de la protection des auteurs dans le multimédia comme ailleurs. En fait, si problème il y a, la solution n'est pas dans la réduction des droits des auteurs sur les œuvres préexistantes; la solution en est dans l'organisation de l'exercice des droits exclusifs des auteurs et des titulaires de droits voisins. Nous abordons ainsi la troisième partie des développements que je voulais faire, consacrée aux modalités d'exercice et de gestion des droits.

Chacun connaît la problématique qui dure depuis deux siècles aujourd'hui, entre la gestion individuelle et la gestion collective. S'agissant de la réalisation et de l'exploitation des productions multimédia, il faut développer la gestion collective. Je pense que le domaine des productions multimédia est probablement un des domaines privilégiés pour le faire, et cela pour deux raisons.

La première raison est qu'il faut protéger les auteurs à l'égard des producteurs multimédia. L'auteur pris individuellement est dans une situation de faiblesse et de dépendance par rapport à l'utilisateur ou l'exploitant de ses œuvres. Il n'a pas de pouvoir de négociation; cela a toujours été vrai et cela l'est de plus en plus aujourd'hui au fur et à mesure que se créent, se renforcent et s'étendent des grands groupes multimédia qui ont une puissance économique et un pouvoir de négociation absolument considérables. Ces derniers sont d'autant plus rigoureux à l'égard des auteurs et des ayants droit dont ils ont besoin des œuvres et des prestations, qu'ils se livrent entre eux-mêmes une concurrence féroce.

Je voudrais à cette occasion commenter une idée qui a déjà été exprimée, selon laquelle les nouvelles techniques devraient permettre à l'auteur de gérer individuellement ses droits à l'occasion de l'utilisation de ses œuvres. La technique lui permettrait de connaître toutes les utilisations, de les autoriser, de définir les conditions de ses autorisations et de percevoir les rémunérations qu'il aurait fixées lui-même. Je pense que cette idée est peut-être vraie en théorie, de façon abstraite, mais qu'elle est complètement fautive d'un point de vue pratique parce qu'elle ne tient pas compte d'une réalité fondamentale, qui est justement la faiblesse de l'auteur. Vous pouvez donner tous les outils techniques possibles à l'auteur, tant qu'il n'aura pas de pouvoir de négociation parce qu'il restera la partie faible, il ne sera pas protégé.

Je pense qu'il faut développer, pour protéger les auteurs, la gestion collective dans les secteurs où elle existe déjà, comme le secteur musical, et l'étendre à d'autres catégories d'œuvres, nonobstant l'existence des présomptions de cession au profit des producteurs, présomptions de cession qui ont vocation à s'appliquer dans la mesure où l'œuvre multimédia sera souvent considérée comme une œuvre audiovisuelle.

La seconde raison, après la protection des auteurs, de développer la gestion collective est qu'il faut regrouper les ayants droit pour répondre aux besoins des producteurs multimédia qui doivent faire appel à un nombre considérable d'œuvres pour réaliser leurs produits et qui sont tenus de ce fait d'accomplir de nombreuses démarches. Je pense que la réponse est dans le regroupement des ayants droit de façon à ce que les producteurs multimédia aient, sinon un interlocuteur unique, tout au moins un nombre limité d'interlocuteurs. Ceci est en train de se faire dans des directions variables, tant pour ce qui concerne l'étendue de la gestion collective que son intensité.

S'agissant de l'étendue, vous avez des expériences qui sont pour l'instant limitées aux auteurs ou aux sociétés d'auteurs. C'est, par exemple, l'expérience de SESAM en France. D'autres expériences sont déjà destinées à s'appliquer non seulement aux auteurs et à leurs sociétés, mais aussi, à d'autres personnes qu'elles soient titulaires de droits d'auteurs — des producteurs, des éditeurs — ou qu'elles soient titulaires de droits voisins. C'est notamment l'expérience allemande avec CMMV.

S'agissant de l'intensité des différentes expériences, il peut s'agir tout d'abord de mettre en œuvre une véritable structure de gestion collective, c'est-à-dire que l'organisme qui regroupe les ayants droit, a pour vocation de fixer les conditions des autorisations qu'il donne, de délivrer ces autorisations et de percevoir les rémunérations qui sont la contrepartie de ces autorisations. Cet organisme se comporte ainsi comme un véritable organe de gestion collective. C'est le cas de

SESAM qui est, à ma connaissance, la structure de gestion collective la plus intégrée dans le domaine du multimédia et qui regroupe à ce jour exclusivement des sociétés d'auteurs, même si ceci n'est pas définitif.

Mais, vous avez des systèmes plus souples, qui ont pour objet soit de donner des informations aux producteurs multimédia sur le point de savoir qui sont les titulaires des droits et comment les contacter, soit éventuellement de transmettre aux titulaires de droits les demandes d'autorisations des producteurs multimédia et retransmettre à ces derniers la réponse. C'est un système de centre d'information ou de transmission. Il ne s'agit plus vraiment de gestion collective au sens où nous l'entendons, mais tout de même d'un exercice collectif des droits puisque ce sont différentes catégories d'ayants droit qui se sont regroupées pour exercer leurs droits dans le domaine des productions multimédia. J'ai préféré parler dans mon rapport de structure de coopération en réservant le terme "gestion collective" aux organismes qui ont véritablement pour objet d'exercer la fonction normale d'une société de gestion collective, à savoir de définir les conditions d'autorisations, de délivrer ces autorisations et de les faire exécuter.

Pour conclure, il y a encore une question à évoquer : celle de la mise en chantier du statut de l'œuvre multimédia ou de la production multimédia. C'est une question que M. Ficsor avait évoquée lors d'un forum organisé par l'OMPI en coopération avec le Gouvernement français qui s'était tenu à Paris en 1996. Personnellement, je n'y suis pas favorable. Je pense que c'est en tout cas prématuré. Nous en sommes au début d'un phénomène que nous n'appréhendons pas encore totalement. De plus, il ne semble pas, en l'état actuel des choses, qu'il y ait un véritable besoin puisqu'il y a des règles susceptibles de s'appliquer dans des conditions après tout satisfaisantes. Je n'ai pas le sentiment enfin qu'il y a un véritable consensus aujourd'hui sur ce que pourrait être le contenu de ce statut et de cette réglementation des productions ou des œuvres multimédia.

Voilà les quelques perspectives que je voulais développer de manière à dessiner un cadre dans lequel les différents membres de ce groupe de discussion vont pouvoir inscrire leurs interventions.

Peter Schønning: I would like to address one of the questions listed in this panel: "Who are going to administer the rights in 'multimedia productions:' the authors themselves or the producers?"

It has been said that it is very complicated to clear the rights in multimedia productions, which require the use of many pre-existing works and many different rights. It is complicated for multimedia producers to obtain the permissions from individual authors and it is much easier for them if the rights are vested in the producers or publishers and not in the authors themselves. The authors should give away their rights to producers and publishers--such argumentation continues--who should then give authorizations to multimedia producers.

I do not agree with this position. The best system for collecting societies is also that the authors preserve the control with their rights and with their works. It is not a question of clearing rights from individual authors versus clearing rights from producers. It is a question of clearing rights and having permission from a collective administration organization from authors' societies on one side and, on the other, from the producers.

There are many good reasons in favor of the collective administration of authors' rights. I shall limit myself to point out only one of them related to the recent global tendency concerning media concentration. In many countries, there is a tendency to see record producers, film studios, publishers, broadcasters, functioning no longer as independent companies but merging into corporations. These corporations control the rights in a lot of films and music, etc., and they are not interested in giving authorization to use these repertoires commercially to anybody outside the said corporate structure. They prefer giving authorizations only to other branches within the same corporation. So the exclusive right is used very narrowly by these corporations. When works are to be made available to the public through websites on the Internet, the huge media corporations will try to protect their own works by limiting authorizations to their own websites, with the consequence that other users will not obtain any licenses to use the works which are in the control of these corporations. I think that this approach is a threat to cultural diversity.

In opposition to this approach, we have the collective administrative organizations. The authors' societies guarantee a free and equal access to their world repertoire for all kinds of users. There is no discrimination among users. Everybody can obtain a license. The authors' organizations are kind of service organizations not only for their members but also for the users. In cases where the user does not pay the remuneration or does not fulfill the conditions for the use, the authors' society uses the exclusive right provided in the copyright law to prohibit the use. Such system, as I pointed out, is able to protect cultural variety and to secure the freedom of information. Therefore, I think that one can only support the approach taken by WIPO in this field which clearly shows that WIPO supports the fundamental idea of collective administration of authors' rights where ever their establishment is necessary and is in harmony with international and national norms, and one can only urge national governments and international inter-governmental organizations to do the same.

Luciano Villevielle Bideri: The presentation of Thierry Desurmont and his excellent paper on the subject matter of this panel that has been circulated at the beginning of the forum as well as the negotiation problems pointed out by Peter Schønning have enlightened quite clearly how complex these questions are from the legal as well as from the contractual point of view.

My analysis will be focused mainly on the practical problems of multimedia productions. At first sight, multimedia productions, which may be assimilated to audiovisual works or to databases, or to collective works, according to their contents and their form of presentation, are more complex than traditional works in their origins as well as in their ways of exploitation?. Consequently, any definition we may try to introduce could not be but a sufficiently general and definitive one.

In practice, there are many types of multimedia productions, and their only true common denominator is their interactive nature. A user can have access to a multimedia production choosing his or her own route through texts, sounds, pictures either still or in motion, etc., and can even create a new work modifying directly the product.

In my opinion, one of the main tasks is to create an appropriate balance between the author (who wishes to get the highest remuneration from his work) and the producer (who wants to pay the minimum); and this is the task of the collective administration society. I think that the royalty to be paid by the multimedia producer should be based on the sale price of the production, and the license should cover all protected works used in the production, either pre-existing works or commissioned ones. If the producer is the assignee or the owner of part of the works, the amount of the royalties should be decreased proportionally. However, it is yet unclear which type of multimedia productions will be preferred by the public. Statistics on production and sales differ from country to country and, despite the growth registered in the last few years, I do not see a clear trend in consumers' tastes on which we could rely. Indeed, alongside the multimedia carrier already on the market—CD-ROMs, CDIs, DVD and so on—others will appear in the near future. This uncertain framework, together with fears of digital piracy, causes delays in the offer of a range of products wide enough to satisfy the demands of the potential public. It is therefore increasingly difficult for the authors' societies to define common rules and set common fees for all multimedia productions. Many are trying to settle this uncertainty by advocating new rules. Many producers are asking the introduction of legal licenses to limit or nullify the exclusive right of the author to control the use of his works, which the producer intends to use as "bricks" in the construction of the multimedia. The reason for these requests is the alleged difficulty in identifying the rights owners of the many works to be included in the multimedia products and in securing the necessary authorization for their use. In my opinion these aspects require that collective administration societies carry out an in-depth analysis. They must fine-tune their organization so as to issue all the necessary licenses as efficiently as possible, but they must also energetically oppose any revision of rules that weakens the protection of copyright and neighboring rights. Indeed, existing international legal instruments are sufficiently flexible to guarantee the protection of multimedia works. Possibly, some updating work may be necessary; both OMPI and the European Community have already started along this path and their efforts are welcome as far as they do not jeopardize the rights of the authors and the activity of the societies that represent them.

As the representative of BIEM, that is the organization in charge, at the international level, of the management of mechanical reproduction rights, and as the President of the Italian Society of Authors and Publishers (SIAE), I believe that a first, fundamental distinction must be made between exercising rights in a multimedia production as a whole and exercising rights in pre-existing works. I will deal with the latter without differentiating between musical, drama, cinema, literary and visual art works. In order to assemble a multimedia production, it is almost always necessary to use pre-existing works. Leaving aside the problems of re-using public domain works or works owned by the State—works belonging to the country's museums or to its artistic and cultural heritage—it is clear that new exploitation opportunities and, therefore, royalties are emerging for the authors of pre-existing works both in the information and cultural sector and in the entertainment field. This is not just a matter of quantity, because the medium did not exist before, but it is also a matter of quality. Niche markets or extremely specialized sectors which were usually neglected by the mass media (cinema, television and traditional publishing) because of their limited profit margin and small size, can now be reached. Each and every opportunity to have one's work reach a new and wider audience is always welcomed with interest by authors. When producing a multimedia production, the first step to take is to acquire reproduction and distribution licenses for all the pre-existing works the carrier is to include. To this aim, the producer needs information, a fee listing and a center that can issue all the necessary licenses. In this respect, the development of a multimedia market can represent a powerful stimulus for the introduction of collective management of rights in those countries or sectors where this kind of administration does not yet exist. Where multipurpose societies, like SIAE, do not function, new structures will have to be created in order to cover the sectors lacking representation or to coordinate the action of the existing specialized societies, in order to grant licenses for multimedia productions.

The collective administration of these rights is the only means to avoid the authorities taking action and limiting exclusive individual rights in favor of the industry, on the pretext of enhancing the dissemination of culture. Other media industries would ask for similar conditions by putting forth easily imaginable motives, and all to the detriment of real culture.

The effort of establishing multipurpose or multi-repertoire organizations for the delivery of multimedia licenses should be encouraged at international level, and the competition on tariffs, which is detrimental to the rightowners, should be avoided. While societies should cooperate or compete on the basis of the effectiveness and quality of the service they offer, the competition in the field of tariffs, possibly undertaken by collecting societies, paradoxically, could harm the rightowners' interests even more than the introduction of legal licenses.

The individual management of rights has been proposed as a viable alternative to collective administration. The individual management by the single rights owner of the mass or pre-existing works would be costly and difficult, both for users and for rights owners. It would also lay the foundations for rights buy-out systems which, regardless of purely economic considerations, sever the permanent link between author and his work, which is the very basis of copyright and creativity. In practice, however, the identification and the direct negotiation with each rights owner would be out of reach for most multimedia producer.

Other remarkable questions are linked to the manipulation of works which digitization makes possible and even easy. What should be the legal relationship between the pre-existing work and the digital adaptation inserted in the multimedia product? What should the task of collecting societies be in order to identify and possibly process the sources of this derivative work?

These are just some of the challenges that collecting societies are facing, and among them the priority should be the fixation of tariffs, together with the effort to enlarge the repertoires coverage, possibly also through arrangements that differ from membership or association agreements. I see a future where collecting societies will be capable of offering and increasingly high level of service to their members but also to other subjects or organizations representing rights owners. In a multimedia context, collecting societies need to expand and update their activities keeping their basic function of acting as mediators between users and rightowners unchanged. In this perspective, we may want to devote more attention to the character of service providers of our organizations, rather than stressing the association feature.

Bjørn Høberg-Petersen: I will not deal with the implications of the new WIPO Performances and Phonograms Treaty since it only covers purely audio fixations, and since the FIA represents actors, singers, dancers and other audiovisual performers at the international level.

What rights are we actually talking about? International treaties offer performing artists no protection whatsoever in respect of their audiovisual fixations. The Rome Convention has a fairly limited slate of rights to begin with for audiovisual performers. Then, it proceeds in Article 19 to take away even those rights once the performer consents to the incorporation of his performance in an audiovisual fixation. In this situation, the performers' rights are not transferred to the producer or to anyone else. They simply cease to exist. They vanish into thin air, so to speak, leaving a complete void in the international rights' system where the performers' audiovisual rights would otherwise have existed. So, as long as the Rome Convention remains the basic international instrument in this field, performers will have no treaty-based audiovisual rights to exercise in respect of multimedia productions. With no rights to license or manage, there will be no revenue to collect for audiovisual performers or, I should stress, for their producers in respect their audiovisual performers' rights, neither for multimedia productions nor under the different collective administration schemes that are presently enforced for various forms of secondary users of audiovisual fixations.

The WIPO Diplomatic Conference held last December in Geneva was unable to fill this gap in the international rights system. Mr. Ficsor spoke about the continuation of WIPO's norm-setting activities this morning, which gives us reason to hope that this failure may soon be rectified. FIA does, however, have more than a potential interest in multimedia productions already at the present time. The European Community directives provide important audiovisual rights for European performers, and national legislation, in some countries, already grant performers exclusive rights in respect of their audiovisual fixations substantially identical with those of authors.

The program of this forum asks us to evaluate if there is a need for new norms concerning the protection and exercise of rights in multimedia productions. I should like to speak about this from the point of view of performers: FIA's answer is that we see no need for fundamental changes in the present rights structure in this respect. In principle, the so-called multimedia productions are no different from well-known phenomena, such as cinema films or television productions, and multimedia productions can be dealt with under the same rules and, of course, the new making-available right for on-demand delivery should also be applied to them. What is lacking is not special rights regarding multimedia, but basic exclusive rights for performers in audiovisual fixations.

While multimedia productions are not qualitatively different from other composite works, digital storage and transmission make it possible to combine a great number of pre-existing works in a multimedia production. Obtaining and clearing the necessary rights for such productions can give rise to practical problems that may deserve attention. Such quantitative problems cannot in themselves justify any modification of the exclusive rights of the authors and, as the case may be, of the performers whose works and performances are utilized. The development of centralized management institutions to facilitate rights clearance should, as a general rule, be left to the rights' holders and their representative organizations on a voluntary basis.

Finally, I join Peter Schønning in warning against solutions based on centralizing the exercise of the rights in the hands of producers whether they are film producers or broadcasters. When it comes to opening the vast archives of public service broadcasters, and putting the works and performances contained in those archives to use for limited but clearly different purposes than they were made for, it should be *sine qua non* element of any settlement that the authors and performers, through their representative organizations, must play a decisive part in a negotiation of such solutions and of their administration. Performers are fully equipped to assume this task.

Hubert Tilliet: Je souhaite aborder trois points dans le temps qui m'est imparti : la question de la définition du produit multimédia, la question des systèmes contractuels du point de vue l'acquisition des droits et des licences qui sont accordées aux utilisateurs, et la définition des droits plutôt que celle des produits multimédia.

Comment définir le produit multimédia? J'ai le sentiment que c'est une tâche pratiquement impossible. On peut essayer de définir le produit multimédia d'une façon purement descriptive en disant qu'il s'agit de la fixation d'œuvres de nature différente sur un même support avec une interactivité. C'est la définition qui me semble être effectivement la plus convenable, mais il va falloir réfléchir sur les implications juridiques qui en découlent.

Une deuxième approche de définition est de dire que le produit multimédia peut être appréhendé dans une catégorie juridique existante. Jusqu'à présent, c'est une tentative qui s'est soldée par un échec parce qu'aucune catégorie juridique existant dans les lois, comme par exemple l'œuvre audiovisuelle ou l'œuvre collective, n'a pu accueillir la totalité des œuvres multimédia.

Une troisième façon de définir l'œuvre multimédia consiste à dire finalement qu'une œuvre multimédia est une œuvre qui pose des problèmes nouveaux parce qu'elle met sur un même support, en même temps, à la disposition des utilisateurs, des œuvres qui traditionnellement n'étaient pas exploitées ensemble et qui relevaient de systèmes de gestion différents. Il me semble que cette approche pourrait être la meilleure façon de caractériser sous réserve de résoudre les problèmes pratiques qui se posent en termes de gestion. Comme l'a dit M. Desurmont, il n'y a pas aujourd'hui une réflexion suffisante pour donner une définition de l'œuvre multimédia et en tirer des conséquences juridiques et je pense d'ailleurs que l'on n'y parviendra pas parce qu'il n'y a pas d'autonomie de l'œuvre multimédia.

Le deuxième aspect que je veux aborder est relatif à l'hétérogénéité des œuvres et des systèmes de gestion d'œuvres différentes. Il convient de redéfinir les modes d'acquisition des droits dans la mesure où l'on se trouve face à des œuvres préexistantes qui sont en gestion collective et qui le demeureront, et face aussi à une émergence d'apports propres provenant d'auteurs multimédia qui, dans certains cas, ne passeront pas par la gestion collective et suivront d'autres logiques, telle que celle existant dans le domaine de l'édition dite littéraire avec une cession assez étendue des droits aux éditeurs ou aux producteurs. A cela s'ajoutera le fait que le producteur de l'œuvre multimédia lui-même aura un droit autonome sur sa création, et il faudra aboutir à un système dans lequel pourront se concilier l'exercice des droits préexistants et celui des droits autonomes du producteur. Je prends l'exemple d'un CD-ROM éducatif pour lequel vous donnez des autorisations d'utilisation à des universités: s'il y a des séquences d'œuvres préexistantes, se posera inévitablement la question de savoir qui gèrera les droits dans les licences qui seront accordées aux universités. Est-ce qu'on aura une double gestion, individuelle et commerciale au titre du producteur ainsi qu'une gestion collective au titre des auteurs? Est-ce que tout sera regroupé dans une gestion collective? Je pense que beaucoup de producteurs et d'éditeurs n'y sont pas encore prêts aujourd'hui. Je crois qu'il n'y aura pas de solution unique et que cela dépendra des secteurs qui seront concernés.

Au niveau des licences qui seront accordées aux différents utilisateurs des œuvres, il ne faut pas oublier que la gestion des produits multimédia -que ce soit la vente de supports ou la diffusion en réseau- sera une gestion qui devra suivre au plus près l'exploitation commerciale des œuvres. Il faudra donc des licences d'utilisation, avec un maximum de souplesse commerciale. Cet approche n'écartera pas forcément des systèmes d'administration collectifs, mais écartera, à mon avis, la gestion collective pure et simple dans laquelle il y a uniformité des conditions d'utilisation et uniformité des tarifs.

Enfin, je voudrais revenir sur une question qui a été évoquée ce matin et qui a trait au fait que l'œuvre multimédia en tant que produit multimédia n'a pas, à mon avis, d'autonomie juridique propre. Il est donc important de définir avec précision les droits qui seront mis en cause dans la diffusion des œuvres multimédia, comme cela a été fait timidement au cours de la conférence diplomatique de Genève. Pour reprendre l'exemple du CD-ROM éducatif, il m'apparaît important de convaincre les utilisateurs de ce type de produit qu'aujourd'hui la notion de copie privée ou de "fair use" est une notion qui, dans l'univers numérique, est dépassée parce que ce type de copie rentre dans le cadre de l'exploitation commerciale des œuvres et nécessitera, par conséquent, soit un droit exclusif au profit des auteurs et des producteurs, soit un droit à rémunération. Il ne faut pas oublier qu'en l'absence d'un système juridique qui permet de rentabiliser l'investissement éditorial ou l'investissement du producteur, il n'y aura pas de développement du marché. Les réticences que j'ai donc senties sur la

gestion par les producteurs des droits me semblent peut-être un petit peu excessives. Je pense qu'on aurait intérêt à aboutir à un équilibre d'ordre économique.

João Correa: Je me trouvais il y a quelque temps dans une réunion avec un des hommes les plus puissants de Microsoft. À cette même période, les journaux européens et américains titraient : "la machine a battu l'homme" ("*Big Blue Beats Kasparov*"). Mon interlocuteur me rassurait en me disant que les fabricants de machines ont besoin des artistes et des auteurs pour apprendre aux machines à être créatives. Voilà, nous devenons des formateurs de machines!

Mon ami André Chaubeau a fait une intervention claire tout à l'heure, en disant que le producteur doit garder tous les droits pour lui. C'est le même discours depuis des années, et je ne partage pas du tout son point de vue. En Europe, nous voulons garder les droits d'auteurs pour les auteurs.

Si vous regardez aujourd'hui la quantité de nouvelles formes d'œuvres qui sont en train de naître, de CD-ROM produits par NINTENDO, par SEGA, par SONY, ni l'auteur ni l'artiste ne sont indiqués. Après la guerre, en 1919, pour la première fois, les auteurs et les artistes interprètes ont eu le droit de mettre leurs noms dans un film. Avant la première guerre mondiale, les films de biographes, des films Pathé, des films Edison, étaient des films qui appartenaient et qui étaient créés par ceux qui avaient les patentes. Nous sommes un peu dans la même situation.

Il convient d'être attentif pour que la situation du créateur continue son évolution avec la société comme cela s'est fait au fil des années passées. On peut se demander si les offres de catalogues présentées par les producteurs de films ne s'apparentaient pas à une forme de gestion collective. Dans ce contexte, les auteurs revendiquent une part financière et souhaitent y voir la transparence. Il y a peut être autre chose que nous devons faire ensemble, c'est la gestion à guichet unique. Il n'est pas question que ce guichet unique ait, à mon sens, les droits de tout le monde, mais au moins qu'il puisse identifier les œuvres qui sont utilisées, et lutter au fond contre la piraterie.

Donc, je suis très ferme : les auteurs se battront pour une plus grande transparence dans le voyage de leurs œuvres. Il est clair - c'est surtout aux autorités que je m'adresse - qu'un équilibre est nécessaire entre l'utilisation des œuvres et la juste rémunération : et pour cela, il faut la collaboration de tout le monde, parce que demain ce seront les grandes multinationales qui vont tout contrôler.

José Antonio Suárez: Al hablar de las producciones multimedia, la primera cuestión que habría que plantearse es si es necesaria alguna definición. En realidad estamos ante un mundo que evoluciona a una velocidad tal que uno tiene una sensación de casi permanente estupor tecnológico y, en realidad, lo que más evoluciona no solamente son las formas de expresión de creación sino las formas de almacenamiento de la información y de recuperación de datos para hacerlos llegar al usuario. No me parece que se debe hablar de producciones multimedia, tenemos que hablar de obras y tenemos que hablar de soportes. Mientras estamos hablando de obras sabemos todos de lo que estamos hablando y mientras sigamos hablando de soportes, sabemos también en el caso de producciones multimedia, que estamos en presencia de obras fijadas. Todo va a depender de qué clase de obra estamos hablando.

Quizás el concepto más próximo sea el de obras audiovisuales. A partir de ahí se abre un campo de discusión: ¿estamos ante obras en colaboración, como dice la legislación francesa o la legislación española? ¿Estamos ante obras colectivas, donde la discusión de fondo es importantísima porque tenemos que discutir quién es el autor, o estamos ante obras compuestas? Ante esta situación es mejor esperar a ver cómo evoluciona la situación y yo creo que algunas de las definiciones que ya tenemos en nuestro acervo son útiles.

Otra cuestión sería cómo gestionar esos derechos, cómo gestionar la adquisición y cómo gestionar la cesión. Tengo que decir que el productor está acostumbrado a adquirir pluralidades de derechos a la hora de preparar una obra audiovisual que impone la adquisición de derechos sobre obras que se están creando especialmente para esa obra audiovisual o sobre obras preexistentes, y

creo que los que estamos en el mundo de la producción audiovisual tenemos la experiencia de adquirir centenares de derechos para una sola obra. Ya no supone ningún problema para el productor el adquirir más de cien derechos de reproducción musical para una sola obra, sólo se necesita tiempo. La segunda parte sería cómo gestionar los derechos. En el multimedia, como en casi toda la propiedad intelectual, la base es el derecho exclusivo. En el campo de las obras audiovisuales es lo mismo, el audiovisual dejará de funcionar el día que no haya derechos exclusivos, el día que no podamos garantizar a alguien que va a llevar a cabo una explotación que va tener la exclusividad durante un cierto tiempo o un determinado territorio. A partir de ahí hay opciones, podemos hablar de gestión colectiva o de gestión individual que no están opuestas; yo diría que todos conocemos en este momento casos en que la gestión individual y la gestión colectiva se complementan. Por ejemplo, está el caso de la retransmisión.

La siguiente cuestión es la de saber si es posible interrelacionar las entidades de gestión y la gestión individual. La respuesta es positiva. Se puede hacer a través de lo que se ha llamado gestión delegada. Todos conocemos casos en los cuales determinados derechos de los autores se están ejercitando, se están poniendo en práctica por las entidades de gestión a base de mandatos determinados. Es evidente que esto plantea problemas y problemas bastante complejos. Precisamente en España acabamos de llevar a cabo una modificación legislativa para proteger la gestión voluntaria individual por las sociedades de gestiones en nombre de sus autores. Veremos en qué resulta. En todo caso es un elemento bastante positivo porque era necesario frente a la incompreensión de nuestros tribunales, que es otra de las cosas con la que tenemos que lidiar.

Otra de las cuestiones es cómo se difunden nuestras obras hoy en día. Estamos hablando casi de forma permanente de Internet y, como viejo usuario de Internet, quiero decir que en Internet hay menos de lo que pensamos y sirve para mucho menos de lo que esperamos. Internet es una plataforma comercial. Algún día encontraremos obras en Internet, por ahora encontramos muy pocas y además yo diría que con muchos problemas a la hora de la difusión. Es un sistema de comunicación de obras destinado a desarrollarse en el futuro y mi impresión es que si da el salto adelante como sistema de difusión de obras, tenemos que adaptarnos porque seguimos muy débiles frente a ese mercado, como también lo éramos en 1980 frente al vídeo. Hoy en día existen centenares de miles de aparatos que son capaces de reproducir películas, no solamente de la televisión sino de las que están en circulación en formato videográfico. Estamos en una ciudad donde eso ha sido habitual, donde ha desaparecido una parte de las salas de cine porque el vídeo ilegal se estaba adelantando, donde ha desaparecido toda posibilidad de televisión por cable porque se estaban sacando las películas de los vídeo clubes para ponerlas en televisión por cable. Éste es el mercado y hoy en día podemos decir que en la mayoría de los países europeos la piratería en el vídeo ha disminuido en forma substancial.

Igualmente, creo que debe haber una reacción general a la hora de definir los derechos de cada cual en los nuevos sistemas de explotación. No creo que haya ninguna confrontación, porque cualquier confrontación va a ser negativa en el caso de los denominados multimedia sobre los que tendremos que ver cómo los protegemos. Yo no creo que sea tanto el problema de la definición como el de la protección. Tendremos que llegar a un pacto, pero mientras ese pacto llega, busquemos nuevos conceptos legales en lugar de crear nuevas categorías jurídicas, aplicar los que ya tenemos porque probablemente sea útil al interés de todos.

Allen Dixon: I am a multimedia atheist. I do not think there is any such thing as a multimedia work. Multimedia has come to mean a lot of different things as has been described already: different kinds of works put together; software works with various other bits thrown in; databases of different kinds of works and other materials. Sometimes, multimedia means telecommunications systems that can do more than carry a telephone conversation between two persons. In the copyright area, we have very clear categories of works and clear definitions of the rights concerned which still work well. I think that most of the panelists who have spoken today are also multimedia atheists, and quite rightly: we do ourselves a great disservice if we perpetuate this myth of "multimedia works".

Regarding problems that have arisen in the area of multimedia licensing, I would like to give some numbers: At the end of 1995, there were 16,000 multimedia CD-ROM titles on the market

worldwide; and at the end of 1996, there were 43 million CD-ROMs. In Europe alone, in 1993, 17 million ecus' worth of CD-ROMs were put on the market and, by the end of 1998, this will increase to 4.7 billion ecus' worth of CD-ROM titles. The figures themselves indicate that there are no problems with copyright licensing for these kinds of products.

I think that what you are hearing today is that we are all trying to sell you a particular kind of licensing for your own work, for your own product, for your film or for your musical work. The software industry has dealt very well with individual licensing. We like it and it works. And we will be able to apply individual licensing even more easily in the future, with respect to various compilations and on-line services. For example, there are shrink-wrap licenses that are being recognized by courts in many countries as valid and enforceable. These are going on line now so that you can have quick access to many kinds of works, services or products. The license, the agreement terms, are presented to you automatically on-screen, and you can accept, or reject, and get access immediately. There are all kinds of on-line licenses, all kinds of options that our industry has been using for several years and they have been very successful. We do not believe that any particular option should be obligatory; authors and producers should have the right to use whatever kind of licensing mechanisms that they feel appropriate.

Some competitive criteria could be considered in this context. The first one is certainty—when you start distributing or disseminating a work, do you have confidence that all the rights have been cleared in advance. The second criterion is efficiency. The software industry tends to buy rights outright but, if there are efficient ways of collectively licensing some rights on an ongoing royalty basis, some rightholders would certainly be attracted to that. And the third criterion is market-driven remuneration. Governments and legislators have a particular responsibility here. For example, let us not call a work that is fundamentally software an audiovisual work, just so we can apply levies. Software cannot be privately copied, certainly not in Europe. Levies are therefore inappropriate both on software media and computers. A much more transparent system is needed so that the right author gets paid the right amounts, whether the work is licensed individually or collectively.

I have stated that I am a multimedia atheist. I recognize that my atheism may not suit everybody. But I should say that I am a true believer in the new WIPO Copyright Treaty and the new WIPO Phonograms and Performers Treaty. I think that the result of the last December's WIPO Diplomatic Conference will benefit all producers of "multimedia" products. The amount of content available on Internet will increase and the atmosphere for video on-demand and the other new interactive services will improve. The WIPO Copyright Treaty and the WIPO Performances and Phonograms Treaty will be a great impetus for that.

Mark Traphagen: I think that my organization can bring some perspective to this forum because SPA represents over 1,200 software companies of all sizes, ranging from very small ones to very large ones. Their development does not depend only upon their market position but also very much upon protection, such as protection by copyright, which makes sure that they can exploit their works and are able to generate enough profit to produce the next generation of software.

Turning to the issues presented on the panel, I think that you could characterize me as co-religionist with Mr. Dixon. I, too, did not find discussions on the definition of multimedia to be very fruitful. The hundreds of companies in SPA would not call themselves multimedia companies. They call themselves either computer software companies because, in fact, they produce software, or they define themselves in terms of their customers. For example, 300 are educational software companies, 250 entertainment software companies, and a number of others are business application companies. All types of software today include aspects of multimedia. I think it is better to use the definitions that are available under international conventions in order to ensure legal protection for what has been called multimedia works. I would propose to categorize them as computer programs or, at best, compilations of varieties of works. The reason I take that position is that it is factually accurate. One court in the United States of America made a mistake in treating the recorded versions of the audiovisual presentations of a game software as being mere data. They confused the language in which the work was expressed, zeros and ones for representing the artistic expression or the artistic significance of the work. That was a very big mistake, which is linked to the approach of categorizing.

If you are a software developer, it is inaccurate to consider software to be composed of computer programs and data files. Data are becoming increasingly intelligent and interacting in very complicated ways with other parts of computer programs recorded either on CD-ROMs or made available on the Internet. Really, the most accurate way to look at these are as integrated works.

Turning to the question of protection of rights, the available scope of protection is very important today. That is another reason why categorization holds a danger. For example, categorizing such works as being audiovisual works puts us in danger of losing some of the rights enjoyed by owners of rights in computer programs, in particular the rental right. This right was provided to computer programs, because it was essential to fight software piracy. Software piracy affects entertainment software just as much as business software. It would be a pity if that right was somehow endangered because of the desire to categorize.

Let me also address the different roles of software companies in putting together these entertainment and educational software titles. Many software companies are producers of finished, completed works. Others create software that is used to create other entertainment software towards applications. These authors have preferred to license their works individually rather than to resort to collective management. The reason is for the most part that their works include a number of trade secrets and other protected information. They feel very interested in negotiating individual licenses. For the producers of finished multimedia works, this issue is one of clearance of rights of pre-existing works. This is often held up as a reason for why we need to have a comprehensive collective management solution. I am not one of the believers for that. In fact, individual clearance seems to be successful as well. There are a couple of reasons. First of all, the value of pre-existing content has been exaggerated. Many entertainment and educational developers tried doing that when these technologies first became available. What they found was that their products were rejected in the market place. In fact, what consumers want out of entertainment or educational software is something original, both in respect of the capabilities of the medium and in respect of the expression of the author. I think that, both for the creators of software applications to create multimedia and for the producers of finished entertainment and education titles, the current practices are really working quite well.

Thierry Desurmont: Nous voilà arrivés au terme de nos débats au sein de ce troisième groupe de discussion et nous ne disposons pas du temps nécessaire pour conclure longuement. Vous avez pu entendre divers points de vue sur l'exercice des droits en ce qui concerne les "productions multimédia". Comme je le souligne dans mon étude, il convient de constater 1) que leur statut et régime juridique ne sont pas homogènes, 2) que le droit exclusif doit demeurer la base de la protection des auteurs dans le domaine du multimédia et 3) que la réalisation des produits multimédia devrait être un facteur de développement de la gestion collective.

**FOURTH PANEL DISCUSSION: TECHNOLOGICAL MEANS OF PROTECTION
AND RIGHTS MANAGEMENT INFORMATION**

Moderator: Ralph Oman, Counsel, Law Offices of Dechert Price and Rhoads, Washington, D.C.

Panelists: Pierre-Henri Dumont, Director, Société suisse des auteurs (SSA), Switzerland (representing the Federation of European Audiovisual Directors (FERA))

Marie-Thérèse Huppertz, Vice President, Business Software Alliance (BSA), Belgium

Eric Lee, Public Policy Director, Commercial eXchange Association (CIX)

John Rathbone, Director of Corporate Development, Performing Rights Society (PRS), United Kingdom, Member of the Steering Committee of the Common Information System of the International Confederation of Societies of Authors and Composers (CISAC)

John-Willy Rudolph, Executive Director, Norwegian Reprographic Rights Organization (Kopinor), (representing the International Federation of Reproduction Rights Organizations (IFRRO))

Lawrence Safir, Member of the Administrative Council, Association for the International Collective Management of Audiovisual Works (AGICOA)

David Sweeney, Chief Legal Counsel, International Federation of the Phonographic Industry (IFPI)

Mark Traphagen, Vice President, Software Publishers Association (SPA)

Ralph Oman: A broad consensus has developed over the past few years in favor of strong copyright protection on the Internet. The security and management technology is constantly evolving. No system has emerged clearly as the most desirable yet, but in the long term it seems likely that, whatever universal system finally emerges, it will be an amalgam of the features of the various systems now being developed. One thing at the end of this process which will be certain is that these basic features will be compatible and be able to accommodate some of the various coding features that have been mentioned by some panelists. These technologies will allow creators and users, as well as the on-line service providers, to build a workable electronic copyright management system. That system will provide users with five essential elements of any satisfactory system. They are mentioned in my paper. First: confidentiality; second: verification or authentication of the parties involved; third: content integrity, so that no changes can be made in the work either in violation of the author's moral rights or in violation of the technical necessities of particular works of such a software; fourth: that the system would have to enable the parties to establish proof that a copyright transaction occurred; this is also known as non-repudiation; and, fifth: the system must allow for the positive recordation of the time and date of the transaction, in other words, date stamping. These are the essential elements, described briefly in my paper, and they all rely on certain principles that will enable not only identification of all works or of all fragments of works, but also the efficient administration of rights and the security of the works. They will facilitate the exercise of rights through contracts, and they will allow the exercise of rights collectively. Digital object identifiers are one of the basic concepts for such systems. The rights holders can include their works in a protective wrapper and allow access only upon agreed terms.

Let me speak briefly about rights management systems. Most of the participants in this forum are from Europe. Thus, they know that the European Commission has funded "IMPRIMATUR" which identifies works with a unique number, builds a massive database and allows the marketing of the works in either a sale context or in a licensing context with payments being remitted to the copyright owner. That system shows great promise. The Japanese Government has given strong support to what they call the "Copymart" system which was developed and conceived by Professor Kitagawa of Kyoto University. That system has a primary focus on the multimedia environment and I would think that the "Copymart" system, if it is to work as a universal system, would have to develop in a way that would allow all types of works to be marketed through that system. In the United States of America we have had a different experience. The United States Government has not, and probably will not, directly intervene in the development of a comprehensive electronic copyright management system. As a general rule, a private sector solution to a private sector problem would be preferred. That having been said, several efforts are underway in the United States to build electronic management systems. As I have said, there is no United States Government involvement in the technical development of these systems; the general underlying philosophy is that the systems should be market driven.

In anticipation of a comprehensive electronic copyright management system, CISAC, in collaboration with the national performing rights societies, has developed a global digital identification system, known as the WorksNet Project. It will allow the composers and publishers to encode each musical work with a unique digital identifier which they call the International Standard Works Code (ISWC). It is intended to exploit the revolutionary new capabilities of digital technology. In that way, in the words of Frances W. Preston, the President and Chief Executive Officer of BMI, we will "bridge boundaries of language, culture and geographical location. When implemented, WorksNet will improve the accuracy, speed, and scope of reporting and payment around the world."

The sound recording industry, under the leadership of IFPI, has also been in the forefront internationally, anticipating the advent of digital delivery on the Internet. The Serial Copying Management System (SCMS) incorporates rights management information into each recording and limits the circumstances in which copies can be made of digital recordings. In the same way, the International Standard Recording Code (ISRC) implants a unique code on each digital recording. That code allows for the identification of the name of the original producer of the sound recording, the country of origin, the name of the performer, the song titles, and the name of the album. At the present time, the ISRC does not include information about the name of the composer of the music that is incorporated into the sound recording or the name of the arranger of the music. The record companies may decide at a later date to add this information in recognition of the fact that many countries will require it under Article 6*bis* of the Berne Convention.

These few examples of self-help encoding by key industries are steps in the right direction. When combined with the several security encryption technologies, they will form the basis of a viable electronic marketplace.

Today, the ability exists for creating a distribution system immune to the actions of pirates or mean-spirited and dishonest computer hackers. However, still greater efforts are needed, and, if we do not succeed, there could be far-reaching adverse consequences. This is true in the United States, and I suspect it is true in other countries as well. The risk is great that powerful special interest groups, including universities and libraries, will force their government to design and build a porous system to accommodate their modest needs, rather than build a secure system that could shut down pirates and encourage creativity around the world. Professors and librarians speak with great moral authority and argue for uninhibited browsing on the Internet. They want a broad application of the notion of fair use. They want the extension to the Internet of the generous on-line photocopying exemptions and unfettered classroom use. While their positions are sincerely held and not without some merit, they do seem careless of the fact that their desire for free access and no liability or limited liability will open such a gaping hole in the security of the net that pirates and irresponsible hackers will rush through that hole to undermine the most basic rights of creators. Unless creators can control the system with foolproof encryption and electronic monitors, they will remain extremely cautious in using the Net. Ultimately, they must convince the academics and the librarians that they want to negotiate appropriate low-cost tariffs for scholarly uses, as long as the professors and librarians agree to support the concept of full liability and agree to support the implementation of technology that ensures a secure and fully accountable system of control.

The concept of fair use can be built into this new and controlled system. With the creators and hardware companies working closely with academic and other users, we will all resolve these difficulties by applications of these new digital technologies and make copying on the Internet fast, cheap and easy for all users as appropriate and flexible enough to accommodate the needs of librarians and academics. The new system will offer a rich menu of site-specific licensing options. It will be so flexible in its application, so subtle in its ability to distinguish between different uses, and so reliable in its implementation, that copyright owners will use the Internet with great confidence. Once they begin using the Internet with great confidence, the technology will blossom. It does require a coordinated effort by all parties and, with that coordination, the future of the Internet promises to be downright exhilarating.

In the final analysis, the creators may find protection under the Berne Convention. A Berne country that implements a copyright management system with huge loopholes that seriously erode the rights of Berne authors, including the reproduction right, the public performance right, the distribution right, and the right to make a derivative work, would violate its Berne obligations. If that country implemented a loose system, another country could challenge it at the World Trade Organization and, if successful, retaliate against the offending country. We expect that to be very much on the minds of legislators around the world.

In conclusion, let me note that none of the technological management systems will work unless all parties in the chain of distribution work closely together: that is, the content providers, the Internet service providers, the Internet access providers, the telecommunications carriers, the equipment manufacturers and the end users. All of these people must work together so that the system may work. Once we build that watertight system, we have the chance with these new digital technologies to protect the rights of creators, to manage their rights effectively and efficiently, and we will allow the Internet, under this new paradigm, to grow and prosper to the benefit of men and women in every country.

Pierre-Henri Dumont: Quand on parle de moyens techniques de protection et d'information sur le régime des droits, on part du principe que l'identification des oeuvres est réalisée. Or dans le cadre de l'audiovisuel notamment, ce n'est pas le cas. C'est pour cette raison qu'il y a près de deux ans, les producteurs réunis dans le cadre de l'AGICOA, d'un côté, et la CISAC, de l'autre, ont entrepris d'élaborer un numéro d'identification qui a reçu le nom de *International Standard of Audiovisual Numbering* (ISAN). Cette base de données a pour principe absolu de n'appliquer aucune titularité de

droit, mais d'identifier d'une manière précise l'oeuvre utilisée. Ces travaux sont actuellement discutés dans le cadre de l'ISO, pour préparer la normalisation de ce numéro. Les participants aux travaux d'ISAN ont été tous très clairs qu'une numérotation unique d'identification ne peut avoir lieu que sur un volontariat de tous les partenaires. Il est donc exclu qu'une législation implique ou force l'entrée en vigueur de ce système.

Je voudrais rappeler ce que le Secrétaire d'État à la culture espagnole, M. Miguel Ángel Cortés, a dit ce matin, à savoir : changer les habitudes et entrevoir les réalités nécessaires conditionnées par les nouvelles technologies. C'est une nouvelle approche qui suppose une limite des barrières traditionnelles des différents acteurs de l'audiovisuel. Les travaux de l'ISAN ne peuvent se faire que dans un climat de confiance réciproque pour que s'instaure une collaboration active et productive.

Nous estimons que l'intervention de l'État pourrait être utile dans le domaine des moyens techniques pour éviter qu'un numéro d'identification puisse être modifié, transformé ou éliminé. Dès qu'un numéro unique donné est intégré à l'oeuvre sous forme digitale, il nous faut disposer d'une protection légale empêchant tout utilisateur de transformer ou modifier, ou même de supprimer ce numéro, ce qui pourrait avoir des conséquences assez graves. Le numéro ISAN est en fait actuellement la seule solution qui permette aussi bien une gestion individuelle qu'une gestion collective ou centralisée.

Je termine en insistant sur le fait que tous les ayants droit doivent dans les plus brefs délais, sous peine de ne plus pouvoir contrôler les oeuvres, se mettre d'accord pour élaborer un système d'identification accepté par tout le monde.

Marie-Thérèse Huppertz: I enjoyed the proposal about creating a watertight system for the future that is immune to all hackers because I think that, in a software industry unlike any other industry, we are exposed to an enormous amount of piracy. In Europe alone, around 50% of all software products used are pirated copies; this creates losses of billions of dollars for our industry that could be used to pay for research and development of new products. Mr. Oman has given a very nice overview of the different means of technical protection that are available. Actually, our industry is using all different means, and more recently, has started using encryption technology and password protection for software, CD-ROMs or for even on-line services.

We are involved in the Digital Video Disc (DVD) project together with other industries, like the recording industry and the end consumers electronics industry. Together we are trying to develop a range of solutions that would permit the control of copying, allowing either for one copy or serial copies under certain conditions. Our company has also started to distribute software products electronically. In conjunction with electronic software distribution we have, more recently, started using "wrapper technology" which consists basically in sending software in a kind of envelope, and this envelope protects the program from being used by anybody who is not authorized to use it. Only against reception of the key to unlock the wrapper, does software become completely free for use by the authorized person.

We think that the development of technical protection systems should be left to the industry concerned because there is such a wide range of different needs and of different possibilities to be created. That industry is permanently working on the enforcement of technical protection systems which will become increasingly important for the distribution of any type of works electronically.

The role of governments should be to include anti-circumvention or anti-hacking provisions in national legislation. One very important step was done at the December 1996 WIPO Diplomatic Conference, notably with the inclusion of obligations to offer efficient protection against circumventing technological measures of protection and adjust unauthorized deletion or alteration of electronic rights management information. Another very good example is the European computer software directive. But I think that the development of technical protection and rights management systems should be left to the owners of rights. Governments or legislators should not mandate the use of any systems. I also think that the form and contents of identifiers should be determined by each rightholder according to his needs.

Eric Lee: The CIX is the largest trade association of Internet Service Providers (ISP) and has a membership of about 170 companies, mostly service providers in the United States of America and abroad. In fact, our issues and concerns are global in scope.

I am going to concentrate, in the few minutes I have, on Mr. Oman's report, because I really find that on the whole it is a very constructive study. We have admitted in the ISP industries that copyrightowners do have reasons for concern. Even though our industries differ on solutions, I think that there is a certain sharing of values. The reason is that Internet service providers do want to do the right thing, and not doing the right thing also opens the door for potential legal liability. But more than that, I think there is increasingly a business interest in protecting copyright. Several of our members, in fact, have interest and strategic alliance with content providers. The dividing line between Internet service providers and content providers is no longer very clear.

I find the emphasis on technologies solutions and cooperation in the paper to be a very admirable objective. The potential technology solutions are quite ambitious but, in fact, we are not yet certain whether or not they will function as promised, particularly from the viewpoint of network functionality and efficiency. If they do, that is fine, but since it is in the interest of the copyrightowners and the Internet service providers to ensure that, this is an area not only for further discussion but also for cooperation.

I think it would be useful to distinguish between the different roles and functions of the different players in the Internet industry. Internet service providers actually do more than just providing a simple Internet access activity. They also provide browsers, contents and various other features that go beyond the mere provision of conduit. There are also players that, in fact, do provide the additional enhanced value in the form of data services: content aggregators, e.g., which are the source of concern for the music industry. For example, site design and maintenance and authoring tools that are used to design and post the Web content may or may not be provided by the Internet service provider. So, I think that the roles are complex, and that may be a source of confusion if one addresses the issue of how to control transmissions over the Internet. This is certainly one reason why the Internet industry has been so concerned about many of the discussions about the related issues of copyright protection and liability, based on a relatively simplistic vision of the Web

To conclude my remarks, I should stress that enforcement of rights is certainly something that the Internet industry supports, even if we do divide on the issue of strict liability or a well-described shared liability. Of course, we, in the United States of America will, in fact, press this year for the latter.

John Rathbone: Ralph Oman's paper is an excellent summary of a very broad topic. I will try to deal with several of the issues covered in that paper. However, please bear in mind that my comments will be based on my background in CISAC and will mainly concern the issues of the management of musical rights.

Within CISAC societies, we have the obligation to license and monitor performances and enforce rights. We have a service commitment to be fair, accurate, transparent and, at the same time, competitively affordable. In one way or another, we will be using the Electronic Copyright Management Systems we are speaking about here. For this reason it is important that these systems do not lose sight of the need for cost effectiveness. Maintaining the principles of fairness, accuracy, transparency and affordability is a key target for CISAC societies. It is the key to persuading copyright owners not only that collective administration has a role to play in the future exercise of their rights, but also that collective administration is essential to the exercise of their rights in an electronic market despite the technology as it lowers its costs and maximizes its coverage.

Mr. Oman points out in his paper that standards for unique identifiers combined with technology are vital for a workable electronic market place. This is the case for individual rights holders and also for a society representing a group of rights holders. CISAC is leading the way in defining such standards for its own repertoires through the Common Information System Project. Furthermore, CISAC is taking an active role in building cooperation all along the business chain and on a wide front. Furthermore, this includes not only immediate business partners, such as music publishers or film

producers, but also projects like IMPRIMATUR and bodies like the ISO. Incidentally, deploying our collective resources to build the appropriate system for our members' future benefit is a good example for the long-term strength of collective administration. To improve the effectiveness of ECMS and the related services, CISAC societies must work together to ensure that the rules for licensing electronic trading across borders are also fair, accurate, transparent and affordable.

Turning to the need for legal protection and government action, I agree entirely with Mr. Oman's paper. It is probable that all or very many of the players in electronic trading, including access providers, will themselves be rights owners. It would be short-sighted if anyone did not take his full share of responsibility for an effective ECMS. Governments must let the market place do what it does best, that is, solving problems, whilst putting in place the minimum necessary legal framework. Certainly, full support for, and speedy global implementation of, the obligations included in the two new WIPO treaties is essential. When considering electronic trading in a wider context, we should also stress that governments must guarantee equal treatment to players in equal roles. For example, it would be wrong to accept proprietary or closed systems. Rights owners need and want an ECMS based on open standards, so that they may not be held ransom in future dealings.

Mr. Oman's paper also talks about the role that those little black boxes may have in the protection and management of rights. Governments must protect them and possibly ensure that adequate data is available from them. But I suspect that there will be an increasing concern that it should not lead to the misuse of the monitoring information. Governments must also, therefore, balance the interests related to copyright protection and other interests such as the protection of the privacy of users, particularly end users.

To sum up, electronic trading is here to stay. Yet it is still, in many ways, in its infancy and undoubtedly still has to go through many transformations. Effective ECMS systems must be built now and protected by law so that they too can develop inside the trading systems. Mr. Oman's paper describes many different technologies which is encouraging evidence that ECMS can be put in place. The diversity of such technologies shows, however, that we need common open standards. Even with, or possibly because of, electronic monitoring, there will be an explosion of information to handle. Copyright owners will on the whole find that collective administration offers the best way to exercise their rights effectively, efficiently and with a secure negotiating strength.

John Willy Rudolph: The International Federation of Reproduction Rights Organizations (IFRRO) has about 30 collecting societies in different countries responsible for collective management of rights in the area of reprographic reproduction, that is, photocopying. Many of these societies are now also active in licensing certain digital uses. IFRRO supports strongly the respect of protection and rights management information systems, and is clearly also against the State's intervention in this field. We are sharing information with CISAC and we are involved in the IMPRIMATUR project.

The reproduction rights organizations can see, of course, that licensing in the digital age would take place in many and varied ways. Individual exercise of rights will be chosen when it is practical: these will be one-stop-shops, that is, rights clearance centers managing jointly individual rights where rights owners can set individual fees and conditions and the traditional collective management function with blanket licensing.

In all of these areas, we see that both protection and information systems are extremely important and necessary. But how optimistic can we be? For my own part, I am not very optimistic. I think it is an enormous task to get these industries to find systems that will work together. However, it will be very exciting to see this when it is achieved.

We have looked at some of the figures which, on a global basis, indicate that authors and publishers in the print area lose at least 15 billion dollars a year from the photocopying worldwide of copyrighted works. The volume of unauthorized photocopying is increasing in some areas by 5 to 10% a year. It was very appropriate what Mr. Ficsor said at the opening session, that the analog world and the digital world will live side by side. However, the photocopying machine is disappearing and is being replaced by the digital copier which functions as a fax machine, a printer, a copier and a scanner. This

leads to the other point I would like to make and that is that users are exploiting pre-existing works in a digital fashion. Analogue works are scanned and used in information and archival systems. A major Norwegian corporation which we have licensed for photocopying has reduced its license payment by more than 100,000 copies a year, simply because photocopying has also been reduced due to the fact that newspaper articles are scanned and, instead of being photocopied, are sent around by e-mail. Of course, we have explained, to them and to other users, that that is illegal without having permission from the rights owners.

As regards the category of so-called "multimedia products," I have problems with the word "multimedia" due to its vaguely defined concept, but there are also problems with the word "products," which refers to something sold on the market. I would say that there is something we could call "multimedia projects." The computer industry is supplying schools and educational institutions with software; they can make their own multimedia projects and not products for the market place.

We should also see that a major portion of development and sales in the computer area relates to intranets, which are closed system networks often using the Internet as the backbone and Web technology for internal electronic users within corporations, businesses, industries, schools and so on. We already see new massive exploitation of copyright works in the digital area in such closed systems, that is, not for general, commercial purposes, like producing multimedia products for sale in the market place, but for internal use; that is very much like photocopying. The only difference is that with photocopying, it is the authors and publishers in the print industry who have had their works exploited, while now we see that the other industries represented here will also get their works and productions exploited in such systems.

The work that is being done in this field by creating numbering systems and technological protection systems is vital, necessary, and must be given full support. With the support of such systems, we have to start to deal with the unauthorized exploitation of works on the Internet, because users, whether they mean it or not, when they are exploiting copyright works, they are causing rapidly increasing losses to rights holders.

Lawrence Safir: I am faced with this admirable report by Mr. Oman of which I would like to steal a few words: "Copyright interests will adopt their own strategies to the security systems." This is absolutely important. Suppliers and not users must be in control. Access by and to the market is important for all of us. However, if we are going to develop copyright management systems, we must understand that producers have to have an incentive to make good use of those new systems. They can use other agencies or they may want to develop something completely different. Whichever system is going to be used, it must be, as in current business, totally voluntary. If there are adequate incentives that make these systems attractive, they will be activated and this is a worthwhile thing.

Rights holders need the security which is required for the distribution of their products. One of the questions that keeps coming up is the liability question. It seems impossible that telephone companies will not be part of the distribution systems. Equally, it seems impossible, that telephone companies can develop entertainment networks without our content. We obviously have to find a way of working together and accepting mutual responsibility.

When it comes to consumers, the encryption systems are very important. Mr. Oman refers to the fact that governments are reluctant to sanction use of certain systems currently available. It should be made clear to governments that this is something required to serve all citizens, including those in control of developing intellectual property. Strong encryption systems must be made available in order to encourage their application. Otherwise, despite circumvention being punishable, there will be a free market where others can step in using delivery systems without weak encryption or none at all. Basically, piracy does none of us any good.

Apart from the piracy question, there is the question of financial accounting. There is a reference in Mr. Oman's paper to software metering which, of course, is perhaps more appropriate in the office environment, but clearly could be developed as part of an agency operation. It is a very interesting proposition which needs further discussion, provided that the carriers, the servers, the

broadcasters and the telephone companies consider this as a business service accessible to content providers.

The other interesting aspect is the development of "electronic wrappers." This should also be available by individual choice with the rights holders having the option to use agencies who would either develop this system or perhaps administer the system.

If consumers are going to make direct transactions, it seems inevitable that contract terms will have to be made available on these systems, in which case, it must also be possible for the supplier of the information to amend it at will according to market conditions. The person who should amend it is the owner of the rights, not the agency or a government group or not even a collective management organization. This leads us to electronic management systems and reference to their current studies in Europe and in Japan. There is, for example, the IMPRIMATUR project about which it is said that its role is to make the Internet safe for creators and convenient for users by using a unique machinery to build "digitable" numbers. There is a great discomfort caused by the notion that the rights owners would, according to some proposals, have to offer their encoded works to a so-called "media distributor." This means basically expecting rights holders to provide on-line very detailed rights management information, specifying terms and conditions. This does seem to be rather excessive. We wonder whether those terms and conditions, if they were to be provided, could easily be changed according to market conditions which must dictate everything. We seriously doubt that there is a realistic way of setting flat fees as in the use of traditional management of rights.

Lastly, I cannot avoid mentioning the so-called Japanese experience, simply because it refers to the prospect of an equivalent to on-line yellow pages listing, where a user would search for various works, and then, check out the licensing arrangements and make a payment. This presupposes again that all works would be stored and held available. This raises concerns about unauthorized access if accounting systems are inadequate, and the credibility of such a system is somewhat in doubt. Also, there is a reference to "Copymart" where the same works that are not registered but are loaded into a system can be copied against a simple flat payment. This leads to the idea of video on-demand, or whatever other description you might give, to the Internet of the future.

To summarize, we do support ECMS as a concept and, potentially, as a very useful tool if properly created and administered. It must remain a voluntary matter for rights holders who, by whichever means of distribution or management, need to see adequate protection under copyright, using technical methods to help and not restrict direct access for the consumers and delivery by the suppliers. All creators need to exploit their works, and they also deserve reward for the creativity and money invested in their productions.

David Sweeney: The record industry is in agreement with a lot of what has been said today.

IPFI is against State intervention in this area. We feel that solutions should evolve from the market place with regard to technical systems of protection and rights management information. The encouragement of the creation of proper interfaces to ensure compatibility between various rights management systems could benefit from State intervention in the same way as the Internet works very well today because there is compatibility between the different systems.

The technology involved is developing at an alarming rate. IPFI is involved in a number of research programs, such as IMPRIMATUR. Also MUSE which is looking, *inter alia*, at how to carry digital information with regard to copyright, inaudibly in sound recordings. We also were involved in the development of SCMS.

We welcome the provisions in the WIPO Copyright Treaty and the WIPO Performances and Phonograms Treaty with regard to copyright management information and anti-circumvention devices.

Finally, I just want to say that the vast majority of music that is available currently on the Internet is unlicensed. We redouble our efforts to make progress both on the legal and the technological fronts and thank WIPO for a forum such as this one, which is, no doubt, going to be very helpful to all concerned.

Mark Traphagen: A recent survey shows that about 50% of software companies are actually delivering works over the Internet. Fully 80% are doing some part of their marketing on the Internet, either through Web pages or e-mail solicitations, but 50% are actually delivering copyrighted works.

In this context, technological protection and rights management information are going to be an important supplement to copyright protection. SPA's suggestion to governments around the world is that they keep in mind that these are supplements to legal protection, and they should not be considered an opportunity to replace protection by copyright.

Why is there a need for technological protection? For two reasons basically. First of all, software companies require a tool to fight piracy on the Internet. At my organization, we receive several dozens of reports each week about pirated software available on the Internet. Typically, these involve sites that advertise unauthorized keys or specific software programs that are designed to penetrate or circumvent the encryption or packaging or other technological protection that members of this panel have spoken about today. Second, software companies need a tool to give them the confidence to license their software more flexibly. Software licenses have to be responsive to customer needs. Companies, such as Encyclopedia Britannica, today are able to offer licenses to students on an entire university campus. To do that, they need some technological means to control unauthorized access and unauthorized copying. The point that governments should keep in mind as well is that, in many cases, technological protection will control unauthorized access, meaning people copying or getting access to programs that are not lawfully acquired. That is a far different question from the control of the copying of programs that are lawfully acquired. I would argue that in the first context, for unlawfully acquired copies, there is very little reason for the application of traditional exceptions and limitations of rights.

Is there a need for State intervention? Well, there is a need not for State intervention, but for State action. What I would suggest for governments to do is to promptly ratify and implement the WIPO Copyright Treaty and the WIPO Performances and Phonograms Treaty and, in particular, make sure that the provisions for technological protection are fully implemented. Our analysis indicates that the current laws in many countries would fall short in that respect, and we are hopeful that this will provide an opportunity for improvement.

Finally, we have been active in discussing the issue of Internet service provider liability, and we welcome the comments made about an opportunity for dialogue. We have prepared guidelines to help server system operators administer their computers to deter copyright infringement and software piracy. Those guidelines help server operators to monitor traffic, but in no way monitor content. We think that it also provides very good protection for the privacy of people using telecom systems.

Ralph Oman: I thank all the panelists for having solved the very complex problem of time limitations by being relatively brief and, at the same time, making substantive contributions to the debate. I believe that the discussion has been very useful for all of us and has also offered valuable ideas to WIPO for its current and future activities.

**FIFTH PANEL DISCUSSION: NEW ALTERNATIVES FOR CENTRALIZED
MANAGEMENT; "ONE-STOP SHOPS"**

Moderator: Charles Clark, Copyright Adviser, International Publishers Association (IPA)

Panelists: Maureen Duffy, Vice President, European Writers Congress (EWC)

Lex Lefebvre, Secretary General, International Association of Scientific, Technical and Medical Publishers (STM)

Jenny Vacher-Desvernais, Secretary General, International Confederation of Music Publishers (CIEM)

Jürgen Becker, Professor, Vice-President and Chief Legal Adviser, Musical Performing and Mechanical Reproduction Rights Organization (GEMA), Germany, Member of the Legal and Legislation Committee of the International Confederation of Societies of Authors and Composers (CISAC)

Kelly Frey, Director of Business Development, Copyright Clearance Center (CCC) (representing the International Federation of Reproduction Rights Organizations (IFRRO))

Lawrence Safir, Member of the Administrative Council, Association for the International Collective Management of Audiovisual Works (AGICOA)

Christopher Zielinski, Secretary General, ALCS, United Kingdom (representing the International Association of Audiovisual Writers and Directors (AIDAA))

Charles Clark: The paper prepared by Mrs. Tarja Koskinen-Olsson and myself was first published at the IFRRO Annual Conference in October last year, and the pace of development in this field is really quite remarkable. Since that first edition, we have added for this second edition, information on Japan, Australia, Belgium, Canada, Switzerland and the USA. It shows how rich the context is becoming for the nature and existence of these "one-stop shops".

The first part of the paper presents the description of the CLARCS project in the United Kingdom, that is the CLA Rapid Clearance System, which is a real "one-stop shop." It is a clearance system which is bringing something like a million pounds per annum and which will escalate as more people use the "one-stop shop" for different purposes.

There are three models for the development of electronic copyright management systems (ECMS), of which the "one-stop shop" is part. First, the American model where practically everything is left to the industries in a competitive private industry battle; second, the European model which is left also to the private industries to invest into experimental and development projects like IMPRIMATUR; and the third, the Japanese model where the Government has decided to invest itself: the COPYMART project.

What are the purposes that may justify a "one-stop-shop" system? A lot of emphasis has been put upon the clearance of rights for multimedia productions and services. I do not know why we call this multimedia. It is a "uni-medium." All the different categories of copyright works are reduced to strings of noughts and ones; it should be called uni-medium productions and services.

With regard to the clearance of rights for educational purposes, there is no difference between clearing rights for multimedia productions and clearing rights for educational packets but, of course, the big difference is in the effects of these two activities. If you wish to take half a minute of a film for your multimedia package, that is one thing; it is quite a straightforward case; there is no substitution effect. Nobody is going to stop going to a showing of that film because a multimedia package has got half a minute in it. But with educational packages, if you take two key chapters out of a book and put them into an electronic course package, then, there will be a substitution effect and the publisher and the author will lose the sales of that work. This substitution effect is an important point to take account of when we are looking at the terms on which we actually license uses. Part II of the survey concentrates on clearance of rights for educational purposes on the basis of an electronic copyright management system. If you look at the developing IMPRIMATUR model for example, it is clear that a repository of rights is a central feature of that model.

Let me pursue, finally, the analogy of "one-stop shopping." Who are the shoppers? Who are the shop keepers? What do the shoppers want and what stock are the shopkeepers going to hold? What is the bundle of rights that they are going to be offering?

What worries me about development in "one-stop shopping" is whether there is going to be any coherence in the terms being offered. For example, what would the attitude be toward secondary uses? Will the shop keeper be offering consistently across the different shops in Europe and internationally? Will he be offering a secondary use, for example, licensing for rental or lending purposes of the multimedia work that contains the rights that are being cleared? What are the shop keepers going to say about *droit moral*.

As I understood yesterday's contributions, they would not be having any stock of software licenses or any stock of audiovisual licenses. We made a very modest start in the United Kingdom in trying to put together a document which will be circulated widely, which will be called "a rights data element" to try and get some consistency into the scene.

I hope that WIPO may be persuaded to carry on the work of acting as an umbrella group, as we begin to develop the kind of consistencies that will be necessary for shoppers who are seeking global marketability of their products and services.

Maureen Duffy: I believe that the advent of set-top boxes on television sets has changed the picture again in the ever-fluctuating fluid river of developing technology. In a few months' time or in the life span of a tree or an elephant, every village in the world will be able to use the new technology for distant learning. Every individual or family will no longer be chained to the computer screen, but will be able to sit and watch and to key in, if they can agree what they want, to all the available systems.

We have become a whole community bound together now by an invisible network. What is important is to ensure the flow of creativity to provide the goods, and this will only come about in a market-based economy or a mixed economy with some intervention from organizations, governments--world governments and village governments. The protection of creators of all kinds is absolutely crucial for ensuring the continuing flow of creativity. Copyright must invest in the creators so that they are encouraged to create, so that the rest of the world will have something to watch and to pay for. Now, it may be that the creators and the shoppers are often one in the same person. We are now all using each others intellectual and entertainment contributions. We must move forward to define and adapt copyright.

But to return to our people in front of their televisions and possibly their old fashioned computers, they will have to pay, or governments or other organizations will have to pay on their behalf, if creation is to be funded. I believe that there will be many systems for payment. They may pay by on-line transfers, they may pay by smart cards as we already do for telephones for example. These systems already exist and they can be extended and exploited. It may be that governments or other organizations will wish to pay on their behalf. For example, a given government may decide that, in order to improve the educational and literacy prospects of its rural population, it will seek licenses and pay on their behalf, so that they can enjoy what the government sees as socially desirable.

All of them, in one way or the other, engage and pay through the first and greatest "one-stop shop," the Internet, where information can be stored on a global basis; the most comprehensive world deposit since the great library of Alexandria. From there, requests can go out to inter-linked, sub-"one-stop shops." It is not necessary for the Internet to hold the information that my fourteenth novel is now out of print and rights can only be obtained from me personally if anybody wishes to quote for it or include it in the multimedia work. That would simply overload the system. What is needed is a central source of information about where to find the information. Such a source of information will have to cover many aspects; it will have to talk about the services that are available, the providers of those services, where to identify the rights holders. It may even talk about availability and about tariffs.

What we want is a virtual "one-stop shop," not a dead centralized hand. We want inter-operability, and we want the information systems to be compatible and not tampered with. This is a matter of international concern and possibly legislation. Every effort should be made, and I am glad to say it has been already made, towards developing identification systems which also are mutually comprehensible. I believe that any attempt to impose homogeneity will lead to accusations from the public of imperialism and, possibly, censorship.

We must remain flexible but we must create this virtual "one-stop shop" linked to the Internet, which is a network and not a dead central hand. We must always remember that we are all shoppers and potential creators now.

Lex Lefebvre: I speak on behalf of the International Association of Scientific, Technical and Medical Publishers (STM). STM represents worldwide almost 300 scientific professional and scholarly publishers; STM's mission includes to pursue, within the limits of the association's aims and objectives, the highest possible level of international protection of copyright of works and of the publishers' performance in making these available in whatever form or manner. In this context, the importance of copyright in a digital environment remains a key issue for STM, particularly in view of the increasing discussion and action at the international level on new methods for the transmission of information. STM supports the protection of rights of authors and publishers as a means of ensuring the highest quality in scientific communication.

Now, coming to the issues raised in this panel on “one-stop shops,” I have identified five questions.

Question 1: The definition of a “one-stop shop.” STM appreciation of a “one-stop shop” in the digital environment is that of a decentralized virtual network of information resources across many national boundaries and located in cyberspace. Such a network would be driven by content providers like publishers. In our definition territoriality becomes meaningless. What matters is that it has a service-oriented, user-friendly structure where speed of access and the availability of authenticated information are essential features. Publishers want to be as close as possible in contact with the market place, with the library and users groups. This has been a long-standing natural development which currently is being activated and made possible in the electronic environment.

Question 2: The description of the main features of the “one-stop shop.” In STM's opinion, “one-stop shops” should be formed on the basis of international voluntary cooperation among publishers.

Such cooperation will be downstream, market-oriented and focused on the users' needs. In view of the above, it will be increasingly important to have contracts and licensing schemes instead of relying on the traditional statutory provisions as given in the print-on-paper environment. One important step of achieving consensus for the regulation of the use of copyrighted material is the development of an electronic rights management system (ERMS), as presented yesterday by Daniel Gervais. Copyright information can be uniquely identified in that it can be monitored, tracked and linked to any transaction which is carried out. Right now STM and IPA publishers and other interested parties are jointly working very hard on the development of an operable Digital Object Identifier (DOI). It is expected that, within the next six to eighteen months, rights holders and intermediaries may agree to set up and promote global standards for international objects identifiers.

Question 3: In what respect does management of rights through “one-stop shops” differ from traditional collective management of right? “One-stop shops” are trans national as opposed to national collective management of rights. Voluntary as opposed to statutory licensed. “One-stop shops” are service oriented and proactive on markets.

Question 4: Would it be justified to introduce a broader term to cover the two different forms of management of rights? It is very difficult to answer this question. In essence, management of rights is fulfilling the customers need at a given price. The accessibility and ease of use of the copyright information for the customer will determine whether a virtual decentralized “one-stop shop” is more successful than traditional methods of collective management of rights.

Question 5: The possibility of “centralized management” used as a broader term. Clearly the term “centralized management” for “one-stop shops” is not the right expression. We see it as a decentralized network cooperation for management of competitive information resources. That may sound like a paradox, but that is what it is.

In conclusion, I should like to stress a couple of things we should keep in mind. First, the global information infrastructure does not respect national boundaries, thus making territoriality issues meaningless; second, the new technology enables information providers to be very close to the market; and, third, let us not forget that print-on-paper will remain a very important medium for the foreseeable future; meaning that we still need traditional methods for management of rights in the years to come.

Jenny Vacher-Desvernais: I am speaking today on behalf of the International Confederation of Music Publishers which is the international trade association that groups national publishers associations throughout the world, Europe, Northern America, Latin America, Japan and Australia.

I have selected two areas which I would like to focus upon. They both relate to multimedia licensing of pre-existing musical works, as it may justify, as suggested in Mr. Clark's report, or not, the recourse to “one-stop shop” management option.

The first area is quite fundamental from the rightholders perspective. How will the music publisher want to clear rights on pre-existing musical works for use in multimedia products or services and particularly on line? There are several elements that need to be considered before attempting to reach a final statement. I shall mention five.

The first element in consideration is that large powerful interest groups claim that control by copyright holders over the use of their works on the superhighways will block the development or respond to development of the information technology society. The inevitable threat of compulsory licensing has been put forward. Collective management has also been suggested as the alternative.

The second element is based on an obvious misunderstanding of what the market is all about: having the work, the musical work meet the market is one of the major contractual obligations of a publisher vis-à-vis an author. It is also the only way to get the return on the creative investment which will allow creation to continue and flourish. The fact of the matter is that discussions are occurring at all levels between music publishers and the multimedia producers, in order to foster cooperation to license into multimedia and to fight against illicit uses.

The third element which I would like to consider relates to rights. The licensing of a musical work into a multimedia product involves clearing several rights. Some of the rights are managed collectively, such as the "small rights"; the others, however, even if in all fairness they do not currently generate the major revenues, are managed on an individual basis by the music publisher (subject in certain cases to local variations). Does user pressure justify that these rights managed individually should be transferred to a collective approach? In limited cases, local considerations may justify this. In most cases, there is no justification to do so.

A fourth element is that the on line market is so immature that the collective fixing of prices and licensing terms for the use of pre existing works on line appears particularly hazardous for the risk taker; in this instance, it is the music publisher which has taken the risk of the creative investment in the work.

The fifth element is the fact that licensing works into multimedia, because of the very nature of the product, requires regular coordination with the author and their heirs from a moral right perspective. Indeed, even if we all know that there is no such thing as a prior moral right clearance, it is crucial that the author should participate in the decision process concerning the adaptation and possible fragmentation of his or her musical work. This is a mission to be fulfilled which requires an individual licensing approach and which cannot be encompassed in collective management.

In light of these elements, the "one-stop shop," which provides individual management through a central point of request, appears a valid option for multimedia licensing, so long as it offers flexibility and efficiency and is understood as allowing the rights holder to keep control of when, how, and at what price, the work is made available to the market place for use in multimedia productions; and, facilitating the clearance of rights by users through the establishment of "centralized processing" rather than "centralized management" points. The scope of the control by the rights holder will be defined by such rights holder or group of rights holders and will vary from one situation to another depending on the individual agreement between the rights holder and the central processing point. It will vary over time also.

Now, who should act as such "one-stop shops?" Collecting societies—because of the vital role they have played historically in the music industry providing easily accessible points from which licensing could be undertaken—generally appear as the natural central processing points for such multimedia licensing. There are diverging views in the community though as to whether such choice is appropriate. But, if they take the role of indeed creating this inter-operable "one-stop shop" which is needed, there is room for coordination and cooperation in a shared and efficient manner. This having been said, there should certainly be no compulsory obligation for the rights holders to go for one form of management, rather than for another, since it is the market which should determine choices by the rights holders, as to whether, depending on the use, the product, the right and the specific situation, the choice should be for collective, individual, or the "one-stop shop" option.

The second point, that I would like to address more briefly, relates to those groupings by societies, which are described in the report prepared for WIPO. They are apparently intended to facilitate multimedia licensing. We are aware of several projects by and between societies which fall within a first category which I would like to qualify: as the multi-rights/multi-rights holders/multi-works grouping. The effort here has been to create central licensing points on a territorial basis where the central grouping will, at least as we understand it, process the clearance request simultaneously for all the rights involved in a multimedia product through the appropriate members of the grouping, and, we assume, set up contract with rights holders outside of the grouping, if appropriate. We, of course, understand that the authority of the grouping and of its members will remain within the limits of the contractual relations between each of the grouping members and their own members holding the rights. Music publishers will have to assess the value and usefulness of these groupings which unfortunately bear the risk of diluting the interest of each specific category or rights holders involved in too large a group of interest and probably too bureaucratic an organization.

The second option, which should be under consideration is what we could call the unique right/unique category of rights holder/unique type-of-work grouping. This form of grouping is to be centralized on a regional or even world-wide basis. Since on line licensing will by definition have no boundaries, central world-wide licensing groupings of a given right for a given category or rights holders and for a given type of works could constitute an efficient way to centralize licensing clearances in a focused manner, subject obviously to the authority of each member in the grouping with regard to the rights administered by it in compliance with the terms agreed upon with the rights holders.

Jürgen Becker: For more than one hundred years, there have been in Europe and in the world, two ways of licensing the use of works protected by copyright, in the field of music for example: either individually, meaning directly by the composers, lyricists or their publishers or else collectively, i.e. through the collecting societies founded by the rights owners. There is no hierarchy nor is there any difference in quality between these two forms: the individual method of administering and licensing rights is best, when practical reasons make this possible, because the author can himself determine and control the economic as well as the non-economic conditions for using his works. But where this possibility is ruled out for technical reasons or because of the large number of users, collective administration and licensing of rights by collecting societies is the best way to protect and safeguard the interests of creative individuals.

The question as to whether these premises still apply in the so-called digital age or in the information society and where progressive globalization does not stop at administration and licensing of rights is not only legitimate, but is also in the interests of both authors and users of works protected by copyright.

It is presumed and hoped that the information society will result in an undreamed-of increase in demand for rights to the contents of programs. Because, without the works created by authors, the digital superhighways will remain mere ghost tracks. Whether it is a matter of pre-existing works or fragments of works or of new productions, whether works and performances under copyright are to be distributed in digitized form on material carriers or via special networks like data highways, the copyright exploitation rights must always be acquired.

The information society has not in any way changed the reasons already outlined in favor of collective administration of rights from the point of view of both the rights owners and the users nor have the new technical developments in any way changed the large quantities of works, the millions of rights owners distributed all over the world and the ever-increasing fragmentation of rights. All this makes it more difficult for users to individually acquire the required rights, but the individual author wanting to exercise his rights on his own also founders on the large numbers of users and uses. Individual administration of rights has, therefore, not become any easier in the information society. And none of the promised new technical facilities for identifying protected works and for automatically granting licenses have actually made it to the market yet. Moreover, they would still not be adequate without the documentation maintained by the collecting societies on the millions of protected works forming the basis of license accounting and license control.

In Europe, the protection of intellectual property rights is characterized by individual and collective administration of rights. The manufacturer of a multimedia production who plans to use existing works must obtain a license from each rights owner. In the present legal situation it is quite possible, and examples can be cited, that several hundred rights may have to be obtained for compositions, musical, dance and theatrical performances, photographs, works of plastic art, literature, etc.

The European Commission, represented in particular by DG XIII, which is closer to the industry, demands the establishment of effective new mechanisms for the transfer of copyright relating to multimedia products, whether off line or on line, and requests a drastic simplification of the procedure for granting rights.

The European Commission feels that "the collecting societies and other rights managers of this type should be encouraged to set up joint organizations to simplify the administration of rights." At present, the Commission still counts entirely on the inventive resources of the rights owners and the collecting societies. If the Commission were not followed in this approach, it could hardly oppose the pressure exerted by economic players and the resulting demand for compulsory licenses any longer. The governments all over the world, which also see the economic future in the digital multimedia era, will not hesitate to support this demand.

The Commission feels that the collecting societies and certain individual rights owners should form "receiving centers" or "one-stop shops" which could determine the authorship of a great variety of works using the repertoires and data banks of the collecting societies and major rights owners, especially the publishers. Moreover, a "one-stop shop" could also provide multimedia producers with other types of information concerning royalty rates for example, or also rights transferred. The Commission believes that a "new organization of information" would meet the requirements for the creation of works in the multimedia era. It feels that "the existence of centralized systems responsible for the voluntary protection of rights provides a reasonable response to the information society." However, the structure of the centralized systems must be organized by the players taking part in them, namely the collecting societies. The Commission does not wish for "the collectivization of rights protection to become the rule," only the administration of individual rights should be centralized.

From the viewpoint of the collecting societies, the future currently lies in a combined system of collective and individual granting of rights. However, one should not underestimate the wariness of certain rights owners, particularly publishers in the printing sector, with regard to the collective granting of rights. In the first place, these rights owners object to the remuneration rates practiced by the collecting societies under government and judicial control. In their opinion, these rates are too low. It is not surprising that the rights owners for musical works, who have been familiar with the collective protection of rights for more than a hundred years, have a less skeptical attitude to this question.

In several countries organizations have already been formed in which the relevant collecting societies work together with a view to simplifying the administration, clarification and arrangement of rights. In Germany, CMMV as a clearing house or, in France, SESAM, as a real collecting society. Clearing houses that can themselves grant rights are, however, nothing more than collecting societies which collectively administer the rights of authors on the basis of established structures and within the legal framework imposed on them. These organizations, owned by the authors, can call themselves "one-stop shops." They do not differ from traditional collective management organizations, except that they offer a bigger variety of works. There is therefore, in my view, no need for new terms like "centralized management."

In the future and because of the reciprocal agreements between the certain members, between the collective societies who are members of the system, these systems are international, these systems are global players and for that reason territoriality is less important but its territoriality still plays from the legal point of view a very important role because it is the source of income for our members for the authors, the lyricists and the publishers.

Kelly Frey: I am representing the International Federation of Reproduction Rights Organizations (IFRRO) and I would like to survey the world, specifically that new forces have emerged and require us to reconsider the language we use in reference to organizations which manage copyright and neighboring rights. These forces have been characterized as resulting from expanding digital technology and the increasing management options such expansion provide.

Discussions of the so called "one-stop shops" and traditional collective management should not merely be semantic; they should be taxonomic. We are not attempting to conceptualize abstract concepts; we are attempting to appropriately describe, and thereby distinguish, extant and emergent rights management systems, centering our discussions on an orderly classification. A taxonomy of rights management systems ensures that we not only define for ourselves; we also describe for the world in general.

A survey on global rights management systems presents three distinct species: collective rights administration, collective rights management and collective rights brokerage. After a brief description of each, I will propose that the term "one-stop shop" be used in reference only to organizations that can perform all of these functions and that "centralized management" be used as the generic term for any of these functions.

First, collective rights "administration" is the type of traditional centralized management with which we are most familiar. It is characterized by blanket licensing. Distribution is done on the basis of surveys or other approximation of uses. Most of the so called "small rights" in the field of music are administered using this system. At Copyright Clearance Center (CCC), we also use this system for licensing text works to major corporations.

Collective rights "management" presents a more focused type of centralized management, allowing for transactional licensing on a case by case basis. Rights of the individual rights holders and tracking of the individual uses are important. This transactional licensing system is illustrated by the pay-per-view model. I am also familiar with CCC's transactional licensing programs for academic courses, where users report the specifics of their copying behavior and remit royalties that are set by the individual rights holders. Copyright Clearance Center tracks current rights ownership and aggregates the usage information and royalties for remittance to the appropriate rights holders. Such aggregation also lends itself to the protection of the individual users privacy in confidentiality rights.

Collective right "brokerage" involves not only individualized management and tracking of rights, but requires the ability of the organization to interactively negotiate rights based on a variety of factors. Because of the complexity and cost of brokerage, digital systems that provide electronic rights management are required. Each specific work must be uniquely identified and a current database of the available rights and pricing (which can both be set by the rights holders) must be associated in real time, and as requested, with the work. Immediate content delivery may also be important in this system. The Copyright Clearance Center's response to such administration requirements has been major investment in MIS to create the type of dynamic rights database and user interfaces required to support electronic rights "brokerage."

Given these three distinct species of rights management systems, we need both a generic and an inclusive name. I would propose "centralized management" as an appropriate generic term referring to any of the species. But "one-stop shop" can only be used as an inclusive term to describe organizations which can offer all three species of rights management services, in order to broadly cover the need of all rights holders and all users.

Lawrence Safir: Audiovisual film producers' interests have a leading role to play, and in fact, multimedia producers will be very much the same as existing producers in the future. Clearing rights for multimedia works is not so difficult that the traditional methods of exploitation must be restructured. It has been asserted that there are difficulties in clearing rights for multimedia works and that this justifies reconsideration of traditional clearance methodologies. The European Commission mentioned this in a Green Paper and I consider it to be to its credit that treats it with some skepticism. It noted many replies to a questionnaire prior to publication of that Green Paper stating that the difficulties in

clearing rights should not be a justification for extending compulsory licenses or weaker intellectual property rights. Given the continued prevalence of this assertion, however, we would like to explain why it is unfounded. Essentially, that assertion fails to distinguish between difficulty and effort. It is not difficult to learn to play the piano; it does, however, take efforts to master the keyboard. It is not difficult to program a computer, but it does take effort to master the methods. By the same token, it is not difficult how to clear rights in copyrighted works. Thousands of agents, attorneys, producers, publishers, distributors, record companies and broadcasters do it everyday. It does however take effort to master the applicable legal rules and to understand how they are applied in practice.

Clearing rights for multimedia works does not present any new level of difficulty that is not being faced by any creator who uses pre-existing works. For example, the producer of a motion picture based on the life of a famous musical group must clear rights in any written biographies, the groups' musical compositions, their recordings and performances and other persons, and negotiate agreements with the writer, director, performers and composers who will work on the picture. Motion picture producers have successfully expanded the effort necessary to solve these problems for generations. There is no reason to believe that multimedia creators cannot do the same. We must also take into account that many multimedia works may not be produced as compilations of pre-existing material. When the cinema was first invented, conventional wisdom said "its primary use will be to photograph live performances." Early cinema pioneers, however, quickly discovered the camera offered more dynamic possibilities. They created their cinematic esthetics completely separate from the one for stage performances, a visual language tailored directly for the screen. Multimedia works are in the infancy to assume that they should ever more consist merely of a collage of a pre-existing works, is to ignore the vast potential of human ingenuity. A visit to any computer store demonstrates how many multimedia works are already created directly for the computer without extracts from other sources. Changing the rules to encourage multimedia producers who would create nothing but compilations would discourage the incentive to innovate.

What is important is to recognize that the advent of digital technology allows access to huge new consumer market. Here in Europe, whilst this is an international conference, there is a focus on European issues, we have a window opportunity for the audiovisual sector to compete vigorously, without the supplies, by producing original creative output appealing to users throughout the global information superhighway.

Where multimedia producers desire to use pre-existing works they can, with some effort, clear necessary rights as their predecessors did. Otherwise, they can turn that effort to the creation of a new type of work written directly for the computer based on its own unique esthetics. In either case, there is no need to restructure the existing methods for clearing rights for multimedia use.

Centralized "one-stop shops" schemes will not be significant for managing the rights of works in the information society. The European Green Paper asked where the centralized "one-stop shop" schemes will be helpful for managing digital works, the idea being that centralized schemes can assist in identifying works held in various repertoires, but technical interconnection of identifying files might then lead towards centralized management in the form of a clearing house, with reduced fees of administration and increases inefficiency. We will also skeptical of this idea. There may be some interest in sharing information on a voluntary basis, there are, however, serious questions whether this could evolve in a centralized system of rights management for multimedia uses. The idea behind centralized management schemes seems to be to generalize from the current practices of collecting societies to a system for handling a multiplicity of uses in the information society. Collecting societies, however, traditionally operate where there is a specifically identified use which is so widespread that it cannot effectively be controlled individually. As mentioned, regarding technical information, rights holders would be reluctant to incorporate licensing information on copies, which could not then be adjusted to rapidly changing market conditions. The same reluctance applies to authorizing indeterminate use of works through centralized management.

Centralized schemes would not be responsive to changing market conditions for individual works. Especially for motion pictures, rights holders need to tailor exploitation decisions to the needs of each picture. The timing of release is important. Some pictures may have a video game attached, that would perhaps open new questions, but only through individual attention to each picture and its

component parts and its uses that producers can generate the revenue needed for further production. Centralized management, however, of necessity makes entire repertoires available on standardized terms. Such "one-stop-shops" will be too inflexible to allow rights holders to adjust licensing conditions. A flat-fee system would fail to provide fair economic benefits to rights holders, whereas individual negotiations with licensees will allow price to be set in direct relationship to market forces.

My point is not to oppose collecting societies' roles, my point is only to state that they have a defined role, at present, in areas where it is impossible or very difficult for producers of works to maintain their own management. That does not mean an automatic assumption that rights should, in future in a multimedia era, pass to other bodies than the individual, who may choose voluntarily to use collecting societies or new agencies or retain management in his own hands.

Christopher Zielinski: The first point I want to address is the question of whether collective management should be voluntary. The Authors Licensing and Collecting Society (ALCS) operates by license rather than by assignment of rights. As such, it escapes the accusation of operating as a monopoly. Nevertheless, in considering our approach to the digital age, it is clear that we are going to have to seek assignments of rights in order to be able to operate in the digital environment. These will be voluntarily assigned rights; I am against the mandatory assignment of rights to collecting societies. I think really that collecting societies in the digital environment will have to be efficient to survive and to succeed.

My second point is that we have to look at efficiency in a new way. Before, there were relatively few competitors in the areas in which we operate. Although there are still publishers and producers who want to deal with a myriad of tiny payments to thousands of creators individually, I think that will be true in relatively few cases. Then, there is the question of the author or creator as someone able to manage rights independently with the new numbering systems that are being created, the digital object identifiers, various ISWC numbers that are coming up through the Common Information System promoted by CISAC. With new software and new consortia, it will certainly be possible for individual creators to manage their own works, but I think the situation is analogous to that of the accounting community when new accountancy software was developed. The accountants felt that that was the end of the road for them. But, of course, what is happening is that the accountants have mastered the software themselves. So, I think the question of efficiency is to be stressed. The collecting societies will have to compete on the grounds of simply being better, more transparent, quicker and cheaper than the rest.

The third point relates to ethics: collective societies are sometimes stigmatized as a parasitic element on the creative process. The societies are also, in some way, seen as restraining access to information. I think all of this is simply the result of excessive secrecy, lack of transparency or just bad public relations. For any "one-stop shop" to come into existence, it will require not just efficient systems and not just great technology, it will require a tacit assent from the end user that you are providing access to information in a cheap and efficient way. Now, you may imagine that ethics and business models have nothing to do with each other, but I would just bring to your attention the broadcasting model, particularly the model that involves using advertising to support the transmission of high quality, high price, high value and proprietary contents. This looks rather like the proverbial "free lunch" for the information poor. Thus, there are ethical aspects even in areas such as pricing and business models. I think that there must be room for a multiplicity of these models. Any electronic copyright management systems must be able to absorb in a flexible way all forms of business models and they should also be subject to ethical considerations. In fact, the idea of the multiplicity of business models is a feature of the European IMPRIMATUR project that ALCS is working on.

Finally, I am wondering if the notion that we have voluntary assigned rights efficiently managed by rights management agencies or societies, or consortia, being offered through flexible ECMS, corresponds to the concept of "one-stop shops." It probably does not. Numbering systems are going to enable the identification of works. The knowledge of the historical repertoire is going to probably keep the "one-stop shops" on a national or a regional basis. They will be approached in different ways

as well. So, I would like to propose the concept of a "one-stop supermarket" instead, where there will be the whole range of voluntarily assigned rights, with many payment systems and business models, but where there will be one door and one cash desk. It is not a very glamorous metaphor, but nevertheless, it would be revolution when it comes.

Charles Clark: O.K. My instructions from WIPO include instructions to summarize. I am not going to do that. We have some time for discussion and I hope contributions from yourselves. One reason I am not summarizing is that we are really at the very beginning here. What is involved is an immature market and the analogy about the camera recording plays reminds me that one of the first uses that was foreseen for the telephone was as a device that will enable you to listen to concerts. Things develop in a way that are quite unforeseen and that I am sure will be so of the Internet market.

Could I just offer a little guidance? It seems to me that there are two themes that might be worth developing just for a few minutes from the floor. The first is the emphasis on decentralized voluntary, virtual networks. Is this reconcilable with the need for offering single focal points for authorization? And the second is the ways in which these "one-stop shops" function may very much differ. They happen to be next to each other alphabetically, so you can find them easily, but contrast the entry for Finland with the entry for France. There are standard prices. But if you look at the Finnish entry, there are no less than six different kinds of ways of clearing rights which are proposed, while the French entry covers a very large field with a great number of societies of authors, producers, and publishers in the membership. It does seem to me that there are perhaps dangers of some over-flexibility.

Patrice Lyons: I am speaking in a private capacity as a copyright attorney in Washington, D.C.

The remarks by a member of the panel were of great interest. He cautions that the continued use of the phrase "multimedia" may lead to a consideration of this new creative work as merely a type of compilation or collage. This would be unfortunate. Unlike the concerns expressed by others, I believe it is not too late to adapt, and, perhaps, replace the concept of multimedia with terminology that more accurately reflects the capabilities of the evolving technology.

A discussion of new creative works also came up at a rights management meeting last year. As I recall, a representative of the MIDI sequence association of Vancouver asked whether MIDI sequences were properly categorized as sound recordings or literary works. There was some support expressed for the view that they were indeed literary works. A more comprehensive and flexible terminology to describe these emerging areas of creativity is needed.

The meaning of key terms in connection with the development of global information systems like the Internet was also discussed in the context of an American Bar Association subcommittee I chaired last year [Committee 702, Subcommittee E (1995-1996)]. Among the starting points in the subcommittee's analysis was the general assumption that there may be little distinction in practice between a computer program and a computer database; and what should really be the focus of attention is the assembled symbolic logic. The subcommittee considered whether it may be helpful to identify specifically a subcategory of work to be known as a "digital work," and proposed the following definition for discussion purposes:

Proposed new copyright definition (to be added to section 101, title 17 U.S.C.):

"Digital Works' are literary works consisting of an ordered set of symbols selected from a discrete alphabet, such as a computer program or knowledge structure, that are capable of behavior when processed."

Instead of moving too quickly to adopt new legal provisions, however, it is advisable to refine the developing rights management technology—and, here, I applaud the efforts described by the representative from STM to work with other publishers in developing the identifier system called the DOI. Careful pilot projects using digital information subject to copyright should lead to a more realistic appraisal of what, if any, changes are required.

Ewald Orf: Collecting societies representing different categories of works plan to cooperate. This is certainly very helpful for the users. But the phenomenon of multimedia or the question of digitization of works does not only raise the question of combination of various categories of work; it also raises the question of trans-frontier uses. One of the panelists rightly spoke about the fact that "one-stop shops" would make territorial licensing meaningless.

Now I just want to refer to the last question the Chairman raised about this issue of national licensing. For the time being, we have collecting societies who operate on a national basis, and those who work in this field know the difficulties which arise if they have to establish trans-frontier licensing. The collecting societies have also vested interest in the context of pan-European licensing which they have to do because the European justice has forced them to do. We should not forget there is also the question of trans-frontier broadcasters who, for the time being, still transmit analogue programs. It is quite anachronistic that in this time of digitalization, they have to cover 30 countries and clear, on a country by country basis, the performing rights of authors and phonogram producers. I would be interested to hear what the collecting societies could say about their plans to not only actually put together various categories of rights, but actually to allow users to obtain pan-European or even worldwide rights.

Jürgen Becker: At the end of my presentation, I said that territoriality, from the legal point of view, is still very important, because it is one of the most important aspects of licensing and obtaining revenues since the rights owners may split their rights on the different territories, and give a license or a right to use concerning their works for a certain time.

We still have, in Europe and in the other countries, the principal of territoriality. We are not in the United States of Europe, we are in the European Union where the rights owners give certain rights to their societies and, through reciprocal agreements, these societies are able to give the rights to another society. So, the local radio stations, producers and so on have to obtain the local copyright society to get the rights on local conditions. That is the legal system.

One could imagine that perhaps in the future with the harmonization of rights, one can create a merged collecting society for several rights within the European Union. It would be a corporation and you could get the rights for the whole repertoire if you are a French, British or German broadcaster, for example. If you broadcast in two other countries, there would be no need to go even through the other societies because this could be a trans-border system.

Charles Clark: Thank you. As I have said, it is not justified to try to offer a summary. The discussion has indicated that WIPO has asked the right questions at the right time. The participants in this panel discussion have offered very rich material for future consideration of the important issues involved. I am confident that WIPO is ready to continue working on these issues, and we will be glad to participate in such work.

SIXTH PANEL DISCUSSION: "TRADITIONAL" COLLECTIVE MANAGEMENT IN THE FACE OF DIGITAL TECHNOLOGY

Moderator: Santiago Schuster Vergara, Director General, Chilean Copyright Society (SCD)

Panelists: Bennett Lincoff, Director of Legal Affairs of New Media, American Society of Composers, Authors and Publishers (ASCAP), United States of America (representing the International Confederation of Societies of Authors and Composers (CISAC))

Juliette Jonkers, Bureau for Copyright in Musical Works (BUMA/STEMRA), Netherlands (representing the International Bureau of Societies Administering the Rights of Mechanical Recording and Reproduction (BIEM))

Juan Jaenicke Cendoya, Executive Director, Centro Español de Derechos Reprográficos (CEDRO), Spain (representing the International Federation of Reproduction Rights Organizations (IFRRO))

José Luis Sevillano, Head, Systems Department, Spanish Society of Performers (AIE) (representing the Ibero-Latin-American Federation of Performers (FILAIE))

Wim Verstappen, Vice-President, Association for the Exploitation of Performing Rights in Audiovisual Material (VEVAM), Netherlands (representing the International Association of Audiovisual Writers and Directors (AIDAA))

Bjørn Juell-Sundbye, Director General, Collective Administration Organization for Performers and Producers of Phonograms (GRAMEX), Copenhagen, Denmark (representing the Association of European Performers' Organizations (AEPO))

Axel aus der Mühlen, Senior Counsel, Motion Picture Association (MPA)(representing the Association for the International Collective Management of Audiovisual Works (AGICOA))

Santiago Schuster Vergara: Nuestro tema reviste como característica el referirnos a las actividades que hoy día desarrolla la gestión colectiva. Vale decir, después de haber escuchado en los paneles anteriores, todos los usos “on-line” a nosotros nos corresponde tratar los usos “off-line”, que son las materias que ocupan principalmente a nuestras sociedades de gestión de derechos. Es necesario tener presente que la gestión colectiva es una extensión del ejercicio individual del derecho, cuando ese derecho no puede ser ejercido en forma individual sea porque es imposible en la práctica o porque dicha práctica resulta desventajosa en términos económicos. En nuestra opinión, la vigencia del derecho de autor sólo es efectiva en algún territorio si en él existe o ha existido a lo menos una gestión colectiva satisfactoria.

Permítanme indicar cuál nos parece ser el ámbito de la gestión colectiva tradicional, en particular en los pequeños derechos como ha sido presentado en el programa. Los agrupamos en el sector de la radiodifusión incluida la televisión, en ambos casos “abierta”, o la comunicación por hilo, (cable), las representaciones o ejecuciones en vivo y la comunicación mediante otros medios mecánicos, en el sector que comúnmente denominamos de los usuarios generales. Asimismo, debemos agregar a la gestión colectiva tradicional los denominados derechos de remuneración como el de copia privada y el “droit de suite”.

En nuestra opinión, las formas tradicionales de las obras, a pesar de los cambios que se avecinan, van a mantener una fuerte presencia en el mercado como ahora las reconocemos. Esto puede resultar a lo mejor poco atractivo para la especulación, pero la verdad es que si nos detenemos en cada una de estas formas de actividad de la gestión colectiva, vamos a reconocer que muchas de ellas tendrán una continuidad en el tiempo. Creemos que los seres humanos tendrán necesidades de esparcimiento y de conocimiento movidas por impulsos similares a los que hoy día conocemos. La visión de tres mil millones de seres humanos sentados frente a un computador accediendo a las obras puede ser muy excitante a la imaginación, pero falso e inútil al propósito de acercarnos a la realidad que se nos presentará. Al igual como ha ocurrido con otros avances tecnológicos a comienzos de este siglo, como por ejemplo el cine, sabemos que las evoluciones de la tecnología nunca han abandonado aquellos usos tradicionales. Por lo tanto pensamos que la evolución de la gestión colectiva tradicional va a continuar relacionada con estos utilizadores de los repertorios tradicionales.

Según el Libro Verde de la Unión Europea asistimos a dos fenómenos al parecer contradictorios. Por una parte la creación y explotación de los productos y servicios ofrecidos por la tecnología digital harán que el ejercicio individual de derechos sea aún más difícil de lo que es ahora, vale decir abre la posibilidad a una extensión de la gestión colectiva, y por otra parte las nuevas técnicas de identificación numérica, de objetos protegidos y de concesión automática de licencias de utilización podrían permitir una gestión más individualizada, es decir una restricción de la gestión colectiva. Esto ya ha sido mencionado en los paneles anteriores.

Para desentrañar este enigma, habría que indagar cuáles serán las actividades que se mantendrán bajo la gestión individual, cuáles se incorporarán a la gestión individual, cuáles se mantendrán en la gestión colectiva voluntaria, cuáles demandarán una gestión colectiva necesaria u obligada. Respecto a estos temas hemos escuchado dos planteamientos; primero la apuesta de la sustitución de la gestión colectiva por una gestión individual a través de los medios digitales, utilizando los centinelas electrónicos, las cédulas de identidad electrónicas que tendrían, eventualmente, como resultado que el autor controlaría el uso de sus obras a través de los nuevos medios tecnológicos; el segundo planteamiento es que la afirmación de la adhesión a la gestión colectiva debería constituir un acto voluntario de tal manera que si los titulares lo desean, pueden administrar sus obras a través de ella o bien, a través de la gestión individual que sería la gestión directa. Nuestra respuesta a ambas proposiciones es afirmativa y no olvidamos como señala el doctor Ficsor, que un derecho exclusivo puede disfrutarse en la medida más plena si su titular puede ejercerlo él mismo individualmente y por lo tanto siempre será bienvenida una mayor cercanía entre el autor y su obra.

Veamos entonces en esas hipótesis de gestión si será el autor o el artista individualmente el que tendrá acceso asegurado a las nuevas tecnologías, quién licenciará, quién actualizará la documentación de la obra, quién controlará el uso de la obra, quién vigilará las infracciones, quién garantizará el monitoreo, en fin, si el derechohabiente individual será capaz de prohibir u otorgar licencia en cada tipo de utilización de sus obras. Si estas interrogantes no pueden ser contestadas

afirmativamente, la administración colectiva es la única alternativa para dar esta respuesta, la gestión colectiva no necesita defenderse ni preocuparse por asegurar la supervivencia de su organigrama, como lo insinuó ayer un panelista. La gestión colectiva ha debido soportar durante el tiempo de su desarrollo conocido y contemporáneo, el enfrentarse con las grandes asociaciones de usuarios, y las más formidables resistencias a la aceptación del derecho de autor y, sin duda, que algunas de estas batallas han podido afectar su apariencia pública en algunos casos. Pero no es el tema de la defensa de la gestión colectiva el que quisiéramos asumir en esta introducción, porque es el autor quien necesita defensa y requiere asegurar su supervivencia. Si se plantea el ejercicio individual como la panacea del futuro digital para el autor, deberíamos cerciorarnos si estamos hablando del ejercicio individual por el autor o un ejercicio singular de las obras cedidas en origen a un derechohabiente que podría ser el productor o el mismo usuario. Cuando decimos cesiones en origen, nos referimos a aquellas que se realizan mediante pactos individuales donde el autor se encuentra en posición de desventaja, o bien, a través de presunciones de cesiones que han empezado a abundar en nuestras legislaciones. En el futuro, no deberíamos referirnos a un control individual de la obra o de la prestación, porque sería siempre una falacia, ya que ni el autor ni su derechohabiente estarán en condiciones de realizarla, sino que en definitiva será el administrador de la base de datos que monitoreará el uso, llámese la sociedad de gestión o quien sea. Creo que deberíamos hablar más bien de un control individualizado de la obra que es algo totalmente distinto desde el punto de vista del interés real del autor.

La aspiración de las sociedades de gestión, es decir, las sociedades de autores, es que el autor se mantenga en el centro del debate. En la era digital deberá reclamarse una mayor protección para el autor, en vez de retroceder en manos de cesiones cada vez más cercanas al origen de la creación y publicación de la obra. En el futuro no deberíamos aceptar una descomposición del derecho. Para ello, la gestión colectiva tradicional de los derechos, a través de los medios digitales, podrá conceder licencias mediante el establecimiento de mecanismos de contratación electrónica, entregará información detallada de las obras centralizadas en una base de datos, en los casos de licencia individualizada, abrirá la posibilidad de monitorear y controlar en forma precisa el consumo de las obras o producciones administradas, etc. Estoy seguro que los panelistas que me acompañan en esta mesa van a poder entregarles a ustedes mayores detalles sobre cómo la gestión colectiva va a abordar estas nuevas tareas, utilizando precisamente estos medios digitales.

La innovación fundamental en el futuro de la gestión colectiva tradicional se va a concentrar en los sistemas de documentación de las obras y de la distribución de los derechos. Será un poderoso salto adelante en el trabajo de documentar e identificar las obras. Ésa es la promesa del sistema de información común, que ha llenado la preocupación de la CISAC de los últimos cuatro años. Es un programa que se concibe para garantizar que todas las sociedades utilicen los mismos códigos y los mismos números de identificación de las obras, de derechohabientes y de contratos. No es una simple cuestión de un computador o una base de datos central, es un acuerdo obligatorio sobre estándares, reglas y procedimiento comunes. Primero, el sistema pondrá en práctica una red de documentación; en seguida establecerá normas de codificación de datos acordados; en tercer lugar, establecerá una infraestructura para facilitar el intercambio de información en formato electrónico y, finalmente, asegurará la construcción de una base de datos virtual y global que conste de un sistema de información abierto en cada una de las sociedades miembro de una red común. Éste es un proyecto gigante de normalización, porque actualmente, como todos ustedes saben, cada sociedad de gestión, tiene que realizar una enorme tarea para el intercambio de información sobre las obras del repertorio que administra.

A través de la construcción de este sistema, vamos a poder construir una red de datos que permitirá a cada una de las sociedades realizar su trabajo en forma mucho más eficiente, a menores costos y sin necesidad de duplicaciones. Con estos medios será posible prever que la gestión colectiva tradicional se mantendrá y mejorará en todos los sectores, por ejemplo, en el sector de los usuarios generales como las tiendas, hoteles, restaurantes; donde no existirá contrapeso para la gestión colectiva en el futuro, sea por emisiones directas de estos usuarios o bien que se trate de utilidades secundarias provenientes de los servicios "on-line".

Asimismo, la gestión colectiva se consolidará en otros ámbitos donde sirve como única posibilidad de organización de la recaudación como ocurre en el ámbito de la copia privada. En materia de radiodifusión, la gestión colectiva tendrá un fuerte desarrollo, a partir de un control más efectivo y preciso de las utilidades a través de los medios digitales. En el sector de las ejecuciones en vivo, los medios digitales no influirán mayormente en la enorme tarea que deben desarrollar las sociedades de gestión en cada uno de los territorios de nuestros países. Finalmente, en el ámbito de la reproducción mecánica, tanto para documentación del repertorio como para el control de las ventas y el reparto de derechos, los medios digitales tendrán una gran repercusión. Por último quiero señalar que, en el futuro, uno de los esfuerzos más importantes que tenemos que desarrollar, es la necesidad de abrir un amplio programa de cooperación. No se entiende el futuro de nuestras sociedades si no somos capaces de integrar esfuerzos de cooperación que nos permitan enfrentar con posibilidades de éxito las utilidades, no solamente las actuales sino también las futuras. El proyecto que desarrolla la CISAC es una convocatoria a la cooperación. Invito a los miembros de este panel a expresarse sobre estos temas, en especial acerca de las nuevas herramientas que cada una de las sociedades de gestión está llevando a cabo para enfrentar con mejores posibilidades su actividad y estos esfuerzos de cooperación.

Bennett Lincoff: I am going to limit my remarks to the impact of new technology on licensing terms, and specifically to present for your consideration a very brief analysis of the license agreement ASCAP offers for Internet performances of the music in its repertory.

New technology and the Internet, in particular, will make performances of music ubiquitous. There are already more than 250,000 Websites in operation. The number of active computer service users runs in the tens of millions. By some estimates, by the year 2000, there will be 150 million Internet users; and Internet advertising revenue and entertainment-related commerce will have exceeded six billion US dollars. On-line musical performances soon may be as common place as radio and television performances are today. Indeed, on-line performances may supplant many performances in those older media. The frenzied advance of technology will not slow. If anything, the pace of that change will accelerate. This challenge requires development of new licensing structures which incorporate technology and are sufficiently flexible to adapt as new circumstances arise. However, today few on-line uses are authorized. By and large, copyright owners have been reluctant to act because of uncertainty over how the market place will develop, what form the next technology breakthrough may take, and which licensing structure would be most beneficial in the long run. Caution is understandable, especially in light of the suddenness with which the on-line market place seems to have arisen. But, over caution may result in such delay in licensing that the economic relationships of this new market place mature without adequate consideration having been given to the rights of copyright owners. It is essential, therefore, that collecting societies begin licensing on-line performances now, so that we keep pace with development of this new industry. We must create an environment in which Websites operators and other service providers become familiar with the need to obtain permission and pay license fees for the right to publicly perform copyrighted music.

In 1995, a completely new form of blanket license agreement was created at ASCAP, specifically designed to meet the particular needs of the on-line market place. With our licensee, Websites operators obtain the authorization they need to perform any and all of the several million copyrighted musical works in the ASCAP repertory by means of Internet transmissions. Whenever possible, ASCAP seeks to negotiate license terms with committees representing user industries. But no matter how formulated, each ASCAP license agreement is tailored to the industry being licensed. Put another way, the license fees and other license terms for each industry are based on a judgment as to the value of music to that industry, and are structured to accord with its workings. Unfortunately, unlike other industries with which we have dealt, on-line service operators have not designated a committee to represent them on an industry-wide basis for purposes of copyright license negotiations. Therefore, in order to make a judgment regarding the value of musical performances in this new medium, we closely examined the structure and workings of the on-line market place. In that analysis, we found that that market place contains nearly as many combinations of business models and music use patterns as there are services in operation. For example, some services have subscriber fees and connect time charges, while others are free to consumers. Still others employ a hybrid model with both free and premium areas. Some derive advertising or sponsor revenue. Some systems are used by

service operators to promote products or services other than the on-line service which they offer. Some services charge for hot links. Others, which do not charge, are linked to numerous sites and derive value from these trades. And, some services are operated by businesses with which ASCAP already has a licensing relationship for performances in other media or at other venues: many radio and television broadcasters and cable services have launched Websites and so have hotels, colleges, symphony orchestras, professional sports teams, dance clubs, museums and others.

On-line music use patterns also vary widely. Some services have music throughout their systems. Some have music only in discrete areas. Some utilize streaming technologies by which the computer service user hears the music simultaneously with its transmission allowing computers to function like radios or, if there is a video component to the transmission, like televisions. Some services offer musical performances in files which must be down-loaded, before consumers can listen to them. Moreover, whatever combination of these factors is found on a particular service, one day may be dramatically different the next. We sought to accommodate in a single form of license agreement the wide variety of combinations of ever-changing business models and music use patterns which characterizes this new market place. To achieve this goal, we provide our licensees the opportunity to choose from among four rate schedules.

As a general matter, rate schedule "A" contains rates based on total revenue derived from operation of the licensed Websites, including subscriber fees, connect-time charges and sponsor or advertising revenue. In this context, the growing number of Websites used by service operators to promote their own products, or services other than the on-line service which they offer, warrant special discussion. Two models for such self-promotional uses have developed. Some operators use their Websites to promote their own off-line core business. Others use their sites to offer their products or services directly to consumers. Examples would include the Websites of an automobile manufacturer, pharmaceutical firm, textbook publisher, airline or bank. Significantly, the base against which the fee is measured under the ASCAP license agreement, does not include revenue derived from the on-line sale of one's own goods or services. On the other hand, the amount subject to fee does include the reasonable value of the use of the facilities of the Websites by the Websites operator to promote its own off-line core business or to offer its own goods or services for sale. In other words, for purposes of license fee calculations, we treat Websites operators who use their sites to promote their own products or services, as if they were advertisers on their own Websites and include in the base against which their license fees are calculated an amount reflecting the benefit they derive from that status.

In any event, rate schedule "A" has appealed primarily to music-intensive services and those which do not employ technology to track their uses of music. Services which do track their music uses, however, may find the content containing performances of music is accessed less frequently than other content on their sites. For these services, we created rate schedule "B" which contains rates based only on revenue attributable to the service's performances of music. Still other services employ technology specifically to track their performances of ASCAP music. For these, we created rate schedule "C" which contains rates based only on revenue attributable to those ASCAP music performances. Finally, we offer rate schedule "D" which applies only to services operated by non-profit corporations and contains rates based on the system's total operating budget. In addition, because change and growth are hallmarks of the on-line market place, we encourage our licensees to change to another of the rate schedules we offer, if they determine that the schedule they elected previously no longer meets their needs.

The flexible approach of our new license agreement has several advantages. It accommodates the business models and music use patterns of existing service operators and anticipates change. It provides a context in which each service operator participates in determining the economic value of music to its own system. It consistently and accurately reflects the economic value of music when applied to the many differently configured on-line services, and results in reasonable license fees for all services. Finally, it provides a fair return to the copyright owners of the music in ASCAP's repertory performed in this new medium.

Juliette Jonkers: Like Mr. Lincoff, I have chosen to discuss only one of the important and impressive list of topics which are mentioned in the program: the traditional licensing techniques and digital technologies. Probably, digital technology will not dramatically change the traditional collective management licensing techniques as far as the traditional modes of exploitation are concerned, like selling copies of CDs and broadcasting, although of course, digital techniques like management information systems will help collecting societies to perform their tasks more efficiently. The question is whether the traditional collective management licensing techniques will change as far as new modes of exploitation are concerned.

For CD-ROMs distributed in the form of hard copies, the traditional licensing techniques are applicable and the mechanical right societies already use the system of payment per copy. However, if those same CD-ROMs or other protected materials are distributed on-line, via an electronic network, it is not so easy to find only one licensing scheme, which is applicable to all forms of on-line distribution. By licensing scheme I mean licensing systems, like blanket licenses or licensing on a more individual basis like the mechanical right societies do. This scheme implies asking for a payment for each download or each copy which is distributed.

A year ago, the Dutch musical organization BUMA/STEMRA introduced a temporary agreement for the use of music on the Internet. The agreement concerns both the right on the communication to the public and the mechanical reproduction right. One of the main goals of this temporary agreement was to establish the notion that copyright is involved in a digital on-line environment. Another important purpose was to gain experience with the use of protected works on the Internet and to obtain information on the several types of use and the several types of content providers with whom we conclude the agreement. We do not conclude the agreement with the service or access provider but with the person who is responsible for the content of the information of the website. One of the experiences has been that probably we cannot do with only one licensing scheme for the use of the music on the Internet. To explain this, I will give you two very opposite examples of kinds of use of music on the Internet. The first, Mr. Lincoff has already told us about. Broadcasting organizations use the Internet to distribute complete audio-broadcasts in real audio terms. You hear the radio signals via the Internet which signal is broadcast at the same moment either by air or by satellite. The other example: some firms have created the possibility to listen to fragments of CDs so that one can decide whether to order the CD or not. Of course, this is only a first step to the on-line distribution of whole musical works and this will certainly happen as soon as techniques will allow this. It is clear that these two very different kinds of use of music on the Internet cannot be treated in the same way. For the first-mentioned communication of radio signal in real audio-time, a blanket licensee seems appropriate, which is the most traditional scheme used in collective management, usually used by performing right societies. For the second, however, it seems appropriate to use the more individualized form of collective management which is performed by mechanical right societies, namely to grant a license and ask a payment for each distribution of a musical work. In an Internet environment, this means that a royalty has to be paid for each distribution via the Internet. According to BUMA/STEMRA, this should be possible because content providers are able to provide us with the total number of visits and downloads of their Websites.

On this point, namely to gain information about the content providers and the visits of their Websites, which we need, we might need the service providers, so that the data provided by those content providers can be checked if necessary. I was glad to hear yesterday, from Mr. Lee, that the service providers do see the need of cooperation in this field.

Juan Jaenicke Cendoya: Mi intervención se va a fijar fundamentalmente en tres puntos. Por una parte, cómo las entidades de gestión, llamémosles "tradicionales", se han ido adaptando a las nuevas tecnologías. En el seno de las entidades de gestión que agrupan la IFRRO, coexisten varios métodos o varias maneras de ejercitar esa gestión tradicional, empezando por lo que comúnmente llamamos gestión colectiva, que estaría basada en esas licencias globales o "blanket license" usando el término inglés, en la que estas sociedades cederían el uso de un repertorio sin tener en cuenta muchas veces el uso real que se hace del mismo y sin que los propios derechohabientes puedan controlar las condiciones en que se ceden esos derechos. Asimismo, hemos visto que existen entidades de gestión que están usando ya un tipo de licencia que se denomina comúnmente una licencia

transnacional que está basada en el uso real que se hace de las obras o de las explotaciones de las obras y en las que ya el titular de derechos, dependiendo de como estén configuradas dichas entidades puede imponer las condiciones en las que se conceden dichas autorizaciones de uso. Finalmente, también hay entidades de gestión que están ya usando la tecnología digital como herramienta para conceder licencias o que incluso, están autorizando el uso electrónico de las obras. Me refiero, y sí han podido ustedes ver el estudio preparado por el Sr. Charles Clark, a proyectos como el proyecto CLARCS, que utiliza la tecnología digital como herramienta fundamental para concesión de las licencias. Por lo tanto, ello significa que las entidades de gestión de derechos reprográficos no ven ni encuentran ningún conflicto con el uso de las tecnologías digitales y que, por otra parte, están adaptando sus modos de gestión precisamente a aquello que piden los titulares de derecho a los derechohabientes, es decir flexibilidad, transparencia y eficacia.

Quisiera añadir, sin embargo, que los diferentes modos de gestión vienen, en muchos casos, condicionados por la legislación de los diferentes países o también por la realidad política y social de esos mismos países o territorios en los que están llevando acabo dicha gestión. Voy a tratar ahora mi segundo punto, es decir desde mi punto de vista cuáles son aquellas adaptaciones o aquellos puntos o variables que las entidades de gestión de derechos reprográficos deberían de tener en cuenta con el albur de las nuevas tecnologías. Hasta ahora, el trabajo de las entidades de gestión de derechos reprográficos era muy simple, puesto que se limitaba única y exclusivamente a la fotocopia y al medio papel. Con el advenimiento de las nuevas tecnologías, no sólo nos enfrentamos ante el derecho de reproducción, sino también ante otro tipo de derechos, de tal forma que en nuestras licencias o en nuestras autorizaciones deberemos de tener no solamente en cuenta ese derecho de reproducción sino otros derechos u otras utilizaciones que se derivan de las tecnologías electrónicas, como puede ser la visualización en pantalla, el almacenamiento de memorias, etc. Por otra parte, hasta ahora también la reproducción reprográfica estaba basada en la fotocopia y dicha fotocopia estaba basada fundamentalmente en función de los precios de suscripción o de venta de las publicaciones que se reproducían, ahora tendremos que tener en cuenta otras posibles unidades de uso, ya no solamente tendremos el libro, tendremos la página. Asimismo, las entidades de gestión tendrán que tener en cuenta, aunque hoy en día también lo están haciendo, la naturaleza del uso o el destino de la explotación. No será lo mismo un uso interno para una corporación que un uso comercial de esa posible autorización.

También las entidades de gestión tendrán que tener en cuenta el tipo de usuario ya que no será lo mismo el licenciar a una entidad sin ánimo de lucro, a un gobierno, a una compañía privada. Asimismo, las entidades de gestión tendrán, con el advenimiento de las nuevas tecnologías, que tener en cuenta el tipo de material, no solamente desde el punto de vista de la obra originaria, sino que también tendrán que o deberían de tener que distinguir entre diferentes categorías de obras como podrían ser textos, fotografías, ilustraciones, música. Finalmente, deberían también de tener en cuenta el tipo de soporte al que esas utilizaciones van a ir destinadas, hasta ahora el único soporte que existía era el soporte papel y sin embargo con las nuevas tecnologías, éste no tiene porque ser el único soporte. Todas estas variables y todos estos tipos de utilizaciones configurarán una matriz de utilizaciones y una matriz de precios que intentará hacer que, por una parte la gestión de las entidades de gestión se acerque cada vez más al usuario, que se acerque cada vez más a las condiciones de mercado y, por otra parte, que se acerque cada vez más a las necesidades y a los intereses del derechohabiente; ese parece que es el modelo ideal, el de la administración en el sentido de la administración en común de varios intereses individuales y no tanto a la gestión colectiva.

Quisiera referirme a lo que yo considero ser el gran reto para las entidades de gestión de derechos reprográficos. El gran reto desde mi punto de vista que se presenta para las entidades de derechos reprográficos, viene dado precisamente por la forma de difusión y de explotación de las obras con las nuevas tecnologías. Hasta ahora la multiplicidad de usuarios y la dispersión geográfica hacía imposible una gestión individual de la fotocopia por parte de los derechohabientes, si a partir de ahora las obras se ponen a disposición de los usuarios en las redes digitales, esa dispersión ya desaparecerá y podría ser fácilmente controlable. Esto significa que hasta ahora el aspecto de la reproducción reprográfica ha sido para los derechohabientes una explotación marginal y una explotación que yo llamaría secundaria. Sin embargo, con este nuevo modo de puesta a disposición del público de las obras, lo que podríamos llamar la consecuencia lógica de la reproducción reprográfica, se podría convertir en una explotación no ya marginal sino principal para muchos de los

titulares del derecho, lo cual llevaría a que, lógicamente, y si en el mercado se ponen a disposición de los mismos los adecuados sistemas de gestión electrónica de derechos a que se produzca el debate entre gestión colectiva y gestión individual. Es muy probable que algunos de los derechohabientes implicados en este sector tengan la tentación de llevar a cabo ellos la gestión individualmente, de la puesta a disposición de sus obras al gran público, por ello, desde mi punto de vista, el gran reto que tienen las entidades de gestión es el de adecuar sus estructuras para que la gestión colectiva siga siendo útil a los titulares de derecho y a los derechohabientes. Esto sólo se podrá hacer si adecua sus estructuras y si adecua su actuación hacia una visión mucho más orientada, hacia las necesidades del usuario y hacia los intereses del derechohabiente. Finalmente, yo creo que seguirá existiendo y que seguirá persistiendo la gestión tradicional a pesar de la cada vez más creciente edición electrónica, a pesar de la aparición de bibliotecas virtuales y de universidades virtuales, yo no creo que el libro vaya a desaparecer y que las fotocopias vayan a desaparecer. Las entidades de gestión colectiva seguirán existiendo porque en este sector su papel es absolutamente primordial y deben de aprovechar esta situación para seguir manteniendo una estructura, al menos en aquellas parcelas en las que sean más competitivas, de una gestión colectiva.

Finalmente, cabría preguntarse si en estos nuevos modos de explotación las relaciones que en la actualidad existen entre los dos grupos de derechohabientes a los que representan las sociedades que están agrupadas en IFRRO, es decir autores y editores, seguirían siendo las mismas, sobre todo teniendo las agrupaciones y los nuevos modos de gestión que hoy se están llevando a cabo precisamente para licenciar los que llamamos productos o proyectos multimedia.

José Luis Sevillano: En el caso de la recaudación de los derechos, para nosotros es de vital importancia que, en el futuro bien sea de medio plazo, o largo plazo las entidades de gestión utilicen una fórmula coordinada de oficina de recaudación única y, al mismo tiempo esta oficina de recaudación única derive en el medio plazo, en la taquilla única. Esta oficina única de recaudación creemos que es muy importante para los artistas y para los autores porque permitiría a los usuarios por un lado, tener un acceso único a las licencias, permitiría saber que en ese momento cuando se está liquidando el derecho tendríamos un pago único, evitando posibles reclamaciones o posibles dudas. Asimismo, permitiría a las entidades de gestión tener una sinergia en cuanto a sus esfuerzos, de forma que tendría un recorte en sus gastos de administración, que en algunas entidades de gestión debido a los problemas que la recaudación deriva evidentemente son muy altos. Al mismo tiempo, permitiría dejar al futuro tener una voz única a la hora de negociar y de conseguir que la identificación de los repertorios en las diferentes redes, en los diferentes usuarios o en los diferentes medios donde se utilicen, se puedan negociar con los operadores de telecomunicaciones, con los operadores de servidores "Web" o cualquier otro usuario que ponga a disposición cualquiera de las obras.

Es verdad que los artistas debemos estar en la gestión de las bases de datos del futuro para identificación de repertorios y creemos que efectivamente la plataforma del sistema de información común es una plataforma muy importante pero debemos participar tanto en su desarrollo como en su especificación.

En cuanto al papel que el Estado debe realizar en este tipo de entidades de gestiones, creemos que el Estado debe ser un garante de los derechos que se establecen en las leyes y que no sólo deben proponer una ley de forma que se cumpla, sino que además actúen como organismo que tutele y garantice el derecho reconocido por esa misma ley y que defienda los intereses legítimos, tanto de los usuarios como de los derechohabientes. También nos parece conveniente decir que al mismo tiempo que la ley garantiza en todos los Estados, en algunos de los Estados más que en otros los derechos de los artistas, no hace lo mismo con el acceso al uso del repertorio. Las sociedades de artistas al no tener acceso a lo que los usuarios están utilizando desde su repertorio tienen que derivar de esos derechos que han recaudado una parte muy importante para la obtención de la información y para saber qué uso de repertorio se está haciendo. Las sociedades de artistas tienen el mismo derecho que otras sociedades a acceder a ese repertorio y tener una visión exacta de lo que se está usando y por lo que debe cobrar.

Por último, permítanme agradecer a la OMPI por el tratado que se adoptó en diciembre del año pasado sobre fonogramas y artistas intérpretes o ejecutantes, para que se siga esa línea y en los próximos años se sigan consolidando estos derechos que entendemos son muy importantes.

Wim Verstappen: In the film world where I am from, collective systems are not well known, they do not fit into the system; film is all individuality. It is only when cable came that we got involved. Cable now raises money, it is a nice amount but, in the end, you cannot even produce one major Hollywood film on all the cable money generated in Europe in a year.

If the new media like Internet develops, we still have to see whether this will be really a medium. My expectation is that a film will be sent encrypted and that only the consumer to whom it is addressed will be able to decrypt it, which will mean that nobody will know which film has been seen, except the consumer and the distributor.

It will be very difficult to get in that system. I do not foresee at all that a collective organization will be allowed to get into the books or to decrypt a system in such a way as to find out which film has actually been seen by which consumers. It would also raise problems of privacy. This means that, if money is to be collected for the authors of the film, and now I am speaking about the director, the writer, the composers and the interpreters, the only place to collect is where the film is being distributed. This means an agreement with the producer. So, in the film business, the only way to go forward is to adapt to the American system and, then, we can have big discussions to know whether the Director's Guild of America is a collective administrative organization or not.

To have a film industry, you need talent and talent needs a certain freedom to work, otherwise there will be no industry. The talent has to take personal risks so as to be rewarded when the film is a success; otherwise, they will not take risks any longer, and then that is also suicide for the industry. In the end, we are a service industry to the creators and, if there is another way of helping the creators, we should change our ways because it is the creation which is involved and we are only an intermediary.

Bjørn Juell-Sundbye: I must certainly agree with the moderator when he said that the collecting societies shall make use of new technologies to strengthen the management of rights within the traditional area that we cover. I will only focus on the identification and on the documentation of sound recordings which is crucial for the individual distribution of remuneration to the performing artists.

The collecting societies must establish some databases. First of all, we have to identify and register the personal information of all the performances. Secondly, we have to register and keep track of all their fixed performances. However, the collecting societies dealing with Article 12 of the Rome Convention have been computerized for decades. But the development, and especially the quantities we are faced with, demand that we really look to high-speed and high-capacity computers as the number of new releases of CDs have tripled within the last ten years. Just to give you an example, in my society in Denmark, last year we had to register and keep track of 1200 new Danish recordings. That meant also that we had to register information about 1000 new Danish performers. At the same time, we have a lot of registration of foreign performers and, for the time being, we have registered performances of some 70,000 foreign performers. When we cooperate on the international level, we have to involve all those performers worldwide. To that end, I can inform you that 17 European collecting societies, administering "Article-12 rights," meet regularly and they have agreed to form an international database with a unique identifier for each performer, so that we know to which society, in another country, the money should be sent. We estimate that the 17 collecting societies will have a combined membership of almost 500,000 performers. Based on this cooperation and the centralized database, we can keep track of all those performers and help the individual distribution in that way. The computer can manage up to 99 million performers, but we will not go that far. We estimate that the global amount of performers in this respect will be some ten million. We make extensive use of the new technologies because we communicate between the databases and the collecting societies through the Internet and, of course, we use encryption for that purpose.

The second feature is the recording data and there, we have to avoid duplication on the documentation side. So far, many of the collecting societies do the same documentation in each country for the whole repertoire but, in the future, we have to develop some standard format for recording data, so that we can secure that all recording data should only be given once, in one place, and then, that we can cooperate and swap information between collecting societies. In that prospect, I can inform you about a Scandinavian cooperation between collecting societies administering "Article-12 rights." Together with the mechanical rights societies and the Nordic Copyright Bureau, we have developed a software program which we offer to the record producers for free. They can put in all the data needed both for the administration and licensing of the mechanical rights and, at the same time, give the information needed by the collecting societies to monitor the use and to make individual distribution. The registration covers all the authors, international work codes, together with ISC codes and, in the future, we will also find a solution for the performers' identification. This is only a Scandinavian format. We hope that it can be developed further in cooperation with other societies at the European and international levels, so that, what the authors are doing with the common information system program, we can also do something similar for performers and record companies.

Axel aus der Mühlen: As Mr. Chaubeau pointed out yesterday, and just few minutes ago also Mr. Verstappen, film producers and producers of other audiovisual works generally exploit their works through individual rights management; that is, through methods of direct licensing or individual licensing and not through collective rights management. As it was pointed out, revenues generated from collective rights management do not represent more than perhaps 4 to 5% of the total revenues. Thus, we should put the importance of collective rights management for film producers someone perspective. I believe that, as a general rule, we should foresee to support individual rights management and, as just an exception, impose collective rights management only in very few limited cases.

New technologies may enable a rightholder to directly license his or her work to an individual end user in circumstances where this was not possible or practical before the technology was developed. In such cases, the rightholder should always be given or provided the option of individual rights management instead of collective rights management. For example, if, in the future, copy management technology becomes available to control private copying, a rightholder should be able to use such technology and should not be required by law to use collective rights management.

Before we make an attempt to answer the questions submitted to this panel, I suggest that we first consider certain important objectives that collective rights management organizations or collective societies should achieve. New technologies may help to achieve particularly the following objectives: (1) royalties imposed on the uses of copyright administered by a collecting society should be calculated on fair market value; (2) royalties should be allocated fairly among the members of the collecting society on the basis of the market value of their respective copyrighted works; (3) royalties should be distributed without delay to the members of the royalty collecting society; and (4) administration fees which are deducted from rightholders royalties should be reasonable.

Yesterday, it was mentioned that collecting societies should have a democratic structure and that they should be transparent and accountable. In this modern digital age, collecting societies should not operate as monopolies. There should be competition among them. There is often a call for the simplification of the clearing process for the acquisition of multimedia rights. A concentration of rights in one single person or entity would accomplish that objective, whereas the splitting of rights throughout various collecting societies could or would make the acquisition of such rights a little more difficult.

However, I believe that there is really nothing special about the clearance of a so called multimedia rights. For many decades, producers of documentaries, for example, or other audiovisual works in analog format, were required to clear rights. Just look for example at the credits of many motion pictures: a film producer must clear of a hundred of rights, including a dozen of rights for pre-existing music, rights of publicity, rights of privacy, trademarks perhaps, etc. Many independent companies have specialized in the clearance of rights and, therefore, are able to clear rights for both film producers and also multimedia producers in a very efficient manner. There is no justification for

any legislative intervention which would see the establishment of compulsory licenses for multimedia works. But nonetheless, new technologies will definitely meet the clearance process for both film producers and multimedia producers even more smoothly and cost-efficiently than before.

A few words on monitoring of uses. The Motion Pictures Association in principle supports the development of an identification system for audiovisual works. The International Standard Audiovisual Number (ISAN) has the potential of enabling rightholders to monitor and determine the extra-usage of their works very accurately and in a very efficient way. For example, the ISAN could enable film producers to easily identify which of their works has been broadcast in a given European country. Such identification is necessary for the determination of who is entitled to claim cable re-transmission royalties and private copying levies.

We agree with Mr. Desurmont, who said yesterday that the use of the ISAN must be voluntary. That should be a very important principle for the use of identifiers. Developing an identification system, particularly for audiovisual works, is a complex and time-consuming task and requires the assistance and expertise of many professionals, particularly from the audiovisual industry. The potential for misuse of the ISAN by pirates requires particular attention. I believe that the establishment of an ISAN can be very beneficial to the rightholders and that in the end, the very hard work will pay off.

Santiago Schuster Vergara: Los últimos comentarios del Sr. aus der Mühlen me sirven, sin duda, para poder tratar de buscar algunas conclusiones dentro de la diversidad de materias y opiniones que se han tratado en este panel, como Uds. lo han visto desde las formas tradicionales de gestión colectiva hasta la incursión en los terrenos de las nuevas tecnologías y de la utilización de las obras en redes.

Yo creo que sería interesante tener en consideración las últimas palabras del Sr. aus der Mühlen. Es probable que un esfuerzo mayor de comunicación debiera ser una de las tareas de las sociedades de gestión para tratar de informar y explicar cuál es verdaderamente la situación de mercado en que se desenvuelven la multiplicidad de utilizaciones, la multiplicidad de titulares respecto de cada una de las obras, especialmente en el sector de los derechos audiovisuales, donde existen en muchos de nuestros países presunciones de cesiones en favor del productor. El esquema de administración puede ser un poco diferente. Nosotros sabemos muy bien los problemas a los cuales nos enfrentamos respecto del tema de los monopolios. Los tribunales de la competencia han sabido de estas situaciones en países que parecían lejanos a estos temas. Lo que vemos muchas veces es la falta de información sobre lo que realmente es la naturaleza de la gestión colectiva, su utilidad y los beneficios que reporta. Creo que un esfuerzo de comunicación es una de las conclusiones que las sociedades de gestión debiéramos tener en consideración para que todos pudiéramos estar informados de lo que hacemos. En seguida, creo que el desafío es si las sociedades de gestión, y así lo entiendo, según hemos escuchado en el panel, van a poder desarrollar estos sistemas integrados de datos.

Luiz Francisco Rebello: Me pregunto si no hay una total contradicción entre las dos proposiciones porque, si se duplican las sociedades, se duplican los costes. Si se duplican los costes, se reducen los derechos, o sea de allí resulta, además de la necesidad de los utilizadores de dirigirse a más de una entidad, una duplicación de esfuerzos, y una duplicación de costes y una reducción de los derechos. Ésta es la pregunta que quiero exponerle al Sr. aus der Mühlen.

Axel aus der Mühlen: I think that in many other areas, like telecommunications, there was no competition in many countries and you had some delay to obtain good service. When there is more than one carrier, customers receive better services. I am hoping that one day, maybe as a result of the development of technology, we will be able to have more than one collecting society. I am not suggesting a large number of collecting societies, but two or three, so as to create the right infrastructure, which will be supported by laws and regulations.

Eduardo Bautista: En primer lugar, considero una falacia aplicar el principio de libre competencia a la gestión colectiva. Las sociedades de gestión están obligadas a administrar a todo el que lo demanda, es una obligación que imponen los gobiernos. Las sociedades de gestión colectiva no pueden sólo administrar a los autores de éxito, tienen que administrar al conjunto de la ciudadanía que desde la concepción, desde el criterio de que son creadores, tienen derecho, en el marco legal específico, a ampararse en la gestión colectiva. Por eso los Estados, amparan o tutelan la gestión colectiva, es conveniente aplicar el principio de competencia en el mercado para las compañías telefónicas y para las grandes empresas de alimentación, pero el tema de la gestión colectiva es un tema que no tiene ningún parangón, lo único que se consigue con esto es romper, dispersar lo que llamamos el criterio de territorio y el criterio de repertorio, que tanto el uno como el otro son los elementos claves para entender la gestión colectiva. Las sociedades de gestión colectiva son las que pueden y las que de hecho definen el contorno preciso de lo que es un territorio o de lo que es un repertorio para poder justificar la existencia a la gestión colectiva.

Por lo que respecta a la actitud del usuario ante la gestión colectiva disgregada, yo sí fuese un usuario preferiría un único interlocutor que me libera de responsabilidades ante terceros; porque puede pasar como el ejemplo brasileño, donde no hay una o dos, donde el principio de libre competencia establece la dispersión total de aquellas entidades que pueden ser susceptibles de ejercer la posición dominante. ¿Por qué no cuarenta y siete en vez de dos? Si nos ceñimos al caso de Brasil, podemos descubrir, que el sexto mercado del mundo en este momento para la música, que es Brasil, tiene una recaudación de derechos de autor que la coloca posiblemente en el puesto diez o doce, con lo cual no se corresponde la importancia del mercado con la importancia de los derechos. El usuario, al tener que hacer consultas secuenciales para múltiples ventanillas que liberan la licencia, puede olvidarse de que en algunas de ellas existen algunas de las obras incluidas en el soporte comercializado. Celebro que la Unión Europea, a través de sus varias directivas, establezca claramente por qué es necesario en determinados momentos la concentración de un monopolio legal, por decirlo de alguna forma, y la necesidad de armonizar y en algunos casos imponer la gestión colectiva obligatoria no la gestión colectiva opcional sino la gestión colectiva obligatoria para la administración de determinados derechos.

Borja Adsuara Varela: Creo que en el terreno de las entidades de gestión, no se puede hablar de monopolio, yo no creo que exista monopolio, estamos utilizando una terminología mercantil que nos hace olvidar que las entidades de gestión no son sociedades mercantiles. Cuando se habla de la sociedad general de autores, el término "sociedad" puede hacer pensar que es una sociedad anónima o una sociedad mercantil, cuando la naturaleza de las entidades de gestión es otra cosa e incluso entidades de administración.

Para poner un ejemplo, igual que son administraciones colectivas, está el Estado y la administración, y a nadie se le ocurre que el Ministerio de cultura tiene el monopolio y que sería bueno que hubiera dos ministerios de cultura para hacerse la competencia. Es decir, las entidades de gestión, tienen al igual que la propiedad intelectual en un sentido. Es verdad que son entidades privadas porque están compuestas por particulares, autores, artistas, productores, pero la actuación del Estado en materia de propiedad intelectual tiene sólo una justificación: el interés general. Son entidades privadas pero que tienen un interés más allá del interés particular de sus socios, tienen un interés general.

Con las nuevas tecnologías, estamos necesariamente abocados a una mayor colaboración en esos sistemas de ventanilla única para abaratar los costes. Esas bases de datos estupendas que se están poniendo en marcha o que llevan ya algún tiempo, llegarán a ser compartidas por todas las entidades, tanto de autores como de productores, como de artistas. Incluso, yo no sé si es utópico llegar a pensar que algún día haya una gran base de datos de la que dependeremos todos para obtener la información. Conviene seguir mejorando los sistemas de gestión, perfeccionando las bases de datos para una mayor eficacia, para el interés de los particulares pero también para el interés general.

Mihály Ficsor: We are about to change this, since we believe that “collective management” is more appropriate, the more so because we use the expression “copyright administrations,” for State authorities responsible for copyright. A lot of expressions have been used at this forum, such as centralized management, centralized administration, one-stop shop, unishop, monoshop—who knows, also monokini, unisex, and a lot of other expressions. But until now, the “official” expression used in WIPO publications and documents has been the following: collective administration organizations. But now I still speak about collective administration on organizations. In certain studies, such as in a study prepared by Professor Karnell, the abbreviation “CAO” was used to avoid repeating this long expressions “collective management organization” all the time. I ... sound as the pronunciation of an abbreviation. But, if we pronounce it in the plural—CAOs—is sounds like the pronunciation of the word “chaos,” and that is a kind of message: in certain fields at least, for example, in certain traditional fields, such as musical performing rights, if in a country there are several organizations competing with each other, the result may just be chaos. There are some others fields, some other uses, other groups of owners of rights and other works where some other systems may be created and may exist. However, there are certainly cases where the *de facto* monopoly is a public interest as you have said. And it should be maintained according to me. It is another side of the same coin that in the case of a *de facto* monopoly situation, some kind of mechanism may have to exist, not the same as for the companies in the field of industry and trade, but some mechanism to offer protection against the misuse of this monopoly position.

Axel aus der Mühlen: There are, at least, two examples where there is more than one collecting society: in the United States ASCAP, BMI, and, in Germany, there are at least three or four film collecting societies for many years, and the system has worked, at least in Germany, as far as I know.

Mihály Ficsor: I know about this: first of all, about the situation in the United States. I have spoken about different situations and cases. There may be exceptions.

Gerhard Pfennig: I represent a German collecting society administering visual arts and film authors rights. Just a short comment on the last remark by Mr. aus der Mühlen: the system of three, or four, or five competing film producers' collecting societies in Germany has really created chaos. Thus, it is not an example. Rightowners are waiting for years and years because these societies have to clear the rights, and the question is which producer, which production, which part of the production, is administered by one or the other society. Just talking about practical examples, this is the worst example which can be given.

Eusebi Nomen: Quisiera utilizar esta ocasión para destacar la experiencia especialmente danesa de vincular las distintas bases de datos. Tenemos una serie de organizaciones que tienen un muy importante “know how” acumulado durante años, que tienen unas bases de datos con un contenido muy rico para toda la gestión económica de los derechos y de la gestión de los derechos morales igualmente, pero persiste el problema que las bases de datos entre sí no se hablan.

La experiencia danesa de vincular las bases de datos de distintas organizaciones para facilitar la comunicación, para permitir una redistribución más rápida, efectiva y a un menor coste, creo que es una iniciativa que puede ayudar ya que la tecnología digital no sólo es un desafío sino que puede ser un aliado. Por ello sugiero, ante la presencia del Doctor Ficsor, que en la próxima reunión del comité de trabajo sobre las nuevas tecnologías de la información en los sistemas de propiedad intelectual, se trate del proyecto de armonización de las bases de datos de las distintas organizaciones que trabajan para la gestión colectiva de forma que se pudiesen entre sí comunicar y no haya experiencias aisladas que luego quizá sea difícil de conectar entre sí.

Antonio Millé: Estoy representando aquí a AADI-CAPIF, la sociedad de gestión de artistas intérpretes y de productores fonográficos en Argentina. Por mi parte, creo que para opinar acerca de si deben o no existir monopolios en materia de gestión colectiva, es importante efectuar una distinción entre la gestión colectiva en el mundo en línea y la gestión colectiva “fuera de línea”.

En el ambiente de las explotaciones “tradicionales” de la propiedad intelectual, efectuadas “fuera de línea”, resulta altamente conveniente presentar un único interlocutor de cara al usuario, porque la experiencia demuestra que es muy difícil lograr una recaudación importante a un costo razonable cuando diversas entidades reclaman paralelamente al mismo usuario un derecho similar. En ese caso si debiera existir una única sociedad que representara a todos los titulares de derechos de una rama ante todos los usuarios. Pero en el mundo en línea, la administración puede realizarse de manera automática usando los recursos de las comunicaciones y el procesamiento de datos; en este segundo caso no es imprescindible que exista una única sociedad de gestión a cuya cuenta vayan a parar los fondos recaudados de los usuarios.

En mi opinión, cuando se trate de una gestión y administración de derechos autorales en línea, debemos enfrentar el futuro con criterios muy distintos de los que aplicamos en el pasado. Les recuerdo que ayer el representante de la IFPI nos dijo que, por lo menos para el sector fonográfico, más del cincuenta por ciento del ingreso total provendrá en un futuro próximo de las explotaciones en línea. Extrapolando esa información a otros sectores de actividad, preveo que mucho más de la mitad del ingreso total por explotación de la propiedad intelectual en materia de derecho de autor y derechos conexos, provendrá del mundo en línea y que por ello deberemos establecer criterios bien distintos acerca del monopolio en la gestión, exigencia que se hará más notable en el marco de una sociedad global que camina claramente hacia la “desregulación” y hacia la competencia.

Santiago Schuster Vergara: Creo que vamos a tener que ver cómo evolucionan estas tecnologías y cómo también la gestión colectiva va dando respuestas. Yo les agradezco muy especialmente a todos los panelistas, y a nuestros organizadores que también han participado en este debate y a Uds. por este animado panel que hemos tenido esta mañana.

**SEVENTH PANEL DISCUSSION: OVERVIEW OF THE PRESENT SITUATION OF
CENTRALIZED MANAGEMENT OF RIGHTS (“TRADITIONAL” COLLECTIVE
MANAGEMENT, “ONE-STOP SHOPS”)**

Moderator: Eduardo Bautista García, Executive President, General Authors' and Publishers' Society of Spain (SGAE)

Panel on the rights in musical works, performances and phonograms:

Guillermo Ocampo, Director General, Argentine Society of Authors and Composers (SADAIC), Vice President of the Executive Bureau of the International Confederation of Societies of Authors and Composers (CISAC)

Juliette Jonkers, Head Copyright Affairs, Bureau for Copyright in Musical Works (BUMA/STEMRA), Netherlands (representing the International Bureau of Societies Administering the Rights of Mechanical Recording and Reproduction (BIEM))

Jean Vincent, Secretary General, International Federation of Musicians (FIM)

Javier Asensio, Manager, AIE (representing the Ibero-Latin-American Federation of Performers (FILAIIE))

Jenny Vacher-Desvernais, Secretary General, International Confederation of Music Publishers (CIEM)

David Sweeney, Chief Legal Counsel, International Federation of the Phonographic Industry (IFPI)

Panel on the rights in literary works, graphic works and computer programs, and on the rights of publishers:

Colin Hadley, Chief Executive, The Copyright Licensing Agency Ltd. (CLA) (representing the International Federation of Reproduction Rights Organizations (IFRRO))

Gerhard Pfennig, Director, Society for the Artists' Rights (VG Bild-Kunst), Germany, Member of the Executive Bureau of the International Confederation of Societies of Authors and Composers (CISAC)

Hans Peter Bleuel, Vice President, European Writers Congress (EWC)

Kevin Lara, Vice President, Business Software Alliance (BSA), Switzerland

Tim D. Casey, Chief Technology Counsel, Law and Public Policy, MCI Communications Corporation (representing the Information Technology Association of America (ITAA))

Hubert Tilliet, Legal Counsel, Syndicat national de l'édition, France (representing the International Publishers Association (IPA))

Mark Seeley, Legal Counsel, Elsevier Science (representing the International Group of Scientific, Technical and Medical Publishers (STM))

Panel on the rights in audiovisual works and on rights in respect of broadcasting and communication to the public:

André Chaubeau, Director General, International Federation of Film Producers Associations (FIAPF)

Bjørn Høberg-Petersen, Legal Counsel, International Federation of Actors (FIA)

Luiz Francisco Rebello, President, Portugal Society of Authors (SPA), Portugal (representing the International Confederation of Societies of Authors and Composers CISAC))

Jean-Jacques Plantin, Deputy Director General, Society of Authors and Composers of Dramatic Works (SACD), France (representing the European Federation of Audiovisual Filmmakers (FERA))

Lawrence Safir, Member of the Administrative Council, Association for the International Collective Management of Audiovisual Works (AGICOA)

Britta Kümmel, Head of the Copyright Department, Danmarks Radio, Denmark, Chairman of the Copyright Group of the European Broadcasting Union (EBU)

Panel on the rights in musical works, performances and phonograms

Eduardo Bautista García: El tema que vamos a tratar en esta sesión es el séptimo grupo de debate, el séptimo panel como lee en el documento OMPI del cual todos tienen copia, versa sobre los aspectos generales de la situación actual de la administración centralizada de derechos, administración colectiva tradicional, o sistemas de servicios múltiples.

Quería para añadir un toque de novedad a este tópico, abordar el tema de la gestión centralizada desde la perspectiva económica. La cuestión institucional ha sido abordada, también la importancia de las sociedades de gestión centralizada como agentes culturales agitadores. Pero es importante no perder de vista que vivimos no sólo en un mundo globalizado sino en un mundo económicamente globalizado. Por tanto, parámetros económicos adquieren cada vez más importancia. Quería recordarles que la gestión centralizada sobre todo nace de la necesidad de aplicar criterios de economía de escalas y nace de la impotencia de poder abordar esta administración de estos distintos derechos desde la perspectiva del individuo creador en su soledad. Finalmente, la gestión centralizada tiene un costo y esto es algo que no hace falta discutir. ¿Quién paga esos costes? Supongo que todos estamos de acuerdo en que los paga el creador, los paga el autor, los pagan los derechohabientes en general. Pero todo recae de alguna forma en esa cadena en que ese producto corre su suerte apoyado, basado en una obra fijada en un soporte si estamos hablando de la característica de explotación "off-line" o en forma de paquete de datos si estamos hablando de la característica explotación "on-line". Estos costes obviamente no quiere esto decir que no los paguen los otros elementos de esta cadena de producción, finalmente se va acumulando hasta que el coste principal es el coste que pesa sobre la administración de la obra. En este análisis de los costes es importantísimo establecer claramente que una economía de escalas sólo es posible si no se duplican los procedimientos de documentación, si no se duplican los procedimientos de distribución y si no se duplican los procedimientos de recaudación.

La gestión centralizada se soporta sobre estas tres grandes ejes de actividad: recaudación, documentación y distribución. Si cualquiera de estos elementos se duplica o se multiplica en el caso de distintos modelos que se apoyan en más de una gestión, se pierde el efecto económico y se aminora el impacto de eficiencia tan necesario. Por tanto, es importantísimo establecer claramente qué parámetros intervienen para hacer el análisis de costes de lo que llamamos el modelo de gestión centralizada. Es fundamental que en la cadena de valor añadido se sepa en cada eslabón qué costes tiene y cómo puede incidirse sobre estos costes para rentabilizar el esfuerzo y hacer más productiva la gestión centralizada. Es importantísimo y no se puede perder de vista que esta gestión centralizada, sea de productos corpóreos o de productos intangibles "on-line", depende del mercado, y del control del mercado y allí juegan un papel fundamental dos parámetros que son el mercado en función del territorio del ámbito geográfico en donde se produce la gestión y el control en función del repertorio, es decir, los contenidos de lo que es la administración centralizada o de lo que es la gestión centralizada de la administración.

Otro elemento que juega un papel importante son las herramientas y aplicaciones sobre las que se basan los criterios de administración. Esta mañana se mencionó el sistema común de información, que la CISAC ha puesto recientemente en marcha pero vale la pena insistir e incidir un poco más sobre este tema desde una perspectiva un poco más técnica para entender por qué este sistema de información común es uno de los parámetros que permitirán agudizar el sistema de vigilancia, extremar el control de costes sobre la gestión centralizada.

Esta mañana se comentaba como, a medida que van formalizando los núcleos de gestión, se crean núcleos de gestión alrededor de una base de datos y parece que la gran panacea es tener una base de datos. El que tiene una base de datos abre una ventanilla y se pone a vender datos. Pero en realidad una base de datos no sirve absolutamente para nada si la información no está discriminada, si no está ordenada y si no está mantenida. En el caso de la sociedad que yo represento, trabaja sobre un universo de 50 millones de registros anuales. Una base de datos, por tanto, no es en sí misma la solución, más bien debemos hablar aquí de sistemas no de bases de datos, sistemas de interconexión que eviten la duplicidad de las funciones, que centralicen el proceso de documentación en un punto exacto y definido y que el sistema de mantenimiento y actualización se haga en forma

descentralizada a partir de los propios agentes que alimentan el proceso y en tiempo real, de forma que esta base de datos tenga el valor virtual de, en cada momento, responder a la dura realidad del control de mercado en el cual se producen las explotaciones de las obras a las que hacemos referencia.

El tercer elemento crucial para la gestión centralizada es el papel que han de jugar los acuerdos multilaterales, y no hay mejor espacio que este convocado por la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual que es la que tutela el Convenio de Berna el cual es, como saben ustedes, por decirlo de alguna forma coloquial, la constitución de los derechos de los creadores y de los derechos conexos y afines. En los acuerdos multilaterales no podemos dejar de lado el papel que juegan los Estados, y tampoco podemos ignorar que en el fondo de la cuestión y después de desnudar crudamente la realidad quedan dos elementos críticos: ¿quién ejerce el control o la administración de los derechos exclusivos y qué va a ser del derecho moral en aquellas situaciones donde se producen fragmentaciones o derivados de la obra principal? Cuando hablamos de gestión centralizada, siempre se debe recordar que hay aspectos del derecho individual que no pueden ser transferidos a la gestión colectiva. Hasta ahora la mayoría de estos derechos de reserva sólo son obstáculos que impiden que la gestión colectiva se pueda realizar al ritmo de modernización al cual los tiempos nos obligan. Esta gestión colectiva de la cual hablamos en este momento no puede ser una gestión colectiva a la carta, para distintos grupos de derechohabientes, para distintas condiciones de explotación. El modelo tiene que ser una gestión colectiva de tipo horizontal, de forma que haya una parte de esos derechos individuales que se ceden en el mandato a la gestión colectiva para que ésta finalmente pueda ser una verdadera gestión colectiva, que se beneficie del abaratamiento de la economía de escalas, de lo que es evitar la multiplicidad, y centrar en un procedimiento acelerado sistemático de administración de todos los repertorios.

Guillermo Ocampo: Al oír a algunos panelistas decir que debía haber competencia en materia de sociedades de gestión colectiva, que debía haber más de una sociedad de gestión colectiva, que en realidad la calidad del servicio público telefónico había mejorado a partir del momento en que había sido posible contratar más de una empresa en cada localidad, entonces me pregunté si las sociedades de gestión colectiva no habían perdido su espíritu. Yo creo que éste es quizá uno de los más importantes desafíos de la sociedad de gestión colectiva, más allá de los desafíos tecnológicos el desafío más importante de la sociedad de gestión colectiva es recrear su espíritu.

Creo que estamos entrando en una instancia en la cual la sociedad de gestión colectiva es vista por todos aquellos que utilizan los productos culturales como una mera entidad de recaudación. Nosotros no demostramos a quienes utilizan los productos culturales que detrás de la utilización de ese producto cultural hay un autor, que hay alguien que creó esa obra, que puso su esfuerzo intelectual y que tiene un derecho a una compensación cuando esa obra sea utilizada. Creo que en esto hemos fallado. Tampoco hemos dicho que las sociedades de gestión colectiva no son la creación de dos abogados y un contador, que de pronto deciden formar una sociedad para cobrar derechos, sino que la sociedad de gestión colectiva es la unión de autores que consideraron que era la única herramienta necesaria para protegerse adecuadamente por la utilización de sus obras. Estamos llegando a una situación en la que hemos despersonalizado al autor, nos hemos convertido en entes burocráticos sin alma y esto es quizá el problema más grave que tengamos que afrontar.

Decir que tiene que haber libre competencia entre sociedades de gestión colectiva es desconocer totalmente lo que es el concepto de la gestión colectiva, desconocimiento que se debe a la falta de información por parte de las mismas sociedades. Creo que el gran desafío que tenemos las sociedades de gestión colectiva para el futuro es recrear al autor, es generar nuevamente la personalidad del autor como lo que nos da fundamento y razón de ser. Esto es lo que nos legitima, el que representamos derechos de creadores. Si no tenemos esto, prácticamente no tenemos razón de ser. Por otra parte, también tenemos que llevar a la convicción de los usuarios que la gestión individual genera una falta de protección que existe no solamente en el sistema tradicional "off-line" sino también va a generarse sin duda en el sistema más moderno que nos lleva hoy a debatir que es el sistema "on-line". De la misma forma con el Internet, solamente la unión de todas las personas involucradas en la titularidad de los derechos puede llevarnos a que esos derechos el día de mañana

puedan ser realmente protegidos. Pensar que con el sistema "on-line", es posible que alguien pueda gestionar todo desde su computadora, es absolutamente irrealizable en la práctica.

Ahora bien, partiendo de la base de que debemos recrear las bases de gestión colectiva, también me parece muy importante demostrar que las sociedades de gestión colectiva somos eficientes. Algunas de las preguntas que se oyen en mi país cuando hablamos del tema de la recaudación de derechos, es a quién se le paga la plata que la sociedad de gestión recauda. Tenemos que demostrar que somos eficientes y que lo que percibimos lo liquidamos. En ese sentido debemos ser transparentes en nuestra gestión, y en realidad nadie ha indagado ciertamente con respecto al alcance de nuestra transparencia.

Por último, me gustaría hacer una breve reflexión acerca del concepto de interés general, concepto que me parece ambiguo y peligroso. Acepto que las sociedades de gestión colectiva por ser monopólicas estén sujetas a un control en cuanto a la aplicación de sus tarifas, para evitar eventuales abusos de estas posiciones monopólicas acepto que tengan controles externos, eventualmente hasta estatales, de gestión de esos derechos. Pero creo que allí concluye la posibilidad de la injerencia en la actividad de la gestión colectiva. Yo creo que el interés general esbozado como argumento de valor absoluto ha sido normalmente el argumento que yo he oído en muchos de nuestros usuarios cuando pretenden pagar menos o no pagar. Cuando algún proyecto de ley en alguna de nuestras cámaras pretende avanzar sobre los derechos de los autores y compositores representados por la sociedad de gestión colectiva, normalmente el argumento que invocan es el interés general, el acceso a la cultura, un argumento que debería ser tomado con suma prudencia, con suma precaución.

Juliette Jonkers: I have selected three topics: the first two recent developments relate especially to centralized management of rights and new techniques, and the third regards a proposal from the Dutch Minister of Justice which could lead to considerable improvement in the efficiency of the management of rights.

The first development concerns the increasing use of Midi-files on the Internet or on CD-ROM. With Midi-files, the end user, or consumer, can create music—I mean sounds—but can also easily create sheet music. The performing and mechanical rights in the music are managed by the collecting societies, but the rights regarding the sheet music are managed by the music publishers on an individual basis. In general, music publishers neither forbid nor license Midi-files. That means that, on the Internet a kind of wild west situation is going on, as Midi-files are distributed and used at random, without licenses from the rightowners. Music publishers and collecting societies should join forces in this field.

A second development in the Netherlands regards the activities of the Dutch "one-stop shop," "CEDAR." CEDAR performs administrative services for about ten collecting societies, like the society for reprographic rights, the society for visual arts, the society for literary and dramatic works, etc. CEDAR has the intention to develop from a "one-stop shop" which is, at least in my definition, an organization providing information from the user of a work to the rights holders, and vice versa, to a clearing house, which is an organization granting licenses in the name of collecting societies or individual rights holders. CEDAR already performs these activities regarding the national audiovisual archives in Holland. As far as the exploitation of these national audiovisual archives is concerned, CEDAR has been given power of attorney to manage the rights of all the relevant collecting societies. This is an example of the importance of clearing house constructions in the field of multimedia productions which is, at least for the near future, the field regarding which clearing houses or "one-stop shops" have a clear and realistic task. Moreover, it shows that a clearing house does not necessarily have to manage rights for all kinds of exploitation of works but can, without problems, start on a limited basis, provided that the level of the costs will permit this.

The third very recent development concerns the liability of Internet providers regarding printing press offenses, like printing and distributing child pornography or pamphlets leading to *lèse-majesté*. The Dutch Minister of Justice recently suggested that Dutch criminal law be changed so that the current liability of intermediaries, like printing offices and publishers will be the same for service and access providers. This means that both service and access providers are to be held liable, at least on

the basis of the criminal law if, due to their technical assistance, material which contains printing press offenses is made available through the Internet. Of course, for copyright holders and their representatives, this is a very interesting and good initiative, although it does not concern copyright infringement. It is expected that the proposal will have its repercussion on the liability of service and access provider in the case of copyright infringement. It will probably take some time before this bill becomes law because I suppose that the organizations of Internet providers will strongly oppose the proposal.

Jean Vincent: En ce qui concerne les faits nouveaux ou les tendances depuis 1990, je crois savoir que les producteurs de phonogrammes ont vu, grâce aux droits voisins, de nouvelles sources de recettes très importantes. Dans la même période, sur la base d'informations recueillies par la Fédération internationale des musiciens, la situation des musiciens dans le monde ne s'est pas améliorée. Au contraire, on a constaté une augmentation de la précarité de la situation des musiciens, et paradoxalement ces derniers n'ont pas participé à cette augmentation de recettes générée par la musique. De plus en plus de musiciens sont engagés "free lance" ou "self employed", c'est-à-dire sans paiement de cotisations sociales par les producteurs ou les employeurs. On peut envisager que, dans le futur, les sociétés de gestion collective aient pour rôle de participer au financement de la protection sociale et cela suppose que les redevances collectées par les sociétés de perception soient suffisantes pour alimenter les caisses de protection sociale des musiciens. Par ailleurs, les musiciens ou les artistes de la musique produisent eux-mêmes de plus en plus souvent leurs enregistrements dans le domaine sonore. Au plan juridique, cela signifie que nombre de musiciens ou d'artistes de la musique deviennent des producteurs, ce qui aura peu à peu des conséquences importantes sur la gestion collective. Autre tendance moins juridique : c'est une standardisation du contenu des contrats individuels entre musiciens et producteurs avec une forte tendance à utiliser des contrats types qui ne sont pas négociables; ce qui signifie que, dans ces contrats, on trouve des clauses de transfert de tous les droits. L'incidence sur la gestion collective est que les musiciens s'organisent dans le monde, particulièrement en Europe, pour que la propriété de leurs droits soit transférée à la société de gestion collective. Ainsi ces droits ne pourront plus être transférés dans des contrats individuels. Cela concerne particulièrement, évidemment, les droits sur les utilisations secondaires.

Un autre aspect plus technique, qui concerne le fonctionnement des sociétés de gestion collective, est le fait que les sociétés de gestion collective sont confrontées à des difficultés pour identifier les utilisateurs et, plus particulièrement, pour identifier les recettes générées par les programmes. Dans le domaine de la radio, il y a une tendance très forte à ce que les recettes publicitaires ne soient pas encaissées par la société qui diffuse les programmes et soient encaissées par d'autres sociétés, soit parce que la radio appartient à un groupe de communication - c'est donc une filiale qui encaissera les recettes publicitaires - soit parce que plusieurs radios auront fait appel à une société commune pour encaisser les recettes de publicité. Cela soulève des problèmes techniques importants.

Dans cette période de nouveaux traités élaborés au sein de l'OMPI, notre approche est de rechercher la simplification et, plus particulièrement, de ne pas créer de régimes juridiques différents pour le domaine sonore et pour le domaine audiovisuel. Ils seraient extrêmement complexes à gérer. La FIM et la FIA souhaitent qu'un nouveau traité administré par l'OMPI soit créé sur la base de celui qui a été adopté en 1996. La distinction entre une première destination d'un enregistrement et des utilisations secondaires reste une distinction tout à fait pertinente et, pour parler de gestion collective des droits des musiciens, tout ce qui est utilisation secondaire peut relever de la gestion collective par principe, sauf atteinte au droit moral, comme par exemple la sonorisation de publicités.

Dernière remarque : nous avons besoin d'identifier les musiciens pour répartir les rémunérations et, pour l'instant, il manque une standardisation des documents qui permette d'identifier les musiciens quand ils participent à une séance d'enregistrement. Ces documents existent dans certains pays mais ne sont pas standardisés. Le seul système possible consisterait en des documents collectivement signés par les musiciens au moment de l'enregistrement et communiqués obligatoirement soit du fait d'une loi, soit du fait d'accords collectifs, à une société de gestion collective.

Javier Asensio: Quisiera enfrentar los conceptos de gestión colectiva, por un lado, y de libre mercado, libertad de contratación y otras similares, por otro, para demostrar que no son, ni mucho menos, antagónicos sino complementarios, e incluso para los artistas, es necesaria la existencia de la gestión colectiva para que se den los demás conceptos.

El reconocimiento legal de los derechos de remuneración de los artistas, precisa de un acompañamiento de características como la irrenunciabilidad y la gestión colectiva obligatoria. Esta afirmación se basa en la experiencia en España y en la mayoría de los países de Iberoamérica.

Estamos acostumbrados a que el principio del libre mercado es una máxima que tiene un carácter general, pero todos admitimos o se admiten excepciones. En el marco de la Unión Europea, por ejemplo, existen mercados que conviene ordenar, como pueden ser los agrícolas o ganaderos. En España, y con especial incidencia en esta tierra, Andalucía, hay una polémica por la regulación y los criterios a seguir en la regulación del sector olivarero. Bien que mal, se acepta la actuación en mercados más o menos estratégicos. No sé por qué no se puede aceptar el carácter específico para los derechos de propiedad intelectual, y en particular, para los derechos de los artistas.

Apoyo la idea expuesta en anteriores mesas redondas, y en particular, la defendida por el Sr. Adsuara, explicando que la protección de estos derechos presenta una vertiente de interés general para la sociedad, percibiendo esta protección como una defensa del bien común y de garantizar la libertad de mercado, no de posicionarse en su contra. A esta necesidad de la gestión colectiva desde un interés social, añado la existencia de un interés individual. El artista tiene que relacionarse con los usuarios y con otros derechohabientes, ya que comparte la remuneración con los productores. Dada la dificultad y el desequilibrio de posiciones, la realidad recomienda que la gestión de los derechos de los artistas tenga las características ya mencionadas de gestión obligatoria y que la remuneración sea irrenunciable.

A continuación, una breve información sobre cuál es la composición y situación de FILAIE. Se trata de una Federación que integra a sociedades de gestión de la Península Ibérica y de Iberoamérica. En cuanto a los tipos de entidades de gestión que la integran, tenemos sociedades de artistas en el sentido estricto de la palabra, tenemos sociedades mixtas tanto de artistas y de productores, como puede ser el caso de Venezuela o de Colombia, y también tenemos sociedades mixtas como la de Chile, que está compuesta por autores y artistas. En cuanto a antigüedad de la Federación y sus sociedades, no cabe duda que respecto a otros grupos de derechohabientes, somos los más jóvenes, si bien hay sociedades como en Argentina o en Uruguay, que ya superan la treintena de años en cuanto a su actividad y experiencia. En cuanto a los derechos de remuneración que gestionamos, está la comunicación pública de fonogramas, proveniente del Artículo 12 de la Convención de Roma; en algunos casos, la remuneración por copia privada, tanto en audio como en vídeo, el derecho de alquiler, y en el caso de España, la comunicación pública por grabaciones audiovisuales.

En cuanto a la actividad de las sociedades de artistas, cabe destacar dos aspectos singulares respecto a la actividad de las entidades de gestión de otros colectivos. El primero de ellos hace referencia a la recaudación, y en concreto, a la fijación de tarifas. Utilizando como ejemplo a AIE, el establecimiento de las mismas tiene que compartirse en todos los casos con otros grupos de derechohabientes. La comunicación pública de fonogramas se comparte con la entidad de gestión de productores fonográficos, en la copia privada tanto de audio como de vídeo, se comparte con sociedades de autores y productores. En el caso de las grabaciones audiovisuales, hay dos entidades de gestión de artistas: la que yo represento y la de actores intérpretes; en el alquiler de soportes videográficos, compartimos tarifa AIE y la sociedad de actores, y en comunicación pública de grabaciones audiovisuales además de las dos sociedades de artistas citadas anteriormente, también la de productores de grabaciones audiovisuales. Como ven, nuestra actividad a la hora de fijar y establecer tarifas y negociar con los usuarios, está marcada por la necesidad y la obligación de llegar a acuerdos con otros grupos de derechohabientes. En relación con esta cuestión, la experiencia tanto en España como en otros países, nos incita a solicitar o a establecer como forma de gestión más afortunada, más conveniente a la hora de establecer estas tarifas, dada la diferencia de criterio que existe en la realidad, la fijación de algún tipo de mecanismo por el cual se garantice la efectividad de

los derechos ante la dificultad en el entendimiento entre grupos de derechohabientes y entre derechohabientes y usuarios.

En cuanto a la otra vertiente de la gestión, es decir, el reparto, quisiera señalar y hacer constar que esta actividad presenta unas características de mayor complejidad para los artistas, que no es comparable con el reparto de los otros grupos de derechohabientes, autores y productores. En efecto, una obra puede ser susceptible de muchas versiones a la hora de la interpretación o la ejecución. Junto con esta característica, hay que añadir que el número de participantes en una interpretación o ejecución es o puede ser comparativamente mucho mayor. Este es un asunto directamente relacionado con la información, y por lo tanto es cuestión de saber tratar y de obtener esa información, pero no se puede obviar que el reparto entre los artistas presenta una mayor dificultad respecto al tratamiento de un menor número de datos o de informaciones como en el caso de otro tipo de derechohabientes.

En cuanto a la situación y a los retos del futuro, deseo insistir en la conveniencia de establecer en el mercado entidades únicas de recaudación, sobre la base de los criterios de carácter económico que se han utilizado a lo largo de este panel, y en el anterior: economías de escala, facilidad, claridad en el trato con los usuarios. Creo que esta es una aportación a la transparencia y a la eficiencia de las entidades de recaudación en sus relaciones con los usuarios y por lo tanto con el uso de sus repertorios. Me parecería conveniente establecer algún organismo o mecanismo que, en caso de que las negociaciones relativas a remuneración no prosperen, se pueda tener un marco en el que se hiciera efectiva la remuneración.

En cuanto a la labor de reparto, existe la necesidad de información, no sólo en el uso del repertorio, sino también en la vertiente del propietario de los derechos generados de la interpretación o la ejecución en cuestión. En ese sentido, las nuevas tecnologías nos dan la oportunidad de establecer mecanismos de identificación. Entiendo que esa identificación, lejos de plantearse desde órbitas separadas por los grupos de derechohabientes, debe partir de una colaboración y de un intento para que esas bases de datos gestionadas por sus respectivos dueños, tengan una capacidad de gestión y operatividad que permitan rebajar costes y hacer llegar a los derechohabientes sus respectivas remuneraciones. Por último y respecto al futuro, deseo destacar la necesidad de incluir el audiovisual en los materiales protegidos de cara a la interpretación o ejecución.

Jenny Vacher-Desvernais: I would like to limit my intervention to a short description of what music publishers believe is the present situation of centralized management of rights on-line, and then comment on one or two issues which will need to be addressed together-- by rights holders and collecting societies--in order to achieve satisfactory results.

With respect to the general description of the current situation, I would just like to make three points: first, there has been progress in terms of rights in the management of multimedia. Second point: rights holders are now working with the collecting societies towards trying to establish a management platform. Indeed, I have mentioned this morning that rights involved in multimedia licensing are, in many respects, directly and individually managed by the music publishers currently. Rights holders have opened discussions with the collecting societies with a view to defining efficient routes to license into multimedia. Indeed, there is a recognized need on the rights holders' side that their coordination is required. On the one hand, clearances may be given by the music publishers on the rights which are currently individually held in accordance with agreed upon procedures with the collecting societies and, on the other hand, small rights clearances which are collectively managed, could become subject to the clearance of the rights by the music publishers which are currently individually managed.

The International Confederation of Music Publishers has recently issued guidelines on multimedia licensing for off- and on-line which are currently under review with the appropriate organizations and we look forward to working on them. The intent is to reach a contractually-agreed platform from which to operate, based on guiding principles aimed to secure control where it is needed, and achieve efficiency from the users' perspective. Such agreements must remain flexible in order to allow the required adjustments. They must be limited in scope, in time, in works, in uses. The third

point is what will be the final outcome. This platform will, in fact, establish principles and recommend solutions. Final solutions will vary over space and time. Options between the collective and the individual approach may be cumulative and not alternative, depending on the product, on the use the techniques available for control, on the enforcement options, on the market forces, on the development of new technology, etc. Ultimately, rights holders will, in light of what the way the market evolves, determine whether it makes sense to organize the management of rights centrally, collectively, or through the "one-stop shop" solution or, alternatively, whether the developments of the information technology will allow or favor direct licensing or a combination of the two. In this respect, I would like to mention that currently music publishers are working on providing global and direct licensing on-line. There is already one music publisher that has a web site from which direct licensing on-line is possible and that, at least to my knowledge, there is a second music publisher which will be setting up within the next two or three months the web site from where direct licensing will be possible.

I would also like to comment on the "media files" issues. The unlicensed music flowing on the Net is, in fact, in the form of media files since the direct downloading of music is not yet possible in many places because of the narrowness of the band. Well, media files, as Mrs. Jonkers mentioned, are not really monitored currently, at least in the Netherlands, according to what I understood by BUMA/STEMRA. Many of the music publishers that are members of trade associations are directly licensing media files and are directly negotiating in order to authorize those media files individually, and upon terms that are decided between the rights owners and the users directly.

I would like to comment on four other issues. First, one of the points which is going to vary and will require determination and definition is what will be "primary use on-line" and what will be "secondary use on-line." This definition will evolve over time and will certainly lead to a better determination as what can be collectively managed and what can be individually managed. A second point concerns business models. We do not think that the market should impose business models or that some third party should impose the business models. We believe that the business model on-line will be a transactional type of business model, where each use, each download, will give right to a specific individual remuneration. We should be working business models in coordination with the "one-stop shops" which may be established. A third point is the rapidity of technology changes. One problem that rights holders and the organizations representing them need to focus on is in the context of centralized or "one-stop shop" management solutions, is the rapidity of technology changes and the rapidity at which management will have to adapt on a continued basis with respect to on-line authorizations and uses of works. There again, an individual approach in certain instances will enable more rapid reaction to the market. Finally, the fourth area is directly one or two points concerning management issues.

I would like to come back to a comment which, I think, was made by Mr. Ocampo. One should be very careful about the notion of public interest as being the justification for collective management. We think that the justification of collecting societies is precisely the service and the quality of the service that they can provide to the rights holders who are members of these organizations. In that respect, I would like to come back to a suggestion I made, where collecting societies could be extremely helpful in the context of trying to develop strategies to license on-line, that is, a global approach of coordinating between societies so that, rather than talking about competition, societies would—per right, per use, per work—coordinate a world-wide approach in order to answer to worldwide licensing.

David Sweeney: The record company members of IFPI participate in two types of societies: societies that have only record companies as members, and joint societies with performers. Revenues that arise from the broadcasting public performance and private copying of sound recordings are dealt with by these societies and we are continually looking at what new functions these societies could exercise on our behalf.

I referred briefly yesterday to the International Standard Recording Code (ISRC), which we developed about 15 years ago, and which is seen as the key to the administration of copyright in sound recordings both in analog and digital areas. The 12-character code—which identifies the first owner of the recording and the code—stays the same through the recording's life. We are linking that ISRC to a

standard recording file which will contain information about the authors and performers involved in that recording. We are also looking at ways to ensure compatibility with the other systems that are being developed by rights holders' organizations.

One thing I would like to make clear about ISRC is that identifiers fulfill a function; they should not be seen as a political tool. The objective is to make sure the appropriate rights holders receive the appropriate remuneration when their works are licensed and that should be the function of identifiers. There should be no mystery or secrecy about them. As identification of sound recordings improve, it is hoped that the accuracy of distribution will improve at the same time. At the moment, the systems of distribution that are used by collecting societies leave quite a lot to be desired, because it costs a lot of money to ensure highly accurate distribution. As technology develops, it will cost less and less, and distribution will become more and more accurate. Parallel to better distribution, there is an essential need for more transparency with regard to the operations of collecting societies, so that they do not represent easy targets for government investigation. There is a surprising level of ignorance about the functions of collective licensing organizations within certain government departments. Finally, we feel that rights holders should be unencumbered by any mandatory requirement to license collectively and should be free to consider licensing to one or more different organizations.

Panel on the rights in literary works, graphic works and computer programs, and on the rights of publishers

Colin Hadley: As I am representing the International Federation of Reproduction Rights Organizations (IFRRO), I would like to make a short, general description of what IFRRO is and what IFRRO does. IFRRO consists of 25 reprographic rights organizations (RROs) which are supported and underpinned by 50 associate members, mainly national authors' and publishers' associations, but with some international organizations as well, including the International Publishers' Association (IPA), the International Federation of Journalists (IFJ) and the International Group of Scientific, Technical and Medical Publishers (STM). RRO members handle secondary uses and predominantly the photocopying of extracts from literary and artistic works. At present, RROs deal mainly with paper-to-paper copying which is now being called the analog paradigm; we prefer to use paper-to-paper copying as an easier term.

There are four broad types of models of RROs: the Anglo-American-Australian model, which deals largely with voluntary collective licensing; the Spanish-German model, which relies heavily on machine levy; the Dutch model, which has a certain element of legal licensing, and the Nordic model, which also involves itself with the extended collective agreement license. RROs are national organizations within geographical borders but which operate internationally through reciprocal and bilateral agreements. The structure of IFRRO addresses the complexity of its universe through a matrix that juxtaposes rights holders' literary, graphic, musical interests with regional custom, and practice. And we have particular subcommittees looking after North America, Latin America, the Asia-Pacific region, Africa, Central and Eastern Europe and, of course, Western Europe. IFRRO's members have recognized that rights holders want to move away from collective blanket licensing and towards transactional licensing on an individual basis with payment for specific use.

What developments are foreseen? A slow reduction in paper copying and a move towards electro-copying and other electronic uses; this is still going to be a mixed economy in that sense. There is a need for "one-stop," or, "one-call" clearing houses for rights. That is what the users in the market place want. They have neither the time nor the inclination to deal with a myriad of owners and that is where RROs and other collecting societies come in because they are already there and performing that particular function.

Gerhard Pfennig: What is new in the field of graphic arts, photography and plastic arts in relation to the digital environment? Firstly, and this is obvious, there are new uses and new carriers. You can transmit works through on-line services. To manipulate works has become a very easy task, especially in visual works; it is so easy to take a photograph, a graphic design or a work of art and to use it on your desktop publishing instrument, creating something else out of it without investing much of your own creativity and fantasy. Access to illegal use of works of this category is easier than before when you had to use paper products or traditional material for illegal purposes.

Secondly, we have new categories of rights owners in this field when it comes to licensing and to all sorts of management, be it individualized or centralized. Some authors are not accustomed to centralized, collective or whatever management of their rights; some like, for example, photographers and graphic designers, are accustomed to deals made directly with the users. You have new categories of authors, also called "multimedia" authors, who do a mixture of moving images and still images. In addition, you have rights owners who administer acquired rights, such as publishers or films producers, producers of documentaries and also museums, archives and administrators of collections whose products can be accessed directly once digitized and converted into a digital data bank, no longer being an analog data bank as it has been before. More and more museums are being turned into digitized data banks; the European Community is organizing big efforts in order to ease public access to these data banks. It is even a G7 project, being carried out on a world-wide level. Museums want to get some revenues for the use of works in all these cases. In addition, we have to note that repertoires, which were traditionally separate, are growing together. Artists of moving images, film directors, are, at the same time, producers of works or authors of still images and, for these reasons, collecting societies which, so far have represented different kinds of authors, are cooperating more and more. My society administers rights of visual artists, photographers and film directors at the same time, which turns out to be a very good combination in view of the multimedia environment.

Thirdly, regarding the requirements of management, in the old-fashioned way and in the new environment, there is a difference between the management of rights of visual works and the administration of rights of musical rights owners which have been explained *in extenso* before. We already have a tradition of a mixture of individual rights management and collective rights management. Even collecting societies administering visual artists' rights, at present in the analog environment, have to take into account the particularities of licensing for monographic uses, for example, posters, commercial uses, and they normally communicate with their rights owners before granting licenses for these purposes. So, you have here a system of individualized rights' management. We have developed a system of collective management as far as reprographic rights, cable re-transmission rights, broadcasting, and lump sum contracts are concerned. Now we are in a situation where the individual management for some rights owners is getting more and more important. Imagine, for example, an artist like Pablo Picasso, whose works are used worldwide for all sorts of digital products—his works are used much more frequently now than ever before in the analog environment. There would not be a big interest to be involved in a system of collective management in this case. Services which are offered have to be individualized services. On the other hand, these people have big problems controlling the illegal uses of their works: thus, they have to rely on collecting societies, or on systems that have developed means of control of contractual practice. This is a conflict which is now being discussed among the societies, and between societies and rights owners, but which forces us into flexibility in administering rights of these people, and in facilitating the access to works for producers and users of rights.

How do we develop our services? First, we develop what we are developing as part of the network of the collecting society system, such as the CIS project, and other developments of data banks, or networks of data banks because administration done through visual arts collecting societies is part of the administration of other societies, part of the "one-stop" shops and all the other instruments which are being built up. Second, we are heavily engaged in the development of systems of identification of works. The identification of the universe of still images in relation to the identification of the audiovisual works is much more complicated because a photographer, for instance, takes about a hundred photographs a day. At the same time, we try to encourage and improve the network of cooperation in our societies, which means that new societies have to be established in many countries where there are no societies administering rights of photographers or visual artists.

A lot of effort is being exerted, for example, in Eastern Europe, in Latin America, in Southeast Asia, to encourage authors to join forces. In some countries, the authors are not aware of the possibilities and we need their awareness in order to give the users access to their works. There is no production possible if you enter a country where people do not know how to administer rights. We are part of the clearing houses which should be linked in a horizontal way. The repertoires administered by different clearing houses have to be put together in order to give a real working international access to the knowledge, information and services offered.

Hans Peter Bleuel: The European Writers' Congress is a federation of 46 writers' associations out of 25 European countries representing some 44,000 writers and translators. Writers are not only the weak partners in negotiations, they are also—we have to confess—bad managers of their own interests and worse readers of their contracts.

In the last two or three decades the so-called secondary rights of writers—who are interested primarily in the publishing of their books, plays or broadcasting works—have become more and more important. Writers were very well aware when their annual income from collecting societies increased, including public lending rights and reprographic rights of different kinds. Writers started to learn what the use of works meant, apart from buying books in a bookstore. They began to know what new media meant, not only for the distribution of their works but also for personal income. What is happening now? What is to be foreseen by terms like digital technology and information society, Internet or globalizing? To say it frankly—and I have no new vision—nobody knows in reality. The only common version is challenge which means, obviously, big business and good money or hope for that, and also change in informational, educational and entertaining habits.

I do believe in books. Writers, composers, artists, performers and scientists are not only the authors of works in many forms, but also creators of ideas, experiences and structures which can be translated, used or misused by this upcoming industry of global information systems. The authors' intellectual property, including moral rights, needs to be protected in the interest of the public against falsification and abuse. Authors should have fair and adequate remuneration for their works and the use of their works. If works are used in different forms, each form should be remunerated directly to the author. This is one reason for us to give the central management for digital use of all our pre-existing and/or newly-created books and works by voluntary decision to collecting societies. Collecting societies are able to treat and control such use in an individual way under special conditions to be worked out. We do not believe that publishers or producers are able to control certain uses without the support of networks of collecting societies.

Now, I do not want to be misunderstood: I am not talking of works or productions originally created for digital forms and use. This is another issue to be treated as an individual contract between the author and his publisher or producer. It is important that any system be voluntary and transparent. I think we have a better chance to achieve transparency in our own collecting societies, from case to case with publishers or producers, than to deal with big publishing houses or multimedia entrepreneurs.

To conclude, I wish to quote part of the declaration put forward by writers, translators, audiovisual authors, composers, visual artists, journalists and the organizations from the Member States of the European Union and other European States in 1996 in the Dublin Resolution: "We emphasize that central management of rights on a voluntary basis will often be necessary in order to maintain the highest possible level of freedom and efficiency in the administration of rights in the digital era and we urge that the existing collecting societies, well trusted by and representing authors, are the appropriate organizations to carry this out.

Kevin Lara: My remarks will focus on three general topics: a general overview on software industry and licensing practices today; some trends in software licensing; and then, some thoughts from the BSA's perspective concerning collective management with respect to our work.

Generally speaking, the software licensing tradition has been one of individual management. In fact, we have found that individual management of rights is a useful and efficient way of both distributing copyright products that we produce and of licensing the contents of third-party works for use in so-called multimedia products. For instance, we often use shrink up wrap licenses to give authorization to our users to install, run and carry out activities with respect to our computer programs. With respect to third-party works, we typically enter into individual licensing arrangements. Some of those can be copyright assignments, so that we can copy the content and adapt and distribute it, making it available on-line with our software products. In both instances, we feel we have been relatively successful, and individual management of those licensing activities has worked very well for us. We have found that courts are upholding these shrink up wrap licenses: they are acknowledging that this is a valid way of conducting business if, in fact, there is a valid contract. This is a useful development in terms of dissemination of works through individual management.

Another trend is that there is a lot of on-line licensing—in many different forms and shapes—taking place within the software industry. Depending on the companies, the works are being distributed on-line and, for example, some companies enter into an on-line license agreement which grants access to the product before it is downloaded. Sometimes you can only get access if you agree to the licensing terms during the installation process, and sometimes, those licensing terms have to be agreed upon before the software can actually be operated, even though it has already been downloaded. You just click “accept” on your computer and the licensing transactions are concluded. There is a lot of other flexibility with which individual management provides you. Many software companies and rights holders can, with the same basic product, provide many different bundles of rights; they can provide a demo version of a product under a specific license; the same product can be provided to educational institutions under educational licenses and, in commercial versions, to the general public.

This flexibility in individual management allows for adaptation to technological changes and progress. Now, generally speaking, the software industry obviously feels that it is very important to have individual management. We are concerned with hopes in some of these “one-stop shops” that holders of certain types of rights are considering. These hopes may be a bit misplaced with respect to the software industry for the following reasons: first, the combination of licensing activities and of the works within those “one-stop shops” is going to create an increase in administration and bureaucracy in the software field. This is a very competitive environment and, if we are unable to adapt licensing processes, or the way products are licensed, can we have a real impact on whether you, as a company, or you, as an author, can establish your product or work in the market place. Administration and bureaucracy clearly slow the process down and could create a significant competitive disadvantage to users.

We also believe that collective licensing could increase the cost of software to the general public, with no guarantees that authors would benefit directly from these cost increases. The current model of individual licensing maintains a check on potential monopolistic behaviors and maintains a very competitive field for companies that have competitive products and choose to license differently thereby gaining an advantage over other companies that choose, possibly, to have stricter licensing terms and conditions. Another concern is that “one-stop shops” risk entrenching the rigid and perhaps only partially-successful licensing models of the past.

Finally, the software industry generally believes that collective management models create a pressure for involuntary licensing on standard terms and conditions, which again could chill the growth of the industry. We generally believe that, in the software industry, rights holders should have the right to choose the licensing model that is appropriate for their products, for the markets and for their customers. Any type of collective management activity should be carried out on a voluntary basis.

Tim D. Casey: We generally support any effort to simplify the acquisition of the necessary rights, regardless of whether it takes its form as a mandatory or voluntary system. Individual licensing is often too difficult, except with respect to software. Additionally, in most cases, not enough entities identify their works as being protected for registering or cataloguing those entities in a manner efficient enough for a user to access easily. It is up to rightholders to indicate who needs to be contacted in order to obtain the appropriate rights. Currently, there is very little coordination among the various groups who manage these rights. If central management agencies do exist in a particular area, I am not sure they are doing a very good job of identifying themselves to their customers, not to the artists or the authors, *per se*, but to those who would like to avail themselves of their services in order to be able to get licensing rights in the first place.

Regardless of the current model utilized, we strongly believe that the use of technology is important, and the education of customers and users is also critically important. Rightholders must protect their works and identify their protection more effectively and more repetitiously. Copyright holders must standardize the attempts that they will utilize to protect their works via technologies and attempt to work with technology producers, users and implementers of these protection methods. Otherwise, they will find that they will have an unacceptable delay in the acceptance of these technology standards that will improve their rights to management.

It is important to note that technological solutions are not going to be a quick fix. I think it will take several years before technical solutions become generally accepted by the public and before they become a dominant factor in the management of copyright. I also urge rightholders not to rely on legislation to resolve the problems. I think this is an intermediate solution, as certain frameworks need to be established in order to enable rightholders to have the necessary legal rights. But this is not the ultimate solution to the problems. As was mentioned earlier, in the context of the Dutch proposal to criminalize the Internet, this is not the way to go about finding an appropriate solution, nor is it the appropriate way to place liability where it does not necessarily belong. For example, the Dutch proposal, in addressing the issue of making it a criminal offense to use technology to aid in the infringement of a right, would basically criminalize the Internet itself because every transaction is copyrighted and is therefore potentially infringing. If a law of this degree is implemented, service providers will have no choice but to terminate the access connections with the networks in that particular country, which means, basically, isolating it from communication with the rest of the world. The electronic distributors of the works are equally concerned with copyright protection but this must be accomplished in a balanced manner.

Hubert Tilliet: Me plaçant du point de vue de l'édition des livres, j'aimerais développer trois points : le premier est le fait que les nouveaux modes de diffusion des œuvres modifient la logique économique et juridique de la diffusion de l'écrit; le deuxième est que cette modification appelle nécessairement une nouvelle façon de gérer le droit d'auteur; et le troisième point la présentation d'un exemple concret d'autorisation d'exploitation d'œuvres écrites sur le réseau qui a fait l'objet récemment d'un accord entre les éditeurs français et la Bibliothèque nationale de France.

Dans le schéma classique de l'édition, l'écrit était essentiellement diffusé par la commercialisation des supports. C'était un système commercial qui permettait une rémunération des auteurs et des éditeurs et qui n'appelait pas a priori une gestion collective. Chaque fois que l'initiative de l'utilisation des œuvres, ou le contrôle effectif de l'utilisation des œuvres, ne pouvait se faire à travers un tel système commercial – c'est le cas de la reprographie ou c'est le cas échéant celui du droit de prêt – les éditeurs et les auteurs ont évidemment mis en place des systèmes de gestion collective. Avec la numérisation et la diffusion en réseau pour l'exploitation de l'écrit, la nouveauté réside dans l'émergence d'une utilisation extrêmement décentralisée des œuvres qui ne passe pas nécessairement par une initiative venant de l'éditeur (la consultation à la demande, par exemple, sur un réseau). En même temps, ce type de diffusion, qui ne suppose pas la mise en place d'un droit de reproduction - les œuvres étant simplement diffusées sur un réseau et pouvant être uniquement consultées à l'écran - se concilie avec le fait que c'est une véritable exploitation des œuvres. On n'est plus dans l'hypothèse type de la reprographie, mais dans l'hypothèse où l'éditeur n'a plus nécessairement l'initiative de l'exploitation des œuvres. Je pense que là où il y a une nécessité de rentabilité commerciale, le système de la gestion collective pour les éditeurs ne sera pas

nécessairement le système le plus efficace. Ceci ne veut pas dire qu'il y ait une impossibilité de concilier la position des auteurs qui défendent la gestion collective avec la position des éditeurs, parce que l'une des principales raisons de la gestion collective pour les auteurs, c'est "leur faiblesse" pour la négociation.

Quant au troisième point que j'ai évoqué, il illustre le besoin d'être pragmatique et la possibilité de concilier la gestion collective et la gestion individuelle. Cet exemple est celui de la Bibliothèque nationale de France qui a numérisé cent mille ouvrages écrits parmi lesquels environ 40% sont protégés par le droit d'auteur. Il est donc nécessaire de demander aux éditeurs et aux auteurs l'autorisation pour que ces livres soient numérisés et diffusés en réseau. Le système de négociation qui a été mis en place, a été relativement pragmatique sans se poser la question de savoir s'il fallait une gestion collective ou une gestion individuelle. Il y a eu un accord collectif du Syndicat national de l'édition au nom des éditeurs, définissant les grandes lignes des conditions contractuelles.

Il y aura un contrat individuel de chaque éditeur avec la Bibliothèque nationale de France, contrat qui pourra contenir des dispositions spécifiques si certains éditeurs le souhaitent, et il y aura, si les éditeurs le décident, un mandat qui sera donné au Centre français d'exploitation de droit de copie (qui est la "Reproduction Rights Organization" en France) pour, le cas échéant, percevoir les droits et vérifier que les conditions des autorisations soient respectées. C'est un système qui montre que peuvent se mélanger une gestion dite centralisée et un contrat individuel. Je précise que les autorisations de reproduction et de communication au public des œuvres qui ont été données dans cet accord avec la Bibliothèque nationale de France, sont des autorisations limitées à une communication sur le site de la Bibliothèque nationale de France. Aucune autorisation n'a été donnée pour une diffusion hors du site de la Bibliothèque nationale de France, donc on ne trouvera pas ces œuvres numérisées, en tout cas celles qui ne sont pas dans le domaine public sur Internet ou dans un système de communication entre la Bibliothèque nationale de France et la Library of Congress aux États-Unis, par exemple. Ces types d'exploitation restent pour l'instant, dans l'esprit des éditeurs, destinés à être gérés individuellement de façon commerciale. En conclusion, avant de se poser la question de comment gérer les droits, il convient de considérer l'étendue des droits exclusifs à gérer avec un maximum de souplesse avec un système de licences de façon à ce que le marché ait le temps de se mettre en place.

Mark Seeley: We have heard from a lot of people today that there are many different approaches to these issues of collective versus individual rights management. I think that it is probably an issue which depends very much on the sector and on the interests of the parties involved. Speaking for the International Group of Scientific, Technical and Medical Publishers (STM), we would like to see a great deal of freedom to negotiate directly with users and to license consumers of information directly.

Most STM publishers have been doing a great deal over the past several years to make sure that there can be a meaningful exchange and interaction between publishers and users. In terms of technological developments, STM publishers have been working on programs such as the digital object identifier (DOI) system. On the non-legal side, they have been busy digitizing works and working on standards for the representation of images, graphs and scientific notation. On the licensing side, most STM publishers have been engaged for the past several years with a number of different ideas about how to approach consumers, users and librarians as well as groups of users. There have been several experiments with respect to site licensing, national site licensing, programs that have been engaged in consortium licensing of various kinds. Most STM publishers believe that the best way of dealing with questions of exceptions, inter-library loan, etc., is through individual negotiation on a commercial basis. Consequently, the new problems or new opportunities have to do with trying to ensure the harmonization of contract and licensing law, which we think is important to ensure a meaningful, enriched world of information resources for users.

Users want publishers to cooperate with other publishers. On the commercial side, publishers want to compete with each other. There is a need to work out other ways in which we could cooperate through such means as the digital object identifier (DOI) system, and the ways in which we compete. My guess is that in the end the competition will be to see who can deliver the richest, most interesting information to particular communities of users. Those are really the issues for future development.

Panel on the rights in audiovisual works and on rights in respect of broadcasting and communication to the public

André Chaubeau: Comme je l'ai dit hier, la gestion collective ne joue qu'un rôle marginal pour les producteurs d'œuvres audiovisuelles. Je crois que c'est un phénomène bien connu que les producteurs des films et d'œuvres audiovisuelles ont une certaine méfiance vis-à-vis de la gestion collective. Les producteurs peuvent envisager une certaine centralisation de la gestion là où elle leur semblera utile et nécessaire. Pour cela, je vais faire sept points de réflexion. Le premier point qu'il faut réaffirmer est celui de la liberté de choisir entre la gestion collective et la gestion individuelle. On sait que dans nombre de pays, dans bien des cas, en matière notamment de retransmission par câble, mais dans d'autres cas aussi, les législations rendent la gestion collective obligatoire. C'est assez étonnant parce que, si cette gestion collective se justifie par elle-même, à ce moment-là, les producteurs des films sont à même de créer une structure qui gère leurs droits en matière de retransmission par câble sans que cela leur soit imposé. Alors, pourquoi la rendre obligatoire. Deuxième point : si les producteurs choisissent d'être représentés par des structures, ils tiennent absolument à avoir le choix quant à la structure de représentation, soit l'apport de droit, soit un simple mandat. Ce n'est pas du tout la même chose, et les producteurs des films préfèrent nettement la seconde solution. Troisième principe : il faut rompre les liens contre nature entre pouvoirs publics nationaux et organismes de représentation des droits. Il est tout à fait inacceptable que des législations instituent des monopoles de droit. Nous savons que la gestion collective opère souvent dans le cadre d'un monopole de fait. Quand il s'agit d'un monopole de droit, cela prend une toute autre signification, c'est-à-dire que les ayants droit n'ont plus aucun droit à la parole. Quatrième point : j'ai été très étonné, ce matin, quand un intervenant a dit : "Oh, il ne peut pas y avoir des sociétés de gestion collective en concurrence, est-ce que vous imagineriez qu'il y ait deux ministères de la culture en concurrence". Petite nuance. Jusqu'à présent, les sociétés de gestion collective ne sont pas investies de la puissance publique. Cinquième point : il faut assurer la mise en œuvre effective de la règle du traitement national. Ça n'est pas toujours le cas. On a évoqué à plusieurs reprises notamment les prélèvements dits d'intérêt général imposés par certaines législations. Ceci est très clair; c'est un moyen pour les gouvernements de s'assurer qu'une bonne partie des droits revenant aux ayants droits étrangers est expropriée et que l'argent reste dans le pays où il a été collecté. Quand, dans un pays, 51% des sommes collectées doivent aller à des dépenses dites d'intérêt général, je crois qu'on peut parler d'expropriation pure et simple. Sixième point : il faut s'assurer que le fonctionnement des structures correspond bien à la volonté de l'ensemble des ayants droit intéressés, représentés ou censés être représentés. Dans combien de sociétés de gestion collective nationales qui représentent aussi les ayants droit étrangers siègent des représentants de ces ayants droit étrangers? Il devrait y avoir une représentativité proportionnelle aux droits représentés. Septième point : il faut sortir des cadres nationaux. Tant que les sociétés de gestion collective seront cantonnées à un cadre strictement national, les gouvernements interviendront.

Les producteurs ont depuis longtemps dépassé ce stade et ont créé une société, l'AGICOA qui dépasse les cadres nationaux, puisqu'elle est ouverte à tous les producteurs de toutes nationalités et qu'elle a vocation à intervenir dans tous territoires. En revanche, elle n'intervient que dans les domaines où les producteurs souhaitent recourir à la gestion collective, en lui donnant mandat exprès et limité dans son objet. Les producteurs de toutes nationalités sont représentés dans ses instances. Elle est donc extrêmement en avance sur la plupart des sociétés de gestion. Pourtant nous subissons des pressions considérables de certains gouvernements, peut-être fortement sollicités par d'autres sociétés de gestion inquiètes que leur archaïsme soit mis en évidence, pour se conformer aux schémas traditionnels.

Alors centralisation de la gestion? Pourquoi pas. Mais uniquement à la décision de chaque ayant droit pour lui-même, sans qu'aucune autorité ne puisse l'imposer à qui que ce soit dans quelque domaine que ce soit.

Bjørn Høberg-Petersen: It is correct that rights in audiovisual works are normally exercised by the producers, and in the absence of performers' rights in audiovisual recordings the producers have so far been the target of the performers' endeavors to obtain a better position. These endeavors have been quite successful. Collective labor agreements, negotiated and administered by the performers' trade unions, mean that the payment of the performers depend on the use of the audiovisual work, and new uses also entail supplementary payments. Similar payment systems are also commonplace in those countries where the performers enjoy rights in audiovisual performances. A significant difference, however, follows from the fact that the producers in those countries have frequently not acquired all the performers' rights, particularly such rights that are subject to collective management.

Obviously, individual licensing of performers' audiovisual rights does not always present a viable solution, in particular because of the multitude of performers normally participating in the making of an audiovisual work. The only workable solution is collective management, and this applies both in the relations between the performers and the producers and in the relations between the rightowners as a whole and the users of the audiovisual works. Particularly in the latter case, I see no argument why the performers cannot be directly involved in the collective management, on the basis of their own, separate rights. In fact, this is already the case in several countries, and has not caused any problems.

The audiovisual performers' organizations have prepared themselves for this task. Over the recent years, they have ensured that their by-laws establish them as proper agencies with the necessary mandates to represent the rights of their members. Or, they have been instrumental in establishing separate rights management organizations which conclude individual or collective agreements with users based on mandates from the audiovisual performers. In these ways, the performers' organizations are copying essential parts of the collective management system that has been used by the authors for many years. Therefore, the situation today is that the performers are prepared and able to manage rights in audiovisual performances, and, also for this reason, there is no reason why these rights should not be universally granted now.

Luiz Francisco Rebello: El hecho que este Fórum se realiza en Sevilla me ha incitado a hablar en castellano. No puedo olvidar, porque soy autor e intervengo en representación de una confederación de sociedades de autores, que estamos en la ciudad en donde Cervantes escribió una parte del "Quijote", donde nació el mito de Don Juan, donde Mérimée y Bizet situaron la acción de "Carmen" y Beaumarchais, el fundador de las sociedades de autores, la de su más famosa comedia. Casi podría decirse que a ese Barbero de Sevilla le debemos nuestra presencia hoy, aquí.

La historia de las sociedades de autores, la conocemos todos los que estamos reunidos en este Fórum, y por eso no hace falta recordarla, aunque su pasado pueda arrojar luz sobre su futuro previsible, del que hemos estado (y seguiremos) discutiendo. Su creación se debe a la necesidad de hacer efectivos unos derechos reconocidos por la ley, pero que corren el riesgo de convertirse en letra muerta si sus titulares no disponen de herramientas adecuadas para su aplicación práctica.

La cuestión que se plantea es, por lo tanto, la de saber si esas herramientas forjadas hace dos siglos y perfeccionadas desde entonces, adaptando sus estructuras y sus métodos a las cambiantes condiciones sociales, políticas y económicas, siguen siendo válidas y útiles hoy en día, en el marco de la sociedad de información, directamente conectada con la tecnología digital y numérica.

En otra reunión internacional que tuvo lugar, hace un año, en Roma el presidente de la SACEM, Jean-Loup Tournier, se ha interrogado: "Est-ce que les sociétés d'auteurs vont se trouver confrontées soudainement, du fait de la société de l'information, à une situation nouvelle dans laquelle elles seraient menacées dans leurs habitudes de perception et de répartition?" Y su respuesta fue un rotundo no: "Non, évidemment".

No, porque la situación de base permanece en su substancia idéntica, ya que solamente el contexto es diferente; ni podía ser de otro modo, ya que en el mundo nada hay que no esté cambiando a cada momento. La emergencia de nuevos medios de comunicación y de reproducción, en el marco de las aplicaciones digitales o numéricas a la utilización y explotación de las obras

intelectuales, no exige en absoluto el abandono de los principios reguladores de las operaciones tradicionales de las sociedades de autores, sin perjuicio de la adaptación de los procedimientos técnicos y administrativos a este nuevo contexto, y particularmente en lo que se refiere al aspecto audiovisual. Si hasta este momento las sociedades de autores han sabido evolucionar, no hay por qué dejar de creer en su capacidad de seguir evolucionando.

En este aspecto, el tratado adoptado en diciembre pasado en la Conferencia Diplomática de la OMPI representa un importante paso hacia adelante, puesto que ha sido reconocido a los autores un derecho exclusivo de autorizar o prohibir la transmisión por red electrónica de todas sus obras, incluyendo la transmisión "on-demand", sea cual sea la naturaleza de las obras literarias o artísticas, individuales o colectivas; asimismo, se contempló la posibilidad de aplicar sanciones, además de los casos de piratería, en los casos de prácticas de destrucción de los sistemas de identificación de las obras y del control de su utilización. Y en esos sistemas me parece situarse una de las claves para la solución de uno de los más complejos problemas planteados en este Fórum.

Ahora que están abiertas las autopistas de la información y que las obras audiovisuales multiformes, sean originales o integradas por obras o fragmentos de obras preexistentes, circulan en ellas a una velocidad y en cantidades que aumentan todos los días, la instalación de sistemas de identificación de las obras y de sus derechohabientes se perfila como insoslayable, igual que la puesta en marcha de mecanismos funcionales que permitan la concesión global de las licencias exigidas de los diversos autores interesados en las obras multimedia, ya que la regla es que dichas obras impliquen una multiplicidad de autores: autores del texto, de la música, de las imágenes fijas o animadas, y de su ordenación en secuencia. La obra multimedia individual es una excepción, y ésta es la razón por la cual la gestión colectiva sigue siendo el modelo aplicable, por supuesto modernizada, simplificada y adaptada a las nuevas técnicas.

Es en este sentido que la CISAC está orientando sus esfuerzos, mediante la adaptación del CIS (Sistema de Información Común), tal y como en los países en donde operan sociedades que administran repertorios diferentes, pero que se complementan en la perspectiva multimedia, se establecen alianzas como SESAM en Francia, CMMV en Alemania, SMCC en Suiza, que tienen como objetivo la transmisión de informaciones relativas al derecho de autor (identificación de las obras y de sus derechohabientes, tasas y porcentajes, etc.) en vista de la explotación económica de las obras, la concesión de licencias o autorizaciones, la recaudación por medio de taquillas únicas de los derechos producidos por la utilización numérica de las obras y su repartición por los derechohabientes.

Terminaré mi intervención añadiendo que, muy lejos de reducirse, el papel atribuido a las sociedades de autores resulta más necesario todavía, gracias a esta evolución tecnológica que hace cada día más compleja, no sólo la creación de las obras del espíritu, sino que también, y acaso aún más, su circulación en esta "aldea global" en la que se ha convertido nuestro planeta. Todos los agentes que intervienen en el proceso de difusión y comunicación de los bienes culturales los autores y los artistas, los productores y los consumidores, igual que las organizaciones que representan a unos y otros, no pueden sino ganar con una cooperación estrecha, abierta y leal. De eso depende la supervivencia de los valores culturales en el mundo que se está abriendo delante de nosotros.

Jacques Plantin: Compte tenu du peu de temps qui nous est imparti, je voudrais vous livrer brièvement trois éléments de réflexion :

1) L'exercice et la titularité des droits des auteurs n'est aucunement remis en cause dans l'univers numérique; 2) L'univers numérique, à notre sens, ne peut qu'inciter les auteurs d'œuvres audiovisuelles à développer la gestion collective; 3) Producteurs et auteurs pourraient être amenés à développer des formes de collaboration dans le cadre d'une gestion collective de leurs droits à moyen terme.

S'agissant du premier élément de réflexion, nous sommes sur ce point tous d'accord, ni le changement de support matériel ni les nouveaux services ne sont de nature à remettre en cause l'exercice des droits des auteurs de l'audiovisuel. Le représentant de la FIAPF l'a démontré hier lors du premier panel. La conférence diplomatique qui s'est tenue à Genève au mois de décembre 1996

nous a donné satisfaction en consacrant dans l'univers numérique un droit de reproduction et un droit de communication y compris, comme nous l'avions toujours défendu, dans le point à point.

Mais là où nous divergeons notamment avec le représentant des producteurs, c'est lorsqu'il voit une gestion individuelle des droits dans l'ère numérique alors que ce n'est déjà plus tout à fait le cas dans l'ère analogique. J'en veux pour preuve la gestion collective des droits des auteurs audiovisuels à la télévision non seulement en France (où la SACD gère plus de 450 millions de francs de droits des auteurs audiovisuels), mais en Belgique avec la SACD et la SABAM, en Suisse avec la SSA, mais aussi les tentatives de SUISSIMAGE pour introduire un système de gestion collective des droits des auteurs audiovisuels en Suisse alémanique, en Espagne enfin où nos amis de la SGAE rémunèrent directement les auteurs de l'audiovisuel pour l'exploitation de leurs œuvres à la télévision.

Quant au second point, je suis profondément convaincu que les auteurs de l'audiovisuel développeront la gestion collective de leurs droits par l'intermédiaire de leurs sociétés d'auteurs, parce que l'ère numérique, en multipliant de façon exponentielle la diffusion des œuvres, rendra cette gestion collective de leurs droits nécessaire. Plus il y aura de tuyaux, plus d'œuvres circuleront dans ceux-ci, plus la nécessité pour les auteurs de se regrouper et de gérer leurs droits par l'intermédiaire de leurs sociétés s'imposera.

Pour finir, je voudrais ouvrir une fenêtre sur l'avenir. Je crois que celui-ci sera fait d'une collaboration de plus en plus étroite entre les acteurs de la création audiovisuelle que sont les auteurs et les producteurs. Notre ami P.-H. Dumont de la Société suisse des auteurs (SSA) l'a expliqué hier lors du quatrième panel, c'est la collaboration des auteurs dans le cadre de la CISAC et des producteurs dans le cadre de l'AGICOA qui a permis de développer un numéro d'identification unique des œuvres : le International Standard Audiovisual Number (ISAN). On peut imaginer que cette collaboration ne s'arrête pas là et que dans un avenir plus ou moins proche, auteurs et producteurs se rapprochent pour développer en commun une gestion collective de leurs droits.

Lawrence Safir: A Producers' first function is management. By this I mean that he is the first to centralise rights, in order to produce. We hear discussion which presumes only collecting societies represent centralised management, but they only deal with parts of existing works, in specific sectors.

How would you define a "one-stop-shop" ? I suggest that this is an entity which groups together the fundamental contributions of writers, composers, photographers (including cameramen), performers and (critically) personal finance and external funding, all for the purpose of locating and using individual skills and rights to create a collaborative work.

Let me give you, as an example, Cecil B. De Mille. What does this name conjure up for you ? No, he was neither a corporation nor a collecting society, but a film Producer.

This should tell us two things. As the Producer it was he who centralised creative talent, opportunity, investment and employment. Second, he added value. Perhaps he should better have been known as 'deux milles' !

Throughout cinema's history only Producers have represented all interested sectors. Whether he is involved in one or many films he needs to maintain management to meet his paramount requirements, namely to pay all parties involved in his production, in advance and then to recoup his investment. This contribution should never be under-estimated.

Since cinema began the Producer has exploited his rights by means of existing distributors, whether multi-national companies, sometimes operating in many countries, or individual distributors. In each case distribution rights are licensed, under contracts laying down specific negotiated terms and conditions, including exclusivity, territory and media to be used.

This formula is repeated over all media.

Only in recent years have specific new forms of exploitation lead to use of existing collecting societies, such as for private copy and rental levies or, in the case of cable re-transmission, AGICOA, created by and managed on behalf of Producers.

In both instances national considerations are minimal and Members are remunerated based on market value as established by use of the work, not market share held by the operator of the delivery system.

New technology uses must be no different. We remain dubious of the need to create new 'one-stop-shops' and suspicious of their ability to support fair market value.

It is true that everything I have said has been in reference to managers rather than users. Our tel.co colleagues will, I would hope, become users, in the sense that they wish to deliver audiovisual works (i.e. content), on demand, to consumers.

During this Forum they have stated that 'they would be willing to negotiate use but have been unable to identify owners with whom they could negotiate'. Producers organisations are not invisible - in fact all three international associations are here, in the room, today. It is not necessary to create clearing houses to meet tel.co's or any other parties requests for rights.

It is conceivable that some rights-holders may wish to work outside the agency of production companies but a newly established "one-stop-shop" would have to require exactly the same terms, conditions and liability obligations from users, if they are to be authorised to handle licensing information.

As many will continue to believe that digital delivery will instigate an abundance of transactions beyond the capability of individual or larger production sources, let us remember that creation of audio-visual product has always depended on ingenuity, flexibility but invariably on market access.

Black and white television was once considered a threat; then came colour, then video, now copying and increasingly the Internet, but at each stage we have adapted, continuing to successfully use our own form of centralised management.

Until and unless appealing arguments can be developed, we will move first to supply new digital television services (who have had no difficulty in locating rights owners), then near video--on-demand, video-on-demand and other Internet uses, only using external management when benefits are clearly defined.

Britta Kümmel: As mentioned under the second panel, new technology and the expectations of politicians has made it mandatory for members of the European Broadcasting Union (EBU) to be able to use their own productions not only in broadcasting but in the new services as well.

Broadcast producers will, therefore, in the future acquire the rights to use our own productions in all forms of exploitation. The best evidence of the need to arrive at such a solution is shown by the problems regarding broadcasters' archive productions. EBU members have in their archives two million television and ten million radio productions and own productions from the early days of broadcasting of which the vast majority are blocked from being used in the new services.

At the time of production, and because of circumstances prevailing at that time, broadcasters may have acquired only limited rights. And it is, of course, impossible to re-negotiate all the contracts, since the rights are spread among billions of rights holders or their heirs. Broadcast producers have therefore learned their lesson: it is decisive for us to acquire, at the time of production, the rights to use our own productions in all forms of exploitation. It is often claimed that such a solution--that rights are centralized in the broadcast producer--does not secure appropriate payment for authors and performers. I would, therefore, like to sketch the new collective agreements--agreed upon between unions of authors and performers and broadcast producers in countries where performers have almost the same level of protection as authors.

The agreements are as follows: as to rights, the broadcast producer acquires the rights to use his own productions as made, in all forms of exploitation; as to payment for uses that are relevant today, production fees, supplementary fees, and royalties to be paid when the productions are actually used, are agreed upon in the collective agreement; as to payment for uses that are not relevant today—including uses not known—the payment will be fixed in negotiations between the unions and the broadcast producer before exploitation takes place and, if no result can be reached, the payment will be settled by arbitration. This is the flexible system agreed upon between unions and broadcast producers as being in the best interest of both parties.

Another model was mentioned yesterday: collecting societies for all groups of rights holders. As far as I understand the idea, these should be managed in the same way as the existing collective societies on musical works. This system would mean that broadcast producers should still make collective agreements with the unions on working conditions and, for example, payments to performers for the time they work in the studios, and get no rights in return. This is so since the broadcast producers would next to that have to negotiate a license with the collecting societies in order to be able to exploit their own productions, even in their primary activities such as broadcasting and on-demand services. From an economic point of view, such a system would not encourage investment in new productions. As said yesterday, broadcast producers invest a large amount of money in their own productions. And the production fees must, of course, be payment for some rights as a justification for the financial investment.

Another problem is that collecting societies are not geared to negotiate in a flexible manner within a specific market. This is very important. Broadcast producers normally cooperate closely with the unions in respect of cultural aspects, for example, national music performed by broadcast producers' own orchestras. A variety of concerns are dealt with and reflected in the collective agreements made up between the unions and the broadcast producers taking into account the media situation at any time.

So, to quote Dr. Ficsor's principles, as reproduced in the appendix: "It is not advisable to extend collective administration to rights that can be administered individually without any serious practical difficulties and economic disadvantages."

Consequently, a clear distinction should be made between pre-existing material and contributions direct to a new production, and new collecting societies should not interfere with or contradict the direct relationships between broadcast producers and contributors to our productions. This is in conformity with the global concept that the producer has that right in his production. This also has the advantage that the potential user deals with a single licensor to acquire the necessary rights.

**EIGHTH PANEL DISCUSSION: REVIEW OF THE PRINCIPLES CONCERNING
THE ESTABLISHMENT AND OPERATION OF CENTRALIZED MANAGEMENT OF
COPYRIGHT AND NEIGHBORING RIGHTS**

Moderator: Mihály Ficsor, Assistant Director General, World Intellectual Property Organization (WIPO)

Panelists: Jean-Alexis Ziegler, Secretary General, International Confederation of Societies of Authors and Composers (CISAC)

Charles Ellis, Vice President, International Publishers Association (IPA)

Tarja Koskinen-Olsson, President, International Federation of Reproduction Rights Organizations (IFRRO)

Xavier Blanc, Secretary General, Association of European Performers' Organizations (AEPO)

Miguel Pérez Solís, Legal Adviser, Spanish Society of Performers (AIE) (representing the Ibero-Latin-American Federation of Performers (FILAIE))

David Sweeney, Chief Legal Counsel, International Federation of the Phonographic Industry (IFPI)

Gerhard Pfennig, Director, Society for the Artists' Rights (VG Bild-Kunst), Germany, Member of the Executive Bureau of CISAC

Allen Dixon, European Counsel, Business Software Alliance (BSA)

Mihály Ficsor: Ladies and gentlemen, I open the debate of the eighth panel discussion, the purpose of which is to offer some kinds of conclusions. What we have done during the last two days was crazy. It was crazy but also interesting and exciting. I think it was also indispensable and useful. It was indispensable and useful to come together in this kind of world parliament of all those who are interested in an appropriate protection and exercise of copyright and neighboring rights in the world.

This was really a kind of parliament because in a good parliament, in a democratic country, all interests should be present somehow to be able to be represented and I think that that was the case here. Authors, performers, producers of films, phonograms broadcasters, software creators, Internet service providers and so on: all these groups hold frequently world-level meetings together but this was a special meeting where all these groups came together and talked about the future.

In December last year, two treaties were adopted: the famous Internet treaties, the two WIPO treaties on copyright on the one hand and on the rights of performers and producers of phonograms on the other hand. That was a very important step in the right direction, but, of course, the treaties first should be accepted, ratified, and then, when they enter into force, they should be implemented and applied at the national level.

When the arguments are discussed concerning the question of whether or not a country should accede to the new treaties, I hope that a positive response will be given everywhere. When this is considered, certainly the position of the various interest groups represented here will be taken into account. Therefore, it was very good to listen to the unanimous "yes" by practically all the participants here, who expressed the positions of the various interested groups.

The debates have revealed what we knew and what we know, namely that there are some conflicts of interest between these various groups. But the debates have also made it clear what we knew and what we know, namely that it is a common interest of all these groups to go ahead and adopt these new norms, as an indispensable basis for entering the digital age with some guarantees that the rights of creators and disseminators of works and other productions will be duly respected.

Of course, this forum, this very specific world parliament, has discussed first of all the way the existing rights, the newly clarified rights, and the rights which are provided in the new treaties, as new aspects or genuine new rights, may be exercised and managed. The material of this Forum is huge, enormous. It is much bigger, much more important, much more significant than we thought that it would be. We have to digest this.

What we will do now in WIPO is, first, that we publish the material of this Forum, including the various interventions duly reflected as soon as possible and we will make available the publication to the governments and to the interested intergovernmental and non-governmental organizations.

Second, as requested by many participants, we shall establish—of course, our governments still have a say about it, but I am very much confident that they will not oppose this—or rather reestablish a forum (since it did exist in the form of a series of meetings which took place in 1995, before we submerged in the final hectic stage of the preparation of new treaties), a forum, where not in such a big dose as here, but in the same structure, the representatives of the various interested groups could come together in a kind of one-stop workshop at the international level, to exchange information, experience, to make it sure that there is no unnecessary parallelism in the working out and adoption of the various technological measures and rights management information systems, to agree upon if necessary on certain joint actions, to tell us what this community may wish from WIPO. I do agree that such a forum is indispensable to maintain the spirit of cooperation, the readiness to talk to each other, which has been manifested here, and to which perhaps in the future we will refer as the Sevilla spirit.

Third, WIPO of course will use the material of this Forum when it has to advise governments and legislators how to work out and apply some new norms and how to fit them into the regulation, where such regulation is necessary, of the establishment and operation of collective management systems, and, how to regulate, where regulation is needed, the technological measures of protection and right management information systems.

Fourth, we shall also use the results of this Forum in our so called institution building activities, mainly in developing countries and in the so-called "countries of transition."

The purpose of this panel would be, according to the original program, to go through the principles published at the end of the 1990 WIPO Publication. But now I have got some hesitation about this exercise. That publication was good in 1990, and, if we measure the success of a publication in the number of editions, the number of languages into which it has been translated, and the number of copies distributed, it was certainly one of the most successful publications of WIPO, at least in the field of copyright. It may have become, however, a little bit out of date in some aspects, even if only seven years have passed. I am in the best position to speak about this since I have the honor to have those rights in it which are granted in Article 6bis of the Berne Convention.

First of all, my book may be somewhat out of date because it mainly concentrated on the traditional collective management systems. There is no doubt that that system will survive and will flourish also in the future. But, on the basis of the discussions today, we can see that new alternative forms are emerging and they are also important. And for such new forms, perhaps not necessarily the same principles, and not necessarily in the same way, should be applied.

I propose the following: First, I suggest that we discuss those principles, in the set of principles published at the end of my book, and also published in the annex of the program of this Forum, which seem to be the most controversial and which have been discussed during the first two days. Second, I will offer the possibility for the panelists and also the members of the audience to comment, in general, on the entire set of principles.

There are some principles in the conclusion part of my book which have been discussed sometimes in a very animated, lively way, and this has revealed that there are important differences of opinion, and conflicts of interests behind the different opinions. There seem to be three groups of issues which have been discussed in this way. The first group of such issues is this: when is it justified to establish collective management systems instead of individual exercise, when such collective management may be made obligatory, and when is it appropriate to apply a special form of collective management, an extended collective management scheme? The relevant principles are in points (a), (b) and (h) mainly. Point (a) has been quoted by several people, the first part of which states that collective administration should be chosen whenever possible as an alternative to non-voluntary licenses. So far so good; certainly everybody agrees that this is the right solution. But then in the last sentence it is added that it is not advisable to extend collective administration to rights that can be administered individually without any serious practical difficulties and economic disadvantages. Point (b) is closely related to this in respect of the choice of rightowners between individual exercise and collective administration of their rights. It stresses that the freedom of association of rightowners should be respected, and collective administration should not be made obligatory in respect of exclusive rights which, under the Berne Convention and the Rome Convention, must not be restricted to a mere right to remuneration. I think that this principle, if we look at the Berne and Rome Conventions and the TRIPS Agreement, should be maintained. It is clear that an exclusive right may be exercised in the fullest possible way if the author, or the other owner of rights, has the possibility to decide individually on the conditions and on the fees to be applied, and if it is not somebody else, not a collective body, not a special group, not a board which takes the decision instead of him. We have to maintain this principle because prescribing that a right may only be exercised through obligatory collective management is certainly a condition for the exercise of that right. Under the relevant conventions, and under the TRIPS Agreement, such conditions may not be introduced and applied in any case whatsoever, but only where this is allowed, *expressis verbis*. The list of cases where such conditions are allowed is exhaustive. In addition to those cases, obligatory collective management may only be introduced, if a right simply cannot be exercised on an individual basis. This follows from the principle of *impossibilium nulla obligatio est*.

Our position about the extended collective administration system may have to be revisited. It is not sure that the set of principles reflects all possible aspects, all possible arguments, concerning the desirability and acceptability of such a system. I quote the relevant, point (h): "No extended collective administration clause (that is, a statutory permission to use, without authorization but against payment

of remuneration, works belonging to the same category in respect of which a collective administration organization authorizes the use of its on-repertoire, with some guarantees in favor of right owners who do not accept such administration), should be applied in the case of exclusive rights if, under the Berne Convention or the Rome Convention, those rights may not be restricted to a mere right to remuneration.”

Jean-Alexis Ziegler: Nous sommes très heureux de pouvoir ce matin nous exprimer sur ce qui semble être déjà plus ou moins les conclusions à tirer de ce très impressionnant forum.

Quand je suis rentré dans cette salle mercredi matin, j'avais une conviction – quand je vous l'aurai exprimée, vous trouverez que c'est normal de la part du Secrétaire général de la CISAC d'avoir une telle conviction – et ce n'est pas ce qui a été dit hier et avant-hier qui m'en a fait changer, bien au contraire. Ma conviction est la suivante : à l'ère numérique, une efficace protection des intérêts des auteurs passe déjà et passera inéluctablement par la gestion collective de leurs droits.

C'est la raison pour laquelle les principes de 1990 doivent être sauvegardés, car ils constituent le socle sur lequel, à l'avenir, devra être bâtie la gestion collective des droits des auteurs. Toutefois, comme nous pénétrons de plus en plus dans le monde numérique, le moment est peut-être venu comme vient de l'indiquer M. Ficsor dans son intervention, de “revisiter” certains de ces principes. Je n'ai rien contre sous réserve que cette “revisite” se passe dans les conditions que je vais exprimer en cinq points, de sorte qu'il y aura peut-être des nuances à apporter aux textes actuels de l'OMPI.

Premier point – on en a parlé hier, M. Ficsor y a fait allusion à nouveau ce matin – c'est la gestion collective obligatoire. Dans certaines conditions elle est l'unique moyen pour que les droits et surtout les intérêts matériels et moraux des auteurs soient effectivement sauvegardés. Alors, évidemment, j'entends tout de suite les cris d'orfraie que vont pousser les partisans de la liberté tous azimuts : liberté d'association, liberté contractuelle ou liberté du commerce et de l'industrie. Ce sont en général les grands groupes puissants organisés d'usagers qui proclament cette liberté. Faisant évidemment appel à nos oeuvres, ils préféreraient avoir en face d'eux une multitude d'auteurs éparpillés, sans consistance et sans organisation, afin de pouvoir dicter leurs conditions. Je comprends leur logique mais je leur demande aussi de comprendre la nôtre. Si la liberté dont il s'agit est celle pour l'agneau de se faire dévorer par le loup, je ne suis pas preneur. Je dis simplement qu'il faut, pour que cette liberté ne soit pas un vain mot, que les rapports de force en présence soient égaux et, dans certains cas, cette égalité ne se réalisera que si la gestion collective des droits des auteurs est rendue obligatoire.

Deuxième point sur lequel on pourrait “revisiter” les principes : l'application du droit de la concurrence aux sociétés d'auteurs. Hier matin, M. Bautista s'est exprimé très clairement sur ce point. M. le Directeur de Cabinet du Secrétaire d'État à la culture d'Espagne nous a très éloquemment fait part de son témoignage et M. Pfennig a apporté l'expérience qui est la sienne en Allemagne lorsque l'on veut non seulement appliquer le droit de la concurrence aux sociétés d'auteurs, mais également les mettre en concurrence. C'est le chaos. C'est aussi le chaos lorsque l'on veut appliquer aux sociétés d'auteurs un droit qui n'est pas fait pour elles. Les législations *antitrust* ou anti-monopolistique qui veulent maintenir coûte que coûte la libre concurrence n'ont jamais été faites pour les sociétés d'auteurs. On a malgré tout essayé de les leur appliquer, mais c'est très difficile d'appliquer au domaine de la gestion du droit d'auteur des éléments juridiques qui ne sont pas faits du tout pour ce type de gestion. On n'administre pas une société d'auteurs comme on administre un hôtel ou une fabrique d'allumettes. Il y a une spécificité de la gestion sur laquelle j'insiste. Les oeuvres ne sont pas substituables les unes par les autres; par conséquent, vouloir créer entre elles une concurrence est une aberration.

On parle également beaucoup des abus de monopole des sociétés d'auteurs. La littérature abonde sur ce sujet mais malheureusement, elle reste des plus discrète sur les abus de positions dominantes des usagers de nos oeuvres! Je peux vous certifier qu'ils existent. Nous respectons nos partenaires contractuels et souhaitons arriver avec eux à des accords qui soient équitables, intéressants aussi bien pour eux que pour nous. Nous sommes des gens raisonnables et

responsables. Pourquoi voulez-vous que l'on abuse de notre position pour en arriver, à la limite, à ruiner nos partenaires commerciaux, de telle sorte qu'ils n'aient plus les moyens de nous payer les redevances que nous réclamons? Pas du tout! Nous sommes des gens logiques et raisonnables. On parle beaucoup des actions des sociétés de gestion collective et de leurs attitudes mais sans jamais vouloir entendre leurs explications ni les comprendre. Aussi, la CISAC a publié une petite brochure disponible en espagnol, anglais et français pour dissiper certains mythes qui courent sur les sociétés d'auteurs, et expliquer en quinze principes ce qu'est la gestion collective des droits des auteurs, en toute transparence.

Lors de son Congrès, à Paris, en 1996, la CISAC a établi un document d'où j'extraie trois points nouveaux sur lesquels je pense qu'il serait intéressant de mener une réflexion dans le cadre de l'OMPI. C'est le contrôle des rémunérations réclamées par les sociétés d'auteurs, parce qu'on voudrait les mettre sous le contrôle à la fois de la loi sur la concurrence, mais également dans certains pays, les faire passer devant des tribunaux d'arbitrage obligatoire. Il ne faut pas se méprendre : la gestion collective n'est efficace et réaliste que si elle est basée sur les droits exclusifs. Un autre point est celui du rapport des sociétés d'auteurs avec les pouvoirs publics, que ce soit au stade de la création de nouvelles sociétés ou à celui de leurs activités. Le troisième et dernier point vise certaines prérogatives que nous demandons de leur reconnaître afin qu'elles puissent accomplir leur mission de façon satisfaisante. Je conclus en forme de proposition en souhaitant que ce forum débouche sur une demande, adressée au Bureau international de l'OMPI, de reprendre les principes de 1990, et de les conserver tout en les actualisant pour simplement tenir compte des évolutions qui se sont déjà produites ou qui vont se produire.

Mihály Ficsor: It seems that Jean-Alexis has gone through all the principles. As I said, my intention was to outline three groups of issues, and the first group was about the question of choice between individual exercise and collective management. The second group would have covered the issues related to the role of the State. And the third group of issues would have been those related to the role of collective management systems in respect of social and cultural tasks. Now, it seems that I have to give up this structure and open the debate on all the principles.

Before giving the floor to the next panelists, I should like, however, to note that there is no substantive difference between the principles published at the end of my book, in 1990, and what Jean-Alexis has said concerning the choice of the way authors and other owners of rights may wish to exercise their rights. I think that nobody questions what follows from the exclusive nature of a right, namely, that it means that the authors, the owners of rights should be able to decide what it is in their interest, and consequently how they wish to exercise their rights. If it is in their interest to combine their forces, as it is the case in many fields, then, of course, they will follow that interest; if they think that solidarity is important, then, of course, they will follow that principle, and if they recognize that unity means force, they will, of course, act accordingly. But they should be able to decide about this, whenever possible.

In certain cases, collective management is the unique way in which rights may be exercised. The question is which are those cases, how we may identify them. We have to deal with this question since it is obvious that it would be against the spirit and letter of the Berne and Rome Conventions and the TRIPS Agreement to extend obligatory collective management beyond those limits which I have mentioned. I think we all agree on this, and I am sure that Jean-Alexis also agrees with this.

Charles Ellis: The International Publishers Association (IPA)—which I represent here—is a federation of national publishers associations around the world. The members of these national associations are primarily traditional print publishers who are now participating in the transition to the electronic world.

Our collective level of adrenaline —not to speak about blood pressure— is rising as we contemplate both the wonderful opportunities and the risks that are posed by that transition from print to digital. I, myself, am a publisher; I am not a lawyer, I am not a manager of an association; in fact, I represent the Association of American Publishers in the IPA.

I would like to divide my comments into two parts: first of all, a brief review of the 19 principles in the 1990 paper on collective administration and their applicability to the new digital environment from IPA's point of view; and, secondly, a few observations about electronic rights management systems and some current initiatives in the international publishing industry.

Concerning the 19 principles, it is remarkable to see how generally relevant they are after all the developments of the last seven years. The IPA fully supports the first four principles which form the conceptual basis for most of the other 15. They are extremely well framed and are generally as applicable to the digital environment as they have been to the traditional print and reprographic environments. In the new electronic world, they should remain the key to determining if, for the exploitation of a given work, individual licensing, site or consortia licensing, collective administration, voluntary collective licensing, statutory licensing or some combination of the above is appropriate. Essentially, these principles support the notion of a series of defaults in which individual exercise of rights is always preferable. Collective administration should be resorted to only when individual exercise is impractical or uneconomic. Non-voluntary licensing should be regarded only as a very last resort in very special circumstances and they should be quickly abandoned when no circumstances are remedied. None of the rights attached to the digital exploitation of literary works is a mere right to remuneration in IPA's view. So that collective administration should very rarely, if ever, be made obligatory.

You have often heard Charles Clark's ringing declaration that the answer to the machine is in the machine. We are now confident that digital technology and particularly electronics rights management systems currently in development will enable publishers to sell their works transactionally or to license their use directly through individual consortia or site licenses.

For some exploitations, collective administration might be appropriate, provided that the system operates on a voluntary basis and is adapted to the nature of the digital environment. Rather than commenting on the other 1990 principles one by one, I will heed the Chairman's call for discipline by concentrating on those few points that we believe may need some revision or may even be inapplicable in the digital environment.

First, the notion that, in applying the principles, regional, national and cultural differences need to be taken into account. In the electronic age, we believe that this principle must be tempered by the very nature of the digital environment. The combination of digital and telecommunications technologies makes the digital environment global and international by its very nature. The location of the publisher or the organization that is charged with the rights' administration, will inevitably decrease in importance over time. Rights holders and users will therefore tend to choose a rights management system on competitive rather than on territorial or geographical grounds. In order to allow users to access works easily, it is essential that standardized information identifier systems be developed very soon. For some exploitations, it may well be necessary or advisable to have one-stop shops where users may clear rights of all types of works. With digital technology, such one-stop shops will be able to link a user's request directly to the rights holder, or to the organization empowered by the rights holder to administer the rights on his behalf, wherever in the world the rights holder is, or the organization may be.

There is a second principle that may need serious reconsideration. We have some doubts about the relevance of blanket licenses in the digital environment. With an effective rights management system—and, in some cases, one-stop shops—blanket licensing may become unnecessary, even undesirable.

Third, even though the 1990 principles severely limit the circumstances in which governments' supervision of collective administration of rights may be appropriate, we question whether it will ever be appropriate in the digital environment. Rights holders, users and all other participants in such schemes, must obey national and international laws, and they must be subject to normal legal remedies when they do not. Supervision of agencies managing rights management systems, one-stop shops and the like will be necessary. We believe, however, that, in these systems, the rights holders, authors, intermediaries and users should compose the appropriate supervisory bodies.

Finally, the 1990 principle concerning "appropriate legislative and administrative measures" should be revised in a global environment to reflect some of the provisions of the WIPO Copyright Treaty which makes a critical contribution to setting a legal framework for the development of copyright industries in the next few years. Articles 11 and 12 of the Treaty, for example, provide for the protection of rights management information and the prohibition of circumvention devices to foil technological measures protecting works of the intellect. It is essential that all nations ratify the WIPO treaties adopted in December 1996 and implement their provisions in their national copyright laws. Appropriate legislation together with appropriate technology models is an essential condition for a sane digital world.

Very briefly on rights management systems. Several months ago, IPA together with the International Association of Scientific, Technical and Medical Publishers (STM), formed a joint committee called the Information Identifier Committee and I was asked to chair it. That committee has a four part mission. The first part is the survey of the current ERMSs (electronic rights management systems) and initiatives towards such systems, especially those with emphasis on object identifier systems. Second, to try to identify the most promising of those initiatives. Third, to try to foster international consensus within the publishing industry on the ones that the committee regards as most promising. Fourth, to establish working relationships with other groups doing similar work in other copyright industries. Some of the parts of the mission can be conducted sequentially, others need to be conducted in parallel. Currently, the most promising of the systems we have looked at is the DOI system about which you have heard during this very meeting. Very soon an announcement about the DOI initiative will be made public. In October, at the Frankfurt Book Fair there will be a full demonstration of a prototype of the system.

One of the most attractive features of the DOI, or whatever information identifier system that may be developed as well, is that they are equally applicable for all types of digital commerce, whether collective administration or individual exercise. As these developments continue, the publishing industries' anxiety is gradually turning to confidence, that the needs for both rights holders and users can be met in the digital world.

Mihály Ficsor: This is a very interesting situation. I am the author of this book and the set of principles we are discussing now; I have said that it should be revised, should be revisited and should be changed, and the members of my panel seem to say that the principles should be maintained, although with some slight modifications. But actually I think we are not far away from each other. What I meant was, what Jean-Alexis has said and also what we have heard now from Mr. Ellis, namely that probably some principles may have to be applied in different ways in the case of the emerging, new alternative forms of collective management, such as the one-stop shops, and, in general, in the digital environment.

Tarja Koskinen-Olsson: I represent an industry which has no long traditions on collective administration. The reprographic rights societies have functioned for some twenty years at the most, and that is nothing compared with the experience of musical performing societies for instance.

As regards your initial question of when it is justified to have collective administration of rights, my conviction is that today the rightowners do have more options than just the individual exercise of rights or the collective administration of rights. Today, we can combine the good sides of both systems.

From the rights holders' point of view, it is the natural solution that they want to exercise their rights individually or at as close individual as possible. They want to be able, at least in most of the cases, to set the prices and conditions of use themselves; that is why it is natural that the first option for them is individual licensing. From the users' point of view, however, it may be very impracticable, if not impossible, to get the licenses from all different points all over the world. From the users' perspective, I understand that they would like to have one-stop shops or as few licenses sources as possible.

The good sides of both systems could be combined by establishing what I call “centralized management of individual rights” and the concept includes that those rights clearance centers do have on the shelves of their shops all different rights which have been mandated to them individually by the rights holders, and they have a possibility to give licenses on the basis of the prices and conditions set by the rights holders individually.

It is remarkable that the rights holders have a great variety of sources. I am convinced that, at least, with the industry I represent, we will have all those options in function at the same time. We will operate on the basis of non-exclusive mandates, and whenever rightholders find it feasible that they license individually, they do so. But they may wish voluntarily to entrust the rights clearance centers to do the licensing on their behalf, thus making it possible and easy for the users to get the necessary licenses.

I think that it is not a basic issue who issues the licenses. What is very important for all the rightowners is that the licenses are issued and that they are at place. We are living in a period after the adoption of the two WIPO treaties in December 1996, and we can experience the heavy lobbying from the users side as far as the right of reproduction, in particular, is concerned. If we want to maintain a strong protection and a strong right of reproduction, we do have to see that licenses are issued by whatever method; that is why I offered for your consideration all the three options and not only the two traditional options.

Finally, I would like to say a few words, in general, about the extended collective license system. When we rethink point (h) of Mr. Ficsor’s 1990 principles, we should read it in conjunction with point (i), because the same questions are at stake: When, and under what circumstances, does the organization have a possibility to speak on behalf of those whom it does not represent in reality?

Whether the solution is a legal presumption, or an extended collective license system, the problem is exactly the same and, therefore, the solution is more or less the same. Thus, I would suggest that we have a uniform view on those options. I am not advocating for the extended collective license system here, it is not for me, as Chairman of IFRRO, to do so. It is practicable under certain circumstances, but I would not advocate for it as a solution for the digital future.

Mihály Ficsor: Thank you Tarja. That was exactly what I meant when I said that point “h” may have to be revisited.

Xavier Blanc: L’AEPO est une organisation qui regroupe les organismes qui ont en charge la gestion des droits des artistes interprètes en Europe, et notamment la quasi totalité des sociétés de gestion collective des droits des artistes interprètes en Europe. Je vais me limiter à quelques remarques sur les points qui sont évoqués dans le document publié en 1990 par l’OMPI. C’est un document extrêmement complet reflétant un travail remarquable. Le temps a passé et il y a sans doute des recherches à faire dans certains secteurs et toutes les remarques qui ont été faites au cours de ce débat sont à prendre en compte. Tous les représentants d’organisations d’ayants droit sont généralement favorables à cette gestion collective du droit exclusif. Nous savons quelles sont les conditions pour organiser et exercer cette gestion collective : masse des utilisateurs, masse des utilisations, masse des ayants droit. C’est particulièrement le cas en ce qui concerne les droits des artistes interprètes puisque les contributions des artistes interprètes se font généralement avec une quantité importante, voire très importante, d’artistes interprètes simultanément.

A propos du point b), nous sommes également favorables à une gestion collective obligatoire en matière de quelques droits. Cela va un peu de soi en matière de droit à rémunération, mais en matière de droits exclusifs, nous y sommes favorables parce que c’est souvent la seule solution pour les artistes interprètes pour pouvoir exercer correctement leurs droits. Ces derniers se trouvent dans un contexte économique et industriel qui ne leur est pas favorable en matière de rapport de force. Dans le cadre de la gestion collective et de la mission confiée à une société de gestion collective, mieux vaut un apport ou un transfert de droits à la société de gestion pour les utilisations secondaires qu’un mandat. Cela rend le lien plus fort pour un ensemble d’utilisations qui concernent le droit exclusif. On

peut évoquer, par exemple – pour se reposer sur ce qui a été adopté en décembre 1996 – tous les systèmes de distribution à la demande pour ces utilisations qui peuvent être considérées comme des utilisations de masse relevant du droit exclusif. Dans pareil cas, un système de gestion collective obligatoire nous paraît tout à fait envisageable.

Quelques réflexions sur le point d) où est évoquée une hiérarchie de la gestion collective, avec au premier plan la gestion collective du droit exclusif, et puis, ensuite, la gestion collective d'un droit à rémunération dont les montants sont négociés, et enfin la gestion collective d'un droit à rémunération dont les montants sont fixés en dehors des ayants droit par une autorité extérieure. Il ne faut pas négliger le fait que peut-être à titre subsidiaire, en matière de fixation d'un barème dans le cadre d'un droit à rémunération, une autorité arbitrate et indépendante, peut avoir un rôle de déblocage de situation quand les négociations bloquent en matière de droit à rémunération. Une remarque additionnelle en matière de droit à rémunération : lorsqu'un droit est réduit à un droit à rémunération, nous estimons que le défaut de paiement de ce droit doit stopper les utilisations qui sont faites. Quand une utilisation n'est soumise qu'à un droit à rémunération, il faut que, si ce paiement ne se produit pas, il soit possible de stopper l'utilisation, soit dans certains pays par l'intermédiaire d'autorités de contrôle soit par la voie judiciaire dans le cadre de procédures qui ne soient pas trop longues.

Sur le point e), il est clair que l'on peut avoir un organisme de gestion par catégorie d'ayants droit. Mais il peut y avoir des représentations communes d'ayants droit, et dans ce cas-là, il faut que la représentation de chaque catégorie d'ayants droit soit paritaire. Il y a des risques qui sont difficiles à circonscrire et à éviter lorsqu'il y a plusieurs catégories d'ayants droit, et il faut arriver à éviter qu'une ou des catégories d'ayants droit puissent prendre des décisions contre l'avis d'une autre catégorie d'ayants droit. Cette remarque nous amène au problème du guichet unique. Nous ne sommes pas favorables au guichet unique en tant qu'organisme délivrant une autorisation globale au nom de toutes les catégories d'ayants droit. Nous pensons que la meilleure solution est un guichet unique d'information qui va faciliter la tâche des utilisateurs mais qui va laisser la liberté de chaque catégorie d'ayants droit ou de chaque organisation d'établir, par exemple, des barèmes, en contrepartie la délivrance d'autorisation. Il convient donc d'envisager une simplification et non pas une unification totale et fusion de toutes les catégories d'ayants droit dans une seule organisation.

Nous sommes bien sûr favorables au caractère privé des organisations de gestion collective évoqué au point g), sans être totalement hostiles, toutefois, à ce que, dans certains pays moins développés et de façon transitoire, existe une implication des pouvoirs publics. Cette implication peut permettre le démarrage d'une activité et faciliter les relations avec les utilisateurs qui dépendent eux-mêmes souvent, dans ces pays, des pouvoirs publics (télévisions et radios notamment).

S'agissant des points h) et i), il est important qu'une organisation de gestion représente une majorité incontestable d'ayants droit. Il n'est pas possible qu'une organisation qui ne répondrait pas à ces conditions, puisse délivrer des autorisations pour des non membres. Il faut réfléchir même, dans ce cas, à des possibilités d'opposition des non membres à ce type d'activités. Cela a été envisagé dans le cadre européen pour certains types d'utilisation. Nous pensons que ces possibilités de représentation globale des ayants droit sont dans l'intérêt des utilisateurs et des ayants droit. Il va de soi que les organisations de gestion collective qui ont ce type d'activités doivent évidemment garantir les utilisateurs contre tous les recours possibles d'ayants droit qui ne seraient pas directement représentés en tant que membres dans ces organisations de gestion collective.

En ce qui concerne le point n) relatif au niveau des tarifs, il est vrai qu'il y a une réflexion en ce qui concerne les conditions d'application du droit de la concurrence aux activités des organisations de gestion collective. Trop souvent les organisations de gestion collective se trouvent menacées d'un côté d'être poursuivies pour abus de position dominante dès lors qu'on va considérer que leurs tarifs sont trop élevés, – trop élevés par rapport à des organisations de pays voisins par exemple – et de l'autre côté, d'avoir contracté des ententes avec les voisins dès lors que leurs tarifs respectifs seraient trop proches. C'est une situation un petit peu paradoxale pour laquelle il faut trouver une solution.

S'agissant du point o), il est vrai que la gestion collective doit conduire à une coopération avec les utilisateurs. Les organisations de gestion collective sont là non seulement pour percevoir, mais surtout pour répartir ce qui a été perçu et, dans ce domaine, rien ne peut être fait sans la coopération et sans la délivrance d'informations sur les utilisations fournies par toutes les catégories d'utilisateurs d'oeuvres ou de contributions des artistes interprètes. Il semble que pour garantir un fonctionnement normal de ce système d'information, il faut que cette communication d'information constitue une obligation juridique, sinon, naissent nombre de difficultés avec les utilisateurs qui n'ont pas toujours un grand enthousiasme à coopérer dans ce domaine.

Je voudrais également évoquer la liberté contractuelle, tout particulièrement lorsque l'on a d'un côté de grosses industries dans le domaine sonore ou audiovisuel, et de l'autre l'individu artiste interprète.

En effet, plus que jamais, ces industries se concentrent et tentent d'imposer leurs vues aux artistes interprètes.

Il convient donc de rappeler que la finalité des droits des artistes interprètes n'est pas que ces droits soient cédés globalement et sans contreparties réelles à des producteurs ou à des radiodiffuseurs, mais d'être exercés, soit directement dans une relation contractuelle aussi équilibrée que possible, soit par l'intermédiaire d'organisations de gestion collective. La liberté contractuelle ne doit pas être celle du fort face à celle du faible qui la subit. Dans ce domaine, les équilibres sont à établir et la gestion collective des droits des artistes interprètes est un facteur pouvant permettre de tels équilibres.

Pour conclure, je voudrais insister sur la nécessité d'une coopération et d'un respect mutuel entre tous les partenaires de la propriété intellectuelle, rendus indispensables par les développements techniques et les utilisations de masse qu'elles permettent. Cette coopération est nécessaire entre les ayants droit en premier lieu, mais également entre les ayants droit et les utilisateurs d'enregistrements et d'œuvres.

Mihály Ficsor: J'aime bien l'idée selon laquelle, s'il y a un droit à rémunération, celui-ci serait combiné avec la condition que si quelqu'un ne paie pas, il ne peut pas utiliser les oeuvres et les autres productions. Cela existe dans quelques lois; c'est une sorte de droit exclusif "latent". Autrement dit, vous pouvez utiliser les oeuvres ou autres productions, si vous payez sur la base d'un droit à rémunération. Si vous ne payez pas, dans ce cas-là, les ayants droit ou la société de gestion peuvent interdire l'utilisation. C'est très proche actuellement d'un système collectif, la différence n'est pas très importante, mais l'approche est plus attrayante qu'un droit à rémunération *stricto sensu* puisqu'il laisse place à la négociation mais sans possibilité d'interdire l'utilisation après coup.

Miguel Pérez Solís: Para mí es un honor poderles dirigir la palabra desde este recinto porque a mis espaldas está precisamente la Facultad de Derecho en la cual penetré este proceloso mundo de la propiedad intelectual aunque era una nota al pie de página relativa a la propiedad intelectual que aparecía en el Código Civil. Fijense ustedes como ha caminado esa nota de pie de página que constituye verdaderamente un panel impresionante de especialistas de todos los países y de diversos gremios.

Voy a hablar de los derechos conexos aunque a mí no me guste la expresión, prefiero decir otros derechos de propiedad intelectual, como son los de los artistas. Por supuesto abogo por la gestión colectiva de los derechos de los artistas, con los matices que a continuación les quiero expresar. Esta gestión colectiva es muy difícil de llevar a la práctica si se trata de una gestión colectiva plena, es decir, derivada de derechos exclusivos que poseen los artistas intérpretes o ejecutantes. La solución es una gestión colectiva parcial en cuanto a lo que se refiere a derechos de remuneración o de licencias no voluntarias.

Abogo por supuesto y reafirmo que cuando se nos manifiesta que hay que dejar a las partes que negocien libremente y establezcan los contratos que crean oportunos parecen olvidarse que también el Código Civil establece en materia de obligaciones y contratos una igualdad entre las partes. Esta igualdad entre las partes no se produce cuando un artista negocia individualmente con el productor fonográfico o videográfico, salvo la excepción de los artistas muy importantes. La gran mayoría son artistas simples en el sentido de que no tienen un gran éxito, sino que son personas corrientes que ejecutan e interpretan sus obras. Allí ya hay una gran diferencia contractual. No pueden, en el caso de un cumplimiento de contrato, irse al procedimiento que exige unas inversiones cuantiosas y una dilatación en el tiempo para reivindicar sus derechos. El derecho de fijación es transferido vía contrato a una compañía discográfica para autorizar que se fijen las interpretaciones o ejecuciones del artista. Este derecho exclusivo es negociado por vía contractual, pues hacer esta gestión a través de una sociedad de gestión sería muy difícil. Entre otras razones, porque el artista, cuando actúa en vivo, es él quien negocia individualmente, ya sea con un local, ya sea con una emisora de radio, por lo tanto las negociaciones en ese campo son bastante individuales.

El Estado puede tener un papel importante en el control de los contratos que no contengan cláusulas absolutamente inaceptables, es decir, todas las obligaciones para una persona y los derechos para otra, sino que sean equilibrados. El derecho de reproducción también lo negocia el artista individualmente, pero éste puede tener características muy amplias. Normalmente el artista negocia de forma individual el derecho de reproducción para que la fijación que se ha efectuado sea destinada a la fabricación de ejemplares que se ponen a la venta, mas este componente del derecho de reproducción no significa que la otra parte adquiera todo el derecho de reproducción con la cantidad de variantes que estamos examinando, entre ellas copias privadas, o quizás los usos interactivos, pues hay notables diferencias. Por lo tanto, yo limitaría ese derecho exclusivo en lo que es la gestión individualizada a lo que es la autorización para fabricar ejemplares con destino a su venta.

¿Cuál sería entonces el objeto de la gestión colectiva obligatoria? Tendríamos la gestión colectiva de la comunicación pública derivada del Artículo 12 de la Convención de Roma, es decir la comunicación pública en lugares o a través de fonogramas publicados con fines comerciales, que a su vez el Tratado de la OMPI sobre Interpretaciones o Ejecuciones y Fonogramas lo recoge perfectamente, y es un derecho de simple remuneración que debe ser gestionado por una entidad de gestión. Muchas legislaciones nacionales, entre ellas la nuestra, imponen a las sociedades de gestión la obligación de recaudarlo. Aquí la sociedad de gestión de los artistas puede dar una licencia de carácter global. En este sentido, el usuario tiene la garantía de que no va a ser molestado en esa actividad comunicadora que va a realizar a través de fijaciones y pagará, lógicamente, una remuneración.

Los sistemas empleados varían. Algunas veces la remuneración es adjudicada a los artistas exclusivamente, otras veces a los productores exclusivamente, u otras veces a ambos. Yo abogaría en favor de que este derecho de simple remuneración por comunicación pública en lugares abiertos y a través de soportes publicados se defina perfectamente como un derecho compartido entre productores y artistas y que sea distribuido por mitades, como es el caso en muchas legislaciones. Esto nos evitaría infinidad de tensiones entre derechohabientes, pues implica una remuneración única compartida que procuraría el establecimiento y fomento de un organismo de recaudación conjunta. Aquí me gusta mucho citar el modelo de Argentina, donde las organizaciones de artistas y productores crearon una entidad que se llama ADICAPIF, que recauda ese derecho y lo distribuye al cincuenta por ciento como regla general. Esta regla general debe ser extendida.

Otro derecho que igualmente se convierte en simple remuneración y que implicaría una gestión colectiva es el derecho de reproducción derivado por la copia privada. Aquí nos encontramos ya en otra modalidad de derechos. En principio era un derecho exclusivo pero se convirtió en un mecanismo de licencia no voluntaria muy parecido al derecho de comunicación pública. Lógicamente, la entidad de gestión debe tener una capacidad amplia para fijar sus tarifas, y no existe el problema de que ello sea calificado de monopolio por actuar en posición dominante, pues la mayoría de los países ya poseen unos tribunales que se encargan muy bien de corregir las desviaciones que se pueden producir en estas materias con multas realmente importantes. Por lo tanto, ese derecho de copia

privada derivado de una licencia no voluntaria debe ser objeto de una gestión obligatoria, gestión que no es plena sino parcial al estar limitada.

Otro derecho que también puede tener estas características es el derecho de alquiler. Es un derecho en principio derivado de un derecho de distribución que aparece como derecho exclusivo de los artistas que, por el mecanismo de las presunciones legales, se presume que se transfiere inmediatamente al productor conservando el derecho a una remuneración. Esta remuneración debe ser objeto de una gestión colectiva con licencias generales, porque no se puede saber con exactitud cuáles productos se van a alquilar en el futuro, como ocurre en el caso de la copia privada.

Uno de los problemas básicos que tenemos es la invocación, por parte de algunos usuarios, de que no poseemos una legitimación plena para reivindicar los derechos o exigirlos ante los tribunales en nombre de los artistas. Creemos que sí. El sistema de gestión colectiva conlleva una serie no solamente de facultades sino también de importantes obligaciones. Cuando se otorga a las sociedades de gestión esta capacidad de gestión obligatoria aunque sea parcial, éstas deben ofrecer a todo el mundo el trato nacional. Hay que dar una trato nacional a los artistas de otros países donde las recaudaciones se producen en el territorio, trato nacional evidentemente muchas veces matizado por lo que no se puede recaudar derechos que no son reconocidos en la otra parte.

No cabe duda que los sistemas de distribución tienen que ser absolutamente transparentes, el Estado tiene una labor allí de vigilancia en lo que se hace con el dinero, porque no es solamente dinero que vaya a ir a los artistas nacionales, sino también procedente de artistas de otros países. Esa facultad la está ejerciendo el Estado español. Por supuesto al hacer esa labor de vigilancia también le corresponde al Estado que vigile el cumplimiento de las leyes y que ningún usuario deje de pagar o que ningún derechohabiente actúe en perjuicio de otros derechos. Es también necesario vigilar los descuentos que originan esas recaudaciones, que no sean excesivos, establecer reglas comunes donde los descuentos que se hagan por administración y recaudación más la financiación de actividades sociales, entre otros, sean cantidades razonables, y todo esto compaginarlo en un sistema de reciprocidad.

Estando en estas tierras donde hubo un momento de gran conflictividad, donde fueron capaces de convivir tres clases diferentes de cultura, cual fue la cristiana, cual fue la judía y cual fue la musulmana, logrando desarrollar una agricultura asombrosa, manejar el agua, administrar el aire y, lo que es más, recuperar legados que venían de la antigua Grecia, toda la filosofía, astronomía y medicina que parecían perdidas, encaminándose así a Europa, no quiero decir que cristianos, judíos y musulmanes seamos autores, artistas y productores, sino que algo así habría que empezar para convivir en esta maravillosa tierra.

Mihály Ficsor: We shall continue with the other panelists, but I have said that I wanted to raise three groups of questions, and we have discussed so far more or less the first two groups of questions but we have not yet dealt with the third one, although it is also very important, namely the one which concerns the issue of the deductions for social and cultural purposes. During the coffee break, I had a discussion with the President of the authors' society of a Central European country where a Finno-Ugrian language is spoken, which is my mother tongue, and, on the basis of that discussion, my impression is that there are serious misunderstandings about the relative principle. I should like to clarify this.

I understand that CISAC and the other organizations still fully agree with the principle which is included in point (p) in the series of principles we are discussing, the essence of which is that "no remuneration collected by a collective administration organization should be used for purposes (e.g. for cultural, social purposes) other than covering the actual cost of administration and the distribution of the remunerations to the rightowners, except where the rightowners concerned, including foreign rightowners, or bodies representing them under the statutes of their collective administration organizations, authorize such a use of the remunerations." I understand that CISAC agrees with this with the condition, that all this should be possible on the basis of bilateral agreements.

Now, there is another dimension, of course: whether it is justified to have such deductions for social and cultural purposes. And in that respect, I should like to refer to the arguments presented during this meeting, and also to the general principle, on which it seems all the participants agree, that, when we speak about collective management, we have to duly differentiate between the various categories of works, various categories of rightowners and also the various categories of users. What may be justified in certain cases, may not be in other cases. For example, in the case of the most traditional collective management system, that of musical performing rights, there is an age-old tradition of deductions for social and cultural purposes which has been applied by CISAC through bilateral agreements, while, in the case of certain clearing-house-type collective management schemes, such deductions are simply unimaginable.

When we discuss whether or not such deductions are justified, we have to take into account the nature of the activities of collective management organizations. It is one thing to operate a collective management system in the form of a "clearing house" and it is another to go along in the country, to enter restaurants and discos and hotels and to behave like tax collectors while you are not tax collectors and you do not have the status of the public service behind you, which is typical in the case of musical performing rights societies. Such societies really need some moral support so that they can do that, and one of the ways in which they may obtain such moral support is to show up their role in promoting creativity and assisting creators. Without that, it doesn't work. Thus, in those cases, certainly it is advisable to try to devote something, a certain percentage (not more than 10%) of the remuneration, for cultural and social purposes, not only by the authors in the country concerned but also by foreign authors on behalf of whom those societies act the way I have described. An unpopular society without an appropriate public relations policy, and, thus, without a due support received from the authorities from the cultural and political circles and even from the creators of the country, is condemned to be an inefficient society. Also, the foreign authors should recognize this. All this doesn't change, however, the principle that the authorization of the deductions should be carried out on the basis of appropriate legal structure. The appropriate legal structure is offered, for example, in the model contracts of CISAC. Without such a legal structure, deductions simply do not correspond to the age-old principle: "*nemo plus iuris ad alium transfere potest quam ipse habere!*", that is nobody can transfer more than what he himself has; one may give a part of his money for some purpose but he is not in the position to decide alone that another person's money should be used for the same purpose. That other person should have a say about that directly or through his representative, such as his society.

David Sweeney: I work for IFPI now, but in the past, I did work for a collecting society in Ireland, so I have practical experience of licensing matters. IFPI is constantly attempting to set up societies in developing territories to administer the rights that the record industry has.

When I looked at the principles set out at the back of the 1990 publication, I was surprised to find that many of the principles are still valid and apply today. There may need to be a few principles added. The main principle as far as IFPI is concerned, is that licensing, whether collective or individual, should be voluntary, and this is something that is a basic tenet of how we see licensing of our members' repertoire developing as technology develops.

With regard to point (j), which relates to government intervention, there are two important areas that are mentioned in the principles but not in great detail. First of all, they concern the exercise of rights and enforcement, which goes hand in hand with having rights. If you have rights and you cannot enforce them, they are not very good. One area in which it has proven difficult to enforce rights, as far as the record industry is concerned, is improving copyright entitlement in courts of law. It is something that has given problems, because proving the proper entitlement to the exactitude demanded by various legal systems can be quite a daunting task and can take years. If you are facing a defendant which has got access to the best lawyers in town, you know that it can take years. This devalues the right and presents the situation where it is almost equivalent to not having the right in the first place.

Secondly, on the point of rights to remuneration which the record industry has in the majority of territories where public performances and broadcasting are concerned, we would like to see encouragement for proper systems of arbitration that are efficient and speedy, so that users are not able to spin out the arbitration process for numbers of years and again devalue the right to remuneration. In other words, a user may pay a very little amount—when the real charge is many times that amount—but by doing that, they can spin the arbitration process at for a number of years. Again this devalues the right and makes the right to remuneration more and more meaningless.

Regarding one stop shops, we feel that any participation at one stop shops should be voluntary. One area in which one stop shops are definitely useful is in supplying information to users as to who the rights holders are. We look with approval on the recent initiative, in Germany, of the rights holders organization there, which has resulted in the setting up of an information supplying organization to enable the speedy clearance of rights. The principles focus to a large extent on national and territorial exercise of rights, and as digital technology develops, I would not say that the territorial exercise of rights is becoming irrelevant, but it is certainly important to look at the international exercise of rights. IFPI itself is not a licensing organization but it has, in the past, attempted to facilitate pan European broadcasting and, when it did that, it unfortunately ended up in a multi-million dollar set of legal proceedings on behalf of the user, the broadcaster, that we facilitated in the first place.

Gerhard Pfennig: I am speaking on behalf of AIDAA, which is the International Association of Audiovisual Writers and Directors. I fully agree with the content of the 1990 principles. They are a sort of a “Magna Carta” of the administration of rights, not necessarily just that of collective administration. You can always change and moderate details and add something but, in principle, I think this should be left untouched.

When we are talking about rights administration, in general, we, representing the authors, have always to discuss the question of distribution. It is not only a question of collecting money, but it is also the question of distributing the money, not only for social and culture funds, but also the distribution between authors and other rightowners, such as producers and publishers.

As a matter of fact, everybody agrees on this principle: individual administration on the basis of exclusive rights in the first place, and collective or centralized administration in a later place. This argument can be used in a different way. In the European Community, the producers of hardware, of photocopying machines, of audiovisual machines, of computers are using this argument in order to get rid of all these remuneration rights resulting from exceptions to the exclusive right of reproduction. Once you defend the principle of exclusivity radically, you will not have to talk about exceptions because there are no exceptions. The individual has the right to manage his rights exclusively individually, and he can make sure that every library, every public institution that is using his works on the basis of now existing exemptions, is then settling the accounts with him personally. If this would be the basis for future legislation, it would mean that the industry is excluded from all levies they are paying now and the authors would not get anything in return. But, alas, in practice such a system will never work as it is technically impossible for the authors to equip themselves in an appropriate way.

A different approach stemming from this principle of exclusivity has been taken recently by some politicians who use it in a different way and say that it is very difficult for industries to acquire rights because of this principle of exclusivity whereby every rightowner can administer his right. For this reason, this being issued by a prominent commissioner of the European Commission coming from a country which is proud of its copyright tradition, led to the proposal made in a round of ministers of telecommunication to replace the traditional system of authors' rights in Europe by the Anglo-Saxon copyright system. In my opinion, this system just means the “buy-out system” because, if you want to get rid of the system of individual administration of rights and you want to get a better and easier way, the “buy-out system” is the best one. Just talk to a producer who has acquired all the rights and you have no problems.

There are other systems of administration of rights in the Anglo-Saxon world: the system of administering audiovisual rights in the United States of America, where the guilds of the authors are working on the basis of State-guaranteed monopolies that give them the right to control every exploitation of audiovisual works and to relate the results to their individual members. This system is so sophisticated in terms of distribution to individual authors that all the European collecting societies are dreaming of this model and this is a copyright-based system of administering remuneration rights.

The European audiovisual collecting societies and the guilds of the United States recently held a conference in Los Angeles, because they wanted to discuss the defense of their rights and the future cooperation with producers, emphasizing that the flow of remunerations is given to the individual authors for every exploitation of their works, which is one of the principles of the Berne Convention and which is even one of the parts of the Universal Declaration of Human Rights of the United Nations. I just want to refer to two points of the Los Angeles Declaration which has been adopted on April 19, 1997, where the American audiovisual authors, the European audiovisual authors, representatives of Canada, Australia, and the Japanese authors' guilds agreed on two principles among others. They wanted to call upon governments, and WIPO, to recognize two key aspects of authors' rights as human rights: (a) an author's right on ongoing equitable proportional remuneration from the economic exploitation of his or her work, and (b) an author's moral right to prevent dishonorable alteration of his or her work. If we follow these two points in developing a system of exercising rights, be it individual, be it centralized, be it collective, we may come to results which are convenient for everybody and which guarantee the survival of those who are creating the works that the industry is using.

Allen Dixon: What we face, in evaluating the traditional principles of collective administration, is that the world has changed underneath this system, which was built on certain assumptions about what works looked like, what their properties were, how they were distributed, disseminated, and performed, and what technology was needed to use the works.

I would very humbly suggest re-evaluating the traditional principles in view of the changes that have happened in the past few years concerning works, their distribution and their properties. The first technical aspect relates to point (a) in the principles we are discussing. We traditionally had very clear ideas that there were practical difficulties in licensing works. Software and computer technologies now make licensing of all kinds of works easier. Some of the reproduction rights societies are working on some very exciting ways of individual licensing through technical means. It is still early days and we do not know what will work best as far as new technical systems are concerned, but we are facing an underlying shift in the technical ability of authors to control licensing of their works in a more direct and sophisticated manner.

The second change we are faced with is, for some, a new-found belief in the individual's own good sense in making decisions about his own economic well being. This gets to point (b) and that is the freedom of association. Nobody now would argue that rightholders should not be free to choose how to exercise their rights. The reason for any particular choice of licensing mechanisms, whether collective or individual, should not be because this is the only option available, but because the chosen system is going to produce the most remuneration for the author and the other rightholders affected.

The third underlying shift is that certain kinds of activities with respect to works that did not traditionally interfere with legitimate exploitation of works or the interests of the authors, now may violate this cardinal principle. As technology is changing and as works are becoming more available on different kinds of networks, we are facing a situation where traditional ideas of private copying, compulsory licensing, statutory presumptions, levies, and payments to people or funds to other than the rightholder himself, can and probably do interfere with legitimate exploitations. I think particularly of library exceptions: in the digital environment, if works are put on-line in a library, anyone in the world can access those works via the Internet. At that point the library competes with the author for customers. To go into the digital environment with some old ideas increasingly risks encroaching on Article 9(2) of the Berne Convention, and this should be carefully avoided.

The fourth point is that we now believe that economic systems should be efficient. This is one of the real benefits that computer programs and hardware can bring to the individual or collective administration systems in granting licenses and ensuring that the correct rights holder is paid. It is a very optimistic and positive world we enter where systems can be made more efficient, more cost-effective, and more heavily weighted toward compensating the author. Competition in providing this type of service is a positive and not a negative factor in encouraging efficiencies among different licensing vehicles.

Finally, the most important change has been the adoption, in December 1996, of the WIPO Copyright Treaty (WCT) and the WIPO Performances and Phonograms Treaty (WPPT). They are hugely important for individual and collective administration of rights for three reasons. The first is that, if national law does not protect making available of works by interactive means, there is no basis for anyone, whether the individual or the collective licensor, to control putting works on the Internet or an Intranet. The second reason is that, if the law does not control temporary copying, there is no basis for stopping unauthorized use of a work at the user's end, where temporary copying is the primary vehicle for consumption of a work. An entire company can read, or otherwise use a work through transient RAM copying, and claim that no remuneration is due the author regardless of the number of users, reproduction if we follow this dangerous line that says temporary copying is not copying. We, as rightholders' representatives of many kinds, should be very strong with our national governments to say "copying is copying" regardless of whether it is expressed as bits, bytes, packets or envelopes. Finally, the new treaties give authors new tools to protect technological measures that they may use to control licensing of their works. All of these elements of the new treaties will promote rights administration in a way that is comprehensive, efficient and beneficial for the author.

Mihály Ficsor: Now I open the floor for comments by the participants in general.

Tom Rivers: I represent the Association for Commercial Television in Europe and I am speaking from the point of view of one group of users, the European broadcasters. Traditional blanket licensing of the *petits droits* in music has provided a nexus of mutual benefit for broadcasters and for rightholders. I want to talk about (a) information supply between users and rightholders in a digital age; (b) the appropriate circumstances for external regulatory supervision of collecting societies' activities and (c) the problem of the uneven development of licensing, that is to say collective administration organization being prepared to think more flexibly about different forms of license in relation to the Internet than they are in relation to broadcasting.

The digital age confers some benefits on users and rights management societies in terms of the availability of information. Information is needed in order to enter into sensible agreements, and collecting societies need information about usage in order to facilitate effective, equitable distribution to their members. In the relatively short term, the tools that the technology is going to make available should make that process more efficient and cheaper. The reduction in cost should be reflected both on the side of the collecting societies and in the cost of licenses. Certainly in the traditional world, the supply of information by users to collecting societies has been quite burdensome and expensive and has not always been properly reflected in the agreements that have been made. It is essential, where primary exploitation is at stake, that the rightholders receive information about the use. In relation to secondary exploitation of broadcasting programs, it does not seem that that is necessarily true. It is a question of what rights have actually been acquired by the broadcaster/producer because, if the secondary rights have been acquired by the producers, then it is not clear why information should be provided to people who do not actually have a stake in the exploitation.

Regarding government supervision, I agree with the comments made by a number of panelists that competition law is not necessarily the most appropriate way to oversee or regulate the activities of collecting societies. One can identify a number of areas where some forms of regulatory supervision is, however, appropriate. Firstly and obviously, in relation to membership conditions, ensuring that there is no discrimination in relation to the admission conditions for membership. In this case, external regulation is entirely appropriate. Secondly, conditions in the statutes relating to the rights that

collecting societies require members to grant to those societies. This is also a matter for external regulation. Finally, it seems to me that the terms on which licenses are offered, the question of the level of consultation between users and rightowners before the publication of tariffs, and the availability of specialist bodies—whether those are tribunals or administrative bodies—have demonstrated their value.

The final point is the question of site licensing in an Internet environment. In order for that to occur, there is a need for some adjustments in the reciprocal agreements between collecting societies because Internet has no frontiers. It seems that collecting societies are being flexible in relation to the licensing of users in an Internet environment, and they should also be prepared to be flexible to broadcasters as they stand at a crossroads in terms of how the technology is developing. Collecting societies should not seek to tie broadcasters to the traditional means of licensing within national frontiers.

Mihály Ficsor: Before I give the floor to Mr. Ziegler, I understand that he would like to react on the last intervention, I should like to fulfill a promise I made to Mr. Christopher Zielinski who wanted to speak but had to leave for the airport. He has written the following, asking me to read it to you: "Dr. Ficsor, for your consideration, this is to add an ethical dimension to your 1990 principles of collective administration which should be of great use in future. The following new point should be added to the 19 points to make it 20. 'The collective management of rights is based on the highest ethical principles and standards. It aims to provide conditions that stimulate individual creativity and encourage the widest possible dissemination of the creative products of the mind to audiences irrespective of social, political or economic status.'" So that is Mr. Zielinski's proposal, and I now give the floor to Mr. Ziegler.

Jean-Alexis Ziegler: Tout d'abord, je n'aime pas du tout que l'on utilise l'expression "organisme de perception". Ceci étant, j'aimerais réagir sur trois points que M. Rivers a soulevés, le premier point concerne précisément la répartition.

S'agissant de la répartition primaire, elle doit être aussi exacte que possible, ce que tout le monde exige des sociétés d'auteurs à juste titre, et, par conséquent, il faut une information quant à savoir quelles oeuvres ont été utilisées. Cela implique de la part des partenaires contractuels – les usagers – une obligation parfois sanctionnée par la loi du reste, de devoir fournir cette information aux sociétés d'auteurs. À défaut, c'est une loterie et ce n'est pas la façon de pratiquer des sociétés d'auteurs. En ce qui concerne les répartitions secondaires, on ne tire pas d'un chapeau le nom des ayants droit pour leur distribuer de l'argent. Quand il n'y a pas de programme disponible, des études de marchés très sérieuses sont réalisées par des organismes indépendants qui font des sondages et qui dégrossissent la situation et fournissent des solutions bien meilleures que tout ce qui pourrait être considéré comme une répartition forfaitaire ou arbitraire.

Deuxième point : la supervision de l'État. M. Rivers a dit, à juste titre, que les sociétés d'auteurs ne doivent pas pratiquer de discrimination parmi leurs membres. C'est ce qu'elles font depuis toujours. Les sociétés de la CISAC travaillent non seulement dans un cadre légal en respectant les lois qui reconnaissent des droits aux auteurs, mais elles ont également, au sein de la CISAC, certains principes qui sont en quelque sorte un "code de déontologie", qu'elles sont très fermement invitées à suivre. On ne les contraint pas. Les principes de gestion collective définis et publiés en français, anglais et espagnol par la CISAC sont rigoureusement suivis par les sociétés d'auteurs qui, moralement, estiment que c'est la meilleure conduite à observer, permettant donc, sans discrimination à un auteur d'entrer en gestion collective. La Commission Européenne ne s'est pas gênée, du reste à juste titre, pour rappeler que ce principe de non discrimination devait être une règle d'or. Il en est de même en ce qui concerne les droits cédés ou apportés aux sociétés d'auteurs. D'ailleurs, la Commission de Bruxelles avait imposé, il y a de nombreuses années, aux sociétés qui s'y sont conformées, des instructions quant à l'étendue des droits apportés en gérance aux sociétés d'auteurs auxquelles les auteurs appartiennent ainsi qu'à la nature de ces droits (je fais référence aux fameuses procédures qui ont été intentées contre les sociétés GEMA et SABAM notamment).

S'agissant des conditions pour les concessions de licences, une supervision de l'État est évidente mais dans des limites raisonnables. Quand on dit les sociétés d'auteurs (je n'aime pas l'expression "sociétés de gestion collective") sont souvent en position dominante ce qui est vrai, monopoles ou oligopoles, et que par conséquent, elles seraient tentées de commettre des abus de telles positions dominantes, il faut savoir quel instrument va être mis en place pour éviter ces abus. Il y a le droit de la concurrence, qui n'est pas le meilleur système, mais enfin il existe, et il faut s'en accommoder même si l'expérience montre qu'il n'est pas un bon. Il y a aussi le système de l'arbitrage obligatoire où un tribunal fixe le tarif en lieu et place de la société. Là aussi, il faut être logique : si c'est le tribunal qui fixe le tarif, ce n'est pas la société, donc elle ne peut plus commettre d'abus, ou alors c'est le tribunal qui commet l'abus!

Le troisième point a trait au fait que dans le monde du numérique qui s'ouvre aujourd'hui, les accords de réciprocité traditionnels entre sociétés doivent changer. La CISAC a l'intention, précisément la semaine prochaine, en réunion ici à Séville, d'étudier cette question, à savoir les aménagements qu'il faut apporter aux contrats de représentation réciproque entre sociétés d'auteurs, pour continuer à être efficaces pour les auteurs et utiles aux nos usagers. Par conséquent, nous sommes des gens réalistes, souples, mais également convaincus que certaines limites ne peuvent pas être franchies sans mettre en péril les intérêts de ceux qui sont nos mandataires.

João Marcelo De Lima: En diversos momentos se han suscitado en este importante Fórum cuestiones de relieve alrededor de la eventual condición de oligopolio o monopolio de las sociedades de autores, y la evaluación de tal condición por parte de la Administración Pública a la luz del denominado derecho de la competencia. En este sentido, en función de la formación multidisciplinaria de los profesionales, técnicos y expertos aquí presentes, cabe la exposición de algunas breves notas esenciales.

La existencia de una actividad pública o privada en condición de condición dominante, o aún de monopolio, no representa en sí misma una infracción de la legislación de libre competencia. Al contrario, la existencia de actividad monopolística puede ser, incluso, asegurada por disposición legal cuando cubre la explotación de sectores estratégicos de la economía. Así llegamos al concepto, polémico muchas veces, de monopolio legal que a su vez es un monopolio que, en carácter de excepción, es legalmente permitido por su función estratégica, social o su efecto pro-competitivo. Naturalmente, el ejercicio de dicha concesión legal puede engendrar abusos y otras formas de distorsiones. Ambas situaciones están sujetas a la incidencia de normas reguladoras específicas. Merecen especial mención en la Unión Europea los conocidos Artículos 85 y 86 del Tratado de Roma, relativos a acuerdos restrictivos y a abuso de posición dominante.

La legislación comunitaria europea va más allá de las legislaciones de los Estados Unidos de América y sudamericanas al considerar nulo de pleno derecho cualquier acuerdo o práctica contraria a la libre competencia, asegurando así también el objetivo de libre circulación como piedra angular del mercado común europeo. Sin embargo, existen excepciones a la rigidez de esta severa disposición, como son los reglamentos de exención por categoría, o *block exemptions*, responsables de la flexibilización de la obligatoriedad de notificaciones individuales.

Ahora bien, respecto a la discusión sobre la aplicación del derecho de la competencia a nuestro objeto de análisis, lo que está en cuestión no es la determinación de la existencia de los derechos de autor, lo que es absolutamente indiscutible, ni tampoco su naturaleza jurídica. Lo que está en cuestión es el ejercicio de estos derechos privados.

Guardando las conocidas diferencias de tratamiento entre los derechos de reproducción y los derechos mecánicos, la condición de monopolio legal del derecho de autor no está en contra de las entidades de gestión colectiva sino a su favor. Aún en los casos en que la administración y el ejercicio llevados a cabo por estas entidades operen en una posición de dominio o en condición de monopolio u oligopolio no conlleva, *per se*, a una infracción de las disposiciones reguladoras del derecho de la competencia. Para alcanzar tal fin sólo faltaría reconocer o elucidar, quizá a través de estudios técnicos, la legitimidad e importancia de su actividad para el autor, para la producción literaria y

artística, y para la protección intelectual en general. Cabe resaltar que en algunas legislaciones las sociedades de autores ostentan también el *status* jurídico de monopolio legal.

La divulgación de un estudio en ese sentido, que aclare el real alcance de la legislación de la libre competencia en cada Estado miembro de la Unión de Berna a la luz de los distintos casos prácticos ya conocidos, sería sumamente útil y destacaría la importancia que reviste la actividad de las sociedades de gestión que, a ejemplo de su gran mayoría, sólo tiene que ser clara, transparente y lo más eficiente para beneficio de la sociedad y de los propios autores.

Tove Hygum Jakobsen: Whatever form the collecting society and management will have in the future, it is very important for journalists in a way that we have no black holes in the administration. I think the publishers hesitate too much for the time being. For instance, regarding press clippings, photocopying in public administration and private companies, the journalists and the publishers collect comfortable fees from that form of reproduction, but today many public administrations, offices and private companies prefer to scan their articles and read them in digital form. What we invite the users to do today, if we are not developing and increasing our management in this respect, is to act illegally. It is not wise if it is difficult for the user to use material. So, it should be made easy to be legal.

I am a member of the IFFRO Board of Directors and the President of the Danish Collecting Society (Copy-Dan), and I am speaking on behalf of the International Federation of Journalists (IFJ). Its European branch has 200,000 members, and journalists today work both as traditional journalists but also as photographers, cartoonists, program makers in many forms and text writers. We call ourselves creative employees and freelances in the printed and electronic media. We are very involved in multimedia productions and in the information society as a whole. Therefore, I do not hesitate to call the IFJ and the journalist profession for important players in the information society.

I want to focus on moral rights and also on the ethical aspects. The ethical question should be considered by WIPO. One of the major problems that must be solved, at European level at least, is that the work of journalists in Great Britain and Ireland are not protected by authors' rights neither moral nor economic. Contrary to the claims of media publishers and producers, it is not difficult to acquire the necessary rights from employees and freelances. The right to use the material produced by journalists, both in printed and audiovisual media, is based on a lot of contracts, collective agreements and more or less individual contracts. It is much easier for journalists to work in an ethical way to have a good standard in the media if they have legal support in moral rights. Strong authors' rights are the benchmark on media quality. We have developed a principle, in the IFJ, where we link media quality, media liability, media ethic and moral rights. With the legal support on moral rights, the public can be more sure of the reliability and the ethical standard in the media.

In the coming years, digital editing systems will be introduced in most radio and television companies. The hard disk editing system gives the possibility to change all the information put in the machines. For the users, it is also important that what they listen to, what they see, and what they read in the media is authentic. This concern about moral rights and ethical standards in the media is shared by the European Commission in the Information Society Forum report published last year, where it is stated that quality must be guaranteed by the promotion of independent professional media, working at the highest ethical and professional standards. In most European countries—such as in Germany, France, Belgium and the Nordic countries—highly developed authors' rights systems provide a sensible framework for negotiations and dialogue. Publishers and producers can obtain rights in a sensible and organized manner. Journalists can demand safeguards for proper ethical use of their material, when it is put to reuse for instance in the Internet. Therefore, I would like WIPO to consider the question of moral rights in its future work.

Gerrit-Jan Ribbink: I represent the European Advertising Agencies, and I would like to stress that creativity is a big issue in the advertising world, but in that world, competition is the best way to stimulate creativity. Therefore, I think that everything which has been said about collective management is not applicable to the advertising world.

Péter Gyergyánfy: I am the General Manager of the Hungarian Copyright Society (ARTISJUS) and would like to express views from that part of the world where the so called economies in transition subsist.

I have three points which refer to the principles of collective administration. The first one is the basic question of the establishment of a collective administration system. The answer is in the hands of the rightholders, under certain conditions. The State, the courts and the legislation have to acknowledge the various specific prerogatives of the authors' societies, and among those conditions, the representativity for foreign rightholders.

My second point relates to the issue of extended collective licensing, reflected in point (h) of the 1990 principles, which could be one of the principles to be revisited. Point (i) concerns the legal presumption of power of authorization for the whole repertoire. The economic justification of both solutions is the same, that is, the security of users, but the legal solutions are, of course, different. In the first case, the addressee of such a presumption is the user and, as in the second, it is the licensor. In both cases, we need legal guarantees for those rightholders who would like to remain outside of the scope of such systems.

Finally, as regards the issue of social and cultural deductions, Mr. Ficsor has mentioned that there may be certain situations of collective administration where the justification of such cultural funds, deductions, cultural roles of copyright societies may be more acceptable. He has mentioned one element of such possible justification and referred to the difficulties of collecting fees in certain fields. I do agree, collection really needs moral support from national authorities. I would like to add to that a further element of justification, and this is the fact that the whole contractual system of collection and, first of all, the system of tariffication, are established by national authors and their societies, on the basis of their political relationships and influences in their respective countries and governments. The levels of copyright royalties achieved by those collective administration organizations are different country by country. Maintenance of a high level of remuneration depends, to a large extent, on the influence of national authors and their organizations.

Tarja Koskinen-Olsson: As a representative of IFRRO, I am pleased to offer the expertise of IFRRO and its RRO members in case you want to develop and further deliberate on the notion of centralized management of individual rights. The RROs do so already as far as photocopying is concerned in many countries, and increasingly so as far as digital uses are concerned. We are also exploring the ECMS or ERMS systems which will help to develop good options for rightholders to license in the future. It was already in 1992 when, together with STM, in Helsinki, we had the first joint declaration to this effect.

Xavier Blanc: Je ne pense pas que cette réflexion puisse concerner les artistes interprètes dans la mesure où en matière de radiodiffusion d'enregistrements sonores, la protection est limitée uniquement à un droit rémunération, donc l'utilisation est très facile et, en ce qui concerne la radiodiffusion dans l'enregistrement audiovisuel, il y a dans les traités internationaux un déficit de protection qui justifie une protection à venir dans les discussions de "l'agenda audiovisuel" dans le cadre de l'OMPI.

Mihály Ficsor: I am glad that there has been sufficient time not only for the panelists but also for the audience to participate in the discussion. I do not want to give any further conclusions at the end of this debate now; it has contributed to what I have characterized as an enormous, huge material which should be digested by us. As I have mentioned, this material will be used in various ways. First of all, of course, it will be made available in a publication. It will be used to convene some kind of forum on a permanent basis, where the representatives of the various interested groups can come together. And, of course, it will also be used for advising governments and legislators. And, last but not least, it will be used in our development cooperation program which will be the subject matter of the last panel discussion.

NINTH PANEL DISCUSSION: COLLECTIVE MANAGEMENT IN DEVELOPING COUNTRIES

Moderator: Carlos Fernández Ballesteros, Assistant Director General, World Intellectual Property Organization (WIPO)

Panelists: Ndéné Ndiaye, Counsel, International Confederation of Societies of Authors and Composers (CISAC)

Ang Kwee Tiang, Regional Director for Asia and the Pacific, CISAC

Martín Marizcurrena, Regional Director for Latin America, CISAC

Leandro Darío Rodríguez Miglio, Head, International Relations, Argentine Society of Authors and Composers (SADAIC)

Antonio Delgado Porras, Legal Counselor, General Authors' and Publishers' Society of Spain (SGAE), member of the Legal and Legislation Committee of CISAC

Miguel Pérez Solís, Legal Adviser, Spanish Society of Performers (AIE) (representing the Ibero-Latin-American Federation of Performers (FILAIE))

François Parrot, Secretary General, European Group Representing Organizations for the Collective Administration of Performers' Rights (ARTIS GEIE)

Carlos Fernández Ballesteros: El programa de cooperación de la OMPI en materia de derecho de autor y derechos conexos desde 1987 hasta 1996 muestra un importante aumento de las actividades llevadas a cabo en beneficio de los países en desarrollo.

Por ejemplo, en comparación con el año 1987, en que 46 países en desarrollo y una organización intergubernamental se beneficiaron de las actividades de cooperación para el desarrollo, el número de beneficiarios aumentó en 1996 a 99 países en desarrollo, un territorio y siete organizaciones intergubernamentales, lo que representa un crecimiento de aproximadamente un 127% en 10 años.

En 1987 se concedieron 83 becas, que pasaron a ser 232 en 1996, lo que representa un crecimiento de aproximadamente un 180% en 10 años.

En lo que respecta a cursos y seminarios, en 1987 se organizaron seis cursos (tres a nivel mundial y tres a nivel regional). En 1996, la cifra comparable ascendió a 52 cursos (11 a nivel mundial, nueve a nivel regional y 32 a nivel nacional), lo que representa un crecimiento de aproximadamente un 780% en 10 años.

En cuanto al establecimiento y a la modernización de la infraestructura nacional para el ejercicio del derecho de autor y de los derechos conexos, como por ejemplo la creación de una organización de administración colectiva, las actividades se hallaban en fase embrionaria en 1987. Durante ese año, tres países recibieron asistencia de la OMPI en ese terreno. Desde entonces, la labor emprendida por la OMPI en este campo de actividad ha experimentado un amplio desarrollo y, en 1996, la asistencia prestada en ese sector se extendió a 20 países, lo que representa un crecimiento de aproximadamente un 565% en 10 años.

En cuanto a la asistencia en materia de legislación sobre derecho de autor y derechos conexos, es decir, la preparación de nuevas leyes y reglamentos o la modernización de los existentes, los países beneficiarios fueron cinco en 1987, mientras que en 1996 las cifras comparables ascendieron a 11 países y una organización intergubernamental, lo que representa un crecimiento de aproximadamente un 140% en 10 años. Sólo entre 1992 y 1996, la Oficina Internacional preparó y envió a los gobiernos 74 proyectos de leyes o comentarios.

En el campo de gestión colectiva en América Latina, la Oficina Internacional de la OMPI, ha venido trabajando coordinadamente tanto con Sociedades de gestión colectiva de la región como con el Comité Latinoamericano de la CISAC (hoy Comité Iberoamericano).

En cuanto al trabajo desarrollado conjuntamente con sociedades de gestión, es necesario hacer mención a los programas especiales de formación organizados por la OMPI con la Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD) de Chile, la Sociedad Argentina de Autores y Compositores (SADAIC) de Argentina y la Asociación General de Autores del Uruguay (AGADU). Bajo esta cooperación se han visto beneficiadas, entre otras, SGACEDOM de República Dominicana, ACDAM de Cuba, APA de Paraguay, SAYCO de Colombia, ACAM de Costa Rica y SAYCE de Ecuador.

En relación con el Comité Iberoamericano, la OMPI ha apoyado el Curso anual que se organiza en la Sede de la Asociación General de Autores del Uruguay (AGADU) en Montevideo. Asimismo, la OMPI participa en la Reunión anual Regional de la CISAC de Jefes de Sociedades de Autores de América Latina.

En 1994, la OMPI avaló el proyecto de IFRRO (Federación Internacional de Organizaciones de Derechos de Reproducción) para comenzar con las reuniones OMPI/IFRRO sobre la Protección y Administración Colectiva de las Obras Reprográficas para los Países de América Latina y el Caribe. Este proyecto tomó forma y a la fecha se han realizado en Colombia dos reuniones regionales sobre reprografía (1995 y 1997) y un seminario regional en Bolivia para editores. En todas estas actividades uno de los temas centrales fue la importancia de la creación de las sociedades de gestión colectiva en esta materia.

La OMPI ha mantenido conversaciones con funcionarios gubernamentales de la región del Caribe para la creación, automatización y fortalecimiento de la administración colectiva de los derechos. Estas conversaciones preliminares han dado lugar al planteamiento de un sistema regional de gestión colectiva para los 14 países del Caribe anglófono.

Desde el año de 1991, la OMPI conjuntamente con la Sociedad General de Autores y Editores de España (SGAE) ha venido sosteniendo una continua cooperación en la asistencia a los países de América Latina en el campo del derecho de autor y los derechos conexos en general y en particular en la formación de personal técnico y administrativo de las sociedades latinas, así como funcionarios gubernamentales que se encuentren vinculados al ejercicio de la Gestión Colectiva.

Para estos efectos se crearon los Cursos de formación OMPI/SGAE sobre Administración Colectiva del Derecho de Autor, en donde la SGAE recibe anualmente, en su sede de Madrid, un promedio de 12 becarios latinoamericanos para la realización de una práctica de dos semanas de duración, visitando todas las dependencias que conforman la sociedad autoral.

Desde hace diez años la OMPI ha venido organizando los Cursos Regionales sobre Derecho de Autor y Derechos Conexos para países de América latina, los cuales de 1987 a 1993 fueron realizados en cooperación con la Sociedad Suiza para los Derechos de los Autores de Obras Musicales (SUISA) y, desde 1994, en cooperación con la Sociedad General de Autores y Editores de España (SGAE), siendo sede de estos eventos las ciudades de: Santafé de Bogotá (1987), Lima (1988), Ciudad de Guatemala (1989), Buenos Aires (1990), Puebla (1991), Viña del Mar (1992), San Bernardino (1993), Ciudad de Panamá (1993), Quito (1995), Santo Domingo (1996) y este año 1997, Punta del Este. Durante estos cursos se dedican largas jornadas al análisis de la gestión colectiva y a difundir la importancia de la existencia y buen funcionamiento de dichas entidades, en especial para afrontar los desafíos que se avecinan con el inicio de la era digital.

A través del Programa de Cooperación de la OMPI se han realizado un sinnúmero de actividades -cursos, seminarios, simposios, talleres, mesas redondas- dirigidos a jueces, magistrados, funcionarios de policía y aduana, universidades o introductorios abiertos al público, en donde un tema obligado de la agenda a desarrollar son las disposiciones pertinentes a la gestión colectiva.

También la OMPI ha realizado actividades donde la agenda y el auditorio es exclusivamente dedicado a la temática del derecho de autor con el fin de ir mejorando las estructuras encargadas de la administración de los derechos.

En el año de 1997 la Oficina Internacional ha iniciado la ejecución de Proyectos de Modernización del Sistema de Derecho de Autor y Derechos Conexos a mediano plazo, que incluyen el entrenamiento de recursos humanos de las sociedades de gestión y de las oficinas nacionales de derecho de autor, así como la dotación de equipos necesarios para su automatización. Los primeros países beneficiados han sido Bolivia, Cuba y Haití, esperándose extender el espectro de países en el período 1998-1999.

En otras palabras y *en resumen*, cabe poner de relieve que, en la realización de sus actividades en el marco del Programa Permanente, la OMPI trata de responder lo más plenamente posible a las necesidades de los países en desarrollo en materia de asistencia en el establecimiento, fortalecimiento y modernización de su sistema de administración del derecho de autor. Los países en desarrollo son cada vez más conscientes de los beneficios que pueden derivarse de un sistema de administración de derecho de autor moderno, eficiente y eficaz en función de los costos y, en particular, de la contribución de ese sistema en el cumplimiento de sus objetivos sociales y económicos como parte de sus estrategias de desarrollo nacional.

L'examen des législations africaines sur le droit d'auteur montre que sur les 39 pays qui ont adopté des lois, 33 États disposent de législations ayant des dispositions spécifiques sur la gestion collective ou ont créé des structures chargées de la gestion collective. En outre, 37 pays africains au total sont membres de l'Union de la Convention de Berne.

De cet examen, il ressort que l'on peut distinguer quatre catégories (ou sortes) de forme de structures de gestion collective en Afrique : concernant les bureaux de droit d'auteur spécialement créés par l'État, les législations des pays concernés utilisent des expressions telles "*établissement public à caractère professionnel*", "*organisme public*, ou "*institution publique*" pour désigner la structure qui sera chargée de la gestion collective. L'utilisation de ces expressions indique également une tendance à ne pas seulement intégrer la gestion collective dans l'administration générale de l'État, mais aussi de considérer cette gestion plutôt comme une fonction distincte, jouissant d'une certaine autonomie et d'un certain monopole. Il apparaît cependant que les auteurs, compositeurs et artistes ont une influence extrêmement limitée dans la conduite de la gestion collective de leurs droits, malgré la mise en place de conseils d'administration composés de ces ayants droits.

Les sociétés nationales créées par l'État ne doivent pas être perçues comme des organisations gouvernementales à proprement parler; elles sont plutôt reconnues comme personnes morales. Dans les législations des pays concernés, l'autonomie par rapport à l'État est accentuée par l'addition de dispositions législatives expresses telles que : "*peuvent ester en justice et peuvent être poursuivies*", ou "*peuvent acquérir et détenir des biens meubles et immeubles*". La supervision ou le contrôle de l'État sur cette catégorie de sociétés de gestion collective ne sont pas spécifiquement mentionnés dans la loi; ce qui laisse croire qu'il s'agit là de l'expression d'une semi-autonomie par rapport à l'administration générale de l'État.

Il ne faut pas cependant comprendre que ces sociétés échappent totalement au contrôle de l'État. Ces sociétés disposent de conseils d'administration et d'assemblées générales avec des prérogatives certes limitées, mais elles offrent une formule plus heureuse de coopération entre les auteurs et l'État, si nous les comparons aux bureaux d'États.

Certains pays africains ont établi des sociétés qui ont besoin d'une approbation préalable du gouvernement; celui-ci s'assure ainsi que ces sociétés respecteront les conditions de base requises par la loi pour exercer la gestion collective des droits d'auteur. En Afrique, la création de ce genre d'organisation est une évolution récente; les législations sur le droit d'auteur des pays concernés déterminent avec précision les conditions dans lesquelles les gouvernements donneront leur autorisation; cette évolution, nous semble-t-il, correspond à la solution suggérée en 1976 par la "Loi-type de Tunis à l'usage des pays en voie de développement".

Dans un certain nombre de pays, les législateurs ont institué des tribunaux spéciaux de droit d'auteur qui ont compétence pour arbitrer en matière de conflits ou litiges entre les utilisateurs d'oeuvres protégées et les sociétés de gestion collective. Les dispositions législatives y relatives s'apparentent à celles établies en matière de législation "anti-trust". L'application de dispositions "anti-trust" aux sociétés de gestion collective pourrait avoir pour objectif de prévenir tout abus de la tendance ou du caractère naturellement monopolistique des sociétés de gestion collective en général. En Afrique, les sociétés de cette nature sont toutes privées; là où elles existent, force a été de constater des lacunes et des déficiences sérieuses dans leur fonctionnement, hormis le cas de l'Afrique du Sud.

Cet examen des conditions de fonctionnement des systèmes de gestion collective permet à l'OMPI de mieux connaître la réalité de cette question en Afrique et de bâtir, pour ce continent, un programme à triple niveau d'exécution afin d'améliorer la gestion collective.

Il s'agit d'aborder l'aspect des campagnes d'information. Cette partie du programme de coopération pour le développement consiste en l'organisation de séminaires (nationaux et régionaux), d'ateliers et de réunions académiques. Le public cible concerné par ce programme est le suivant : le public en général (auteurs, compositeurs, artistes, tous les milieux intéressés), les chefs des offices, bureaux ou sociétés de droit d'auteur (en leur qualité de principaux responsables, dans leur pays respectif, de l'information en matière de droit d'auteur), des décideurs politiques (qui ont un rôle important dans la mise en oeuvre des législations). Dans ces campagnes, un accent tout particulier est mis sur l'importance que revêt la gestion collective pour les titulaires de droits et sur les implications de la gestion collective dans l'économie nationale. Dans la mise en oeuvre de cette partie du programme, l'OMPI s'attache les services des directeurs d'organisations africaines de gestion collective qui sont sollicités comme consultants, experts et conférenciers.

D'une manière générale et pour l'Afrique en particulier, ce programme a connu un accroissement très important dans ses aspects touchant directement à la gestion collective. Il convient de mentionner ici les cours sur la gestion collective qu'organise l'OMPI avec la coopération d'agences européennes telles la BBC et la SIDA, et les principales sociétés européennes de gestion collective, parmi lesquelles nous citons : ARTISJUS, SUISA, SABAM, SGAE, SPA, STIM, KODA, SACEM, SACD, IFFRO, ADAMI, SPEDIDAM....

A titre illustratif, plus de 100 fonctionnaires africains des bureaux et sociétés de gestion collective ont bénéficié de ce programme pendant les deux dernières années; la formation qu'ils ont reçue auprès des sociétés européennes ci-dessus citées leur a certainement permis de connaître plus à fond l'incidence des récents développements, y compris les technologies numériques sur la gestion collective.

Le programme de l'OMPI dans ce domaine des activités spécialement orientées vers la gestion collective comporte trois volets :

- la formation des personnels chargés de la gestion collective, qui consiste généralement en des missions d'experts et de consultants (africains ou autres) dans les pays (en moyenne 17 missions dans pays différents) avec un double objectif : premièrement, la formation sur place des fonctionnaires de la gestion collective; cet aspect est considéré comme irremplaçable au regard des résultats qu'il produit sur le fonctionnement des sociétés de gestion collective en Afrique; deuxièmement donner des conseils sur tous les domaines relatifs à la gestion collective.

- échanges d'expérience entre sociétés de gestion collective : pour cet axe de la coopération en matière de gestion collective, l'OMPI a mis en place deux centres de formation - au Burkina Faso et au Malawi - où sont menées des activités de formation intensive et spécialisée à l'intention des personnels de la gestion collective. Les sujets qui sont traités au cours de ces stages, couvrent notamment les enjeux de l'informatisation pour le système de la gestion collective en Afrique, les voies et moyens pratiques pour mettre sur pied une organisation de gestion collective, l'examen des règles ordinaires de gestion collective, les méthodes d'évaluation et d'audit d'une organisation de gestion collective. La formation dispensée dans ces deux centres s'adresse aux directeurs des sociétés et principaux responsables de la gestion collective.

- le programme d'informatisation de l'OMPI : l'informatique est devenu de nos jours un instrument de travail indispensable; l'OMPI est de l'avis que les pays africains en développement devraient participer au progrès qu'apportent les technologies; ainsi a-t-elle mis en place un vaste programme d'informatisation qui consiste à fournir des équipements informatiques aux sociétés et bureaux de gestion collective (en moyenne 15 organisations en ont déjà bénéficié). En outre, l'OMPI apporte son soutien moral et financier au développement du logiciel COSIS pour la gestion collective; ce logiciel, dès qu'il sera totalement mis au point, sera offert gratuitement à toute organisation de gestion collective qui en fera la demande. Déjà, une installation à titre de test a été effectuée dans cinq organisations africaines.

Malgré l'étendue et l'importance de ce programme, l'OMPI cherche toujours le moyen qui serait encore mieux adapté à servir la cause de la gestion collective en Afrique. C'est ainsi que depuis l'année dernière, nous avons mis en place un programme dénommé "*projets nationaux*" de l'OMPI. Ce programme consiste, pour une durée d'une à deux années, à couvrir tous les aspects relatifs à l'établissement ou à la modernisation du système de protection du droit d'auteur du pays concerné. L'exécution d'un tel programme pour le pays bénéficiaire couvre l'assistance à la rédaction de projet de loi ou la révision de la législation existante, la création ou le renforcement de l'organisation de gestion collective, la formation du personnel chargé de la gestion collective, en passant par l'organisation de rencontres de sensibilisation. L'importance et l'impact des résultats déjà obtenus par ce programme nous incitent à dire, et nous donnent l'assurance, que les "*projets nationaux*" seront l'outil du futur en matière de coopération de l'OMPI avec l'Afrique.

En effet, quelle que soit l'ampleur du programme "classique" de coopération pour le développement établi par l'OMPI, nous fondons l'espoir que ce nouvel instrument de coopération, c'est-à-dire les *les projets nationaux*, vont avoir une incidence sur les défis à relever dans le domaine de la gestion collective en Afrique. La principale raison à cela tient au fait que ce programme est centré sur les besoins particuliers et spécifiques de chaque pays africain, et que les matières couvertes par le *projet national* convergent toutes vers la création de l'infrastructure appropriée et adaptée à la mise en oeuvre de la loi sur le droit d'auteur; cette infrastructure comprend nécessairement la création et/ou le renforcement de la structure nationale chargée de la gestion collective.

Le partenaire traditionnel et le plus inconditionnel du programme de l'OMPI en Afrique reste le Secrétariat de la CISAC. C'est avec lui que nous identifions les besoins des pays en matière de gestion collective; c'est en consultation avec le Secrétariat de la CISAC que nous entreprenons des actions communes en Afrique en matière de gestion collective; l'OMPI est heureuse de participer, chaque année, aux réunions annuelles du Comité africain de la CISAC, qui est l'occasion de mesurer les progrès du système de la gestion collective en Afrique.

In recent years, WIPO has increased remarkably its development cooperation activities in the Asian and Pacific region including in the field of collective administration. WIPO has invited, at its expense, all the heads of collecting societies of developing countries in Asia to attend seminars, symposia and courses on copyright and neighboring rights with special emphasis on collective administration.

The most recent example is that last week, from May 5 to 7, we organized in Jakarta, Indonesia, a Regional Round Table on the Protection and Collective Management of Copyright and Neighboring Rights for Asian Countries. WIPO invited and financed the participation of 25 participants from 14 Asian countries, two from each country, one representing government and another one the collecting society. All societies sent representatives and most of them were general managers, like China, India, Indonesia, Malaysia, Philippines, Singapore, Sri Lanka and Thailand. The Republic of Korea was represented by its manager for international relations. The Round Table was organized jointly by WIPO and the Government of Indonesia and with the assistance of the Indonesian society, KCI, and with the assistance of the Government of Japan and the Asia and Pacific Office of CISAC. It was the first time that WIPO organized a meeting, in Asia, devoted entirely to discussions on collective management and all attended said it was useful and educational. The success of the Jakarta Round Table encouraged WIPO to continue this exercise next year and probably every year in the Asian region.

WIPO also has a small-size annual training course with special emphasis on collective administration called Special Course on Copyright and Neighboring Rights. This Course started in 1994 and was organized by WIPO with the cooperation of the Agency for Cultural Affairs of Japan under a Funds-in-Trust arrangement. The Course takes place every November in Tokyo and it is organized almost entirely for current general managers and future managers. So far, about ten general managers from Asian societies have attended the course and more will be invited this year.

Officials from the Regional Office for Asia and the Pacific of CISAC and experts from national collecting societies in the Asian region, like JASRAC of Japan, have been invited to speak on the importance of collective administration at many seminars or symposia WIPO organized with government authorities of developing countries. The participation of the CISAC Regional Director is generously financed by CISAC and experts from national societies by WIPO.

WIPO also has close cooperation with IFRRO in the field of collective administration of rights in literary works. We have invited IFRRO officials, especially its President and Chairman for the Asia-Pacific Committee, to WIPO organized seminars and symposia, mostly regional meetings in Asia. For the last three years, they have been invited to attend the annual regional symposium on copyright and neighboring rights WIPO organized for developing countries in Asia and the Pacific, and most recently, last week, to the Regional Round Table on the Protection and Collective Management of Copyright and

Neighboring Rights for Asian Countries in Jakarta. The Copyright Agency Limited of Australia has expressed its good will to receive WIPO trainees in its office in the future.

WIPO appreciates the assistance and cooperation it has been receiving from CISAC, IFRRO and their national societies in our development cooperation programs. We hope and believe that it will continue and be further strengthened in the years to come.

Ndéné Ndiaye: Je vais essayer de faire très rapidement un survol de l'essentiel des questions posées dans le document qui nous est soumis en essayant, en conclusion, de donner un point de vue personnel sous forme de suggestion.

Il vient d'être fait référence à l'écart qui existait entre les pays développés et les pays en développement en ce qui concerne le droit d'auteur en général.

Certes, cet écart est important, mais au-delà des chiffres, il convient de se rendre compte des difficultés auxquelles doivent faire face les sociétés d'auteurs des pays en développement. Avant de les examiner, j'aimerais revenir sur un aspect de la gestion collective, à savoir que les auteurs et les compositeurs qui se regroupent pour défendre en commun leurs intérêts, exercent un libre choix. On n'impose à personne de joindre une société d'auteur. De plus, même si la gestion collective est obligatoire, elle n'est le fait ni des administrateurs, ni des techniciens du droit d'auteur; elle est le fait de l'État parce que c'est imposé par décret, soit par la loi. Ce sont les auteurs eux-mêmes qui, délibérément et pour exercer pleinement les prérogatives que la loi leur accorde, se regroupent et trouvent ce moyen d'exercer leurs droits.

Quelles conditions et contraintes particulières s'appliquent dans les pays en voie de développement à la création et au fonctionnement des systèmes de gestion collective? S'agissant de l'Afrique, les conditions sont pratiquement, dans une certaine mesure, les mêmes pour tous les pays. La première: c'est l'environnement juridique (conventions internationales, lois nationales). La deuxième condition est socioculturelle et économique. Si les conditions économiques ne sont pas très favorables, la mise en place de la structure de gestion de droit d'auteur devient difficile. La troisième condition est la volonté des créateurs eux-mêmes de créer une société d'auteurs.

Sur le premier point, c'est-à-dire l'environnement juridique, l'OMPI a fait un travail remarquable. Il n'est que de voir le nombre d'adhésions que vous nous avez citées pour se rendre compte que le chemin qui a été parcouru depuis la révision de 1971 de la Convention de Berne a été considérable. S'agissant des pays en développement d'Afrique, les trois quarts sont actuellement membres de la Convention de Berne. Ce qui est très appréciable. *Quid* des législations nationales? À cet égard également, un travail très appréciable de l'OMPI, a été réalisé. En Afrique, l'élaboration des lois nationales se fait, comme dans tous les pays se fait, au parlement. Le droit d'auteur est une matière nouvelle très complexe, qui est mal connue dans la plupart de ces pays. Il est très appréciable de donner des conseils aux législateurs nationaux, mais je crois que dans ces conseils, il faut prendre en considération pas mal de facteurs. La coopération entre l'OMPI et la CISAC a été et demeure, à cet égard, très fructueuse pour sensibiliser les hommes de loi à la mise en application efficace des textes législatifs.

Un autre aspect est celui de la fiabilité, sur un plan économique, des sociétés d'auteurs, de leurs dirigeants et personnels. Pour cela, il faut se tourner vers la formation, question très importante en matière de gestion collective. Dans ce domaine, la coopération entre la CISAC et l'OMPI mérite d'être renforcée si on veut parvenir à un résultat probant dans la formation d'éléments valables pour animer ces sociétés d'auteurs et avoir des modes d'interventions efficaces.

Il faut également compter sur l'expertise et l'expérience des sociétés d'auteurs elles-mêmes qui sont confrontées à la réalité quotidienne de la gestion collective. C'est un point fondamental; on ne peut pas aider des sociétés d'auteurs à être performantes en ne connaissant pas les règles qui régissent leurs relations intersociales dans le monde et en ignorant ce qui s'y passe à l'intérieur. À cet égard le rôle de la CISAC est déterminant.

En ce qui concerne le programme de coopération pour les sociétés des pays en développement, je suis très à l'aise pour en parler puisque j'ai eu le privilège et l'honneur d'être le premier président du Comité Permanent de l'OMPI créé après la révision de la Convention de Berne en 1971, où les dispositions spécifiques avaient été adoptées en faveur des pays en développement, dispositions que j'ai dénoncées parce que pour les pays en voie de développement éprouveraient d'énormes difficultés dans leur application. Cela s'est vérifié et je dois reconnaître également que l'OMPI a pris en compte tout ce qui avait été dit à cette époque et avait mis sur pied ce programme permanent de coopération. Ce sont les réflexions du programme permanent qui ont aujourd'hui amené ce que vous appelez aujourd'hui le programme de coopération avec les pays en voie de développement.

Pour en revenir à la situation des pays en voie de développement en Afrique, ceux-ci rencontrent nombre de difficultés matérielles bien que la plupart de ces pays là soient dotés d'organismes créés à l'initiative de l'État. C'est souvent l'État qui aide les sociétés d'auteurs à remplir efficacement leurs missions.

L'essentiel est de pouvoir maîtriser la gestion des droits. Et à cet égard, il faut reconnaître honnêtement que, quand bien même le résultat financier est moindre, les modes et la qualité de la gestion dans la plupart de ces sociétés d'auteurs d'Afrique francophone surtout, sont remarquables, tant au niveau de la maîtrise des techniques de perception et de la documentation qu'à celui de l'organisation de la répartition. La plupart n'ont rien à envier aux sociétés des pays développés en ce qui concerne leur organisation et leur fonctionnement. Malheureusement, ce constat positif doit être plus avancé à l'endroit des sociétés d'auteurs des pays anglophones et lusophones. En Guinée Bissau au Cap Vert, la situation est à l'état embryonnaire puisque l'on envisage seulement de créer une société d'auteurs. Pour les pays anglophones qui ont démarré depuis quelques années, deux ou trois sociétés d'auteurs ont pu voir le jour et s'épanouir avec succès, notamment au Malawi et au Ghana. Mais il reste encore beaucoup à faire et je pense que la concertation entre l'OMPI et la CISAC serait bénéfique pour développer notamment les programmes de formation et de renforcement des structures, ainsi que les liens de coopération entre organismes dans l'intérêt de la communauté internationale, et surtout des auteurs des pays en développement et de leurs sociétés.

Carlos Fernández Ballesteros: Comme l'a relevé M. Ndiaye, il est nécessaire que se poursuive la coopération entre l'OMPI et la CISAC afin de rentabiliser nos activités d'assistance aux pays en développement et d'éviter une certaine duplication des tâches. Je partage l'avis de M. Ndiaye quant à la qualité de la gestion collective en Afrique où nous avons vu, non sans une certaine fierté, des petites sociétés devenir des modèles du point de vue de la gestion économique et également pour la formation d'autres cadres dans d'autres pays. Cet essor de la gestion collective et son perfectionnement dans de nombreux pays en développement sont dus en grande partie aux dirigeants responsables de ces sociétés d'auteurs. Mais ils sont dus aussi aux soutiens financier, logistique et administratif que nous ont apportés certaines sociétés d'auteurs en coopérant au programme de coopération mis en oeuvre par l'OMPI depuis de nombreuses années et auxquelles nous exprimons tous nos vifs remerciements.

Ang Kwee Tiang: I will start by giving you the big picture on three main areas: (1) the demographics of the Asia-Pacific region where I come from, (2) the economic situation, and (3) the legal situation. The Asia-Pacific region, with more than three billion people, has 60% of the world's population. However, with just six countries—China, India, Indonesia, Japan, Pakistan and Bangladesh—account for about 80% of the population in this region. And then on the other extreme, we have the very tiny Pacific republics, some with populations of only ten thousand people, but most of the Pacific countries averaging about one hundred thousand people.

Now with these figures you immediately appreciate the repercussions on the establishment and operation of collective administration organizations in the region. For example, it is clearly not feasible for us, that is for WIPO and CISAC and for the authors and composers in the small island countries to have independent, national collective administration organizations because it is just not cost efficient. The idea that I have floated for discussion with them is the possibility of creating a regional society for

the Pacific based in one of the countries where the documentation and distribution functions can be undertaken and, at a national level, you look only at the membership and the licensing functions.

That is one consequence or one specific condition that we have in the region. On the other hand we have the huge populations of China and India. Some of the cities in these countries are (without wanting to start or give ideas about secession and so on) are countries in themselves. They are huge; Shanghai has fifteen million people, China just created a super-city of I think close to thirty million people. They can actually have collective administration organizations of their own and they should, but for certain other reasons they do not.

The first point I wanted to make was related to the demographics of the region; the second one concerns the economic factor. While I was on my way here on the plane, my flight took about twenty hours, I was able to catch up with my reading and from this week's issue of "Asia Week," I have extracted the following economic data of twenty-seven Asia-Pacific territories surveyed by this magazine. The first point, 55% of the territories have *per capita* GNP below US\$1,300, and of this 55%, 73% have *per capita* GNP below US\$760. On the other extreme, about 18.5% have *per capita* GNP in excess of US\$20,000, which is more or less close to a developed country's figures. The Americans have US\$24,000, the French I think, in fact, have less than US\$20,000. The remaining 26% are between US\$1,300 and US\$20,000. Why am I giving you all these figures? Because, as we all know, there is a direct correlation between the viability of establishing a collective administration organization and the level of economic development in any country. As a general rule, if a country has a *per capita* income of less than US\$700, then in the daily struggle by its population for a better tomorrow, it is not surprising that the intellectual property rights of copyright owners and the respect for these rights, will be the last thing on their mind.

In fact, the figures from our collecting societies in the region underline what I have said. The most established ones are in the countries I have just listed with high *per capita* income. Of those countries which have very low *per capita* income, a couple have collecting societies but they are clearly not functioning effectively. In fact, this level of economic development also has an impact on the creators themselves.

I will share with you a brief report from last week's issue of "Asia Week," which is extremely interesting. It concerns the first copyright infringement action in Viet Nam. A very popular Vietnamese composer by the name of Truan, whom I have had the honor of meeting when I was in Viet Nam, sued a state-owned government company for reproducing its works without his permission, under the new copyright law Viet Nam has. He was successful. The verdict was in his favor. However, he obtained no monetary damages but he had a public apology that was made through radio and television stations and was published in the Saigon Liberation newspaper, which is the official newspaper of the Communist party. He was interviewed by "Asia Week" and I quote him: "No musician in Viet Nam lives by his music alone. Music is for giving to other people."

I quote this to show you another aspect, another condition that exists with regard to a number of countries in the region as to how the creators themselves view their works. In the course of CISAC's work, on many occasions, I have had to literally convince copyright owners to protect their own interests. This is difficult because people do not believe why am I going there, what is the motive behind wanting to help them, who am I really acting for. They do not believe that there is an organization in the world to help them with basically no returns for itself.

That is a sketch of the economic situation and the situation relating to copyright owners themselves. Let me touch on the legal aspect. Mr. Fernández Ballesteros has mentioned a number of accessions. In reality in the Asia-Pacific region, of my last count of 61 countries, the majority of which are small Pacific countries, only 14 countries have acceded to the Berne Convention. This figure does not even represent half the number of Asia-Pacific countries, and most of the accessions occurred recently. In practical terms, this means that they have protection only on paper, the actual implementation and enforcement has still to be put into effect. And as far as those non-Berne member countries are concerned, I am sure that you will not be surprised that copyright laws do not even exist in some of them. I can name about six different countries off-hand that do not have existing copyright laws, and six out of sixty is again a fairly decent percentage.

TRIPS, of course, will help to establish a minimum standard in the course of time but we are really talking of several years in those countries before TRIPS takes effect, and then, after the TRIPS obligation comes into force, we are again talking of a couple of years before these countries give effective enforcement and implementation.

The next point I would like to make relates to the industry infrastructure. I will use an example. Until as recently as five years ago, there were no true music publishers in Asia. Creators dealt directly with record companies. If I wanted to have a song recorded and distributed, I went directly to a record company and normally paid a lump sum and that is more or less the end of the story. In fact, Mr. Truan was quoted as saying that he normally sold his works for US\$10. That situation still exists in say, Viet Nam, for example. There were really no publishers in place. With the absence of industry infrastructure, we can clearly see that copyright owners themselves do not have adequate representation and protection. It was only four years ago that BMG started an independent music publishing operation in Asia.

Why do I mention this? I say this to reflect one point. There have been some moves internationally, for example, for the removal of the compulsory licensing system, in relation to the mechanical reproduction of music. From my point of view, I think that, in quite a number of countries in Asia, this is probably a premature move, because, without a strong position of copyright owners and without a publishing industry, on one side, to sit down and to negotiate with the recording industry, on the other side, you have a very uneven playing field. I personally believe that, with a compulsory licensing system and with legislation establishing a reasonable minimum rate of payment for mechanical reproduction rights, there would be appropriate protection for the rights of composers, at least in the field of mechanical reproduction of musical works.

The last point I want to make is about the impact of new technologies. The main impact of the new technologies is twofold: first, it allows author's societies to really get into action, so to speak, because reliance on manual systems is no longer necessary, since computers are available to help in tracking and carrying out other tasks. Secondly, this also poses a real challenge to them. Unlike a lot of the developed societies in Europe and America, the young societies have no breathing space. They immediately have to deal with the licensing issues thrown up by these new technologies. The traditional users have never been licensed in their entire lives, and now these young societies have to deal with them and, at the same time, they also have to license on-line users. We are talking of young, capable managers with some basic training, but only with about three to five staff helping them having to deal with a whole host of issues and I think that is a terrific challenge for these new managers.

What is the situation regarding the collective administration of copyrights in Asia? To answer this question, I will jump to the third point raised in the paper and that is the role of CISAC, in particular, in the Asia-Pacific region in the establishment and development of collective administration organizations. As some you may know, CISAC established its Asia Pacific office in 1982. Between 1982 and 1989 1990, the emphasis of the office was on legislation, because at the time most of the copyright laws in Asia were outdated, either completely outdated or in fact non-existent. The efforts of the office for nearly the first ten years concentrated on getting the laws into place. For many reasons, of course, that was successful.

Around 1990, the focus shifted to the creation of collective administration organizations and since then, CISAC has been involved in varying degrees in the creation of societies: In Malaysia in 1989, in Indonesia in 1990, with the assistance of BUMA/STEMRA, the Dutch society, in Singapore in 1991, with the assistance of PRS in the United Kingdom, new societies became operational. In the Philippines a society existed since 1965 but, for political and social reasons, it really did not function until 1992, and CISAC had to basically re-invent the society, so to speak. In 1992, we were involved in the establishment of a society in China and, in 1994, in Thailand. At present, we are looking at the possibility and feasibility of creating societies in Mongolia and Viet Nam. CISAC involvement in all these countries as previously mentioned was in varying degrees.

In many instances, we adopted an extremely hands-on approach and that approach really produced good results. What do I mean by hands-on approach? I mean that we were engaged from the first day, we got together the copyright owners, we explained to government officials what we were trying to do, we helped them incorporate and paid for the incorporation of the companies, for example, in Malaysia and in Thailand; we also helped the societies draft their statutes and membership application forms, we assisted them in establishing their licensing conditions and tariff systems, in creating their documentation system and in drafting their distribution rules. We assisted them from the first step, all the way in every aspect and in addition, after the society was up and running, we were involved, in all the board meetings that took place. We gave them guidance, along with technical and legal advice, and very importantly, in the initial years, also financial assistance. In the case of Thailand, CISAC has financed the operation for the Thai society for four years in a row. However, after the end of this year, we will not finance them any more because they are in a position to finance themselves. In Malaysia we did the same thing, we loaned them money to start the society that was repaid. Similarly, in Indonesia, in China, in the Philippines, we actually gave them quite substantial sums of money to help them get started. In certain countries, for a number of political reasons, we were not able to adopt such hand-on approaches. We relied on more technical and legal approaches and on management and training assistance.

To conclude on this point, I would like to share with you some figures. I am actually a lawyer by training not an accountant, although, in listening to this speech, given that I keep quoting figures, you may think I am an accountant. As of 1990, when we started really on our drive to create new societies, Asian societies, excluding Hong Kong, Japan and Australia (I exclude them because they were fully established at the time), grossed US\$ 7.7 million. At the end of 1996, they now grossed US\$38.1 million, that is, a year-on-year average increase of 31% in gross revenues. At the same time, administration costs decreased from 50% in 1990 to 29% in 1996. (That is a bit misleading because it is brought up by two societies in particular which had extremely high administration costs.) In fact, in Malaysia and Singapore, and in some other countries, the administration costs are now below 20%.

These figures fall short of the potential of the region. Collective administration organizations collect US\$1.00 per head of population in Singapore, it increases to US\$2.00 in Hong Kong, US\$2.50 in Australia and US\$3.00 in America. Now let us calculate on that basis. Taking into account the *per capita* incomes of China and India, for example, and applying a rate of US\$0.01 per head of population, these two countries today should be grossing at least in excess of US\$30 million. The reality is that, at the end of 1996, both China and India together grossed about US\$1.1 million. Assuming China and India reach the level of economic development in Singapore, in twenty to thirty years from now, both countries should reach the level of Singapore, that is, US\$1.00 per head, (we fix it down with no increase in population), in twenty years' time you are looking at about at least US\$2 billion in performing royalties alone from two countries in Asia. I think there is a lot of work to be done. These figures are simply to give you a rough guide and indication.

Finally, on WIPO's program in Asia, I go by what my colleague, Mr. Ndiaye has mentioned, I believe the WIPO programs have been excellent. There are seminars specially in relation to government officials, which have proved to be extremely useful because the knowledge of copyright protection and the need for collective administration has been disseminated. In collaboration, we have organized training for judges in a number of territories and I think that that is very important. I would say that I believe training of judges in the region has to be intensified. In fact, I think currently it is insufficient. WIPO also has ongoing programs for managers and all the managers whom I have spoken to, whom I have liaised with WIPO to organize the training have always mentioned that they have benefitted from these programs and I believe we simply need to keep the programs going. I have found the regional seminars to be very helpful in collecting information because otherwise I need to visit 15 different countries. When WIPO organizes a regional seminar, at one meeting I get to meet people from twelve different countries and update the information I have. Here I would recommend the possibility of cross-regional meetings. For example, I think it would be very useful if the Asian regional seminars could be tied with Latin America or Africa and then maybe a tripartite one should also be organized, because I think we can all learn from each other's experiences.

One final point : in the case of China and India, we are talking of huge populations and every time we organize seminars, a hundred or two hundred people attend. This is great. You meet two hundred people, but this, out of 1.2 billion people in China, is a drop in the ocean. If you organize a seminar a month, you hit approximately 4,000 people a year, in ten years you hit 40,000. In two life times, we still cannot reach the population. This gives me the idea that one possibility that WIPO may wish to consider is to work on broadcast programs. If you could create a program with, for example, a one-hour program with music, and then talk about how the music came about, the copyright protection that is involved, what must be done to protect this. You can then have one for films, one for books, you can have one for the different categories of copyright owners and then, when you broadcast it – for example, if in China CCTV carries it, – you are looking at an audience of three to four hundred million people. So at one go, on a one-hour program, where probably people will turn on to watch because it is music, or because it speaks of their favorite actors or film programs, you have basically sensitized the population.

Martín Marizcurrena: Una sociedad de gestión colectiva está en peligro cuando comienza a tener presencia institucional en el medio, cuando empieza a ser temida por aquellos que no reconocen y que no quieren pagar el derecho de autor; esos mismos usuarios son los que pretenden defender, difundir, proteger a los autores, en forma individual. Cuando esos autores en una toma de conciencia se juntan para defender, como grupo, sus derechos entonces ya no es aceptado.

Es cierto que el Estado tiene, entre otras de sus obligaciones, el control de la sociedad de autores y de la transparencia de la sociedad de autores, pero antes que el control tiene la obligación de defender, de proyectar, de respaldar, no como protector, no como curador, sino en el cumplimiento de las propias leyes que de ella emanaron, hacer cumplir el derecho de autor y obrar para que la sociedad de gestión colectiva pueda cobrar y pueda fijar su tarifa y pueda negociar con los usuarios de una manera justa y equitativa para los autores.

El interés general, el acceso a la cultura, las prácticas monopólicas, son argumentos absolutamente falaces destinados a desprestigiar a las sociedades de gestión colectiva. La realidad está indicando que no hay ninguna sociedad de autores rica, millonaria y no hay ninguna sociedad que se puede demostrar que ha hecho abuso de su posición dominante en el mercado por tener un monopolio de hecho o de derecho en el campo de la administración de los derechos. El Estado cuando es usuario es el primero en dejar de reconocer y en no pagar los derechos de autor y no solamente en América Latina, lo cual significa que el Estado no es consciente de los compromisos que tiene y de la obligación que tiene en defender y en hacer cumplir la ley. Por eso la función de la OMPI ha sido y es muy importante porque a través de estos años, conjuntamente con la CISAC, ha ido recorriendo el camino de América, tratando de ampliar a través de su curso de formación los conocimientos, abriendo los ojos de aquellos que debieran tenerlos abiertos, para hacerles saber cómo tienen que proceder en cuanto a la defensa del derecho de autor. El número de los cursos también fue incrementado y luego se sumaron congresos internacionales del artista, del intérprete, del productor, congresos que agrupan a muchas personas en países en los que jamás se había oído hablar del derecho de autor. Todo eso se fue construyendo a través de los años por la comunión entre la OMPI y la CISAC, porque aquello que la OMPI no puede cubrir, la CISAC lo está haciendo a través de las organizaciones personales y particulares. Todas aquellas personas vinculadas a sociedades de autores, que por razones de ser instituciones privadas, no tenían acceso a los cursos de formación de la OMPI se pudieron beneficiar de la asistencia y el asesoramiento por parte de la CISAC. Así estamos en el camino de la colaboración, estamos en el camino de la buena senda y aspiramos a que esta comunión entre la OMPI y la CISAC no se rompa.

Leandro Darío Rodríguez Miglio: La administración colectiva es un elemento esencial para un uso legítimo de ciertas categorías de obras. De esta manera los autores crean un instituto para poder vincularse con el propio público, es decir las obras acceden al público a través de distintos modos de explotación en los que intermedia siempre un usuario. Esto nos da dos elementos: por un lado, las obras, el repertorio, y por otro, el mercado. El público y los usuarios dentro del mercado consumen obras que están en el mercado y los autores tienen que crear un instituto que gestione colectivamente

ese repertorio para poder moverse dentro de las reglas de ese mercado, y poder entonces otorgar las licencias de uso que tornan legítimo la autorización de los repertorios.

Esencialmente uno de los primeros requisitos que debe existir no sólo para que exista la administración colectiva sino el propio derecho, es una legislación adecuada sobre derecho de autor que contemple el reconocimiento de los derechos exclusivos del autor de la explotación de sus propias obras, contemplando tanto los aspectos patrimoniales como morales. Otras condiciones específicas, ya en cuanto la existencia y la creación de un ente de administración colectiva, es la existencia de un repertorio en un territorio dado, en un medio determinado. Luego otra de las condiciones específicas es que sea imposible de gestionar individualmente ese repertorio. Tal el caso de las obras musicales en casi todas sus formas de explotación. De la gestión colectiva, se derivan ventajas económicas que conllevan a una universalidad de obras, a un conjunto universal de creadores de alrededor de dos millones de creadores, las ventajas económicas que haya instituciones que reglamenten por ello, que se ocupen de relevar los padrones de usuarios, que licencien el uso de las obras en su nombre, que fijen las tarifas y que le puedan prestar un servicio.

En realidad, la entidad de gestión colectiva es una entidad que presta un servicio a dos puntas, es decir, no sólo a los autores que son quienes tuvieron la idea de crear este modelo, sino también al propio usuario, al que quiere actuar dentro de la ley y éste necesita una licencia. Ese servicio del otorgamiento de licencia en el campo de obras musicales sólo lo va encontrar en una entidad de gestión colectiva. La gestión colectiva también tiene razón de ser en el campo de los derechos conexos, donde existe un derecho de remuneración, que no pueda ser ejercido individualmente, en los casos de las licencias globales en materia de radiodifusión o derechos de reproducción, telecable, etc. Siempre donde no se pueda ejercer individualmente el derecho, estará el modelo necesariamente imprescindiblemente presente de la gestión colectiva. Una vez que se reúnen las condiciones, es decir que existe una ley que reconoce el derecho de propiedad intelectual, derechos exclusivos de explotación de la obra, una sociedad de autores con personalidad jurídica y un repertorio, se plantean los requisitos de funcionamiento de la organización.

Primero, las sociedades tienen que organizarse internamente, documentar las obras y documentar todos los datos de los miembros, firmar los contratos con sus similares del exterior, documentar el repertorio extranjero, establecer reglas de reparto objetivas, y esto es un principio de lo que se deriva también del trato nacional del Convenio de Berna. Se necesita un reglamento de reparto que sea previo, que esté escrito, aprobado por la asamblea o por la junta directiva según lo determine el estatuto de cada sociedad, pero este reglamento de reparto tiene que ser objetivo y no discriminar entre obra nacional o extranjera ni tampoco discriminar entre los géneros musicales. Este reglamento de reparto debe ser previo, preexistente y debe estar publicado y ser conocido por los miembros. En materia de organización de la documentación internacional, la CISAC pone a disposición algunas herramientas pero las propias sociedades han creado herramientas de armonización a nivel internacional.

Otro de los elementos esenciales es que tenga la sociedad capacidad jurídica, o sea aptitud por sí misma, para fijar sus tarifas que no estén vinculadas a un organismo estatal, que tenga estructura de tarifa, estructura de cobranza efectiva.

Un buen funcionamiento implica una entidad única por categoría de obras y la gestión única no constituye un monopolio en el sentido mercantil, ya que no deriva necesariamente en un abuso de posición dominante. La verdadera posición dominante la establecen los poderosos usuarios, los grandes multimedios que son propietarios de redes de televisión, redes de emisoras de radio, periódicos, etc., cuando se enfrentan con una sociedad de autores para establecer tarifas.

Basta ver el panorama de América Latina que es más o menos sobre veinte países en dieciséis países, la televisión por cable no posee licencias de explotación, es decir no paga el derecho de autor, no reconoce la firma de un contrato y sigue explotando las obras. En sólo tres o cuatro países de América Latina se cobra el derecho de autor en la distribución por cable: son Argentina, México y Uruguay. En materia de hotelería la mayoría de los países también tiene problemas. Hace unos años, en el Comité Iberoamericano nos propusimos fomentar un trabajo muy intenso para que las sociedades lleguen a recaudar un dólar por cada habitante; hoy hay dos o tres sociedades que están

por encima de ese parámetro, y permítanme citar una frase de Jorge Aneli que siempre dice estamos cansados de encontrarnos con empresarios y usuarios millonarios que se hacen millonarios por el uso de las obras y sin embargo no respetan ni la propia ley.

El punto quince de la declaración de Maastricht de la CISAC dice en el marco de sus obligaciones internacionales en materia de protección del derecho de autor y promoción de la cultura, que los estados deberán crear y desarrollar medidas apropiadas de apoyo a la gestión colectiva de los derechos de autor con vistas a una mejor aplicación de las legislaciones y convenios que regulan esta materia. Esta declaración de la CISAC adoptada en el congreso de Maastricht en 1992, sigue teniendo vigencia de manera especial en los países en vías de desarrollo. De todas maneras estamos muy satisfechos por la evolución en América Latina, porque ha pasado de un volumen de negocios en el año 1991 de 40.000.000 de dólares de los EE.UU. y este año en 1997, creo que cerrará con aproximadamente 230.000.000 de dólares de los EE.UU., sobre un total aproximado de 350.000.000 de habitantes.

Esa progresión se logró a través de muchas cosas: la actividad de la CISAC, la actividad de la OMPI, la actividad del Comité Iberoamericano, la continuidad que tuvieron los dirigentes y los administradores, el profesionalismo que logramos establecer a nivel del administrador, de la sociedad, del funcionario, del técnico, los cursos y todas estas cosas que constituyen la cooperación al desarrollo. Yo invito a los estados a unirse a nosotros quienes trabajamos en la cooperación para el desarrollo porque ese es nuestro compromiso. Es el compromiso por haber recibido, en el caso de mi sociedad, una sociedad organizada que tenemos la obligación de traspasar a la futura generación, moderna y mucho más desarrollada.

Miguel Pérez Solís: En mi deseo de colaborar con el Sr. Carlos Fernández. Ballesteros, moderador de este panel, y dado que después de mi intervención queda aun otro orador, y el tiempo apremia para poder cumplir con el horario marcado y el Acto de Clausura que a continuación sigue, voy a hacer una exposición sintética y breve, pues las circunstancias mandan.

En primer lugar quiero destacar cuál es la función de las organizaciones no gubernamentales (compuestas por entidades de gestión de derechos de propiedad intelectual), en el establecimiento y desarrollo de los sistemas de administración colectiva, en los países en desarrollo. Cuál es nuestra función.

Ya se ha mencionado en este foro la importancia de las actividades desempeñadas por la OMPI en este sentido, o de CISAC en colaboración con la anterior.

Por nuestra parte, a través de FILAIE, que aquí represento, hemos impulsado, no sólo la gestión colectiva en la Península Ibérica, sino también en América Latina.

Quizás nuestra labor más importante ha sido la de sensibilizar al Comité de Expertos, de la OMPI, y a los respectivos gobiernos, de la imperiosa necesidad de acometer y finalizar un Instrumento jurídico de carácter internacional que supere la Convención de Roma en relación con los derechos de los artistas.

La labor de FILAIE representó un impulso necesario para que se pudiera discutir en el seno de la OMPI un nuevo Tratado sobre Interpretaciones o Ejecuciones y Fonogramas, que contiene disposiciones interesantes en favor de los artistas y superadoras del de Roma.

Desgraciadamente la gestión colectiva no está contemplada en dicho Tratado. Sin embargo, aspectos tales como la ampliada definición de artista, el derecho moral reconocido para éste, el derecho de puesta a disposición en entornos digitales y diversas disposiciones sobre medidas tecnológicas y sobre gestión de derechos, unidas a la ampliación del plazo de protección a 50 años, paliar aunque no compensen la exclusión de las fijaciones audiovisuales en el Nuevo Tratado.

Acometemos ahora, a través de FILAIE, la importante labor de conseguir, en la medida de lo posible, influenciar sobre los respectivos Gobiernos de los países que conforman la Comunidad Iberoamericana, para que firmen y ratifiquen el Tratado OMPI sobre Interpretaciones o Ejecuciones y Fonogramas.

Se trata por tanto, de hablar con nuestros respectivos Gobiernos, insistir constantemente para que se suscriban los Tratados OMPI y hacer toda esa serie de actividades, de escaso contenido jurídico pero sí político, a fin de que se escuche esa voz práctica que representan los artistas y que a veces es muy eficaz.

Para FILAIE la gestión colectiva resulta absolutamente necesaria. Me refiero sobre todo a la gestión colectiva parcial, pues ya he indicado anteriormente que una gestión colectiva plena, también deseable, puede referirse a derechos exclusivos, si bien sería de difícil aplicación en una primera fase, que se concreta cuando el artista negocia de forma individual su contrato discográfico para la fijación de sus interpretaciones o ejecuciones, con el fin de producir fonogramas de carácter comercial que van a ser posteriormente comercializados.

Por tanto, la gestión colectiva a la que me refiero y que defiendo con toda rotundidad, está referida a los derechos de simple remuneración, tales como remuneración por copia privada, comunicación pública, alquiler y préstamo, y por último al derecho de puesta a disposición, para ambientes interactivos, que si bien en el Tratado OMPI aparece configurado como un derecho exclusivo, la dificultad de su ejercicio individual por parte del artista merece la contemplación de una gestión colectiva del mismo. Es evidente que para el artista individualizado le resulta de todo punto imposible el control de la utilización que en las grandes redes y comunicaciones, ya sea por cable o aéreas, se van a producir en el ciberespacio.

Por último, quiero resaltar que nos encontramos en una encrucijada entre la concepción muy minoritaria por parte de algunas organizaciones de productores, de rechazar la gestión colectiva, y por la concepción mayoritaria de organizaciones de autores y artistas de abogar por una gestión colectiva, incluso de derechos exclusivos, con la participación y tutela del Estado, con el fin de garantizar el debido funcionamiento de las entidades de gestión.

Es evidente que ésta última fórmula necesita una aplicación imperativa en los países en vías de desarrollo, en donde los derechos de propiedad intelectual, si bien constan en sus textos legislativos, en la práctica son ignorados.

Quiero concluir, que sin duda nos ilustrará de otras cuestiones autorales interesantes, haciendo un reconocimiento al nuevo Tratado OMPI sobre Interpretaciones o Ejecuciones y Fonogramas, en un apartado específico relativo a las definiciones, y más concretamente, al de definición de artista, con toda la importancia que supone la determinación del sujeto (artista), que va a ser titular de derechos de propiedad intelectual.

A la clásica definición de artista contemplada en la Convención de Roma, en el sentido de que se define como la persona (evidentemente física), que canta, interpreta, ejecuta, etc. de cualquier forma una obra literaria o artística, se ha introducido también las expresiones del folclore.

Con esta nueva definición no sólo se ha ampliado notablemente el campo de protección de las interpretaciones o ejecuciones para dar cabida a todo ese fantástico acervo cultural que constituye muchas veces la forma de identidad de pueblos y comunidades, sino que también las fijaciones o interpretaciones de los artistas no han de tener una referencia obligatoria al concepto de obra literaria o artística, dado que las expresiones folklóricas, técnicamente, encajan difícilmente en esta última categoría.

Por tanto es un logro que tendrá su pleno reconocimiento cuando una gran cantidad de países muy ricos en expresiones folklóricas suscriban el nuevo Tratado protegiendo de esta forma sus propios patrimonios culturales.

Concluyo reafirmando mi criterio de que es necesaria una gestión colectiva para los derechos de los artistas, e invitando a reflexionar sobre la necesidad, no sólo de reconocer una remuneración para la comunicación pública, sino también para la copia privada como el mejor instrumento para combatir la piratería mediante la duplicación de fijaciones o interpretaciones en cintas vírgenes. Si éstas están gravadas con un canon, al menos el pirata, que evidentemente utiliza cintas vírgenes, pagará algún derecho.

François Parrot: Le groupement ARTIS GEIE au nom duquel je m'exprime, est un groupement européen d'intérêt économique, c'est-à-dire de statut communautaire, qui représente des sociétés de gestion collective des droits d'artistes interprètes ou exécutants uniquement.

Quel rôle jouent et peuvent jouer ARTIS et ses membres ou toute autre organisation non gouvernementale intéressée dans la création et le développement des systèmes de gestion collective des pays en développement : un rôle de conseil et de soutien techniques, voire financiers, dans un esprit de non ingérence mais de respect des lois, des pratiques et des coutumes locales des pays concernés.

Il n'est pas inutile de rappeler que nos sociétés de gestion des droits n'ont pas de but lucratif et que la solidarité entre artistes du monde entier est une tradition aussi forte qu'ancienne. Les experts de nos sociétés sont à même, vu leur expérience, d'apporter un rôle de conseil juridique et technique aux législateurs, aux techniciens, magistrats, avocats, juristes, informaticiens et aux artistes interprètes ou exécutants des pays en développement. Un appui financier peut également être envisagé.

Nos sociétés sont assez régulièrement consultées sur les aspects législatifs par des gouvernements ou des organisations non gouvernementales ainsi que par des sociétés de gestion collective ou des artistes interprètes exécutants eux-mêmes. Ainsi, notre membre français a eu l'occasion de soumettre au Gouvernement camerounais ses commentaires sur la loi en préparation en 1995 et, plus récemment, au Gouvernement ivoirien en 1996.

Nos experts participent également à des séminaires généraux, organisés par des organisations gouvernementales, colloques ou autres forum, en particulier par l'OMPI sur les territoires en voie de développement, notamment en Afrique. Nos sociétés participent à des séminaires de formation à l'initiative d'organisations de pays de développement à l'intention des artistes interprètes ou exécutants de ces pays. Ainsi, participons-nous activement aux formations de l'Association africaine de lutte contre la piraterie, à l'intention des techniciens et artistes interprètes ou exécutants des pays africains.

Nous organisons l'accueil de stagiaires en provenance de pays en développement. La société de gestion française que je représente, reçoit chaque année pendant une semaine des juristes ou autres techniciens envoyés par l'OMPI pour les former aux techniques et aux aspects juridiques de la gestion collective des droits de la propriété littéraire et artistique.

On peut enfin envisager la conclusion d'accords bilatéraux de coopération entre nos sociétés de gestion collective avec les sociétés créées ou en formation dans les pays en développement. L'aide à la création et au développement des sociétés de gestion collective des pays de développement peut également se traduire par une aide financière directe remboursable à des conditions particulières.

La constitution de sociétés de gestion collective se heurte en effet à titre principal, à des obstacles financiers, à un manque de moyens en terme de personnel, d'équipement technique et informatique et de locaux tout simplement. Quel est l'intérêt pour nos sociétés de gestion collective? C'est le rayonnement au niveau mondial des systèmes de gestion collective institués sur les modèles de nos propres systèmes. Pourquoi? Non par goût prononcé de l'interventionnisme ou de l'ingérence gratuite, mais parce que seule la mise en place harmonisée de tel système au niveau international permettra la conclusion indispensable d'accords de représentation réciproques au niveau mondial, de lutter contre la piraterie par une représentation institutionnelle collective organisée des artistes interprètes ou exécutants et de promouvoir ainsi le système dit continental du droit d'auteur.

On peut envisager d'intervenir à deux stades : à celui de la constitution et à celui de l'activité de la société de gestion collective. La population que l'on entend représenter et la manière dépend des modalités statutaires de la constitution de cette société. Entend-on représenter une seule ou plusieurs catégories d'ayants droit? Dans ce second cas, ne doit-on pas considérer que certaines catégories de titulaires ont des intérêts distincts, voire opposés. Il en est ainsi des producteurs d'un côté et des artistes interprètes ou exécutants de l'autre. Dans le premier cas, si l'on prend l'exemple particulier des artistes interprètes, entend-on représenter les seuls artistes interprètes ou exécutants de la musique ou les artistes interprètes exécutants de l'audiovisuel, ou les deux.

La gestion collective s'organise autour de deux axes, la perception et la répartition. Les différents débats qui ont eu lieu jusqu'à présent ont démontré pour chacun des stades, les enjeux, les risques et les opportunités des nouvelles technologies. Dans ce cadre comment orienter l'intervention de nos sociétés dans les pays de développement? La négociation des rémunérations peut être faite de manière individuelle par les artistes interprètes ou exécutants eux-mêmes, la société de gestion collective étant seulement chargée de collecter l'argent au nom et pour le compte des artistes interprètes sur la base d'un mandat individuel ou de la loi. La négociation peut être également exercée collectivement par les organisations syndicales représentant les artistes interprètes ou exécutants via les conventions collectives, la société de gestion collective étant encore une fois chargée seulement de percevoir les rémunérations.

Enfin, troisième cas de figure, ce peut-être la société de gestion collective elle-même, soit en liaison directe avec un ou des utilisateurs, soit par le biais de commissions réglementaires instituées par la loi, qui fixe les rémunérations ou les barèmes. Toutes ces questions ne peuvent trouver réponse qu'en prise directe avec la réalité et la connaissance du terrain professionnel et en fonction de l'état du droit du pays concerné. C'est dire que seule une coopération étroite entre les sociétés expérimentées et les sociétés en création ou en développement peut déboucher sur une bonne gestion des droits des artistes interprètes.

L'expérience de nos sociétés tend à démontrer que les titulaires de droit ont souvent intérêt à se regrouper à ce stade de la perception. L'émergence de la société de l'information et l'exploitation de "produits multimédia" rendent la création de ces guichets uniques pour la perception plus que jamais indispensables. Elles posent un certain nombre de difficultés qui ne sont toujours pas réglées dans nos pays. Dès lors que les nouvelles technologies brouillent les frontières entre le son et l'image, entre les différents média, sur quelle base va-t-on percevoir? Un des axes essentiels de notre politique réside dans la reconnaissance du caractère individuel des droits de propriété littéraire et artistique des artistes interprètes ou exécutants. Pour cela, nous défendons le principe de la répartition individuelle des droits. Les sommes collectées au nom et pour le compte des titulaires de droits doivent aboutir à des décomptes personnels proportionnellement aux utilisations faites à partir des prestations enregistrées.

Nous estimons que l'émergence de la société de l'information rend cette répartition plus que jamais indispensable et plus encore que par le passé réalisable. L'apparition des techniques numériques de diffusion rend la problématique quelque peu différente, dès lors que la répétition des codes d'identification au moment de l'exploitation des oeuvres permet de savoir plus aisément ce qui est utilisé, à quel moment et pour combien de temps.

La société de gestion collective des artistes interprètes ou exécutants doit disposer de ses propres informations, lesquelles doivent être les plus complètes possible. Elles sont intéressées à constituer leur propre base de données et à se regrouper afin de constituer une base de données commune, la plus complète possible. Dans quelles conditions? Après trois années de travaux, les sociétés européennes de gestion de droits des artistes interprètes, regroupées dans le "Societies Council for Administration of Performers' Rights" ont mis au point un système d'identification à vocation planétaire. Ce système est désormais opérationnel et permettra aux jeunes sociétés de faire un grand bond en avant en les faisant entrer de plain-pied dans l'ère numérique.

La mondialisation des exploitations rend d'ailleurs nécessaire la conclusion de tels accords entre les sociétés de gestion collective des différents pays. La conclusion de tels accords sera grandement facilitée par des systèmes de répartition et d'identification des artistes interprètes ou exécutants. Leur mise en oeuvre est donc complexe et rend nécessaire une coopération entre les sociétés de gestion collective et cela concerne tous les pays y compris bien sûr ceux en développement.

Miguel Pérez Solís: Quisiera destacar cuál es la función de las organizaciones no gubernamentales en el establecimiento y desarrollo de los sistemas de administración colectiva en los países en desarrollo, cuál es nuestra función. Ya se ha mencionado en este foro la importancia de las actividades desempeñadas por la OMPI o la CISAC en materia de cooperación al desarrollo; la FILAIE, que aquí represento y que agrupa sociedades de gestión tanto de la Península Ibérica como de América Latina, ha venido desarrollando diversas actividades en la misma dirección.

Todo ello llevó a que se pudiera discutir en el seno de la OMPI un nuevo Tratado sobre interpretaciones o ejecuciones y fonogramas que contiene disposiciones interesantes en favor de los artistas.

Se trata para nosotros de hablar con nuestros respectivos gobiernos, insistir muchísimo que suscriban estos nuevos tratados, que apliquen sus leyes nacionales empleando para ello todos los medios necesarios, los artistas afortunadamente tienen esa fama o ese prestigio público, y tienen a veces acceso bastante fácil a los políticos. Ésta es una voz muy práctica, poco jurídica, pero sin embargo da resultados espléndidos.

Uno de los mayores logros de la definición del artista, contenida en el Tratado de la OMPI sobre interpretaciones o ejecuciones y fonogramas, es que se haya incluido a la persona que canta, interpreta, ejecuta, etc., en cualquier obra literaria o artística, y se introdujo expresiones del folclore, con lo cual toda esa gran riqueza que hay de expresión musical va a tener cabida en propiedad intelectual. Este es un logro, por lo tanto hay que exigir que este tratado sea suscrito con el mayor número de países. Considero que la mejor forma para permitir que, en estos países, puedan tener plena aplicación los derechos de propiedad intelectual en lo que se refiere a los artistas. Sería enfocándolo hacia una gestión colectiva necesaria de tipo parcial, es decir intentando recaudar derechos de simple remuneración. Evidentemente en estos países existe mucha piratería, por lo tanto hay que convencer a los gobiernos que la mejor forma de luchar contra la piratería es el establecimiento de una remuneración por copia privada. También me parece adecuado aplicar un derecho de remuneración para la comunicación pública, como ya es el caso.

Antonio Delgado Porras: La SGAE viene participando en programas de cooperación de la OMPI con los gobiernos, las magistraturas, las fiscalías y las sociedades de autores de los países latinoamericanos en materia de administración colectiva de los derechos de autor. Lógicamente, la cooperación en ese campo no ha tenido más remedio que extenderse a los grandes temas generales sobre la protección de las obras y la definición de los derechos.

Quisiera exponer aquí algunas de las orientaciones que hemos seguido en el asesoramiento en dicha materia. Nuestro objetivo ha sido, es y será conseguir que todos los Estados de esa región dispongan de una gestión colectiva bien organizada, transparente y sólidamente construida sobre principios modernos y con los elementos necesarios para que puedan afrontar el futuro más inmediato, especialmente el que ofrece la tecnología digital.

La primera de esas orientaciones ha sido la de convencer a los legisladores que establezcan un régimen de gestión colectiva basado en la configuración de un "status" especial al que las organizaciones administradoras que pretendan gozarlo accedan mediante una autorización administrativa. Dicho régimen deja a salvo la libertad de asociación. En este empeño, puede decirse, en términos generales, que hemos tenido bastante éxito con la inapreciable ayuda de la ley española de 1987 y la alemana de 1965, a la que la primera sigue muy de cerca. Esto puede comprobarse en la Decisión 351 de la Comisión del Acuerdo de Cartagena, por la que se ha instaurado, para todos los países del Pacto Andino (Bolivia, Colombia, Ecuador, Perú y Venezuela), un régimen armonizado

como el descrito. Esa misma reglamentación la encontramos en la ley chilena de 1992, en las recientes legislaciones de Panamá, Costa Rica y México, y en el proyecto de ley paraguayo.

La segunda de dichas orientaciones ha consistido en incorporar al régimen de autorización ciertas disposiciones que pretenden evitar una proliferación absurda de organizaciones concurrentes en la gestión de unos mismos derechos, que harían fracasar la función y las ventajas de la administración colectiva.

La tercera orientación podemos identificarla, dentro de la reglamentación aludida, en aquellas disposiciones destinadas a someter, a las normas sobre la competencia, la actividad de las organizaciones administradoras que desarrollen un tipo de gestión completa y ostenten una posición dominante, saliendo al paso de los peligros de una aplicación pura y dura de dichas normas.

La cuarta orientación ha sido la de llevar al ánimo de compositores y empresas de edición musical las ventajas, cuando no la necesidad, de la integración y de que ésta se efectúe lo más plenamente posible. Porque estas organizaciones, o se hacen con los derechos necesarios para poder dar licencias en el marco digital a los nuevos productos y servicios, o acabarán dedicadas a actividades cada vez más residuales y de un alto coste de gestión que las agotarán poco a poco.

Pese a los esfuerzos realizados, permanece una gran sombra para el futuro en materia de gestión colectiva de los derechos relativos a las obras audiovisuales. Es en este campo donde concentramos nuestras preocupaciones y donde vamos a seguir trabajando.

CLOSING SESSION

Speakers: Borja Adsuara Varela, Director of the Cabinet of the Secretary of State for Culture, Ministry of Education and Culture of Spain

Enrique Loras García, Director General, General Authors' and Publishers' Society of Spain (SGAE)

Mihály Ficsor, Assistant Director General, World Intellectual Property Organization (WIPO)

DISCURSO DE CLAUSURA

**por el Sr. Borja Adsuara Varela
Director del Gabinete de la Secretaría de Estado de Cultura
Ministerio de Educación y Cultura de España**

Señor Subdirector General de la Organización Mundial Propiedad Intelectual,
Señor Director General de la Sociedad General de Autores y Editores de España,
Señoras y Señores:

Nos disponemos en esta última sesión a clausurar el Fórum Internacional sobre el Ejercicio y la Administración del Derecho de Autor y los Derechos Conexos ante los Desafíos de la Tecnología Digital. Quiero en primer lugar, y en nombre de la Ministra de Educación y Cultura de España, felicitar sinceramente tanto a la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual como a la Sociedad General de Autores y Editores de España por el éxito de la convocatoria y la organización de este Fórum. En segundo lugar, quiero agradecer, ya a título personal, la amable invitación que se me ha hecho por la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI) y la Sociedad General de Autores y Editores de España (SGAE) para participar en la Sesión de Clausura de este Fórum Internacional al que he asistido, no sólo como representante del Gobierno Español, sino como el primero, y al mismo tiempo, el más humilde de los interesados en los temas que aquí se han tratado.

En la hora del término, hago mía las preguntas que en cierta ocasión un viejo maestro sugirió a su discípulo que se formulara cada vez que acometiera una tarea; a saber: en primer lugar, se debe hacer? después ¿cómo llevarla a cabo? y una vez finalizado el trabajo, ¿ha merecido la pena? La primera pregunta (¿se debe hacer?) ya se respondió afirmativamente hace meses, cuando la OMPI apadrinó esta iniciativa, en un momento en que los derechos de propiedad intelectual atraviesan momentos difíciles debido a los grandes intereses económicos que están en juego y que defienden distintos grupos. Se hacía necesario, en la línea de reflexión iniciada ya en otros foros, dar un paso más. En tal sentido, es preciso realizar el esfuerzo de acometer criterios unitarios, ya que sólo éstos aseguraran la defensa de los derechos e intereses de los titulares de la propiedad intelectual.

La segunda pregunta ¿cómo llevar la tarea a cabo? ha puesto de manifiesto de manera satisfactoria la capacidad de colaboración entre instituciones públicas y privadas, diferentes entre sí pero capaces de dar respuesta adecuada a un reto de estas características. Por otra parte, la acertada elección de la vieja Híspalis como lugar de acogida, ha ofrecido un toque de belleza y luminosidad a estos días, de lo que, no me cabe duda, habrán disfrutado todo los aquí presentes.

Finalmente, queda responder a la tercera y última cuestión ¿ha merecido la pena? Creo que esta última pregunta la debe contestar cada uno íntimamente, dependiendo de las expectativas que tuviera al venir, sus intereses particulares y lo escuchado y también lo vivido durante estos tres días. No obstante, y por los comentarios de otros asistentes en los pasillos y en los pocos momentos de descanso que nos ha dejado el intenso trabajo desarrollado, creo que puedo aventurar una respuesta que refleja el sentir general. La realización de este Fórum Internacional de la OMPI y la asistencia al mismo de cada uno de nosotros sí ha merecido la pena. Ello por varias razones. En primer lugar, el objetivo de este Fórum, (que figura en el punto doce del programa: pasar revista a las situaciones en el campo del ejercicio y la gestión de los derechos de autor y de los derechos conexos, en particular desde el punto de vista del impacto de la tecnología digital, e identificar los cambios que se da preciso introducir en los principios y aspectos prácticos del establecimiento y del funcionamiento de los sistemas de gestión colectiva) está plenamente cumplido. Como decía el Señor Ficsor esta mañana, durante los nueve grupos de debate que se han desarrollado en estos tres días se ha aportado una gran cantidad de material que ha sido a veces difícil de digerir por la densidad y la rápida sucesión de las intervenciones, pero que, una vez publicado y procesado, será de una inestimable ayuda para la revisión de esos principios que, como también ha quedado reflejado a lo largo de los debates, tan sabiamente supo plasmar el Señor Ficsor en 1990, y que pese a su predisposición a cambiarlos,

parece que a petición popular va tener que conformarse con retocarlos o adaptarlos a los nuevas prácticas aparecidas en estos siete años. Pero en segundo lugar, este Fórum sí ha merecido la pena para muchos de nosotros –quiero pensar que para la mayoría de nosotros– porque nos ha permitido conocernos, reconocernos o ver de nuevo a viejos conocidos, en un marco distinto, en una ciudad como Sevilla que, como también se ha dicho, toda ella incita a la creatividad y a las relaciones de amistad.

Quiero agradecer finalmente su presencia a todos los participantes y asistentes; a los primeros, por haber compartido sus conocimientos y sus reflexiones con nosotros, y a los segundos por haber impulsado con su interés la buena marcha de este Fórum. Confío en que el contenido de lo debatido en estos días haya sido provechoso para todos y en que el contacto personal con ocasión de los debates, pero también más allá de éstos, en el marco de esta hospitalaria ciudad de Sevilla, les haya permitido estrechar lazos entre todos los que nos dedicamos al mundo de la propiedad intelectual. Estoy seguro de que nos volveremos a ver muy pronto, en cualquiera de los distintos foros internacionales de propiedad intelectual o en una próxima visita suya a España, de trabajo o placer. El placer será en todo caso para nosotros, como lo ha sido el tenerles a ustedes aquí los tres días que ha durado este Fórum que hoy clausuramos.

DISCURSO DE CLAUSURA

**por el Sr. Enrique Loras García
Director General de la
Sociedad General de Autores y Editores de España
(SGAE)**

Señor Subdirector General de la Propiedad Intelectual de la Organización Mundial de Propiedad Intelectual,
Director del Gabinete de la Secretaría de Estado de Cultura del Ministerio de Educación y Cultura de España,
Señoras y Señores,

Tengo el honor de dirigirme a ustedes en nombre del Presidente del Consejo de Dirección de la Sociedad General de Autores que desgraciadamente no puede hacerlo personalmente. Simplemente, deseo hacer una pequeña reflexión en el sentido de que una de las cosas más importantes que desde el punto de vista de un gestor que ha estado siempre en empresas privadas -sólo llevo seis años en esta la propiedad intelectual- una de las cosas que más he visto, es que las nuevas tecnologías -y creo que coinciden con muchas de las opiniones aquí vertidas- más que una amenaza para la gestión colectiva, son una oportunidad para reforzar el concepto y la eficacia en esta gestión colectiva.

También me han sorprendido un poco ciertos aspectos que se han dicho por parte de algunos sectores, que más que teorías, han sido una serie de opiniones creo que interesadas, cuando se han referido al tema de la transparencia y del interés general y público. Me sorprende el uso del interés público y general como acusación para que el autor no cobre o cobre menos, y le tachan implícitamente de exagerado lo que está cobrando. Más me sorprende que lo digan ciertos entornos industriales que son poderosos consorcios industriales a los que no veo regalar sus productos en nombre de ese interés general por la libertad del acceso a la cultura. En otros aspectos que en el de la transparencia, en cierta forma me indigna en que ciertos sectores de intereses, contrarios a pagar el derecho de autor para un creador autónomo en libertad de intermediarios, utilice este término para referirse a sociedades que en el caso mío -y voy hablar en primer término- además de tener el control que tiene cualquier empresa, tenemos una auditoría anual de Arthur Andersen, que es una empresa de prestigio internacional la conocerán ustedes y además tiene un control especial del Ministerio de Cultura que lo ejerce realmente.

Mientras estos sectores industriales que hablan de transparencia para otros, resulta que son auditados por propias sociedades de autores -por estas "perversas" sociedades de autores, e incómodas sociedades de autores- y descubren y es un caso real, que una de estas "major", de estas multinacionales, ha declarado un millón y medio de dólares menos en una liquidación, un millón y medio de dólares, repito un millón y medio de dólares. Entonces habría que repasar un poquito el concepto de transparencia, el juego para todos y no para unos pocos nada más. Por lo tanto, ya se entiende por qué se clama que se desaparezcan las sociedades de autor o se debiliten, ya que quizás, de esta forma ciertas incomodidades desaparezcan.

Sin más que esto, pido perdón porque como jurista he tenido que enfocarlo desde el punto de vista de gestor, simplemente decirles que como asistentes a la Organización del Fórum Internacional de la OMPI, nos gustaría haber contribuido positivamente a los resultados esperados por todos ustedes. Todo el personal de la Sociedad General de Autores Editores, así como todo el personal externo que ha participado: intérpretes, técnicos de vídeo y sonido, azafatas, y otros más, deseamos muy sinceramente que les hayamos sido eficaces en el plano profesional y ya en el personal o humano, que les hayamos permitido disfrutar de un tiempo inolvidable en esta encantadora ciudad de Sevilla, capital de culturas, autores y artistas.

DISCOURS DE CLÔTURE

de

**Mihály Ficsor, Sous-directeur général
Organisation Mondiale de la Propriété Intellectuelle (OMPI)**

Mesdames, Messieurs, chers collègues et chers amis,

Après m'être exprimé dans la langue de Shakespeare et dans celle de Cervantes, j'aimerais, pour conclure ce colloque, m'adresser à vous dans la langue de Molière ou de Beaumarchais qui créa la première société d'auteurs il y a plus de deux siècles. C'est à la suite de problèmes rencontrés avec les utilisateurs, notamment avec les théâtres qui ne payaient pas pour l'utilisation de ses oeuvres, et particulièrement pour celle que lui inspira cette ville magnifique de Séville, que Beaumarchais eut cette idée de rassembler les ayants droit. La langue française, c'est aussi évoquer d'autres hommes de génie, comme Honoré de Balzac, Alexandre Dumas et Victor Hugo qui créèrent la première société de gestion des œuvres littéraires au monde, ou encore Paul Henion et Victor Parigot qui formèrent la première société d'auteurs, compositeurs et éditeurs de musique, la SACEM.

Ce colloque a souligné très clairement que les formes traditionnelles de gestion collective vont continuer de prospérer aussi dans le monde numérique, en harmonie avec les intérêts des auteurs et des éditeurs, et à côté d'autres formes nouvelles qui sont nées ou vont naître parce que considérées comme nécessaires dans ce nouvel environnement numérique.

Ce matin, j'ai déjà offert quelques conclusions et je ne veux pas les répéter. Je voudrais dire seulement que, naturellement, l'OMPI fera tout ce qui est possible pour maintenir l'esprit de Séville. L'OMPI est prête à offrir un forum permanent pour la coopération de différents groupes qui ont été représentés pendant ces trois jours et à utiliser les résultats de ce colloque dans le domaine de son programme de coopération avec les pays en développement.

Je voudrais adresser mes vifs remerciements à tous ceux qui ont contribué au succès de cette réunion : le Gouvernement espagnol pour son invitation et son soutien, ainsi que la SGAE pour sa contribution décisive quant à l'organisation de la réunion et pour l'hospitalité qui nous a été réservée tout au long de notre séjour dans cette ville merveilleuse.

J'aimerais remercier tout particulièrement Teddy Bautista et Antonio Delgado, et toute l'équipe de la SGAE qui a travaillé avec nous, Elisa García Villar, Paloma, Adriana et bien d'autres.

J'ajoute aussi mes collègues, dont Patrick Masouyé, qui a été l'organisateur numéro un de la part de l'OMPI et, naturellement aussi, les interprètes qui ont travaillé dans des conditions particulières et qui nous ont offert, malgré tout, un travail excellent. Et "last but not least" comme disent les français... je voudrais remercier très chaleureusement notre "dream team" : les modérateurs et les membres des groupes de discussion pour avoir accepté l'invitation de l'OMPI et avoir mis à la disposition des participants leur savoir et expérience. Enfin, je voudrais remercier tous les participants pour leur esprit de coopération et de compréhension mutuelle, celui de Séville, qui a présidé nos débats pendant ces trois jours, et qui, je l'espère, perdurera avec la gestion collective.

APPENDIX:

STUDIES WHICH SERVED AS A BASIS FOR PANEL DISCUSSIONS

**L'EXERCICE DES DROITS EN CE QUI CONCERNE
LES "PRODUCTIONS MULTIMÉDIAS"**

*Étude préparée par
Thierry Desurmont, président de la Commission juridique et de législation de la CISAC,
directeur général adjoint de la SACEM*

1. Les effets de la technologie numérique et de ses applications dans le domaine de la création et de l'exploitation des oeuvres littéraires et artistiques ne se limitent pas au développement des « productions multimédias ». La technologie numérique affecte en effet toutes les catégories d'oeuvres : oeuvres musicales exploitées sur « compact disc », diffusées dans des « services multicanaux » ou transmises en réseaux ; oeuvres audiovisuelles reproduites sur « CD vidéo » ou diffusées dans des services de télévision numérique, éventuellement à la demande ; oeuvres littéraires, comme des encyclopédies, oeuvres des arts graphiques et plastiques ou photographies que la numérisation permet d'affranchir du support papier au profit de la forme électronique et des modes d'utilisation spécifique qu'elle suscite, etc.

Mais les « productions multimédias » apparaissent comme la manifestation la plus neuve et la plus caractéristique des nouvelles technologies par l'association et le dialogue systématiques des sons, images et textes qui en constituent l'une des caractéristiques fondamentales. Ainsi, certains considèrent-ils que ces produits « constituent un des enjeux économiques et culturels du XXI^{ème} siècle ».¹

L'étude qui leur est ci-après consacrée sera axée tout naturellement sur l'examen des questions qui leur sont propres, en négligeant celles qui apparaissent plutôt comme communes à toutes les catégories d'oeuvres : détermination de la loi applicable, modalités générales de l'adaptation des droits d'exploitation aux nouvelles formes d'utilisation des oeuvres induites par les nouvelles technologies, procédés techniques d'identification des oeuvres et de contrôle de leur utilisation, etc.

2. Il convient tout d'abord de savoir de quoi nous parlons et, par conséquent, de définir ce que sont ces « productions multimédias ». Nous y consacrerons le premier chapitre de cette étude.

Il convient ensuite de savoir quels sont les droits en cause et d'examiner par conséquent de quelle protection ces productions pourront bénéficier. Le second chapitre nous permettra de le préciser.

En outre, l'un des traits caractéristiques de ces productions est qu'il est normalement fait appel pour leur réalisation à des éléments préexistants, en particulier des oeuvres de l'esprit protégées par le droit d'auteur ou des prestations (d'artistes interprètes ou exécutants, producteurs de phonogrammes ou de vidéogrammes, entreprises de communication audiovisuelle) dont la protection relève des droits voisins du droit d'auteur. Il conviendra donc, dans un troisième chapitre, d'examiner les droits relatifs à ces contributions préexistantes, dont les « productions multimédias » sont ainsi tributaires.

Mais les nouvelles technologies ont ravivé les interrogations sur les modalités de gestion des droits des auteurs ou des titulaires de droits voisins. Plus particulièrement, le débat entre gestion individuelle et gestion collective s'est trouvé ravivé, certains voyant dans les nouvelles technologies un moyen de développer la gestion individuelle de leurs droits par les ayants droit, d'autres considérant au contraire qu'elles rendront nécessaire un développement accru d'une administration en commun desdits droits.² Il conviendra donc d'examiner, dans un quatrième chapitre, quelles sont les incidences des caractéristiques des produits multimédias sur cette problématique.

¹ Pierre Sirinelli. L'adaptation du droit d'auteur face aux nouvelles technologies, rapport au colloque mondial de l'OMPI sur l'avenir du droit d'auteur et des droits voisins, Paris 1er-3 juin 1994, publication OMPI, Genève 1994 (cité ci-après Colloque OMPI) p. 38. Pour la description de certains des développements possibles du multimédia, cf par exemple, Xavier Dalloz, Le multimédia, dans Le multimédia face au droit, travaux de l'AFDIT sous la direction de X. Linant de Bellefonds, Éditions des Parques, 1995 (cité ci-après Travaux de l'AFDIT) p. 17 et suiv.

² cf André Lucas. Rapport au Colloque international de l'UNESCO sur le droit d'auteur et la communication dans la société de l'information - Madrid - 11-14 mars 1996 (cité ci-après rapport Unesco) n° 152 et suiv. p. 39.

CHAPITRE I - DÉFINITION DES « PRODUCTIONS MULTIMÉDIA »

3. Le mot « multimédia » peut désigner des entreprises, dont l'activité s'étend à la presse, l'édition, la publicité, l'audiovisuel, les télécommunications.³ Il désigne aujourd'hui des productions (ou produits, les deux termes seront utilisés par nous indifféremment dans cette étude). Celles-ci se caractérisent par des traits communs qu'il convient de mettre en lumière (Section I). Mais ces traits communs ne sauraient dissimuler leur grande diversité (Section II).

SECTION I - CARACTÉRISTIQUES COMMUNES AUX PRODUCTIONS MULTIMÉDIA

4. Le propre des productions multimédia est d'associer dans un même « média » des éléments ou données de genres différents et notamment des textes, des images fixes, des séquences animées d'images et des sons.⁴ Mais cette caractéristique, nécessaire, n'est pas suffisante à l'existence d'une production multimédia. Elle se retrouve en effet dans les films cinématographiques (particulièrement s'ils sont sous-titrés) ou les livres illustrés.⁵

Il faut, en outre, pour que l'on soit en présence d'une production multimédia, que celle-ci soit numérisée. Mais cette caractéristique, nécessaire elle aussi, n'est pas, elle non plus, suffisante : une oeuvre cinématographique reproduite et diffusée sous forme numérique reste une oeuvre cinématographique et ne devient pas une oeuvre multimédia.⁶

Ce qui est nouveau, et qui constitue ainsi l'élément caractéristique des productions multimédia, c'est que la numérisation, associée à un logiciel conçu à cet effet, est utilisée comme moyen de permettre à l'utilisateur de « naviguer », de façon non linéaire, dans le contenu du produit composé d'éléments de genres différents. C'est cette faculté, permise par la numérisation, d'interactivité, de « dialogue » dans un environnement unique avec les éléments constitutifs du produit, qui semble bien constituer la marque distinctive des productions multimédia. Comme l'indique à juste titre le Professeur Lucas, « *l'interactivité semble bien désormais être de l'essence du multimédia* ».⁷

Encore faut-il préciser, pour éviter une équivoque, que l'interactivité dont il s'agit ici n'est pas la simple faculté de choisir entre diverses oeuvres indépendantes les unes des autres : ainsi, la distribution de films selon la formule de la vidéo à la demande ne relève pas du domaine du multimédia. Il n'y a production multimédia que si a été élaboré un produit cohérent, doté d'une identité propre et dont le contenu a été conçu justement pour permettre à l'utilisateur de se mouvoir de façon non linéaire parmi les éléments de genres différents qu'il contient. Cette interactivité peut être minimale, lorsque le logiciel se contente de répondre de façon préprogrammée aux sollicitations de l'utilisateur pour lui permettre de suivre un cheminement préétabli, ou plus élaborée lorsque l'utilisateur a la possibilité de modifier, voire d'élaborer, le contenu du produit ou même lorsque « *ce que vous propose la machine dépend de votre*

³ Tel fut le premier sens du mot en France, dans les années 1980, où il servit à désigner les entreprises de la presse, de l'édition et de la publicité qui, profitant de la remise en cause du monopole public de la télévision, se lancèrent dans le monde de l'audiovisuel - cf Industries culturelles et nouvelles techniques - Rapport de la Commission présidée par P. Sirinelli - La Documentation française, Paris 1994, p. 15, cité ci-après rapport Sirinelli.

⁴ cf notamment A. Lucas. Multimédia et droit d'auteur. Mélanges Françon, Dalloz, 1995 p. 325. On a mis en doute le fait que le terme « multimédia » soit bien approprié pour désigner des produits dont la particularité consiste justement à associer des contenus différents dans un seul média (cf Intellectual Property and the National Information Infrastructure, The report of the working group on Intellectual Property Rights, Information Infrastructure Task Force, septembre 1995, p. 41 cité ci-après Livre blanc). Mais la dénomination peut se justifier si l'on y voit l'équivalent de « formes d'expression » (A. Lucas, Multimédia et droit d'auteur in Le droit du multimédia, sous la direction de Pierre Huet, les Éditions du téléphone, Paris 1996, n° 4 p. 116), l'essence des « produits multimédia » étant d'associer et de combiner plusieurs formes d'expression.

⁵ A. Lucas, Mélanges Françon, op. cit. p. 325

⁶ Sur le fait que la numérisation n'a pas en elle-même d'incidence sur la qualification des oeuvres de l'esprit, cf notamment P. Sirinelli, Droit de l'audiovisuel, Éditions Lamy, 3ème édition, 1995, cité ci-après Lamy audiovisuel, n° 640 p. 517. A. Lucas, Multimédia et droit d'auteur, op. cit. n° 81 p. 147. M. Ficsor, Les nouvelles technologies et le droit d'auteur : besoin de changement, besoin de continuité, in Colloque OMPI, p. 227.

⁷ Mélanges Françon, op. cit. p. 325

personnalité, de vos connaissances, de votre mode d'apprentissage, de vos réactions, le tout étant expertisé en permanence par le logiciel ». ⁸

5. On peut se demander s'il faut, pour qu'il y ait « production multimédia », que soient réunis l'ensemble des éléments susvisés (textes, sons, images fixes, images animées) où s'il suffit d'une combinaison de certains d'entre eux. ⁹ Il est vrai que les produits multimédia les plus caractéristiques associeront l'ensemble de ces éléments. ¹⁰ Mais il nous semblerait excessif de refuser de voir « une production multimédia » dans un produit consacré à la peinture composé d'images fixes, de textes et de sons, au prétexte qu'il n'y a pas de séquences animées d'images, ou dans un « jeu vidéo » au prétexte que l'on n'y trouve que des images animées et du son. La caractéristique fondamentale des productions multimédia tient à l'interactivité qui permet d'utiliser de façon non linéaire une pluralité de formes d'expression plus qu'à la réunion de l'ensemble des formes d'expression qu'il est possible d'y associer. ¹¹
6. Nous proposons donc de définir un « produit multimédia » comme un produit réunissant, après mise en forme informatique sur support numérique, ¹² des éléments de genres différents notamment des textes, des sons, des images fixes, des séquences d'images animées, accessibles par un logiciel permettant l'interactivité. ¹³

Ainsi les produits multimédia comporteront normalement trois composantes fondamentales. En premier lieu, un ensemble de données, qui pourront être des oeuvres protégées ou plus généralement faire l'objet d'un droit privatif ou, au contraire, être de libre parcours. Ensuite une structure propre qui en déterminera l'organisation. Enfin, un ou plusieurs logiciels qui permettront de se mouvoir dans le produit multimédia de façon interactive et non linéaire. ¹⁴

Ces caractéristiques réunies, le produit multimédia peut être édité et commercialisé sur des exemplaires physiques (« off line »), par exemple sous forme de CD Rom ou CDI, et constituer une marchandise, ou diffusé en réseau (« on line »), et constituer un service. ¹⁵ Un même produit pourra d'ailleurs être exploité sous l'une ou l'autre forme, ¹⁶ ou combiner l'une et l'autre pour sa réalisation lorsque, par exemple, des CD Rom sont mis à jour périodiquement en ligne.

⁸ La production et l'édition multimédia, Association des Éditeurs multimédia, janvier 1997, p. 9.

⁹ M. Ficsor. op. cit. p. 228

¹⁰ cf l'exemple d'un CD Rom ayant pour thème l'exploration de l'espace donné par J. Ginsburg et P. Sirinelli dans « Les difficultés rencontrées lors de l'élaboration d'une oeuvre multimédia » JCP 1986 I 3904 n° 2.

¹¹ en ce sens, notamment A. Lucas, Multimédia et droit d'auteur, op. cit. p. 116 n° 4.

¹² cf P. Sirinelli in Centre d'Études et de recherche en droit de l'informatique, Le régime juridique et la gestion des oeuvres multimédia, étude pour le compte du Ministère de la Culture et de la Francophonie, Juillet 1996, cité ci-après étude CERDI, p. 8, qui indique qu'un produit multimédia peut parfaitement, dans certains cas, résulter de la conjonction de deux supports différents et qui, pour cette raison, propose de faire référence à la réunion d'éléments de genres différents « sur un même support numérique ou lors de la consultation ».

¹³ Comp. dans le même sens Questions juridiques relatives aux oeuvres multimédia, Livre blanc du groupe audiovisuel et multimédia de l'édition (Syndicat National de l'Édition 1994, p. 7) - cf aussi B. Edelman, L'oeuvre multimédia, un essai de qualification, Dalloz Sirey 1995, chronique p. 110 n° 9. J. Ginsburg et P. Sirinelli, chronique précitée, n° 1. A. Weber, Les jeux sont faits, rien ne va plus, dans Travaux de l'AFDIT p. 150. C'est ainsi que la société française SESAM définit dans ses statuts (article 6) un programme multimédia comme « toute fixation ou tout programme qui, bien que ne constituant pas en lui-même un programme d'ordinateur, intègre, combine et actionne entre elles, grâce à un logiciel qui peut en permettre l'emploi interactif, des données qui constituent notamment des oeuvres au sens de l'article L. 112-1 du Code de la propriété intellectuelle, étant entendu que ces données doivent relever de genres différents et notamment, musiques ou sons, textes, images animées ou fixes ; et ce quel qu'en soit le support ou le mode de transmission (hors ligne ou en ligne, connu ou inconnu à ce jour) ».

¹⁴ cf sur ce point P. Sirinelli, La qualification de l'oeuvre multimédia, dans Le multimédia, Actes du Juriscope 1994, Publications du magistère en droit de la communication, P.U.F. 1996, p. 45.

¹⁵ Rapport Sirinelli précité, p. 15. Il ne faut donc pas prendre le mot support utilisé dans la définition au sens d'exemplaire physique, mais de moyen permettant la fixation.

¹⁶ Sur la nécessité toutefois de « retravailler » un produit multimédia « off line » pour le diffuser en ligne, cf P. Sirinelli, Lamy Audiovisuel, p. 514 n° 635.

SECTION II - DIVERSITÉ DES PRODUCTIONS MULTIMÉDIA

7. Ainsi définis, les produits multimédias sont susceptibles de déclinaisons innombrables¹⁷: jeux vidéo, produits ludo-éducatifs, encyclopédies électroniques, reproduction des collections d'un musée, études variées consacrées à tel ou tel peintre, écrivain ou musicien, à tel personnage historique, ouvrages de caractère scientifique consacrés par exemple à l'astrophysique, aux volcans, à l'arme atomique, produits de nature utilitaire tel ce CD Rom qui permet de connaître le contenu de sa cave, etc. ... Les possibilités semblent a priori sans limites. Les enjeux sont à l'évidence considérables même si le rythme de développement du marché reste incertain et si les risques encourus par les exploitants sont très élevés.
8. Les « productions multimédias » constituent ainsi des produits complexes qui sont le point de jonction d'apports nombreux, de nature différente et variée.

Les méthodes de travail ne seront pas identiques selon qu'on se réfère à un produit multimédia ou à un autre. Les divers intervenants pourront travailler plutôt en concertation, sur une base égalitaire, ou au contraire sous la direction d'une autre personne, dont le rôle et la dénomination ne seront pas identiques selon les produits.¹⁸

De plus, cette multiplicité d'apports suscite la rencontre des mondes de l'informatique, des télécommunications, de l'édition littéraire ou artistique, de l'audiovisuel, de la création traditionnelle. Ces différents milieux ont leurs conceptions et habitudes propres, fort différentes les unes des autres, et cette situation ne saurait faciliter la solution des problèmes que peut poser l'élaboration du régime juridique des produits multimédias, chacun ayant tout naturellement tendance à vouloir faire prévaloir sa propre manière de voir et ses intérêts.

Enfin, cette complexité rend extrêmement délicate la détermination de la qualification des produits multimédia. La question est pourtant d'importance puisque le choix d'une qualification, dans la mesure où cette dernière est dotée d'un statut propre, entraînera l'application aux productions multimédias, au moins en partie, des règles spécifiques qui sont les siennes.¹⁹

Le concept de produit ou d'oeuvre multimédia n'est, à notre connaissance, reconnu en tant que tel dans aucune législation relative à la protection de la création littéraire et artistique. Il faut donc raisonner par rapport aux qualifications existantes pour voir si elles sont susceptibles de s'appliquer aux produits multimédia.

Trois qualifications ont à cet égard été proposées.

A - Produits multimédias et logiciels

9. Il semble généralement admis aujourd'hui que la qualification de logiciel, quelle que soit l'importance du rôle de ce dernier, ne saurait être étendue à l'ensemble du produit multimédia.²⁰

C'est que le logiciel n'est qu'un élément du produit multimédia, destiné à en permettre l'emploi interactif. L'artifice serait évident à vouloir y voir l'élément prépondérant auquel devraient être subordonnées toutes les autres composantes du produit.

¹⁷ cf J. Lahore. La notion d'oeuvre audiovisuelle en droit international et en droit comparé, Congrès de l'Association littéraire et artistique internationale à l'occasion du Premier siècle du Cinéma, Paris, Unesco, 17-22 septembre 1995 (cité ci-après Congrès de l'ALAI) p. 61 qui indique que « la notion de multimédia est polymorphe ».

¹⁸ cf P. Sirinelli, La qualification de l'oeuvre multimédia, Actes du Juriscope 94, op. cit., p. 45.

¹⁹ Comp. Livre blanc, p. 43, qui indique qu'une oeuvre qui ne relèverait pas d'une des huit catégories identifiées à la section 102 du Copyright Act, si elle pourrait néanmoins être protégée, serait, d'une certaine manière, dans un « copyright no-man's land ».

²⁰ P. Sirinelli, Lamy audiovisuel n° 638 p. 516 - A. Lucas, Multimédia et droit d'auteur n° 73 p. 144. Voir notamment H. Bitan, Les rapports de force entre la technologie du multimédia et le droit, Gazette du Palais 26 janvier 1986 p. 12 - B. Edelman, chronique précitée, n° 19 et suiv. - A. Weber, op. cit. Travaux de l'AFDIT, p. 151.

La seule manière de procéder consiste donc à appliquer distributivement au logiciel son régime juridique propre, et les règles dont elles relèvent aux autres composantes.²¹ C'est d'ailleurs la solution retenue pour une problématique voisine par la Directive européenne du 11 mars 1996 sur les bases de données dont l'article 1.3 dispose qu'elle ne s'applique pas « *aux programmes d'ordinateur utilisés dans la fabrication ou le fonctionnement des bases de données accessibles par des moyens électroniques* ».²²

Comme l'indique Le Professeur Sirinelli « *Il est donc clair qu'une création multimédia est constituée d'un ou plusieurs logiciels, plus « autre chose ». Le régime juridique sera donc nécessairement composite. Reste à déterminer le statut de cette « autre chose », que dans les jeux vidéos ou certains programmes on appelle parfois les effets audiovisuels* ».²³

B - Produits multimédia et oeuvres audiovisuelles

10. La qualification d'oeuvre audiovisuelle vient tout naturellement à l'esprit pour les produits multimédia. Étymologiquement, audiovisuel signifie qui associe le son et l'image. Or, ce sont là les deux modes d'expression qu'utilisent les produits multimédia²⁴, qui procèdent ainsi d'un mode d'expression audiovisuelle. De plus, le processus d'élaboration, ainsi que les concepts et la terminologie employés dans la pratique, sont souvent dans une certaine mesure les mêmes dans les domaines de l'audiovisuel et du multimédia.²⁵

Reconnaître aux produits multimédia la qualification d'oeuvre audiovisuelle aurait des conséquences importantes, particulièrement au regard de la titularité des droits. Ainsi les diverses législations qui déclarent le producteur investi à titre originaire des droits sur l'oeuvre audiovisuelle ou lui en reconnaissent la qualité de coauteur, s'appliqueraient aux produits multimédia.²⁶ A l'inverse, le droit français considère que les oeuvres audiovisuelles sont nécessairement des oeuvres de collaboration²⁷ dont les créateurs personnes physiques détiennent les droits à titre originaire ; celles-ci ne peuvent se voir appliquer le statut des oeuvres collectives dont les droits naissent en la personne du « maître de l'ouvrage », serait-il une personne morale, et le producteur ne deviendra en conséquence titulaire des droits d'exploitation que par une cession, dont le Code de la propriété intellectuelle présume toutefois l'existence du seul fait de la conclusion entre l'auteur et le producteur du contrat de production audiovisuelle.²⁸ De manière plus générale, les différentes législations qui disposent que les droits sur l'oeuvre audiovisuelle naissent en la personne des créateurs et non du producteur instituent au profit de ce dernier une présomption de cession ou une « *cessio legis* » de ces mêmes droits en conformité avec l'article 14 bis de la Convention de Berne.²⁹

²¹ Même si l'entreprise peut parfois apparaître délicate - cf sur ce point les observations du Professeur Lucas dans son rapport présenté au Colloque de l'UNESCO, n° 37 p. 10.

²² J.O.C.E. 27 mars 1996 n° L. 77/20 - Cf aussi les décisions rendues par la Cour de Cassation française en matière de jeux vidéo : Ass. Plénière 7 mars 1986, deux arrêts, RIDA juillet 1986, n° 129, p. 136 note A. Lucas, Dalloz 1986 p. 405 conclusions Cabannes, note Edelman.

²³ Lamy audiovisuel n° 638 in fine p. 517.

²⁴ Le mot « image » est, certes, porteur d'incertitudes. Mais il suffit de le comprendre dans son acception la plus générale, c'est-à-dire un « stimulus qui peut être perçu par les sens de la vue » (P. Sirinelli, L'impact du contexte technique sur les solutions de propriété littéraire et artistique dans le domaine de l'audiovisuel, Congrès de l'ALAI p. 177), pour qu'il recouvre aussi la représentation de textes ou de chiffres.

²⁵ P. Sirinelli, Lamy audiovisuel, n° 640 p. 518.

²⁶ cf les exemples cités dans Claude Colombet, Grands principes du droit d'auteur et des droits voisins dans le monde, approche de droit comparé, 2ème édition, LITEC 1992, p. 29 et suiv. Sur l'application du régime des « works for hire » aux produits multimédia considérés comme oeuvres audiovisuelles, cf J. Ginsburg et P. Sirinelli, chronique précitée, n° 5 - cf aussi Livre blanc p. 46 note 136.

²⁷ cf par exemple A. Lucas, Multimédia et droit d'auteur, n° 85 p. 148

²⁸ Article L. 132-24 du Code de la propriété intellectuelle.

²⁹ Sur les divers systèmes relatifs à la titularité des droits dans le domaine cinématographique et audiovisuel, cf notamment J. Lahore, op. cit., Congrès de l'ALAI p. 52 et suiv. et A. Bercovitz, La titularité des droits de propriété intellectuelle relatifs aux oeuvres audiovisuelles : le plan législatif, Congrès de l'ALAI, p. 197.

11. On a parfois émis l'idée que l'interactivité serait en quelque sorte incompatible avec le concept d'oeuvre audiovisuelle, qui ne connaîtrait ainsi qu'un déroulement linéaire.³⁰

Toutefois, on voit à vrai dire mal pourquoi le simple fait de permettre à l'utilisateur de « naviguer » dans le contenu du produit multimédia suffirait à écarter le fait que ce dernier et l'oeuvre audiovisuelle empruntent la même forme d'expression.³¹ Aussi, l'on admet généralement aujourd'hui qu'un produit multimédia peut être une oeuvre audiovisuelle.³²

12. La portée de l'assimilation dépendra toutefois de la définition de l'oeuvre audiovisuelle adoptée dans le cadre de la législation nationale en cause.

En effet, si l'oeuvre audiovisuelle est protégée dans l'ensemble des législations nationales, en étant mentionnée expressément ou par référence aux oeuvres cinématographiques,³³ ces mêmes législations, en l'absence d'une définition internationale,³⁴ soit ne contiennent pas de définition précise de l'oeuvre audiovisuelle, soit comportent des définitions différentes.³⁵

Plus précisément, il est pour l'essentiel possible de distinguer deux groupes de législations : celles pour qui l'oeuvre audiovisuelle n'implique pas que les images soient animées, c'est-à-dire expriment le mouvement, et celles pour qui c'est là, au contraire, une condition indispensable.³⁶

Dans la première catégorie, figurent les États-Unis où la Section 101 du Copyright Act de 1986 définit l'oeuvre audiovisuelle comme « *a series of related images which are intrinsically intended to be shown by the use of machines or devices ...* », sans que la condition d'animation soit requise.³⁷ Ainsi le Livre blanc sur la propriété intellectuelle et la société de l'information indique-t-il que « *in many instances, a multimedia work may be considered - as a whole - as an audiovisual work* ». ³⁸ De même, la loi néerlandaise et la loi espagnole n'exigent pas que les images soient animées ou suggèrent le mouvement.³⁹

³⁰ X. Linant de Bellefonds, note sous CA Paris 16 mai 1994 JCP 1996 II 22735. A. Weber, op. cit. p. 152, B. Hugon, le régime juridique de l'oeuvre audiovisuelle Litec, 1993, p. 22. Cf aussi P.Y. Gautier, Les oeuvres multimédia en droit français, RIDA n° 160, avril 1994, p. 125 note 2, pour qui l'autonomie de l'oeuvre multimédia par rapport à l'oeuvre audiovisuelle n'est pas contestable.

³¹ P. Sirinelli, op. cit., Congrès de l'ALAI, p. 174 et 178. A. Lucas, Multimédia et droit d'auteur p. 145 n° 75, pour qui la séquence animée d'images, caractéristique de l'oeuvre audiovisuelle en droit français, « existe virtuellement » nonobstant l'interactivité.

³² A. Lucas, Multimédia et droit d'auteur, n° 74 et suiv. p. 144 et suiv. - P. Sirinelli, Lamy audiovisuel n° 640 p. 518 - B. Edelman, chronique précitée n° 14 et suiv. A. Kerever, intervention au Congrès de l'ALAI, p. 411. Cf aussi la modification apportée à la fin de l'année 1996 par la société d'auteurs française SACD (Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques) à ses statuts (article 1) qui mentionne les oeuvres multimédia parmi les différentes variétés d'oeuvres audiovisuelles.

³³ A. Bercovitz, Congrès de l'ALAI, op. cit., p. 201 n° 11.

³⁴ P. Sirinelli, Congrès de l'ALAI, op. cit. p. 172. L'article 2 de la Convention de Berne, qui énumère les oeuvres protégeables, vise simplement « les oeuvres cinématographiques auxquelles sont assimilées les oeuvres exprimées par un procédé analogue à la cinématographie ». La Directive communautaire du 19 novembre 1992 relative « au droit de location et de prêt et à certains droits voisins du droit d'auteur » dispose, à l'article 2, que pour l'application de cette directive le terme « film » désigne une « oeuvre cinématographique ou audiovisuelle ou séquence animée d'images, accompagnées ou non de sons ». La définition de la directive du 29 octobre 1993 relative à la durée de protection contient une disposition identique à l'article 3.3 (cf F. Gotzen, De l'oeuvre cinématographique à l'oeuvre audiovisuelle, Congrès de l'ALAI, p. 31. J. Lahore, op. cit., Congrès de l'ALAI, p. 58).

³⁵ cf les rapports précités de F. Gotzen et J. Lahore.

³⁶ Il faut aussi tenir compte des cas où la définition de l'oeuvre audiovisuelle ou cinématographique ferait référence à un support déterminé, incompatible avec ceux utilisés pour le multimédia (cf sur la disparition progressive de cette condition P. Sirinelli, op. cit., Congrès de l'ALAI, p. 177).

³⁷ Livre blanc, p. 39.

³⁸ Idem, p. 44.

³⁹ cf J. Lahore, op. cit., Congrès de l'ALAI, p. 57. De même, l'article 2 du Traité de l'OMPI sur l'enregistrement international des oeuvres audiovisuelles du 20 avril 1989 ne semble pas exiger que les images soient animées et suggèrent le mouvement. Cf aussi l'intervention de Mme Koriatopoulou au Congrès de l'ALAI, (p. 85) pour qui la définition grecque de l'oeuvre audiovisuelle « permettrait d'inclure au sein de cette catégorie l'oeuvre multimédia ».

La question sera plus délicate avec les législations de la seconde catégorie, parmi lesquelles il faut ranger le droit français, où les oeuvres audiovisuelles sont définies comme des « séquences animées d'images, sonorisées ou non ».⁴⁰ Si cette définition ne devrait pas faire obstacle à la reconnaissance de la qualité d'oeuvre audiovisuelle à des jeux vidéo,⁴¹ elle semble l'exclure pour les CD Photos ou des CD Rom constitués de reproductions fixes de tableaux ou sculptures, même si des textes y sont associés ; il n'en irait autrement qu'en admettant, ce qui nous semble hasardeux, que la succession d'images fixes offerte à l'utilisateur de l'oeuvre multimédia crée en elle-même, surtout si les images ont un lien entre elles, une séquence d'images animées.⁴²

Il y a matière à plus d'hésitation pour les CD Rom où des « séquences animées d'images » sont mêlées à des images fixes et à des textes. S'il n'est pas impératif qu'une oeuvre audiovisuelle soit exclusivement composée de séquences animées d'images, il faut se garder d'adopter la qualification d'oeuvre audiovisuelle du simple fait que l'oeuvre comprend certaines séquences : c'est à juste titre que Monsieur Edelman considère qu'une oeuvre audiovisuelle « n'est protégeable qu'à la condition d'exister comme oeuvre, c'est-à-dire à la condition d'avoir une cohérence, en ce sens que les séquences d'images doivent composer une certaine unité ».⁴³

La solution ne peut être qu'une question d'espèce et dépendra probablement de l'importance des séquences d'images animées dans l'ensemble du produit ainsi que de la « physionomie » d'ensemble qu'elle lui confère.⁴⁴

C - Produits multimédia et bases de données

13. Les bases de données ne sont pas visées expressément dans la Convention de Berne ou les accords ADPIC, mais il est admis qu'elles sont couvertes par la protection que ces textes reconnaissent aux « recueils d'oeuvres littéraires ou artistiques tels que les encyclopédies et anthologies » (article 2 § 5 de la Convention de Berne) et aux « compilations de données ou d'autres éléments » (article 10.2 des accords ADPIC). Et le nouveau Traité sur le droit d'auteur adopté à Genève le 20 décembre 1996 assimile expressément, à l'article 5, les bases de données aux compilations protégées.

L'application aux produits multimédia de la qualification de bases de données n'a pas d'incidence majeure si elle ne fait, comme c'est le cas des textes ci-dessus, que renvoyer au droit commun des oeuvres plurales applicable aux recueils ou compilations. Elle prend par contre beaucoup plus d'importance si les bases de données sont dotées d'un statut spécifique, comme celui défini par la Directive européenne du 11 mars 1996.⁴⁵

⁴⁰ Article L. 112-2 du Code de la propriété intellectuelle. Le droit belge relève aussi, semble-t-il, de la même tradition (cf J. Lahore, op. cit., p. 56 et 57).

⁴¹ Cass. Ass. plénière 7 mars 1986, précités. A. Lucas, Droit et multimédia, p. 146, n° 77 - P. Sirinelli, Lamy audiovisuel n° 640 p. 517 - A. Bertrand, Le droit d'auteur et les droits voisins, Masson 1991, p. 509 - L'assimilation semble admise aussi aux États-Unis, en Allemagne (cf J. Lahore, Congrès de l'ALAI, op. cit., p. 62) et en Espagne (Congrès de l'ALAI, p. 479).

⁴² Dans le sens de la négative, B. Edelman, chronique précitée, p. 114 n° 31. P. Sirinelli, Congrès de l'ALAI, op. cit. p. 177. Dans le sens de l'affirmative A. Kerever, intervention au Congrès de l'ALAI, p. 91 et p. 411.

⁴³ Chronique précitée, p. 114 n° 33.

⁴⁴ Cf B. Edelman, chronique précitée, n° 31 qui refuse à juste titre la qualification d'oeuvre audiovisuelle à une encyclopédie électronique qui comporterait seulement des fragments de séquences animées d'images à titre d'illustration et propose de distinguer selon que les séquences audiovisuelles jouent un rôle accessoire ou principal. Cf dans le même sens, A. Kerever, intervention au Congrès de l'ALAI, p. 91. Cf aussi P. Sirinelli, Lamy audiovisuel, p. 518 n° 640 - A. Lucas, Multimédia et droit d'auteur, n° 76 p. 145. J. Lahore, op. cit., Congrès de l'ALAI, p. 61. ce dernier refusant de manière générale l'assimilation du multimédia à l'audiovisuel parce que ce dernier suppose l'existence d'images animées exprimant le mouvement.

⁴⁵ Sur la Directive du 11 mars 1996 et son application aux produits multimédia, cf notamment C. Nguyen, L'application de la Directive bases de données à l'oeuvre multimédia, in Étude CERDI, p. 62 et suiv. G. Koumantos, Les bases de données dans la Directive communautaire, RIDA janvier 1997 n° 171 p. 79. Le projet d'adopter un Traité international instituant un droit « sui generis » au profit des fabricants de bases de données n'a pu être concrétisé, comme tout d'abord envisagé, lors de la Conférence diplomatique qui s'est tenue à Genève en décembre 1996, et a été renvoyé à plus tard.

14. La simple assimilation par les traités internationaux existants des bases de données à des recueils ou compilations ne permet pas d'en donner une définition a priori plus précise qu'une réunion d'oeuvres, de données ou d'autres matières choisies et disposées en fonction de certains critères. Quant à l'article premier § 2 de la Directive du 11 mars 1996, il donne la définition suivante : « *on entend par 'base de données' : un recueil d'oeuvres, de données ou d'autres éléments indépendants, disposés de manière systématique ou méthodique et individuellement accessibles par des moyens électroniques ou d'une autre manière* ».

Or, les produits multimédias impliquent justement la sélection, la réunion et l'agencement de données préexistantes. Aussi, admet-on que la qualification de base de données est susceptible de s'appliquer à ces produits.⁴⁶

On doit d'ailleurs, selon nous, regretter qu'une définition insuffisamment stricte du concept de base de données conduise ainsi à mettre sur le même plan des bases factuelles et informationnelles, telles qu'une base de données météorologiques ou un recueil d'adresses, et des oeuvres de contenu et de finalité plus élevés, comme une anthologie de la poésie française ou un CD Rom consacré à la peinture du XV^{ème} siècle.⁴⁷

15. Ceci ne veut toutefois pas dire que tout produit multimédia soit nécessairement une base de données. Sauf à donner à ces dernières une extension démesurée et à en faire le droit commun des productions multimédia, il convient de leur conserver leur sens et leur fonction fondamentale qui est de permettre aux utilisateurs de prendre connaissance, dans une perspective documentaire, de chacun de leurs éléments individuellement et indépendamment les uns des autres.

Tel est bien le principe posé par l'article premier § 2 de la Directive du 11 mars 1996 lorsqu'il précise que les éléments de la base doivent être « *indépendants, disposés de manière systématique ou méthodique et individuellement accessibles* » et, complémentirement, le considérant n° 17 prend bien soin de préciser « *qu'une fixation d'une oeuvre audiovisuelle, cinématographique, littéraire ou musicale en tant que telle n'entre pas dans le champ d'application de la présente Directive* ». ⁴⁸

Or, tous les produits multimédia ne sont pas nécessairement des assemblages d'éléments classés dans un but documentaire en vue d'une consultation individualisée. Leurs divers éléments pourront être reliés les uns aux autres par un fil conducteur, une trame, un projet commun qui en constitueront en quelque sorte le scénario et en feront un tout homogène. Tel sera le cas, par exemple, d'un jeu vidéo ou d'une histoire, pour enfants ou policière ..., dont l'utilisateur pourra influencer sur le déroulement de façon interactive en choisissant entre plusieurs options préétablies. Ce serait incontestablement, selon nous, forcer le sens de la notion que d'y voir des bases de données.⁴⁹

Il conviendra par conséquent de distinguer les produits multimédia constituant essentiellement un assemblage d'éléments classés dans un but documentaire en vue d'une consultation individualisée, susceptibles d'être qualifiés de base de données, et les produits multimédia élaborés à partir d'un scénario, d'une histoire, qui formeront un tout homogène et relèveront plus normalement de la qualification d'oeuvre audiovisuelle.

Il y aura donc là encore matière à distinction, et à hésitation ..., en fonction des différents cas d'espèce.

⁴⁶ En ce sens, notamment, A. Lucas, *Multimédia et droit d'auteur*, n° 66 p. 142 - P. Sirinelli, *Lamy audiovisuel*, n° 640 p. 519 - A. Weber, *op. cit.* p. 154 - Nguyen, *op. cit.*, p. 68.

⁴⁷ Rapport Sirinelli p. 61 - A. Lucas, *Multimédia et droit d'auteur*, n° 68 p. 143.

⁴⁸ Si le Considérant n° 22 indique que les bases de données électroniques « peuvent comprendre également des dispositifs tels que les CD-Rom et les CD-I », ceci n'implique pas, sauf à confondre contenu et support, que tout CD-Rom ou CD-I soit une base de données.

⁴⁹ En ce sens, Nguyen, *op. cit.*, p. 72.

16. Les développements ci-dessus font d'ores et déjà apparaître que la complexité des « produits multimédia » va se traduire par un régime juridique diversifié et incertain.

Diversifié⁵⁰ en ce que, tout d'abord, le logiciel obéira à son régime juridique propre, distinct de celui du produit lui-même et de ses autres composantes. Ensuite, en ce que certains produits justifieront la qualification d'oeuvre audiovisuelle, d'autres celle de base de données, d'autres aucune de celles-ci. Enfin, en ce que la définition et le régime juridique de ces concepts sont eux-mêmes très différents dans les diverses parties du monde.

Incertain, à cause de cette diversité même, et des problèmes de frontières qui en découleront nécessairement.

Incertain aussi en ce qu'il n'est pas dit que le régime juridique des catégories ainsi susceptibles de s'appliquer aux produits multimédia soit bien adapté aux caractéristiques propres de ces derniers. Ceci est particulièrement vrai des oeuvres audiovisuelles, qui sont normalement réalisées en collaboration par un nombre limité de personnes dont la liste et le rôle sont aujourd'hui bien identifiés, et dont il ne sera pas nécessairement opportun et aisé de transposer le statut aux produits multimédia. Ainsi, notamment si la législation de l'État définit limitativement les auteurs de l'oeuvre audiovisuelle⁵¹, l'application du statut de cette dernière aboutira à interdire de considérer comme coauteur de l'oeuvre multimédia des personnes qui ont pourtant joué un rôle important dans l'élaboration de cette dernière au prétexte qu'elles ne sont pas mentionnées dans la loi. On remarquera aussi, par exemple, que le point de départ de la durée de protection des oeuvres audiovisuelles est fixé par la Directive communautaire du 29 octobre 1993 par rapport à une liste de contributeurs⁵² dont le contenu n'est pas évidemment adapté aux produits multimédias

Tout ceci n'est certainement pas satisfaisant, au regard du besoin de sécurité et de prévisibilité juridiques dont ont besoin les différents acteurs du secteur du multimédia.

CHAPITRE II - LA PROTECTION DES « PRODUCTIONS MULTIMÉDIA »

17. Les productions multimédia peuvent, le cas échéant, trouver une protection dans des règles de nature diverses - droit des marques, sanction de la concurrence déloyale, responsabilité des agissements parasitaires, etc... - en fonction du contenu des législations et des jurisprudences nationales.

Mais l'élément fondamental de cette protection reste celle attachée à la création littéraire et artistique. C'est donc à cette dernière que nous consacrerons les développements qui suivent ainsi que, plus accessoirement, à des règles qui ont plus spécialement vocation à s'appliquer aux productions multimédia, comme les droits voisins des producteurs de vidéogrammes et le « droit sui generis » afférent au contenu des bases de données.

18. Les productions multimédia ne bénéficieront de la protection du droit d'auteur que si elles constituent une oeuvre originale. Cette originalité ne devrait pas s'apprécier différemment des autres oeuvres⁵³, sous réserve toutefois des difficultés propres au logiciel mais qui doivent être cantonnées à ce dernier, compte tenu de l'autonomie qui est la sienne au sein de l'oeuvre multimédia.

⁵⁰ cf P. Sirinelli, Lamy audiovisuel, n° 643 p. 522 qui parle de régime juridique « éclaté ».

⁵¹ cf C. Colombet, op. cit., p. 31. A. Bercovitz, op. cit., Congrès de l'ALAI, p. 204 et 205, qui indique que la question est discutée en doctrine à propos de la loi espagnole.

⁵² L'article 2 de cette Directive dispose en effet que la durée de protection d'une oeuvre cinématographique ou audiovisuelle commence à courir après la mort du dernier survivant parmi le réalisateur principal, l'auteur du scénario, l'auteur des dialogues et le compositeur d'une musique créée expressément pour être utilisée dans l'oeuvre cinématographique ou audiovisuelle.

⁵³ A. Lucas, Multimédia et droit d'auteur, n° 59 p. 139. Cf sur le fait que le droit français et le droit américain ont une « approche voisine des conditions d'accès à la protection », J. Ginsburg et P. Sirinelli, chronique précitée, n° 3 - L'interactivité conduit à s'interroger sur l'apport créatif éventuel de l'utilisateur, qui ne devrait toutefois pas normalement être admis au rang des créateurs, à tout le moins s'il ne fait que choisir entre des solutions prédéterminées (cf A. Lucas, Mélanges Françon, p. 327 - P. Sirinelli, colloque OMPI p. 37).

Le plus souvent les oeuvres multimédia feront appel à des éléments préexistants.⁵⁴ A ce titre, l'originalité s'appréciera au regard du choix ou de la disposition des matières.⁵⁵

La protection reconnue en tant que création littéraire et artistique aux productions multimédias bénéficiera à certaines personnes, qu'il convient de préciser (Section I). Ceci fait, il sera possible d'examiner le contenu de cette protection (Section II).

SECTION I : LES BÉNÉFICIAIRES DE LA PROTECTION

19. Normalement, les bénéficiaires des droits d'auteur attachés à l'oeuvre multimédia devraient être les auteurs personnes physiques qui ont fait preuve d'une activité créatrice dans le domaine de l'élaboration des éléments de forme qui justifient la reconnaissance à la production multimédia du statut de création originale (§1). Mais il faut tenir compte d'un certain nombre de règles en vertu desquelles les droits attachés à la création littéraire et artistique seront dévolus à d'autres titulaires qu'aux auteurs ainsi définis (§2).

§1 - Les auteurs de l'oeuvre multimédia

20. La détermination des auteurs de l'oeuvre multimédia sera tout d'abord compliquée par le fait que, dans la généralité des cas, un nombre important de personnes aura participé à son élaboration. En outre, il sera parfois difficile d'appréhender exactement le rôle d'un certain nombre d'entre elles, notamment pour savoir si leur apport relève bien du domaine de l'acte créateur ou si elles ne se sont pas limitées à mettre « essentiellement en oeuvre un savoir-faire technique qui ne devrait pas pouvoir en tant que tel donner prise au droit d'auteur ».⁵⁶ La tâche sera d'autant plus complexe que les dénominations utilisées ne seront pas toujours appropriées ou normalisées et que les usages en la matière ne sont pas encore véritablement fixés.⁵⁷

Il ne devrait pourtant pas y avoir trop de difficultés pour les intervenants dont le rôle n'est pas circonscrit au domaine du multimédia et dont on connaît déjà ainsi, notamment au regard du secteur de l'audiovisuel, la nature de l'apport.⁵⁸ Ainsi, devrait-on normalement reconnaître la qualité d'auteur à ceux qui sont déjà reconnus comme tels hors du secteur du multimédia : s'agissant par exemple, des compositeurs d'oeuvres musicales, photographes, dessinateurs, scénaristes, réalisateurs⁵⁹ A l'inverse la qualité d'auteur sera en principe refusée à ceux dont il est connu que le rôle est normalement de nature purement technique et qui sont de ce fait traditionnellement exclus du cercle des créateurs : ingénieurs du son, cadres, photocompositeurs⁶⁰

⁵⁴ Ce qui n'est toutefois d'ores et déjà pas nécessairement le cas, par exemple pour le jeu vidéo, et ira probablement en s'amenuisant.

⁵⁵ cf article 2 § 5 de la Convention de Berne pour les « recueils », articles 10 § 2 des accords ADPIC et 5 du Traité sur le droit d'auteur du 20 décembre 1996 pour les « compilations », ainsi que l'article 3 de la Directive du 11 mars 1996 sur les bases de données.

⁵⁶ A. Lucas, *Multimédia et droit d'auteur*, n° 84 p. 147 - P. Sirinelli, *Lamy audiovisuel*, n° 632 p. 513.

⁵⁷ P. Sirinelli, *Lamy audiovisuel*, n° 632 p. 513 et 663 p. 554.

⁵⁸ En outre, dans les cas où l'on admettrait que l'oeuvre multimédia est une oeuvre audiovisuelle, le choix pourrait être facilité, sous réserve d'incertitudes de vocabulaire, par l'existence dans la législation nationale, comme par exemple le Code de la propriété intellectuelle français (article L. 113-1), d'une présomption de la qualité d'auteur au profit de certains intervenants. A l'inverse, si la législation énumère limitativement les coauteurs de l'oeuvre audiovisuelle, la qualité de coauteur sera nécessairement refusée à ceux qui ne figurent pas sur cette liste, quel que soit le rôle qu'ils ont joué dans l'élaboration de l'oeuvre multimédia (cf supra n° 16 p. 9). Cf sur les présomptions de la qualité d'auteur, A. Bercovitz, *op. cit.*, Congrès de l'ALAI, p. 204.

⁵⁹ P. Sirinelli, *Lamy audiovisuel*, n° 663 p. 554. Cf aussi *La production et l'édition multimédia*, *op. cit.* p. 130.

⁶⁰ P. Sirinelli (*idem*).

L'hésitation sera plus grande pour les nouveaux intervenants,⁶¹ dont l'existence et le rôle sont spécifiques au domaine du multimédia, pour qui la solution dépendra de la nature du rôle qui est le leur et de la liberté dont ils ont disposé : toutefois le « créateur d'hypertexte » (celui qui conçoit les liens logiques permettant de passer de façon non linéaire d'un élément à l'autre de l'oeuvre),⁶² ou « l'infographe » (professionnel de la création d'images numériques) se verront normalement reconnaître la qualité d'auteur, à l'inverse du « scanneur », au rôle purement technique, ou du « chef de projet » dont le rôle serait plus celui d'un producteur délégué que d'un véritable créateur.⁶³

§2 - Dévolution des droits sur l'oeuvre multimédia

21. Il est bien évident que le producteur de l'oeuvre multimédia doit obtenir des auteurs les autorisations qui lui sont nécessaires pour pouvoir exploiter cette dernière dans des conditions satisfaisantes et espérer rentabiliser les investissements et les efforts accomplis par lui.⁶⁴ Ces autorisations auront pour base un contrat conclu par le producteur avec les divers contributeurs, qui devra réaliser un équilibre entre la protection de l'auteur et les besoins de l'exploitant.

L'économie et les modalités de ces conventions dépendront de la qualification reconnue à l'oeuvre multimédia et du contenu de la législation applicable.⁶⁵ Il est toutefois certain que les particularités de l'oeuvre multimédia imposeront le recours à des conventions spécifiques qui ne sauraient se limiter à la reproduction des formules contractuelles existantes notamment dans le domaine cinématographique et audiovisuel.⁶⁶ Mais, selon la législation en cause, les mécanismes mis en oeuvre pour permettre au producteur de procéder à l'exploitation de l'oeuvre multimédia seront, au regard de la dévolution des droits d'auteur, différents.⁶⁷

22. Dans certains cas, le producteur de l'oeuvre multimédia sera investi des droits d'auteur à titre originaire, ces droits prenant naissance en sa personne, alors même qu'il s'agit le plus souvent d'une personne morale, et non chez les personnes physiques qui ont fait preuve d'activité créatrice.

Ceci pourra être tout d'abord la conséquence de la reconnaissance à l'oeuvre multimédia de la qualité d'oeuvre audiovisuelle, reconnaissance qui entraînera l'application des dispositions législatives qui investissent à titre originaire le producteur de l'oeuvre audiovisuelle des droits sur celle-ci. Ainsi, par exemple, le régime américain des « works for hire » s'appliquera aux États-Unis aux oeuvres multimédia considérées comme des oeuvres audiovisuelles.⁶⁸

⁶¹ Sur l'énumération et le rôle de ces intervenants, cf P. Sirinelli, *Lamy audiovisuel*, n° 663 p. 555. Cf aussi A. Hollande, M. Moulin-Roussel et I. Ramond-Bailly, *l'entreprise et l'élaboration d'une oeuvre multimédia*, Travaux de l'AFDIT, p. 73 - J.P. Triaille, *rapport national belge au Congrès de l'ALAI*, p. 733. A. Latreille, *op. cit.*, Étude CERDI, p. 31 et suiv. *La production et l'édition multimédia*, *op. cit.*, p. 130.

⁶² Dans le sens de la reconnaissance de la qualité d'auteur, cf A. Lucas, *Multimédia et droit d'auteur*, n° 84 p. 148. Cf aussi, X. Dalloz, *op. cit.*, p. 45 pour qui la qualité de l'oeuvre découle non seulement des objets visualisés et/ou écoutés, mais aussi du cheminement qui les lie et « la création de ce(s) cheminement(s) est donc une contribution nouvelle à l'ensemble de l'oeuvre ». Cf cependant, plus réservé, A. Latreille, *Constitution de l'oeuvre multimédia et titularité des droits*, Étude CERDI, p. 45.

⁶³ Sur les hésitations possibles quant au rôle exact du chef de projet, les différentes appellations utilisées et l'attribution éventuelle des droits d'auteur, cf A. Latreille, *op. cit.*, p. 42 et *La production et l'édition multimédia*, *op. cit.*, p. 130.

⁶⁴ Le producteur devra aussi conclure les conventions appropriées avec les artistes interprètes ou exécutants auxquels il ferait éventuellement appel pour réaliser le produit multimédia. Il convient ici de souligner l'absence de protection internationale des artistes interprètes dans le domaine audiovisuel du fait de l'article 19 de la Convention de Rome et de l'absence d'accord sur ce sujet lors de la Conférence diplomatique réunie à Genève en décembre 1996.

⁶⁵ Ainsi, par exemple, si l'oeuvre multimédia est une oeuvre audiovisuelle, les conventions conclues entre le producteur et les différents auteurs de l'oeuvre seront, en droit français, régies par les dispositions du Code de la propriété intellectuelle (articles L.132-23 et suiv.) relatives au contrat de production audiovisuelle.

⁶⁶ cf dans *La production et l'édition multimédia*, *op. cit.*, p. 155 et suiv. les modèles de contrats élaborés par les sociétés d'auteurs françaises SACD (Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques), SCAM (Société Civile des Auteurs Multimédia) et le Syndicat National de l'Édition. Cf aussi P.Y. Gautier, *chronique précitée*, p. 111 et A. Lucas, *Multimédia et droit d'auteur*, n° 100 p. 153 qui observe à juste titre que « les outils contractuels sont à inventer » et que le contrat de production audiovisuelle tel qu'organisé par la loi française n'est probablement pas parfaitement adapté à la réalité du multimédia

⁶⁷ Il convient de faire observer que la dévolution des droits d'auteur afférents au logiciel obéira aux règles spécifiques applicables éventuellement à ce type particulier d'oeuvre (cf. supra n° 9 p. 4).

⁶⁸ cf supra note 26. Il convient de faire en outre remarquer que le régime des « works for hire » s'appliquerait aussi aux oeuvres multimédia, indépendamment de leur qualification d'oeuvres audiovisuelles, dès lors que la qualité de compilation leur serait reconnue. Cf Livre blanc, p. 46 note 136.

Mais la naissance des droits d'auteur en la personne du producteur de l'oeuvre multimédia découlera aussi éventuellement de l'application d'autres règles. Ainsi lorsque les créateurs de l'oeuvre multimédia sont des salariés du producteur, ce qui sera souvent le cas, et que la législation nationale prévoit que l'employeur est investi à titre originaire des droits sur les créations de l'employé,⁶⁹ ou lorsque la législation contient une règle identique pour les oeuvres de commande.⁷⁰

En outre, certaines législations reconnaissent un statut particulier aux « oeuvres collectives », statut dont la caractéristique essentielle est que les droits afférents à l'oeuvre naissent non chez ceux qui l'ont créée mais chez « l'entrepreneur », le plus souvent une personne morale, qui a pris l'initiative de la faire réaliser et a joué en réalité un rôle de « maître d'ouvrage » et non d'auteur.⁷¹ Indépendamment des discussions possibles sur la définition exacte de l'oeuvre collective,⁷² le concept vise fondamentalement les oeuvres réalisées à l'initiative et sur la base du projet de l'entrepreneur, pour l'élaboration desquelles ce dernier joue un rôle moteur et il est fait appel à un nombre important d'auteurs dont le rôle est cantonné à un secteur bien déterminé.

Il n'est pas possible, dans le cadre de ce rapport, d'examiner en détail les conditions dans lesquelles le statut d'oeuvre collective est susceptible d'être reconnu aux oeuvres multimédia. Certaines perspectives générales peuvent toutefois être esquissées.

Hors le cas où l'oeuvre multimédia se verra reconnaître en droit français la qualification d'oeuvre audiovisuelle, hypothèse dans laquelle le droit français exclut la qualification d'oeuvre collective au profit de celle d'oeuvre de collaboration,⁷³ les traits caractéristiques de l'oeuvre collective, « qui est connue comme une structure verticale », correspondent a priori assez bien au processus d'élaboration de l'oeuvre multimédia.⁷⁴ Plus particulièrement, le concept d'oeuvre collective régit normalement le statut des encyclopédies éditées sur papier, et il aura dès lors tout naturellement vocation à s'appliquer aux encyclopédies multimédia, tout spécialement lorsqu'elles seront en grande partie la transposition en mode électronique d'un ouvrage préexistant édité sur papier. Ainsi certains auteurs considèrent-ils que le statut d'oeuvre collective a beaucoup d'avenir dans le domaine du multimédia.⁷⁵

Il convient toutefois de ne pas céder trop facilement à l'attraction de la qualification d'oeuvre collective dans le domaine du multimédia. D'une part, parce que l'octroi à titre originaire des droits d'auteur à une personne qui n'accomplit pas un acte de création littéraire et artistique, et tout particulièrement à une personne morale, est une anomalie,⁷⁶ ce qui justifie que l'on conserve au concept d'oeuvre collective un caractère exceptionnel. D'autre part, parce que l'existence d'une

[Suite de la note de la page précédente]

⁶⁹ cf A. Colombet, op. cit., p. 36.

⁷⁰ cf A. Colombet, op. cit., p. 38.

⁷¹ Sur l'oeuvre collective en droit français, cf par exemple A. et H.J. Lucas, *Traité de la propriété littéraire et artistique*, p. 189 et suiv. n° 200 et suiv. La loi espagnole comporte une règle identique (article L. 113-5 du Code de la propriété intellectuelle) à celle de la loi française. Le droit américain connaît aussi le concept d'oeuvre collective, définie comme « une oeuvre, telle qu'une publication périodique, une anthologie ou une encyclopédie, qui réunit dans un ensemble collectif un certain nombre de contributions, constituant en elle-même des oeuvres distinctes et indépendantes » (17 USC - Section 101), et qui constitue une variété de compilation soumise en tant que telle au régime des « works for hire » (cf Livre blanc p. 40 note 111 et p. 46 note 136). Il faut toutefois prendre garde à ce que certaines législations prévoient l'existence d'oeuvres collectives, sans attribuer pour autant les droits d'auteur à titre originaire à l'entrepreneur (cf par exemple, pour la loi grecque l'intervention de Mme Koriatopoulou au Congrès de l'ALAI, p. 84. Cf aussi l'intervention de G. Koumantos, p. 95). En outre, comme c'est le cas de la loi française, le régime particulier des oeuvres collectives peut ne concerner que les droits d'auteur et non les droits voisins de telle sorte que la qualification d'oeuvre collective sera sans incidence sur les conditions d'acquisition par le producteur des droits des artistes interprètes et exécutants auxquels il fera éventuellement appel pour l'élaboration du produit multimédia.

⁷² Cf en droit français, A et H.J. Lucas, op. cit., n° 200 à 206.

⁷³ cf supra n° 10.

⁷⁴ P. Sirinelli, *Lamy audiovisuel*, op. cit n° 641 p. 520. Cf aussi Actes du Juriscope 94 p. 50.

⁷⁵ cf particulièrement P.Y. Gautier, chronique précitée, p. 105 & 107. - Cf aussi A. Lucas, *Multimédia et droit d'auteur*, op. cit. n° 86 p. 149 pour qui les conditions de l'oeuvre collective seront souvent réunies dans la pratique. B. Edelman, chronique précitée, n° 34, pour qui « si l'oeuvre multimédia n'est pas audiovisuelle, elle sera le plus souvent collective, sa qualification en oeuvre de collaboration ou composite étant résiduelle ». Monsieur Sirinelli semble plus réservé, tout en admettant que les oeuvres multimédia constituant des bases de données seront normalement des oeuvres collectives (*Lamy audiovisuel* n° 641 p. 520 - n° 668 p. 558).

⁷⁶ Tout particulièrement, si les droits en cause incluent le droit moral, ce qui est le cas du régime des oeuvres collectives en droit français.

pluralité d'auteurs et le fait que leur rôle soit éventuellement défini et agencé par l'intermédiaire d'un « coordonnateur » à qui un rôle spécifique et prééminent serait ainsi reconnu n'est pas, à soi seul, incompatible avec la coopération qui justifie la reconnaissance d'une oeuvre de collaboration : comme l'écrit le Professeur Lucas⁷⁷ « *il ne faut pas entendre trop strictement l'exigence d'une participation concertée. Il n'est pas exigé que tous les coauteurs coopèrent entre eux, et encore moins sur un pied d'égalité. Il suffit qu'il y ait un projet commun auquel tous soient associés, le cas échéant par l'intermédiaire d'un réalisateur ou d'un « coordonnateur ».**Tout au plus doit-on admettre que si l'auteur d'une des contributions n'a vraiment participé en rien à la définition de l'ensemble, il ne pourra se voir reconnaître la qualité de coauteur.* »⁷⁸

23. Hors les cas où, comme indiqué ci-dessus, le producteur de l'oeuvre multimédia serait investi des droits d'auteur à titre originaire, c'est par voie de cession que ce dernier pourra devenir titulaire desdits droits.

Dans certains cas, la cession se produira de plein droit ou sera simplement présumée à défaut de clause contraire insérée dans le contrat, ces « *cessio légis* » ou présomptions de cessions étant soit la conséquence de l'application aux oeuvres multimédia du statut des oeuvres audiovisuelles,⁷⁹ soit prévues dans la législation nationale pour les oeuvres réalisées par un salarié ou, plus généralement, les oeuvres de commande.

Dans les autres cas, il faudra qu'une clause expresse du contrat investisse le producteur des droits d'exploitation. Telle est par exemple la situation en droit français dès lors que l'oeuvre multimédia n'est ni une oeuvre collective (auquel cas le producteur serait investi des droits à titre originaire) ni une oeuvre audiovisuelle (auquel cas s'appliquerait la présomption de cession de l'article L. 132-24 du Code de la propriété intellectuelle - cf note 79).⁸⁰ Encore faut-il tenir compte de ce que l'article L. 113-9 du Code de la propriété intellectuelle dispose que les droits patrimoniaux d'auteur sur les logiciels créés par un ou plusieurs employés dans l'exercice de leurs fonctions ou d'après les instructions de leur employeur sont, sauf clause contraire, dévolus à ce dernier.

24. Mais le producteur ne fera pas nécessairement l'acquisition des droits d'exploitation sur l'oeuvre multimédia.

Dans certains cas, en effet, notamment lorsque l'auteur concerné est membre d'une société d'auteurs, c'est une simple autorisation d'utiliser l'oeuvre pour les besoins de la réalisation et de l'exploitation de la production multimédia qui sera délivrée au producteur. L'auteur, ou la société d'auteurs dont il est membre, demeureront alors titulaire du droit, le producteur bénéficiant d'une simple autorisation de reproduire ou de communiquer l'oeuvre au public, autorisation qui peut être ou non assortie d'une exclusivité.⁸¹

⁷⁷ Multimédia et droit d'auteur, n° 87 p. 149. Cf aussi A. Latreille, op. cit., p. 39, pour qui « *le mode d'organisation du processus d'élaboration est basé sur une grande autonomie des participants. La structure hiérarchique est peu présente* » et La production et l'édition multimédia, op. cit., p. 19 pour qui « *il n'est pas recommandé de diriger la production d'un programme interactif en utilisant des méthodes héritées de l'ère de la production industrielle et hiérarchique* ».

⁷⁸ cf aussi Michel Agnola, Passeport pour le multimédia, CFPJ Éditions, p. 137, pour qui, à propos de l'oeuvre collective, « *il faut être extrêmement prudent sur l'application de cette notion à la production multimédia* » et qui insiste sur le fait qu'opter à tort pour la qualification d'oeuvre collective obligerait le producteur à refaire tous ses contrats, et A. Kerever, Congrès de l'ALAI, p. 410, réservé sur l'application de la qualification d'oeuvre collective eu égard à l'existence de nombreuses oeuvres préexistantes dans les produits multimédia.

⁷⁹ C'est le cas en droit français où l'application de la qualification d'oeuvre audiovisuelle à une oeuvre multimédia entraînera d'une part la reconnaissance de la qualité d'oeuvre de collaboration et l'impossibilité d'y voir une oeuvre collective, d'autre part l'intervention de la présomption de cession des droits patrimoniaux prévue à l'article L. 132-24 du Code de la propriété intellectuelle, à l'exception des droits de l'auteur de la composition musicale avec ou sans paroles.

⁸⁰ La loi suisse ne prévoit en principe pas de régime particulier pour les oeuvres audiovisuelles, notamment pour ce qui concerne la titularité des droits (cf intervention de Mme Frei au Congrès de l'ALAI, p. 88).

⁸¹ cf P. Sirinelli, Lamy audiovisuel, n° 651 p. 537 in fine. Sur la gestion collective des droits, notamment des auteurs des oeuvres spécialement créées pour les produits multimédia, cf infra chapitre IV.

25. Le développement des produits multimédia a conduit à s'interroger sur le point de savoir s'il ne convenait pas d'aménager les règles relatives à la titularité des droits en faveur des producteurs. Les particularités de ces produits impliqueraient que les droits du producteur soient renforcés et que ce dernier soit par principe investi à titre originaire des droits d'auteur sur l'oeuvre.⁸²

La réponse doit, selon nous, être négative. Tout d'abord, l'attribution à titre originaire des droits d'auteur au producteur est une règle contre nature, tout particulièrement lorsqu'il s'agit du droit moral. Quant aux « cession légis » ou présomptions de cession, elles ne sont pas non plus justifiées et il convient que le producteur et l'auteur ou ses ayants droit définissent dans le cadre d'une libre négociation le contenu des droits cédés ou la portée des autorisations données sans qu'il soit besoin d'instituer des mécanismes juridiques qui viennent conforter la position de l'exploitant qui, de plus, est déjà très généralement en mesure d'imposer ses vues.

Plutôt que d'étendre ces mécanismes d'encadrement contractuel à l'ensemble des produits multimédia il convient de souhaiter, même s'il s'agit probablement là d'un voeu pieux, leur disparition générale de la réglementation des rapports contractuels entre auteurs et producteurs.

SECTION II : LE CONTENU DE LA PROTECTION

26. Comme indiqué ci-dessus la protection des produits multimédia est essentiellement basée sur le droit d'auteur (§1) ; mais elle est susceptible aussi d'être assurée par des droits d'une nature différente, voisins du droit d'auteur, qu'il conviendra d'évoquer (§2).

§1) Les droits d'auteur

27. Quelle que soit la complexité de l'oeuvre multimédia, sa protection relèvera normalement du droit commun de la propriété littéraire et artistique, tel que celui-ci est défini par les différentes législations nationales ou accords internationaux. En particulier tout acte de reproduction ou de communication publique relèvera des droits exclusifs de reproduction et de communication publique reconnus à l'auteur.

Il n'entre pas dans l'objet de ce rapport d'examiner les différents problèmes généraux que peuvent poser la définition et la mise en oeuvre des droits d'auteur dans l'environnement numérique et la société de l'information.⁸³

Il faut simplement ici insister plus particulièrement sur certains points.

28. Il convient tout d'abord de rappeler que le logiciel tient une place à part dans le produit multimédia et que sa protection relèvera des règles spécifiques qui lui sont éventuellement consacrées par la législation nationale en cause,⁸⁴ conformément aux accords internationaux en vigueur.

De la même manière il convient de rappeler que la Directive communautaire du 11 mars 1996 institue une réglementation spécifique de la protection reconnue à l'auteur des bases de données qui, « par le choix ou la disposition des matières, constituent une création intellectuelle propre à leur auteur ». Il conviendra de tenir compte de ces règles dans la mesure où l'oeuvre multimédia serait considérée comme une base de données, tout en rappelant que cette protection s'étend à la structure de la base et non à son contenu d'une part, qu'elle s'éloigne peu du droit commun de la propriété littéraire et artistique d'autre part.⁸⁵ On soulignera toutefois que l'article 6.2 a) de la Directive interdit la reproduction à des fins privées d'une base de données électronique, texte qui

⁸² La question est posée notamment par A. Lucas, rapport UNESCO, n° 39 p. 11. Cf en ce sens, P.Y. Gautier, chronique précitée, p. 109, qui envisage d'avoir aussi recours à la technique des présomptions de cession comme pour l'oeuvre audiovisuelle - cf aussi dans le même sens S. Plante, rapport national canadien au Congrès de l'ALAI, p. 751.

⁸³ Sur cette question voir notamment A. Lucas, rapport Unesco p. 13 et suiv. n° 45 et suiv.

⁸⁴ En droit français, les articles L. 122-6 et suiv. du Code de la propriété intellectuelle.

⁸⁵ Cf sur ces règles, Nguyen, op. cit., p. 80 et suiv. G. Koumantos, op. cit., p. 107.

pourrait être un pas important vers une prohibition plus générale de la copie privée dans le cadre de la société de l'information.⁸⁶

29. Il faut en outre souligner l'importance pour la protection des produits multimédia de l'article 8 du Traité sur le droit d'auteur adopté le 20 décembre 1996, qui dispose que « *les auteurs d'oeuvres littéraires et artistiques jouissent du droit exclusif d'autoriser toute communication au public de leurs oeuvres par fil ou sans fil, y compris la mise à la disposition du public de leurs oeuvres de manière que chacun puisse y avoir accès de l'endroit et au moment qu'il choisit de manière individualisée* ».

En effet la Convention de Berne ne reconnaît de droit exclusif de communication publique que pour certaines catégories d'oeuvres spécialement énumérées parmi lesquelles ne figurent bien évidemment pas les oeuvres multimédia, pas plus d'ailleurs que les oeuvres des arts graphiques et plastiques ou le texte des oeuvres littéraires.

L'entrée en vigueur et la ratification de ce Traité permettront donc de combler sur ce point une lacune importante à laquelle il n'eut été possible de remédier autrement, semble-t-il, que sur la base d'une (éventuelle) assimilation des oeuvres multimédia aux oeuvres cinématographiques qui sont, en application des articles 14 et 14 bis de la Convention de Berne, protégées au titre du droit de communication publique. En outre, les oeuvres multimédia seront souvent communiquées à la demande et l'article 10 du nouveau Traité évite toute discussion sur l'existence d'une protection des auteurs dans une telle hypothèse.

Par contre, les oeuvres multimédia ne bénéficieront, au plan international, de la reconnaissance d'un droit exclusif de location que dans la mesure où elles pourront être considérées comme des « *oeuvres cinématographiques* »⁸⁷ puisque l'article 11 des accords ADPIC et l'article 7 du Traité sur le droit d'auteur adopté le 20 décembre 1996 ne reconnaissent une telle protection que pour les « *oeuvres cinématographiques* ».⁸⁸ On regrettera à cet égard que les auteurs de ce dernier Traité n'aient pas donné suite à l'observation faite à Paris en juin 1994 par Monsieur Ficsor, selon laquelle « *la location de bases de données numériques sur CD-Rom et de productions multimédias se répand depuis peu et l'on ne saurait guère nier que, étant donné leur valeur élevée et la relative facilité avec laquelle elles peuvent être reproduites à domicile, il serait justifié d'accorder aussi un droit de location pour ces productions* ».⁸⁹

§2 - Droits voisins des droits d'auteur

30. La protection des productions multimédia peut aussi prendre appui sur les droits voisins reconnus par la législation nationale aux producteurs d'oeuvres audiovisuelles.

Si certaines législations, surtout dans les pays de copyright, ne connaissent pas la distinction entre droits d'auteur et droits voisins, celle-ci est admise dans de nombreuses législations, notamment d'États d'Europe Continentale.⁹⁰ C'est ainsi que la Directive communautaire du 19 novembre 1992⁹¹ consacre les droits (de reproduction, de distribution, de location et de prêt, de radiodiffusion et de communication publique) des producteurs de films, que la Directive définit comme toute « *oeuvre cinématographique ou audiovisuelle ou séquence animée d'images, accompagnée ou non de son* ».

⁸⁶ G. Koumantos, op. cit., p. 111. La Directive européenne sur les programmes d'ordinateur du 14 mai 1991 (J.O.C.E. L. 122/42 du 17 mai 1991) n'autorise qu'une copie de sauvegarde à l'article 5.2.

⁸⁷ Mis à part les logiciels, auxquels les accords ADPIC (article 11) et le nouveau Traité sur le droit d'auteur (article 7) reconnaissent un droit de location.

⁸⁸ Rappelons que l'article 2 alinéa 1 de la Convention de Berne protège « *les oeuvres cinématographiques auxquelles sont assimilées les oeuvres exprimées par un procédé analogue à la cinématographie* ». La formule couvre les oeuvres audiovisuelles (Guide de la Convention de Berne, p. 23 n° 2.5) et les oeuvres multimédia devraient donc normalement bénéficier de la protection de l'article 7 dans la mesure où elles se verront appliquer la qualification d'oeuvre audiovisuelle.

⁸⁹ Op. cit. p. 231.

⁹⁰ Cf A. Lucas, rapport Unesco, n° 40 p. 11.

⁹¹ J.O.C.E. 7.11.92 L. 346.61

La question se posera donc de savoir, comme pour la protection des droits d'auteur au regard du concept d'oeuvre audiovisuelle, si le produit multimédia en cause correspond bien à la définition du produit audiovisuel protégé par les droits voisins. On notera à cet égard qu'il pourra se faire que la définition donnée par la législation nationale du concept de « vidéogramme », objet de droits voisins, soit différente de la définition de l'oeuvre audiovisuelle, objet de droits d'auteur, donnée par cette même législation. Ainsi le droit français ne comporte pour la définition des vidéogrammes aucune exigence quant à l'animation éventuelle des images, ce qui n'est pas le cas pour la définition de l'oeuvre audiovisuelle.⁹²

31. Il convient aussi de faire ici mention du « droit sui generis » reconnu par la Directive européenne du 11 mars 1996 sur les bases de données, qui pourrait être « regardé comme un droit voisin ».⁹³

Il n'entre pas dans l'objet de ce rapport d'analyser le contenu de ce droit sur une base de données défini par l'article 7.1 de la Directive comme « *le droit d'interdire l'extraction et/ou la réutilisation de la totalité ou d'une partie substantielle, évaluée de façon qualitative ou quantitative, du contenu de celle-ci, lorsque l'obtention, la vérification ou la présentation de ce contenu attestent un investissement substantiel du point de vue qualitatif ou quantitatif* ». ⁹⁴

On soulignera toutefois que ce droit, bien qu'il ait un fondement différent de celui du droit d'auteur et doive s'exercer séparément de celui-ci, pourra s'exercer concurremment à propos des mêmes éléments que ce dernier, comme c'est le cas par exemple des droits voisins des producteurs de phonogrammes et des droits de l'auteur des oeuvres musicales reproduites sur ces derniers. Ceci pourra éventuellement susciter des conflits entre les différents titulaires, pour la solution desquels il conviendra de donner normalement le pas au créateur eu égard au fait que le droit sui generis viendra en l'espèce assurer la protection de quelqu'un qui, comme pour les droits voisins en général, est lui-même l'utilisateur d'une création littéraire et artistique.⁹⁵

CHAPITRE III - LES PRODUCTIONS MULTIMÉDIA ET LES DROITS DES CONTRIBUTIONS PRÉEXISTANTES

32. Certains produits multimédia, comme par exemple les jeux vidéo, seront entièrement nouveaux, tous leurs éléments ayant été élaborés pour les besoins de la réalisation du produit.

Toutefois, la plupart d'entre eux emprunteront des éléments préexistants, de nature diverse. C'est même aujourd'hui une des caractéristiques fondamentales de ces produits que d'offrir au public, grâce aux possibilités de stockage et d'interactivité que procure la numérisation, l'accès à un nombre considérable de données sur un sujet déterminé.

La question de la portée et du respect des droits qui peuvent exister sur ces données ou éléments est donc au centre - du moins faut-il l'espérer - des préoccupations des producteurs multimédia.

33. Le contenu imparté à ce rapport nous conduira à n'aborder que ce qui concerne les droits d'auteur (Section I) et les droits voisins (Section II),⁹⁶ en laissant de côté la protection d'autres droits privatifs ou intérêts, comme ceux relevant de la législation sur les brevets ou les marques, ceux touchant au respect des droits de la personnalité,⁹⁷ à la mise en oeuvre de la responsabilité au

⁹² Cf supra n°12 p. 7- P. Sirinelli, Lamy audiovisuel, n° 644 p. 523. De même, les termes de la Directive du 19 novembre 1992 « séquence animée d'images, accompagnée ou non de sons » visent des programmes qui ne sont pas des oeuvres.

⁹³ Lucas, rapport Unesco, p. 12 n° 44. Cf aussi G. Koumantos, op. cit., p. 97.

⁹⁴ Cf sur ce droit « sui generis », notamment G. Koumantos, op. cit. p. 113, Nguyen, op. cit., p. 86 et suiv.

⁹⁵ En ce sens A. Lucas, Multimédia et droit d'auteur, n° 71 p. 143 - Cf aussi Nguyen, op. cit., p. 91. G. Koumantos, op. cit. p. 133. Sur la primauté en général des droits d'auteur sur les droits voisins, cf l'article premier de la Convention de Rome sur la protection des artistes interprètes ou exécutants, des producteurs de phonogrammes et des organismes de radiodiffusion, l'article premier 2) du Traité sur les interprétations et exécutions et les phonogrammes adopté le 20 décembre 1996 et l'article L. 211-1 du Code de la propriété intellectuelle français.

⁹⁶ Au sens usuel du terme, et en négligeant par conséquent l'éventuelle incidence du droit sui generis sur les bases de données institué par la Directive européenne du 11 mars 1996.

⁹⁷ Sur la question en droit français, P. Sirinelli, Lamy audiovisuel, p. 550 et suiv. n° 657 et suiv.

titre de la concurrence déloyale ou des agissements parasitaires, à la protection des propriétaires ou détenteurs d'objets corporels dans lesquels sont incorporées les oeuvres ou prestations protégées.⁹⁸

SECTION I - LES DROITS D'AUTEUR

34. L'ampleur même du tribut des produits multimédia aux oeuvres préexistantes, la difficulté d'identifier tous les ayants droits et d'obtenir leur autorisation, la volonté de faciliter le développement d'un secteur d'activité à la fois créateur d'emplois et de richesses et vecteur de culture et d'informations, la séduction pour les facilités que procurent les nouvelles techniques dans l'utilisation des oeuvres de l'esprit ont conduit certains à présenter plus ou moins ouvertement le droit d'auteur comme un frein au développement du multimédia et à souhaiter son assouplissement.

Il est donc opportun de souligner ici la nécessité du respect du droit exclusif de l'auteur (§1), comme de définir strictement le domaine des limitations dont il est traditionnellement l'objet (§2).

§1 - Le respect du droit exclusif de l'auteur

35. Quoi de plus naturel tout d'abord que celui qui souhaite utiliser la création d'autrui pour nourrir ses propres activités, fussent-elles créatrices, doive lui en demander l'autorisation ? Le caractère sacré et personnel du droit de propriété reconnu à l'auteur sur sa création ne l'est pas moins à l'égard du producteur multimédia qu'à l'égard du producteur de phonogrammes, de films ou de télévision.

Il convient donc d'affirmer fermement le principe qu'on ne peut utiliser une oeuvre préexistante dans un produit multimédia qu'avec l'autorisation de l'auteur, à qui il appartient notamment de fixer - ou à tout le moins de négocier - la rémunération qu'il veut recevoir.⁹⁹

Remarquons d'ailleurs que la présomption de cession instituée par l'article 14 bis de la Convention de Berne pour les oeuvres cinématographiques, et appliquée par de nombreuses législations aux oeuvres audiovisuelles, ne s'applique normalement pas aux auteurs d'oeuvres préexistantes.¹⁰⁰ De même, les règles relatives à la dévolution des droits d'auteur propres aux oeuvres collectives ne sauraient s'appliquer aux oeuvres préexistantes utilisées pour les besoins de la réalisation de ces dernières.

36. Il est vrai que divers producteurs multimédia se prévalent du grand nombre d'oeuvres préexistantes qu'ils utilisent et de la multiplicité des ayants droit qu'ils doivent rechercher et contacter afin de négocier avec eux les conditions de leur autorisation, pour réclamer la mise en place de régimes de licences légales.

Mais il est parfaitement naturel que ceux qui font appel à un grand nombre d'oeuvres doivent consacrer du temps et de l'argent à l'obtention des autorisations de ceux dont ils utilisent les créations.

De plus, il n'est nullement établi que les difficultés ainsi invoquées soient véritablement de nature à compromettre le développement des productions multimédia. Tout au contraire, l'expérience montre que, si c'est une sorte de tradition que les changements techniques servent de prétexte à une remise en cause de la protection des auteurs¹⁰¹, le droit d'auteur n'a jamais empêché le

[Suite de la note de la page précédente]

⁹⁸ Sur la problématique particulière de la réalisation de produits multimédia à partir des fonds détenus par les musées, cf notamment rapport Sirinelli p. 80.

⁹⁹ Cf en particulier A. Kerever, Congrès de l'ALAI, p. 413 et 418. E. Bautista, The advantages of collective rights management for authors and other right holders in the sphere of multimedia communication, IBA 26th Biennial Conference, Berlin 22 novembre 1996, p. 14.

¹⁰⁰ Cf Guide de la Convention de Berne article 14 bis n°15 p. 103.

¹⁰¹ M. Ficsor, Colloque OMPI, op. cit., p. 221.

développement des formes nouvelles d'exploitation des oeuvres de l'esprit qui sont apparues et se sont succédé au cours des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles.¹⁰²

Certes, le caractère récent du développement du phénomène multimédia fait que des problèmes nouveaux sont apparus, facteurs de tensions et d'incertitudes, mais rien ne permet d'affirmer que ces problèmes ne trouveront pas dans un délai raisonnable leur solution. Notamment, le développement des mécanismes de gestion collective est de nature à remédier aux difficultés que représente pour les producteurs la recherche d'ayant droit individuels.¹⁰³

Au surplus, l'organisation de systèmes de licences légales serait particulièrement difficile dans le secteur du multimédia eu égard à la diversité des oeuvres utilisées et des conditions de cette utilisation. Seule, là encore plus qu'ailleurs, la négociation de gré à gré est susceptible de permettre de définir avec la souplesse requise des conditions d'autorisation adaptées aux diverses situations.

37. Ce qui est vrai des droits patrimoniaux, l'est aussi du droit moral et plus particulièrement du droit au respect, car l'auteur doit pouvoir refuser que son oeuvre soit utilisée dans des conditions qu'il réprouve, soit parce qu'elle n'est utilisée que partiellement, soit parce qu'elle est associée à un contenu qui lui déplaît.¹⁰⁴

D'une part, même dans la conception large qu'en a le droit français, ce droit n'a en aucune façon paralysé ni même compromis le développement de la production cinématographique française.¹⁰⁵ D'autre part, dès lors que les auteurs admettront que leurs oeuvres soient utilisées dans des productions multimédia, il leur appartiendra bien évidemment d'accepter les conséquences qui en découlent nécessairement quant aux conditions d'utilisation de leurs oeuvres ; cette problématique existe déjà lorsqu'un auteur consent à ce qu'une de ses oeuvres soit adaptée et il n'y a là rien de fondamentalement nouveau. On ne peut donc, selon nous, que rejeter toute démarche qui consisterait à considérer que le droit moral doit, par nature, être réduit dans le secteur du multimédia ou, plus généralement, du numérique.¹⁰⁶

Bien au contraire, les diverses possibilités d'atteinte aux préoccupations d'ordre intellectuel ou moral de l'auteur que recèle l'incorporation d'une oeuvre préexistante dans un produit multimédia militent en faveur d'un renforcement des prérogatives du droit au respect qui aille au-delà des seules atteintes à l'honneur ou à la réputation actuellement visées à l'article 6 bis de la Convention de Berne.¹⁰⁷

38. La critique de la protection reconnue aux auteurs d'oeuvres préexistantes est d'autant plus mal fondée qu'elle est en contradiction avec la protection large que revendiquent les producteurs multimédia pour leurs produits. Comme l'écrit Monsieur le Professeur Lucas : « *Comment d'ailleurs les intéressés peuvent-ils réclamer à grands cris la rémunération de leur propre investissement, y compris contre les oeuvres dérivées des leurs, en insistant à juste titre sur leur apport créatif, et dans le même temps récuser cette logique dans leurs relations avec les auteurs de la « matière première » ?* »¹⁰⁸

¹⁰² Cf J.L. Toumier, L'incidence des nouvelles technologies sur la protection et la gestion collective des droits d'auteur, colloque OMPI, Paris, 1994, p. 161.

¹⁰³ Cf infra chapitre IV - Cf aussi P. Vandoren, Congrès de l'ALAI, p. 372 pour qui « *certaines difficultés, peut-être uniquement transitoires, d'adaptation aux spécificités requises par la gestion des oeuvres multimédia, ne doivent pas servir d'alibi à certains producteurs ou éditeurs pour se passer de l'acquisition des droits existants et donner lieu à une diminution du niveau de protection* ».

¹⁰⁴ Cf par exemple Sirinelli, Lamy audiovisuel, n° 648 p. 528. Cf aussi, sur les diverses possibilités d'atteinte au droit moral à l'occasion de l'incorporation d'une oeuvre préexistante dans un produit multimédia, Isabelle Thery, Le droit moral dans l'oeuvre multimédia., Actes du Juriscope 94, p. 61. Comp., plus réservé, A. Lucas, Multimédia et droit d'auteur, n° 35 p. 129, pour qui il faudra à l'auteur « *établir en quoi une inclusion porte atteinte à l'intégrité de l'oeuvre ou, à tout le moins, à son esprit, ce qui n'ira pas forcément de soi* ».

¹⁰⁵ A. Lucas, rapport UNESCO, p. 27 n° 101 - P. Sirinelli, op. cit., travaux de l'AFDIT p. 106 - I. Thery, op. cit., p. 74.

¹⁰⁶ Sur ces tentatives et propositions, cf A. Lucas, rapport Unesco, p. 25 n° 94.

¹⁰⁷ Indépendamment notamment du droit au respect, il conviendra de ne pas méconnaître le droit à la paternité, consacré lui aussi à l'article 6 bis de la Convention de Berne. Certes, le nombre des emprunts pourra rendre parfois quelque peu compliqué le respect du droit à la paternité, mais il faudra mettre à profit les possibilités de la technique numérique pour mentionner dans des conditions appropriées le nom des auteurs des oeuvres utilisées. Cf sur ce point, notamment, La production et l'édition multimédia, op. cit., p. 100.

¹⁰⁸ Mélanges Françon, op. cit. p. 332 - Cf aussi P. Sirinelli, op. cit., Travaux de l'AFDIT p. 98. A. Kerever, Congrès de l'ALAI, p. 413.

39. Le droit exclusif doit donc demeurer la base de la protection des auteurs dont les oeuvres sont utilisées pour les besoins de la confection des produits multimédia¹⁰⁹ et il conviendra d'appliquer normalement le droit commun de la propriété littéraire et artistique.

Le droit d'auteur n'aura à s'exercer que s'il est fait appel à une création de forme originale, dont la protection n'est pas encore expirée (sous réserve de la perpétuité du droit moral éventuellement reconnue par la législation nationale).¹¹⁰

La protection du droit d'auteur ne s'appliquera naturellement pas aux idées, faits, informations brutes, chiffres, données techniques.¹¹¹ Il est d'ailleurs important de rappeler que le droit d'auteur protège la forme et non les données, l'oeuvre en tant que création formelle et non l'information en elle-même, de manière à réagir contre la tendance de certains utilisateurs à se prévaloir d'un droit général à l'information pour tenter d'affaiblir le droit exclusif.¹¹²

Mais dès qu'un tel emprunt sera constaté, l'autorisation de l'auteur, ou du titulaire du droit, sera exigée. Peu importe à cet égard en principe que l'oeuvre soit numérisée et décomposée de ce fait en « bits » élémentaires. C'est par rapport à la création de forme envisagée dans sa « réalité analogique » que doivent s'apprécier la protection et l'emprunt.¹¹³

§2 - Les limites au droit exclusif

40. Les législations nationales relatives à la protection des créations littéraires et artistiques prévoient toutes des limites au droit exclusif de l'auteur. La Convention de Berne admet d'ailleurs à l'article 9 les limitations au droit de reproduction qui ne portent pas atteinte à l'exploitation normale de l'oeuvre et ne causent pas un préjudice injustifié aux intérêts légitimes de l'auteur et autorise de façon implicite les limitations au droit de communication publique qualifiées de « petites réserves ». ¹¹⁴ Dans le même esprit, l'article 13 des accords ADPIC et l'article 10 du Traité sur le droit d'auteur du 20 décembre 1996 permettent des limitations ou exceptions dans certains cas spéciaux où il n'est pas porté atteinte à l'exploitation normale de l'oeuvre ni causé de préjudice injustifié aux intérêts légitimes de l'auteur. Plus précisément, les articles 10 et 10 bis de la Convention de Berne autorisent les citations, l'utilisation des oeuvres littéraires ou artistiques à titre d'illustration de l'enseignement ou pour les besoins des comptes rendus d'événements d'actualité.

Dans ce contexte général, les législations nationales s'inspirent de deux traditions différentes. Le droit américain, ainsi que d'autres législations de copyright, formulent ces dérogations de façon globale, au travers du concept de « fair use ». ¹¹⁵ Les législations d'Europe continentale préfèrent généralement, comme en France, ¹¹⁶ prévoir des exceptions précises et limitativement énumérées, selon une approche qu'on a pu qualifier de « pointilliste ». ¹¹⁷

[Suite de la note de la page précédente]

¹⁰⁹ Telle est la position exprimée par la Commission des Communautés européennes dans le Livre vert sur le droit d'auteur et les droits voisins dans la société de l'information, p. 71 et suiv.

¹¹⁰ Cf A. Lucas, Multimédia et droit d'auteur, n° 16 et suiv. p. 121 et suiv.

¹¹¹ L'article 2 du Traité sur le droit d'auteur adopté le 20 décembre 1996, qui ne fait que reprendre sur ce point l'article 9.2 des accords ADPIC, rappelle ainsi que « La protection au titre du droit d'auteur s'étend aux expressions et non aux idées, procédures, méthodes de fonctionnement ou concepts mathématiques en tant que tels ». La distinction entre l'idée, non protégeable, et la forme d'expression, susceptible de protection, ne sera toutefois pas toujours aisée, notamment pour ce qui concerne la protection que le droit d'auteur reconnaît aux bases de données à raison du choix ou de la disposition des matières.

¹¹² Cf notamment A. Lucas, op. cit. n° 19 p. 122.

¹¹³ A. Lucas, op. cit. n° 27 et suiv. p. 125 et suiv. - Cf cependant T. Drier, L'analogie, le digital et le droit d'auteur, Mélanges Françon, op. cit. p. 121 qui pense que « la digitalisation menace de désagréger les frontières de l'oeuvre elle-même » et d'affaiblir ainsi les points de référence permettant d'exercer la protection du droit d'auteur.

¹¹⁴ Guide de la Convention de Berne p. 75 n° 11.6.

¹¹⁵ Pour une synthèse de la doctrine du fair use, cf Livre blanc précité p. 73 et suiv.

¹¹⁶ Cf article L. 122-5 du Code de la propriété intellectuelle.

¹¹⁷ J. Ginsburg et P. Sirinelli, chronique précitée, n° 9 et suiv.

Les limites ainsi fixées au droit d'auteur par ces deux types d'approche, qui arrivent souvent d'ailleurs à des solutions voisines même s'il ne faut pas sous-estimer le fait qu'elles procèdent de points de départ différents,¹¹⁸ revêtent une importance considérable pour l'élaboration des produits multimédias. Ces produits font en effet largement appel, comme cela a déjà été souligné, à des extraits d'oeuvres préexistantes et certains producteurs multimédia verraient d'un très bon oeil d'être dispensés d'avoir à solliciter une autorisation et à payer une rémunération pour l'usage de ces extraits, au prétexte qu'ils ne sont justement que de simples extraits. Ce n'est d'ailleurs pas sans raison qu'alors que la proposition de Directive européenne sur les bases de données définissait à l'origine les cas dans lesquels les promoteurs de ces bases n'étaient pas tenus de demander à l'auteur d'une oeuvre préexistante son autorisation pour incorporer celle-ci dans la base, la Directive finalement adoptée le 11 mars 1996, devant notamment la vivacité des réactions des ayants droit, est absolument muette sur ce point.

41. Le fait que les producteurs multimédia fassent ainsi largement appel à des extraits d'oeuvres préexistantes ne saurait en aucune manière justifier une plus grande tolérance.¹¹⁹ Bien au contraire, l'utilisation d'extraits sur une grande échelle montre bien qu'on est en présence d'une forme véritable d'exploitation des oeuvres qui, comme toutes les formes d'exploitation, doit être soumise à l'autorisation préalable de l'auteur. Le principe est donc que toute utilisation partielle d'une oeuvre de l'esprit doit être autorisée, dès lors tout au moins qu'elle porte sur un élément de forme de l'oeuvre suffisamment élaboré pour mériter protection.¹²⁰

Mais si les auteurs doivent ainsi être protégés lorsque leurs oeuvres font l'objet d'une véritable forme d'exploitation, il ne saurait bien sûr être question de revenir sur les limites traditionnellement admises à leur protection afin de sauvegarder la liberté d'expression ou d'information, comme la possibilité de citation, d'analyse ou de compte rendu des événements d'actualité.

42. La possibilité de procéder à des analyses ou à des résumés n'est pas, a priori, d'un intérêt particulier pour les producteurs multimédia.¹²¹ Ceci implique pour eux en effet qu'ils se limitent à utiliser les idées qui constituent le contenu des oeuvres préexistantes, alors qu'ils ont en réalité le plus souvent besoin d'en utiliser les éléments de forme. De même toute exception justifiée par la nécessité de rendre compte de l'actualité¹²² ne paraît pas d'une grande portée pour des produits multimédias, qui paraissent mal adaptés à la relation d'événements d'actualité, sauf dans le cas où il s'agirait d'assurer une diffusion de l'actualité en réseau.¹²³
43. Le problème central, et crucial, est en réalité celui des citations.

L'exception apportée aux droits des auteurs en ce domaine par les législations nationales, sur la base de l'article 10 alinéa 1 de la Convention de Berne, est aujourd'hui souvent invoquée par les producteurs multimédias pour pouvoir utiliser sans autorisation les extraits d'oeuvres de toutes natures dont ils ont besoin pour élaborer leurs produits.

¹¹⁸ J. Ginsburg et P. Sirinelli, chronique précitée n° 9. Cf aussi P. Sirinelli, op. cit., Travaux de l'AFDIT p. 101.

¹¹⁹ En ce sens, A. Lucas, Multimédia et droit d'auteur, n° 29 p. 126, Rapport Unesco, n° 83 in fine, p. 23. cf cependant T. Drier, op. cit. p. 122.

¹²⁰ Sur le fait que, par contre, le droit d'auteur ne saurait faire obstacle au « sampling » si celui-ci ne fait appel qu'à des éléments trop « élémentaires » de l'oeuvre pour en constituer une partie reconnaissable et protégée, cf A. Lucas, Multimédia et droit d'auteur, op. cit. n° 28 (cf par contre, pour un cas où « l'échantillon » était protégeable et reconnaissable, Trib. Gde Instance Paris, 2 décembre 1993 cité dans rapport Sirinelli, p. 95). La solution sera probablement différente pour les droits voisins où la protection s'attache non à une construction de forme, mais à une prestation sonore (cf Lucas, rapport Unesco, p. 28 n° 106) - cf aussi T. Drier, op. cit., p. 121.

¹²¹ Sur la problématique de la licéité des analyses et résumés en droit français, cf notamment A. Lucas, Multimédia et droit d'auteur, n° 46 et suiv. p. 133 - P. Sirinelli, Lamy audiovisuel, p. 534 n° 649.

¹²² Cf l'article 10 bis de la Convention de Berne, et à titre d'exemple d'une disposition de droit national, l'article L. 122-5, 3° c) du Code de la propriété intellectuelle français.

¹²³ Cf P. Sirinelli, Lamy audiovisuel p. 528 n° 648. De même l'article 10 alinéa 2 de la Convention de Berne, qui admet la faculté d'utiliser des oeuvres littéraires ou artistiques à titre d'illustration de l'enseignement, n'est, selon nous, susceptible de s'appliquer que pour la confection de produits multimédias spécialement réalisés à des fins scolaires et non pour un produit multimédia quelconque au prétexte qu'il peut occasionnellement être utilisé à des fins pédagogiques.

Il n'est pas nécessaire d'insister longuement sur ce qu'une conception exagérément large du droit de citation, si elle était admise, causerait un préjudice considérable aux auteurs d'œuvres préexistantes qui seraient ainsi le plus souvent contraints d'accepter que leurs œuvres soient utilisées gratuitement pour les besoins de l'élaboration des produits multimédias et le plus grand profit des producteurs de ces derniers.¹²⁴

Sauf à accepter de créer une brèche aussi grave dans la protection des auteurs dans le secteur du multimédia, il convient de conserver au concept de citation son sens authentique.

44. Il ne paraît, certes, pas raisonnable de soutenir que l'élaboration d'un produit multimédia est, par principe, incompatible avec l'exercice du droit de citation. On ne voit pas, en effet, pourquoi on ne pourrait citer une œuvre littéraire dans un CD Rom ou un CDI consacré à la littérature française du XX^{ème} siècle, comme on le ferait dans un livre dédié au même sujet.

Une partie de la doctrine et de la jurisprudence françaises¹²⁵ limitent néanmoins le domaine du droit de citation aux œuvres littéraires, l'excluant pour les œuvres des arts graphiques ou plastiques et pour les œuvres musicales.

La thèse repose tout à la fois sur une interprétation stricte de l'article L. 122-5 du Code de la propriété intellectuelle, sur le fait que le domaine normal d'exercice du droit de citation est celui des œuvres littéraires, qu'on ne saurait reproduire partiellement une œuvre des arts graphiques ou plastiques sans porter atteinte au droit moral de l'auteur, que les dangers d'un emprunt pour l'auteur sont plus grands pour une œuvre musicale (emprunt de 25 secondes de la partie significative d'une chanson de 3 minutes) que pour une œuvre littéraire (utilisation de trois lignes d'un livre de 300 pages), et qu'il est difficile de faire état du nom de l'auteur et de la source hors du secteur littéraire.

Elle ne fait toutefois pas l'unanimité, en doctrine comme en jurisprudence¹²⁶, et certains réclament « une approche moins radicale de l'exception », ¹²⁷ en faisant valoir notamment que toute différence de traitement entre les différentes catégories d'œuvres est difficile à justifier compte tenu de la convergence qu'impliquent les techniques numériques. De plus, les autres législations ne partagent généralement pas une vision aussi restreinte du domaine de la citation.¹²⁸

Quoiqu'il en soit du sort final de la thèse qui réserve au seul domaine littéraire l'exception de citation, son mérite est de bien souligner les dangers particuliers de cette exception, si son domaine n'est pas contrôlé de façon adéquate, pour l'exploitation des œuvres des arts graphiques et plastiques, et surtout des œuvres musicales pour lesquelles toute extension injustifiée du concept de citation risque d'aboutir à un véritable pillage des créations préexistantes.

45. Il est donc selon nous fondamental que, même si l'on ne veut pas se résoudre à refuser le principe de la citation hors du domaine littéraire, l'exception ne soit admise que lorsque l'emprunt à une œuvre préexistante est effectué pour nourrir le contenu d'une œuvre seconde, d'une « œuvre citante », ayant sa propre identité indépendamment des emprunts, dans le cadre d'une démonstration ou d'une analyse à l'appui de laquelle il interviendra.¹²⁹

¹²⁴ Cf notamment Vercken, Guide pratique du droit d'auteur pour les producteurs de multimédia, mission confiée par la Commission des Communautés européennes, Direction Générale XIII à l'AIDAA, p. 71.

¹²⁵ H. Desbois. Le droit d'auteur en France, Dalloz 1978 n° 249 p. 315 - C. Colombet, Propriété littéraire et artistique et droits voisins, Précis Dalloz, 8ème édition 1997, n° 230 p. 174 - A. Françon, Cours de propriété littéraire, artistique et industrielle, Les cours du droit, 1993, p. 236. Cf sur la jurisprudence, notamment, Yves Gaubiac, La liberté de citer une œuvre de l'esprit, RIDA, janvier 1997, n° 171, p. 3.

¹²⁶ A. Lucas, Multimédia et droit d'auteur, op. cit. n° 42 p. 131. A. et H.J. Lucas, Traité de la propriété littéraire et artistique, n° 309 et suiv. p. 264 et suiv. - Rapport Sirinelli, p. 67 - P. Sirinelli, Lamy audiovisuel n° 649 p. 530 et suiv. J. Ginsburg et P. Sirinelli, chronique précitée, note 25 - Vivant, Pour une compréhension nouvelle de la notion de courte citation en droit d'auteur, JCP 1989 I 3372 n° 8 - P.Y. Gautier, Propriété littéraire et artistique P.U.F. 1991 p. 236 n° 142 - Y. Gaubiac, op. cit. p. 45 et suiv.

¹²⁷ Rapport Sirinelli, p. 67.

¹²⁸ Ainsi, la loi belge du 30 juin 1994 (cf J. Corbet, chronique de Belgique, RIDA n° 164 avril 1995 n° 33 p. 79) et la loi espagnole du 11 novembre 1987 (article 32). Cf aussi Guide de la Convention de Berne, n° 102 p. 66.

¹²⁹ J. Ginsburg et P. Sirinelli, chronique précitée, n° 10 - P. Sirinelli, Lamy audiovisuel, n° 649 p. 530 - A. Lucas, Multimédia et droit d'auteur, n° 44 p. 132 - Y. Gaubiac, article précité - P.Y. Gautier op. cit. n° 142.

Comme l'indique le Guide de la Convention de Berne « *la citation consiste à reproduire des extraits d'une oeuvre, soit pour illustrer une opinion ou défendre une thèse, soit pour donner un compte rendu de ladite oeuvre ou en faire la critique* ». ¹³⁰

Ainsi, par exemple, une oeuvre musicale ne pourrait être « citée » que s'il s'agit de l'utiliser pour nourrir des développements sur l'oeuvre de tel ou tel compositeur ou la musique en général et une oeuvre des arts graphiques ou plastiques que s'il s'agit de la reproduire pour enrichir une analyse sur l'oeuvre de tel ou tel peintre ou sur la création artistique. ¹³¹

Encore faudra-t-il prendre soin de faire le départ entre les cas où les oeuvres préexistantes seront utilisées au soutien des propos d'une oeuvre citante et ceux où elles seront en réalité l'objet principal de l'oeuvre seconde dont les commentaires serviront de simple appoint. ¹³² Le nombre de citations effectuées, ainsi que leur durée analysée par rapport à l'oeuvre citée et à l'oeuvre citante, devraient aider le juge, en cas de conflit, à faire la distinction. ¹³³ Certes, l'analyse pourra être rendue délicate par le fait qu'un produit multimédia comportera des oeuvres préexistantes de genre différents qui n'occuperont pas le même volume de mémoire. Encore sera-t-il possible de raisonner « genre par genre » ou en se référant à « l'esprit de la loi » ¹³⁴ plutôt que de se livrer à un calcul purement mathématique.

S'agissant du cas particulier des oeuvres des arts graphiques et plastiques, il conviendra en outre que la citation se limite à une partie de l'oeuvre directement liée à la démonstration ou à l'analyse de l'oeuvre citante qu'elle viendra enrichir, sans qu'il soit possible d'admettre une reproduction intégrale au prétexte qu'elle serait effectuée en format réduit. ¹³⁵

46. A ces seules conditions, l'exception de citation restera compatible avec la protection des auteurs d'oeuvres préexistantes dans le domaine du multimédia. De plus, c'est là conserver à l'exception de citation sa seule vraie justification qui est de protéger la liberté d'expression et non de permettre une véritable exploitation non rémunérée des créations d'autrui. C'est bien pourquoi d'ailleurs l'article 10, alinéa 1 de la Convention de Berne n'autorise les citations qu'à la condition « *qu'elles soient conformes aux bons usages et justifiées par le but à atteindre* » et que l'article L. 122-5 3° a) du Code de la propriété intellectuelle français impose qu'elles soient « *justifiées par le caractère critique, polémique, pédagogique, scientifique ou d'information de l'oeuvre à laquelle elles sont incorporées* ».
47. Il semble bien que les conditions d'application en la matière de la doctrine du fair use - qui prend en compte la nature transformatrice de l'utilisation par l'oeuvre effectuant l'emprunt, l'impact sur le marché en prenant à cet égard en considération l'exploitation sous forme d'extraits dont l'oeuvre est susceptible, et l'importance quantitative et qualitative de la citation - puissent permettre, même si des incertitudes demeurent, d'éviter des atteintes graves à la protection des auteurs. ¹³⁶

¹³⁰ Guide de la Convention de Berne n° 10.2 p. 66.

¹³¹ Cf P. Sirinelli, Lamy audiovisuel, n° 649 p. 531 qui cite l'exemple de la reproduction partielle de « La création d'Adam » de Michel Ange. La loi espagnole du 11 novembre 1987 permet ainsi, à l'article 32, de citer des « fragments » d'oeuvres plastiques.

¹³² Cf Guide de la Convention de Berne, n° 105 in fine p. 67.

¹³³ Même si l'article 10 alinéa 1 de la Convention de Berne ne fait pas de la brièveté de la citation une condition expresse de sa licéité, ceci n'implique pas que cet élément ne doive pas être pris en considération (cf Guide de la Convention de Berne, n° 10.6 p. 67 - H. Desbois, A. Françon et A. Kerever, Les conventions internationales du droit d'auteur et des droits voisins, Dalloz 1976 p. 187) et certaines législations nationales s'y réfèrent expressément (cf par exemple, l'article L. 122-5 3° a) du Code de la propriété intellectuelle français) - cf aussi A. Lucas, Multimédia et droit d'auteur, op. cit. n° 42 p. 131.

¹³⁴ A. Lucas, Multimédia et droits d'auteur, op. cit. n° 42 p. 131 - P. Sirinelli, Lamy audiovisuel, n° 649 p. 533.

¹³⁵ Telle est la position actuelle de la jurisprudence française (Cass. Ass. plén. 5 nov. 1993, JCP 1994 II 22201 note Françon. Cass civ. 1ère, 4 juillet 1995 JCP 1995 II 22486 note J.C. Galloux, D. 1996 p. 4 note B. Edelman, RIDA janvier 1996 n° 167 p. 263), revenant sur deux anciens arrêts de la Chambre criminelle de la Cour de Cassation (Crim. 19 mars 1926 DP 1927 p. 25 note Nast). Sur la question voir en particulier Y. Gaubiac, article précité p. 9.

¹³⁶ J. Ginsburg et P. Sirinelli, op. cit., n° 11. Sur les quatre considérations qui doivent être prises en compte pour déterminer si l'utilisation d'une oeuvre relève du fair use, cf Livre blanc, p. 74 et suiv.

Les conditions d'application de l'exception de citation en droit français sont, a priori, elles aussi de nature à rassurer les créateurs, puisque un parti important cantonne le droit de citation dans le domaine littéraire et qu'en toute occurrence les conditions posées à l'exercice du droit de citation en limitent les effets (brièveté de la citation, impossibilité de reproduire intégralement une oeuvre d'art). En particulier, la doctrine très dominante insiste sur le fait qu'il ne peut y avoir citation que dans la mesure où l'emprunt est effectué à des fins didactiques dans le cadre des développements d'une oeuvre citante ayant sa propre identité indépendamment des emprunts.

Il est toutefois très regrettable que la Cour de Cassation se soit écartée de ce principe dans le cas des bases de données et ait alors admis qu'une simple compilation de citations est licite au prétexte que la base de données est une oeuvre d'information dont le contenu, de par la brièveté des citations, n'est pas susceptible de dispenser d'avoir recours aux oeuvres préexistantes d'où les emprunts sont extraits.¹³⁷

Cette jurisprudence a été très critiquée, à juste titre selon nous, en ce qu'elle permet en réalité aux fabricants de base de données de se livrer à une véritable exploitation des oeuvres préexistantes en s'affranchissant de la protection des droits d'auteur. Elle est particulièrement dangereuse si on veut l'appliquer aux banques de sons, eu égard au fait qu'il est facile de s'approprier la substance propre d'une oeuvre musicale en utilisant sa partie la plus significative.

Il faut donc espérer soit que les tribunaux français reviendront sur cette jurisprudence, soit qu'ils refuseront de l'étendre aux banques de sons (et aux bases d'images).¹³⁸

SECTION II - LES DROITS VOISINS

48. Fondamentalement, la situation se pose dans les mêmes termes pour les droits voisins que pour les droits d'auteur, sous réserve bien évidemment des différences qui existent dans les diverses législations nationales entre la protection reconnue aux droits voisins et aux droits d'auteur, différences qu'il ne saurait être question ici d'analyser.

Précisons toutefois que les dérogations aux droits exclusifs reconnus aux titulaires de droits voisins sont en général bâties sur le modèle de celles qui existent en matière de droit d'auteur. L'article 16 1) du Traité du 20 décembre 1996 sur les interprétations et exécutions et les phonogrammes, reprenant la solution de l'article 15.2 de la Convention de Rome, stipule d'ailleurs que « *les parties contractantes ont la faculté de prévoir dans leur législation nationale en ce qui concerne la protection des artistes interprètes ou exécutants et des producteurs de phonogrammes, des limitations ou exceptions de même nature que celles qui y sont prévues en ce qui concerne la protection du droit d'auteur sur les oeuvres littéraires et artistiques* » ; et l'article 16.2, s'inspirant de l'article 9 2) de la Convention de Berne, stipule que les parties contractantes « *doivent restreindre toutes les limitations ou exceptions dont elles assortissent les droits prévus dans le présent traité à certains cas spéciaux où il n'est pas porté atteinte à l'exploitation normale de l'interprétation ou exécution ou du phonogramme ni causé de préjudice injustifié aux intérêts légitimes de l'artiste interprète ou exécutant ou du producteur du phonogramme* ». De nombreuses législations nationales définissent d'ailleurs les exceptions apportées aux droits exclusifs des titulaires de droits voisins par référence à celles applicables aux auteurs.

¹³⁷ Cass. Ass. plén. 30 octobre 1987. Sur la question cf notamment A. et H.J. Lucas, *Traité de la propriété littéraire et artistique*, n° 315 p. 269 - P. Sirinelli, *Lamy audiovisuel*, n° 649 p. 533. La doctrine américaine du fair use conduit aussi à être plus tolérant de manière générale pour les oeuvres factuelles que pour les oeuvres de fiction (cf Livre blanc, p. 78).

¹³⁸ En ce sens P. Sirinelli, *Lamy audiovisuel*, n° 649 p. 533 in fine. En toute occurrence, il convient de garder à l'esprit que, dans la conception même de la Cour de Cassation française, il faut que la base de données constitue une oeuvre d'information : Cf Yves Gaubiac, article précité p. 51, pour qui, notamment, cette jurisprudence ne doit pas permettre à des producteurs de phonogrammes de constituer sans autorisation, à des fins de promotion et de publicité, une base de données présentant au public l'ensemble de leur catalogue.

Il faudra tenir compte simplement des différences tenant à ce qu'il ne s'agit plus ici de la protection de créations littéraires et artistiques. Ainsi, il ne saurait être question d'opérer une distinction entre la nature des oeuvres pour définir l'étendue du droit de citation.¹³⁹

On doit par contre, nous semble-t-il, maintenir l'exigence pour que le droit de citation puisse être invoqué que la prestation des artistes interprètes et/ou le phonogramme ou vidéogramme soit utilisé dans une oeuvre citante, car les raisons qui conduisent à formuler cette exigence à propos du droit de citation des créations littéraires et artistiques demeurent lorsqu'il s'agit des droits voisins.¹⁴⁰

CHAPITRE IV - GESTION INDIVIDUELLE OU GESTION COLLECTIVE

49. L'avènement et le développement de la société de l'information ont relancé la réflexion sur les modes de gestion des droits d'auteur et des droits voisins, particulièrement à raison des spécificités des produits multimédia : « Il s'agit notamment de savoir si la gestion des droits d'auteur doit être rationalisée, et comment, compte tenu des possibilités offertes par le numérique, qui permet de créer des oeuvres et des prestations complexes, comme les produits ou services multimédia. En fait, la création et l'exploitation de ces produits et services rendront peut-être l'exercice individuel des droits encore plus difficile qu'il ne l'est actuellement, en raison du très grand nombre d'oeuvres, de productions et d'utilisations nouvelles ou préexistantes qui peuvent entrer en jeu. Ceci pourrait justifier la mise en place de nouvelles formes de gestion centralisée, destinées à faciliter la gestion des droits, ou, dans certains cas, une extension de la gestion collective. En même temps, l'évolution technique peut aboutir à un mouvement contraire. Du moins en ce qui concerne certaines applications nouvelles du droit d'auteur, les nouvelles techniques d'identification numérique des objets protégés et de délivrance automatique de licences d'utilisation pourraient permettre une gestion plus individualisée ».¹⁴¹

Au regard de cette problématique, il nous semble que la nécessité de la gestion collective demeure et se trouve même renforcée (Section I) dans le domaine du multimédia. Toutefois, ses modalités devront être définies en tenant compte des spécificités de ce domaine (Section II).

SECTION I - LA NÉCESSITE DE LA GESTION COLLECTIVE

50. La gestion collective est née de la nécessité pour les auteurs de se regrouper s'ils voulaient véritablement exercer les droits qui leur sont reconnus par la loi. Elle permet en outre aux utilisateurs d'obtenir dans des conditions simplifiées les autorisations qui leur sont nécessaires pour accéder licitement aux oeuvres auxquelles ils souhaitent faire appel, autorisations qu'ils ne pourraient que très difficilement - ou pas du tout - obtenir s'ils devaient contacter chaque ayant droit individuellement. Ces deux justifications - protection des ayants droit et facilités de gestion - se rencontrent à un degré accru dans le domaine du multimédia.

§1 - La protection des ayants droit

51. Le discours tenu par certains¹⁴² selon lequel les nouvelles techniques ouvriront aux auteurs le moyen d'exercer individuellement leurs droits - en délivrant eux-mêmes les autorisations, en surveillant et contrôlant les utilisations de leurs oeuvres et en percevant directement des exploitants les rémunérations qui leur sont dues - ne doit pas faire illusion.

¹³⁹ A. Lucas, rapport UNESCO n° 108 p. 29.

¹⁴⁰ Comp. A. Lucas, rapport UNESCO n° 108. Sur la question du sampling et de la protection reconnue aux droits voisins cf supra note 120.

¹⁴¹ Suiivi du Livre vert « Le droit d'auteur et les droits voisins dans la société de l'information », communication de la Commission des Communautés européennes, 20 novembre 1996, COM (96) 568 final.

¹⁴² Cf par exemple Bill Gates dans Le Monde du 15 mars 1995 : « il est plus facile de protéger les droits (du créateur) sur une autoroute de l'information que n'importe où ailleurs ».

Tout d'abord, il s'agit encore à ce jour de perspectives et les moyens techniques d'identification et de contrôle de l'utilisation des oeuvres propres à permettre aux auteurs d'exercer eux-mêmes leurs droits ne sont pas généralisés au point qu'on puisse considérer que la gestion individuelle des droits est aujourd'hui, techniquement, une réalité.

D'autre part, il est bien évident que, dans la perspective ainsi évoquée, les moyens techniques propres à permettre la gestion individuelle seront entre les mains des exploitants ce qui sera une source de faiblesse pour l'auteur, obligé de s'en remettre pour gérer lui-même ses oeuvres à des systèmes techniques sur l'élaboration et le fonctionnement desquels il n'a aucun contrôle. A cet égard, il me paraît fondamental que les auteurs - et il ne peuvent l'être à l'évidence que par l'intermédiaire des sociétés de gestion collective qui, seules, en auront les possibilités matérielles - soient associés à la définition et au fonctionnement des systèmes d'identification et de contrôle de l'utilisation des oeuvres.

De plus, il faut se garder de ramener la problématique « gestion individuelle - gestion collective » au seul aspect technique du contrôle de l'utilisation des oeuvres et du versement des rémunérations. Les sociétés d'auteurs, tout d'abord, ont aussi pour fonction d'élaborer des règles de déontologie professionnelle et des mécanismes de solidarité entre les auteurs qui disparaîtraient évidemment avec la généralisation de la gestion individuelle pour laisser l'auteur isolé, enfermé dans un « huis-clos » avec l'exploitant. Surtout, il ne faut jamais oublier que les sociétés d'auteurs sont indispensables pour procurer aux auteurs une force de négociation qui leur permette d'obtenir des exploitants une rémunération aussi adéquate que possible pour l'utilisation de leurs créations. A de rares exceptions près, l'auteur isolé n'a aucun pouvoir de négociation véritable face à l'exploitant, et ceci ne fait que s'accroître avec la croissance sans cesse grandissante de la taille - de concentrations en concentrations, d'alliances en alliances - des entreprises qui exploitent les créations littéraires et artistiques, particulièrement dans le domaine du multimédia. En particulier, les sociétés d'auteurs sont, dans la grande majorité des cas, le seul moyen pour l'auteur d'échapper au système du « buy out », c'est-à-dire la cession totale de ses droits pour le monde entier moyennant une rémunération fixée forfaitairement une fois pour toutes, le privant ainsi de la possibilité d'être associé au succès éventuel de son oeuvre.

52. Il n'y a donc aucune raison pour que les sociétés d'auteurs existantes, notamment dans le domaine musical, n'exercent pas leur mission normale lorsque les oeuvres de leur répertoire sont utilisées pour les besoins de l'élaboration d'un produit multimédia. Et ces sociétés doivent, si cela est nécessaire, adapter leurs statuts et leurs actes d'adhésion afin qu'aucune contestation ne puisse être sérieusement élevée à l'encontre de leur qualité pour intervenir dans le domaine du multimédia.¹⁴³

Il est même souhaitable que des catégories d'auteurs qui, jusqu'ici, ne pratiquent pas, ou peu, la gestion collective constituent des sociétés d'auteurs nouvelles, ou rejoignent celles qui existent déjà, pour l'exercice de leurs droits dans le secteur du multimédia. Il est bien connu en effet que, si la gestion collective des droits d'auteurs est largement répandue dans le domaine musical, elle est beaucoup plus exceptionnelle pour les autres catégories d'oeuvres.¹⁴⁴ Nous pensons tout particulièrement aux auteurs d'oeuvres des arts graphiques et plastiques et aux photographes qui sont une des composantes principales des produits multimédia.¹⁴⁵

53. De même, la gestion collective ne saurait se limiter aux auteurs d'oeuvres préexistantes. Elle doit aussi s'étendre tout naturellement, et tout particulièrement, aux auteurs d'oeuvres créées spécifiquement pour le multimédia.¹⁴⁶ Ceux-ci doivent pouvoir bénéficier d'organismes de défense professionnelle à même d'assurer leur protection face aux producteurs et exploitants de

¹⁴³ C'est ainsi que la société d'auteurs allemande GEMA a modifié ses actes d'adhésion au milieu de l'année 1996.

¹⁴⁴ Cf M. Ficsor, *Gestion collective du droit d'auteur et des droits voisins*, Publications de l'OMPI, Genève 1990 n° 13 et suiv. p. 9 et suiv. - A. Kerever, *Gestion collective des oeuvres audiovisuelles et nouvelles technologies*, Congrès ALAI, p. 402 - cf aussi Th. Desurmont, *Jurisclasseur propriété littéraire et artistique* Fasc. 324 n° 5 et suiv.

¹⁴⁵ La société d'auteurs française SACD (Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques) vient, à la fin de l'année 1996, de modifier ses statuts en ce sens

¹⁴⁶ Sur ces auteurs, cf supra p. 10 n° 20.

produits multimédia et, complémentirement, négliger ces auteurs reviendrait pour les sociétés d'auteurs à s'exposer à ne jamais pouvoir jouer qu'un rôle partiel dans le secteur du multimédia.¹⁴⁷

Ceci imposera tout d'abord aux sociétés d'auteurs qu'elles définissent aussi précisément que possible ceux qui, parmi les différents contributeurs à l'oeuvre multimédia, méritent de se voir reconnaître la qualité d'auteur.¹⁴⁸

En outre, la gestion collective des droits des auteurs d'oeuvres multimédia ne pourra s'épanouir pleinement que si la cadre législatif dans lequel évoluent les sociétés d'auteurs y contribue.

A cet égard, tout mécanisme légal qui investit le producteur des droits d'exploitation sur l'oeuvre multimédia constitue incontestablement un obstacle au développement de la gestion collective en privant les sociétés d'auteurs de la possibilité de se faire apporter leurs droits par les auteurs et de disposer ainsi d'une base juridique solide pour leur intervention.¹⁴⁹

Certes, à la différence des règles qui investiraient sans dérogation possible le producteur des droits de l'auteur comme les cessions légales, les présomptions simples permettant une clause contraire n'interdisent pas aux auteurs d'apporter leurs droits aux sociétés d'auteurs dont ils sont membres.¹⁵⁰ Toutefois, l'existence même de ces règles constitue incontestablement en pratique un environnement favorable à la cession de leurs droits par les auteurs aux producteurs et, par conséquent, un frein au développement de l'action des sociétés d'auteurs. La situation dans le domaine de l'audiovisuel où, à l'exception des oeuvres musicales, la gestion par les sociétés d'auteurs des droits des auteurs reste exceptionnelle dans le monde l'a bien montré et il en découle d'ailleurs qu'aujourd'hui les droits afférents à l'exploitation multimédia des oeuvres audiovisuelles sont, le plus souvent, sous réserve des discussions possibles sur la portée des contrats conclus avec les auteurs par les producteurs, détenus par ces derniers.

Il faut donc souhaiter que les systèmes visant, sous une forme ou sous une autre, à investir des droits d'exploitation les producteurs d'oeuvres audiovisuelles, ne soient pas étendus au secteur des oeuvres multimédia étant observé toutefois que la qualification éventuelle d'oeuvre audiovisuelle reconnue à une oeuvre multimédia entraînerait bien entendu, bien qu'on puisse le regretter, l'application des règles d'ores et déjà établies visant à investir le producteur de la titularité des droits d'exploitation.¹⁵¹

§2 - L'amélioration des modes de gestion des droits

54. L'une des caractéristiques essentielles des produits multimédia est de faire appel à des oeuvres préexistantes extrêmement nombreuses et diverses : ainsi le CD Rom Matisse, Aragon, Prokofiev comporte 160 tableaux de Matisse, 13 tableaux d'autres peintres comme Van Gogh, Cézanne, Kitaj, Derain, 10 sculptures, 57 poèmes d'Aragon, 25 extraits d'oeuvres de Prokofiev, 47

¹⁴⁷ Cf. Vercken, op. cit., Actes du Juriscope 94, p. 97, qui rappelle qu'à l'apparition du cinématographe, les sociétés d'auteurs classiques n'ont pas ouvert leurs portes aux cinéastes, « perçus comme des techniciens tourneurs de manivelle », qui ont dès lors noué des rapports individuels avec les producteurs desquels les sociétés d'auteurs sont le plus souvent exclues. Plus récemment, le problème s'est à nouveau posé avec les réalisateurs d'oeuvres audiovisuelles musicales, qui ne sont aujourd'hui que rarement admis dans les sociétés d'auteurs musicales.

¹⁴⁸ Cf supra p. 10 n° 20.

¹⁴⁹ Le système consistant à ce que les auteurs cèdent leurs droits d'exploitation au producteur tout en réservant dans le contrat conclu avec celui-ci la faculté pour leur société d'auteurs d'intervenir auprès des diffuseurs (organismes de télévision ou éditeurs de supports, par exemple) pour fixer et percevoir leur rémunération n'est, selon nous, qu'un pis-aller : outre l'équivoque et l'ambiguïté du système, il affaiblit à l'évidence la société d'auteurs en la privant de la possibilité de se prévaloir des droits d'exploitation eux-mêmes et de la protection qui y est attachée par la loi (notamment l'action en contrefaçon) pour ne lui laisser que la possibilité d'invoquer un simple droit de créance (sur ce système, cf notamment A. Kerever, Congrès de l'ALAI, p. 406).

¹⁵⁰ Cf B. Parisot, La présomption de cession des droits d'auteur dans le contrat de production audiovisuelle : réalité ou mythe ?, Dalloz, 1992, chronique XV, p. 75, n°14. Cf aussi A. Kerever Congrès de l'ALAI, p. 405. Il convient de faire observer que dans le système des « works for hire » américain la règle qui investit le producteur de l'oeuvre des droits d'auteur à titre originaire ne s'applique que sauf stipulation contraire convenue entre l'auteur et le producteur.

¹⁵¹ Sur le danger de l'application des cessions légales ou présomptions de cessions au secteur du multimédia, cf J.L. Toumier, L'avenir des sociétés d'auteurs in Rida n° 170, octobre 1996, p. 101.

photographies de Man Ray, Henri Cartier-Bresson¹⁵² De même, le CD Rom consacré à Rodin contient 1000 photographies, 950 reproductions d'oeuvres des arts graphiques et plastiques, 60 pages de texte écrit, 30 minutes de texte parlé, 27 minutes de musique. Quant au CD Rom consacré à la Cité d'Angkor il comprend, notamment, 20 minutes de vidéo, 650 illustrations, 150 pages de textes et 90 minutes de musique. Et il serait facile de multiplier les exemples

Bien sûr, tous ces éléments ne seront pas nécessairement protégés. Bien sûr, les droits afférents à un certain nombre d'entre eux seront concentrés entre les mains d'une seule personne (un musée, une agence de photos, un éditeur).¹⁵³ Il n'en reste pas moins vrai que le producteur d'une oeuvre multimédia devra le plus souvent identifier, contacter un nombre d'ayants droit très important et négocier avec chacun d'eux les termes et conditions des autorisations qui lui sont nécessaires. La difficulté de l'entreprise l'a fait parfois qualifier de « parcours du combattant ».¹⁵⁴

La gestion collective peut permettre de remédier à ces difficultés, en donnant la possibilité aux producteurs d'oeuvres multimédia de ne s'adresser qu'à un nombre limité d'interlocuteurs, voire à un interlocuteur unique, pour obtenir les autorisations qui leur sont nécessaires. En outre, l'intervention d'un organisme de gestion collective peut permettre de normaliser, au moins dans une certaine mesure, les conditions d'autorisation, notamment de rémunération, qui risqueraient de se développer de façon anarchique au travers de négociations individuelles multiples et d'aboutir d'ailleurs à un niveau total de rémunération que le producteur ne pourrait supporter. Comme ce fut déjà le cas dans d'autres domaines, notamment celui de la radio et de la télévision, la gestion collective apparaît ainsi comme le moyen d'organiser rationnellement l'exercice des droits exclusifs individuels dans le domaine du multimédia, ôtant par là un de leurs arguments essentiels à ceux qui appellent de leurs vœux le recours aux licences non volontaires.

55. La gestion collective se situe par là au confluent du besoin des exploitants d'accéder aux oeuvres qu'ils utilisent dans des conditions simplifiées et de la préoccupation des auteurs d'une meilleure protection.

Il convient donc que l'on mette en place, au premier chef, des mécanismes de gestion collective pour les auteurs là où ils font encore défaut.

Mais une généralisation de la gestion collective aux auteurs eux-mêmes ne constituerait qu'une réponse partielle à la demande des producteurs d'oeuvres multimédia d'un accès facilité aux oeuvres et prestations qui leur sont nécessaires. En effet, les droits de nombreuses oeuvres préexistantes sont d'ores et déjà détenus par l'exploitant lui-même qui les a acquis des auteurs : c'est le cas en particulier pour les oeuvres audiovisuelles, au profit des producteurs,¹⁵⁵ les oeuvres littéraires au profit des éditeurs, les oeuvres photographiques au profit des agences ; la situation est d'ailleurs la même pour les artistes interprètes à l'égard notamment des producteurs phonographiques ou audiovisuels.

Il faut donc souhaiter que les entrepreneurs s'ouvrent eux-mêmes à la gestion collective, si l'on veut faciliter la tâche des producteurs multimédia.

L'objectif affiché par certains, ambitieux, est même d'arriver à un « guichet unique » qui constitue le seul interlocuteur du producteur multimédia pour l'ensemble des autorisations qui, au titre des droits d'auteur et des droits voisins, lui sont nécessaires. Telle est notamment la perspective évoquée, avec faveur, par la Commission des Communautés Européennes dans son Livre vert sur le droit d'auteur et les droits voisins dans la société de l'information dans lequel elle encourage les titulaires de droits à s'organiser afin de simplifier et rationaliser l'administration de leurs droits, notamment par la mise en place de structures communes.¹⁵⁶

¹⁵² Exemple donné par Mme C. Kerr-Vignale au Congrès de la SACEM tenu les 10-11-12 septembre 1996 à Angers.

¹⁵³ Ainsi, la Société CORBIS, créée par Bill Gates, a acquis en 1995 la collection Bettmann, qui comporte 16 millions d'images.

¹⁵⁴ P. Sirinelli, Lamy audiovisuel, n° 659 p. 551.

¹⁵⁵ Cf supra n° 53 p. 26.

¹⁵⁶ p. 76

On ne saurait toutefois sous-estimer les difficultés d'une telle évolution. D'une part, ces exploitants sont « culturellement » attachés à la gestion individuelle de leurs droits et réservés, voire hostiles, à l'égard du principe même de la gestion collective.¹⁵⁷ Cependant les exemples, limités certes mais réels,¹⁵⁸ de recours à la gestion collective par certains exploitants donnent à penser qu'il n'y a rien là d'insurmontable. D'autre part, il faut bien avoir conscience de ce qu'une gestion collective des droits des exploitants, c'est-à-dire d'entrepreneurs qui ont des intérêts, des conceptions, une culture souvent très éloignés de ceux des auteurs, risque de s'organiser et de fonctionner sur la base de principes différents de ceux mis en oeuvre dans le cadre de la gestion collective des droits des auteurs, ce qui est propre à rendre difficile la mise en place d'une gestion homogène de l'ensemble des droits préexistants dans le domaine du multimédia.¹⁵⁹

En toute occurrence, les choses ne pourront se faire que progressivement et par étapes.

56. Ces difficultés conduisent à s'interroger sur la question de savoir s'il ne conviendrait pas de rendre par voie législative la gestion collective obligatoire.

Des précédents existent, par exemple dans le domaine du câble avec la Directive européenne du 27 septembre 1993 ou dans le domaine de la reprographie avec la loi française du 3 janvier 1995.¹⁶⁰ Et une telle obligation permettrait d'obtenir le résultat que les initiatives volontaires et libres des divers ayants droit seraient supposées ne pas permettre.

Toutefois les ayants droit n'ont pas démontré leur incapacité à s'organiser volontairement de manière efficace pour répondre aux besoins des producteurs multimédia. En outre, il n'est pas certain qu'il soit facile d'organiser par voie législative la gestion de droits aussi divers que ceux auxquels font appel les producteurs multimédia et l'on peut penser que des initiatives volontaires procureront plus de souplesse et de meilleurs résultats qu'une mesure d'autorité. Une telle mesure semble donc aujourd'hui, à tout le moins, prématurée.¹⁶¹

57. S'il n'est pas fondé d'imposer aujourd'hui la gestion collective obligatoire, encore faut-il ne pas mettre d'obstacles injustifiés aux regroupements qu'implique le développement de la gestion collective dans le secteur du multimédia.

On songe ici au droit de la concurrence et à la prohibition des ententes entre entreprises qui, si elle devait être appliquée trop étroitement, qu'il s'agisse des accords entre entreprises qu'implique la gestion collective des droits détenus par les exploitants ou des accords entre sociétés de gestion collective elles-mêmes, freinerait gravement un processus que l'on déclare vouloir encourager.¹⁶²

¹⁵⁷ Cf par exemple la déclaration de Monsieur Christian Oddos, Directeur de la Procirep (organisme français de gestion collective des droits de copie privée des producteurs d'oeuvres cinématographiques) dans le Film Français du vendredi 6 décembre 1996 : « nous sommes prêts à étudier la manière dont on pourrait entrer dans SESAM, mais la priorité reste avant tout que le producteur puisse négocier individuellement l'entrée dans un produit multimédia ». Sur le caractère exceptionnel de « la gestion collective d'entreprise » cf A. Kerever, Congrès de l'ALAI p. 407.

¹⁵⁸ Ainsi les producteurs d'oeuvres cinématographiques se sont-ils regroupés au sein de l'AGICOA au titre de la câblodistribution de leurs oeuvres, et ce dès avant que la Directive européenne du 27 septembre 1993 leur en fasse obligation. De même, les producteurs de vidéomusiques se sont-ils regroupés en France pour exercer leurs droits à l'égard des organismes de télévision.

¹⁵⁹ Sur la distinction entre gestion collective des auteurs et gestion collective des exploitants, cf J.L. Toumier, l'avenir des sociétés d'auteurs, op. cit. p. 91 - Cf aussi E. Bautista, op. cit. p. 15.

¹⁶⁰ Cf article L. 122-10 du Code de la Propriété Intellectuelle - cf aussi, sur les justifications de la gestion collective obligatoire, M. Ficsor, Gestion collective du droit d'auteur et des droits voisins, op. cit. p. 73 n° 251.

¹⁶¹ Pour un refus de la gestion collective obligatoire cf A. Kerever, op. cit., p. 418. Les consultations organisées par la Commission des Communautés Européennes dans le cadre du Livre vert sur le droit d'auteur et la société de l'information montrent aussi que le sentiment général est « en faveur d'une centralisation volontaire de la gestion des droits, par des systèmes de « guichet unique » ou assimilés ». Cf Communication de la Commission sur le suivi du Livre vert précitée p. 26. Cf aussi E. Bautista, op. cit. p. 17.

¹⁶² Cf notamment les préoccupations exprimées dans le rapport américain au Congrès de l'ALAI de 1995, p. 758.

Le Livre vert sur le droit d'auteur et la société de l'information est à cet égard pourtant empreint d'une prudence manifeste, puisqu'il se contente d'indiquer que les règles de la concurrence « *ne devraient, a priori, pas être en contradiction avec l'idée de créer des systèmes centralisés, au moins en ce qui concerne la création de guichets uniques* ». ¹⁶³

Quoi qu'il en soit, les ayants droit, et plus particulièrement les sociétés d'auteurs, ne sont pas restées inactives s'agissant de mettre en oeuvre des modalités de gestion collective adaptées au secteur du multimédia.

SECTION II - DES MODALITÉS ADAPTEES

58. Il convient tout d'abord de décrire les principales initiatives prises pour organiser la gestion collective des droits dans le domaine du multimédia (§1). Nous examinerons ensuite les deux logiques dont elles s'inspirent (§2).

§1 - Les différentes initiatives de regroupement des ayants droit

59. Plutôt que de présenter les différentes initiatives dans leur ordre chronologique (lequel n'aurait d'ailleurs qu'une importance toute relative car il peut s'écouler un certain délai entre la constitution du nouvel organisme et le début de son activité véritable), nous croyons plus approprié de les présenter en fonction du degré croissant d'intégration des activités de leurs partenaires qu'elles requièrent.

60. La structure la plus libre est la CMMV GmbH allemande.

Il s'agit d'une société, constituée à la fin de l'année 1996, dont sont membres toutes les sociétés de gestion collective allemandes : droits des auteurs d'oeuvres musicales (GEMA), d'oeuvres littéraires (WORT), d'oeuvres des arts graphiques et plastiques (BILD KUNST), droits voisins des artistes interprètes ou exécutants et des producteurs de phonogrammes et de vidéogrammes (GVL), droits des producteurs de films cinématographiques et d'oeuvres audiovisuelles.

Son rôle est celui d'un pur centre d'information. CMMV GmbH a pour mission de recevoir les demandes d'informations émanant des producteurs multimédia (transmises si possible par Internet), de les transmettre aux sociétés de gestion concernées et de communiquer aux producteurs les informations obtenues à propos de la titularité des droits. La circulation des informations doit s'effectuer de façon électronique à partir de bases de données.

L'objet de la nouvelle société n'est donc pas de délivrer des autorisations, de percevoir des rémunérations, encore moins d'établir un tarif commun. De plus, son domaine d'activité est, tout au moins pour l'instant, limité aux produits « off line ».

61. Un pas en avant est franchi aux Pays-Bas avec CEDAR, société fondée à l'initiative des sociétés de droits musicaux BUMA et STEMRA, qui agit pour le compte des diverses organisations d'ayants droit de ce pays (à l'exception des organisations des ayants droit dans le secteur du film cinématographique et des droits voisins). Son rôle est, en effet, non seulement d'être un centre d'information sur les oeuvres et ayants droit, ainsi qu'un intermédiaire entre usagers et ayants droit mais, dans certaines hypothèses, de délivrer des autorisations aux producteurs ou de participer aux négociations avec ces derniers quant aux conditions d'autorisation, ainsi que de percevoir les rémunérations dues.

62. De même, en Suisse, les quatre sociétés d'auteurs SUISA, PRO LITTERIS, SOCIÉTÉ SUISSE DES AUTEURS (SSA) et SUISSIMAGE ont établi, sous le nom de « Swiss Multimedia Copyright Clearing Center » (SMCC), un service d'information commun au sujet des droits d'auteur en relation avec la production et l'offre de produits multimédia, dont la gestion est confiée à PRO LITTERIS.

¹⁶³ p. 77 - cf aussi E. Bautista p. 18.

Pour l'instant, ce service a simplement pour objet de donner des informations sur la situation légale et les droits d'auteur concernés. En effet, chaque société délivre, pour le moment, les autorisations désirées (produits off-line et on-line) selon ses propres tarifs et à la condition que les droits demandés soient gérés par les sociétés en question.

Dans une phase ultérieure, le SMCC ambitionne d'instituer un tarif commun à l'ensemble des répertoires des sociétés de droits d'auteur qu'il représente pour l'exploitation off-line et on-line de produits multimédia.

63. En Espagne, la Société d'Auteurs et Éditeurs (SGAE) et la Société de Gestion d'Artistes Plastiques (VEGAP - Visual Entidad Gestión Artistas Plásticos) ont créé un bureau dénommé « Oficina Multimedia » afin d'administrer en commun leurs répertoires.¹⁶⁴

Ce bureau, ouvert dans l'avenir à d'autres organismes de gestion collective, a notamment pour objet de délivrer aux producteurs multimédia les autorisations qui leur sont nécessaires pour utiliser les répertoires qu'il administre en contrepartie du paiement d'une rémunération fixée par lui.

Ce bureau n'est pas actuellement doté de la personnalité morale et fonctionne de la manière suivante : la société VEGAP a donné mandat exclusif à la SGAE de, dans le cadre de l'Oficina Multimedia, délivrer des autorisations non exclusives aux producteurs multimédia et percevoir les rémunérations correspondantes ; après déduction des coûts d'administration de l'Oficina multimedia, la SGAE reverse périodiquement à VEGAP la part des rémunérations qui lui revient à raison de l'utilisation de son répertoire.

64. Mais la structure la plus élaborée et la plus ambitieuse est la société française SESAM, constituée en juillet 1996 par la SACEM, la SDRM, l'ADAGP, la SACD et la SCAM.

Il s'agit d'une véritable « société de perception et de répartition des droits », société civile régie par les dispositions du titre II du Livre III du Code de la propriété intellectuelle français.

Si elle a aussi une fonction d'information des producteurs multimédia à l'égard des droits dont la gestion ne lui est pas confiée, elle a principalement pour objet, aux termes de l'article 6 de ses statuts, d'exercer au nom de ses associés, dans le cadre de l'apport qu'ils lui en font ou des mandats exclusifs qu'ils lui confient, les prérogatives inhérentes aux droits de reproduction et de représentation ou à tout autre droit de propriété intellectuelle des oeuvres de leurs répertoires originales ou préexistantes, à l'occasion de la réalisation ou de l'exploitation d'un programme multimédia.¹⁶⁵

Elle a donc de ce fait compétence, ce que l'article 6 indique expressément, pour délivrer les autorisations requises, fixer les conditions de ces autorisations, percevoir les redevances dues et les répartir entre ses associés. Son rôle n'est par ailleurs pas limité au domaine du « off line », mais s'étend aussi à la diffusion en ligne des programmes multimédias.

Il convient aussi de préciser que, si elle regroupe l'ensemble des sociétés d'auteurs françaises, elle n'exclut pas l'adhésion de titulaires de droits d'auteurs qui ne sont pas des sociétés d'auteurs, puisque l'article 1.2 de ses statuts indique que « toute personne morale, quelle qu'en soit la nationalité, pouvant autoriser, à quelque titre que ce soit, l'exploitation d'un répertoire significatif d'oeuvres d'une pluralité d'auteurs pouvant être reproduites dans les programmes multimédias tels que définis à l'article 6 ci-après, a vocation à devenir associé de la société ». Peuvent donc adhérer à SESAM des éditeurs d'oeuvres littéraires ou musicales, des producteurs de films cinématographiques ou d'oeuvres audiovisuelles, des agences de presse.

¹⁶⁴ Le répertoire de la SGAE est composé des oeuvres musicales avec ou sans paroles, des oeuvres dramatiques, dramatico-musicales et chorégraphiques ainsi que des oeuvres cinématographiques ou audiovisuelles. Le répertoire de VEGAP est constitué des oeuvres plastiques ou graphiques et des photographies.

¹⁶⁵ Sur la définition de la notion de programme multimédia adoptée par SESAM, cf supra note 13.

L'adhésion de titulaires de droits voisins n'est pas, dans un deuxième temps, exclue, même si les fondateurs de SESAM ont préféré tout d'abord en limiter l'accès aux titulaires de droits d'auteur afin de faciliter le règlement des différentes questions qu'elle a tout d'abord à résoudre.¹⁶⁶

§2 - Les deux logiques de regroupement des ayants droit

65. Globalement, il apparaît ainsi que les initiatives prises par les sociétés d'auteurs sont orientées dans deux directions différentes : soit la constitution de centres relais entre producteurs de multimédias et les ayants droit, soit la constitution de véritables structures de gestion collective ayant le pouvoir de délivrer les autorisations, percevoir et répartir les rémunérations. Le CMMV GmbH est l'illustration la plus caractéristique de la première, SESAM de la seconde, les autres occupant une position intermédiaire entre les deux.

On a parfois proposé, pour désigner ces deux formes d'organisation, de parler d'administration collective dans le premier cas et de gestion collective dans le second.¹⁶⁷ Les deux vocables nous semblent cependant trop proches l'un de l'autre pour désigner des réalités aussi différentes, les termes gestion et administration étant quasiment synonymes. Aussi préférons-nous parler de coopération dans le premier cas, de façon à bien indiquer qu'il s'agit simplement alors pour les ayants droit de créer une structure commune à laquelle les producteurs puissent s'adresser mais en conservant une entière liberté de comportement dans la délivrance des autorisations.

A - La coopération

66. La coopération entre ayants droit n'est pas sans avantages.

Cette formule implique pour les ayants droit un minimum de contraintes, puisqu'ils conservent la maîtrise absolue de leurs conditions d'autorisation. Elle est donc de nature à aplanir les réticences de ceux qui craignent de perdre leur liberté et que leurs intérêts soient méconnus dans le cadre d'une gestion plus globale.¹⁶⁸

De plus, le caractère limité des objectifs évite d'avoir à résoudre les problèmes délicats qui naissent dès qu'on veut harmoniser les conditions d'autorisation des divers ayants droit dont les oeuvres et prestations sont nécessaires aux producteurs multimédia. De même, il sera plus facile de réunir des titulaires de droits d'auteur et des titulaires de droits voisins, nonobstant les divergences d'approches et d'intérêts.

D'autre part, à raison du caractère limité de son objet, cette formule est certainement de nature à ne pas rencontrer d'obstacle sérieux au regard de l'application du droit de la concurrence.

Enfin, rien n'interdit, au vue de l'expérience acquise et de l'habitude ainsi prise par les différents catégories d'ayants droit d'un certain travail en commun, d'aller ensuite plus loin dans la voie de la concertation. Des ambitions limitées peuvent ainsi être une première étape dans la construction d'une réalisation plus ample.

67. Il convient là de préciser que la coopération peut très bien ne pas se limiter à la simple fourniture d'informations sur les ayants droits, mais aussi comprendre la transmission des conditions d'autorisation fixées par les ayants droit, voire la délivrance des autorisations aux conditions fixées par les ayants droit, ainsi que la perception pour leur compte des rémunérations fixées par eux.

¹⁶⁶ Cf les déclarations de C. Kerr-Vignale dans Le Film Français du 6 décembre 1996.

¹⁶⁷ Rapport Sirinelli, op. cit. p. 74. C'est aussi le parti adopté dans le document de présentation du présent Forum.

¹⁶⁸ Il est d'ailleurs caractéristique à cet égard que certains des fondateurs de CMMV GmbH expliquent qu'ils n'ont pu aller plus loin parce que certains ayants droit allemands se refusaient à abandonner leur souveraineté en matière de définition de leurs conditions d'autorisation.

Dans ces conditions, beaucoup voient dans la formule de la coopération la solution la mieux appropriée à la gestion des droits sur les oeuvres préexistantes dans le domaine du multimédia. Comme l'indique la Commission des Communautés Européennes¹⁶⁹ la majorité des intéressés qui se sont exprimés à l'occasion du processus de consultation qui a suivi le Livre vert sur le droit d'auteur et les droits voisins dans la société de l'information « estime que les titulaires devraient conserver la faculté de fixer et de négocier eux-mêmes le montant des droits ».

68. Mais, si la formule de la coopération n'est pas dépourvue d'avantages, elle a aussi ses limites, qui proviennent du caractère restreint de ses ambitions.

On peut en effet craindre que la fixation en toute indépendance par chaque ayant droit, ou chaque catégorie d'ayant droit, de ses conditions d'autorisation, en particulier financières, n'aboutisse à faire peser sur les producteurs multimédia un poids économique difficilement supportable.

Certes, il est normal que les producteurs de multimédia, dès lors qu'ils font appel à un grand nombre d'oeuvres ou prestations, aient à payer des rémunérations importantes. Mais on sait bien aussi qu'il n'est pas possible de réclamer des rémunérations qui obligent les producteurs à fixer pour leurs produits des prix d'un niveau tel qu'ils risqueront de paralyser l'essor de ce marché sauf à accepter (ce qu'ils n'ont aucune raison de faire) de n'avoir aucun espoir de rentabiliser leurs investissements.

Or, les simples structures de coopération n'ont pas pour effet de susciter entre les divers ayants droit les disciplines et compromis nécessaires pour harmoniser leurs conditions d'autorisation et faire en sorte que la rémunération totale versée par les producteurs soit acceptable. Certes, ces structures peuvent en pratique favoriser la coordination des conditions d'autorisation et l'on peut espérer que, le temps passant, une connaissance des réalités du marché et l'habitude de se concerter permettront d'adapter le niveau global des rémunérations demandées. Mais un tel résultat risque de n'être atteint qu'aux termes d'un long processus, qui risque d'être trop lent au regard des nécessités immédiates du marché du multimédia.

B - La gestion collective

69. La gestion collective des droits, telle que mise en oeuvre en particulier par SESAM, a, par contre, cet objectif. L'ambition de cette dernière est de mettre en place des conditions globales d'autorisation et de rémunération qui couvrent l'ensemble des oeuvres, créées spécialement ou préexistantes, incorporées dans les produits multimédias.

Il convient toutefois de s'interroger sur l'ampleur, et probablement les limites, de cette action d'harmonisation.

70. Tout d'abord, le rôle de SESAM est par nature limité aux oeuvres dont la gestion lui est confiée : aujourd'hui les répertoires de la SACEM (oeuvres musicales essentiellement), de la SACD (oeuvres dramatiques), de la SCAM (oeuvres documentaires) et de l'ADAGP (oeuvres des arts graphiques et plastiques). Si les photographies ne sont pas absentes des répertoires de l'ADAGP et de la SCAM, de nombreux photographes ne sont pas représentés par ces sociétés ; si la SACD gère les droits des auteurs d'oeuvres cinématographiques, les droits d'exploitation de nombreuses oeuvres appartiennent aux producteurs, qui ne sont pas membres de SESAM ; si la SCAM représente les auteurs d'oeuvres littéraires, les droits des oeuvres de l'écrit appartiennent normalement aux éditeurs qui ne sont pas membres de SESAM. Et aucune de ces sociétés ne représente les auteurs de logiciels.

De plus, l'action de SESAM est circonscrite aux droits dont la gestion lui est confiée, à elle-même ou par l'intermédiaire de ses associés. Or, si les droits de reproduction et de communication publique font habituellement l'objet de la gestion collective, tel n'est pas normalement le cas des droits dérivés d'adaptation, de traduction ou d'arrangement qui restent habituellement exercés de façon individuelle et que SESAM n'a pas, aujourd'hui en tout cas, le pouvoir d'exercer. Et la

¹⁶⁹ Communication de la Commission sur le suivi du Livre vert p. 26.

SACEM, de son côté, ne gère pas le droit de reproduire les partitions ou le texte des paroles des oeuvres musicales, droit qui est dévolu par les éditeurs de musique.

Enfin, nous l'avons vu, SESAM n'accueille pas aujourd'hui des titulaires de droits voisins.

Le répertoire de SESAM - qu'il s'agisse des oeuvres ou des droits - ne recouvre donc pas l'ensemble des contenus des produits multimédia. Il constitue plutôt un noyau auquel sont susceptibles de venir s'agréger de nouveaux auteurs, de nouvelles oeuvres ou de nouveaux droits.

71. Mais, de plus, il est essentiel de bien comprendre que, dans le domaine d'action qui est - ou sera - celui de SESAM, comme de toute société de gestion collective dans le secteur du multimédia, il faudra tenir compte de l'intervention des ayants droit individuels.¹⁷⁰

Ceci est vrai tout d'abord des oeuvres, ou prestations, spécialement créées pour un produit donné. L'auteur conclura normalement avec le producteur un contrat de commande qui définira les conditions de réalisation et d'utilisation de la contribution. Le contenu et l'exécution de cette convention devront se combiner avec l'intervention de la société de gestion collective qui a pour mission de gérer les droits d'exploitation de cette contribution.

Certaines clauses n'auront pas d'incidence directe sur le rôle de la société : conditions de réalisation de la contribution - conditions de la mention du nom de l'auteur et, plus généralement, stipulations relatives au droit moral. D'autres devront être conçues de telle manière qu'elles ne viennent pas contrarier l'action de la société : ainsi devra-t-il être clairement établi que la rémunération stipulée au profit de l'auteur est la rémunération d'une commande et non la contrepartie du droit d'exploiter l'oeuvre, la rémunération revenant à l'auteur au titre de l'exploitation de l'oeuvre étant perçue par la société à qui il a confié la gestion de ses droits patrimoniaux d'auteur. D'autres devront être respectées par la société, comme par exemple, les stipulations reconnaissant aux producteurs un droit d'exclusivité, droit d'exclusivité qui justifiera d'ailleurs normalement pour partie la rémunération reconnue à l'auteur par le producteur aux termes du contrat.

Mais l'intervention des ayants droit individuels n'est nullement exclue en cas d'incorporation d'une oeuvre préexistante dans un produit multimédia. Une telle incorporation, tout d'abord, pourra mettre en cause le droit moral de l'auteur¹⁷¹ et justifier par conséquent son acceptation. La spécificité de l'utilisation d'une oeuvre dans un produit multimédia - utilisation sous forme d'extraits, combinaison avec d'autres oeuvres, faculté d'utilisation interactive - peut parfaitement justifier aussi que l'incorporation d'une oeuvre dans un produit multimédia soit subordonnée à l'assentiment de l'exploitant de l'oeuvre, tel que l'éditeur de l'oeuvre musicale par exemple, puisqu'il a la responsabilité d'en organiser l'exploitation. Il appartiendra à chaque société d'auteurs, en fonction du contexte qui lui est propre, d'organiser les modalités de ses relations avec les ayants droit individuels.

72. Il appartiendra à la société de gestion collective de déterminer et répartir la rémunération due par les exploitants des produits multimédias réalisés dans les conditions ci-dessus.

S'agissant du montant de la rémunération, il serait bien évidemment souhaitable qu'il soit déterminé d'un commun accord par voie de négociation avec les organisations professionnelles représentatives d'exploitants. Il faut espérer à cet égard que de telles organisations verront le jour dans les différents États de manière à ce que les ayants droit aient des interlocuteurs représentatifs avec lesquels ils puissent négocier.¹⁷² A défaut d'accord, la rémunération devra être fixée selon les règles en vigueur dans le cadre national en cause, la société de gestion collective ayant normalement le pouvoir de fixer la rémunération applicable en vertu des droits

¹⁷⁰ Cf aussi E. Bautista, op. cit., p. 18.

¹⁷¹ Cf supra n° 37 p. 18.

¹⁷² En France, s'est ainsi créé en 1995 le Syndicat des éditeurs de logiciels de loisirs (SELL) avec lequel SESAM mène des pourparlers épisodiques et difficiles.

exclusifs qu'elle exerce sous réserve, selon les cas, du contrôle des abus de position dominante ou de mécanismes d'arbitrage obligatoire prévus par la législation applicable. Bien évidemment, dans tous les cas de figure, il conviendra de tenir compte de ce que les différents types de produits multimédia pourraient justifier l'application de rémunérations différentes.

Il appartiendra aussi à la société de gestion collective et à ses associés de déterminer les modalités de répartition des rémunérations perçues. Cette tâche sera délicate eu égard à la variété des contenus des produits multimédia et au fait que l'interactivité inhérente à ces produits ne permet pas de connaître avec précision les conditions et la mesure dans lesquelles le contenu en est utilisé. Il sera certainement nécessaire d'établir des règles globales, sauf à sombrer dans un pointillisme hasardeux et générateur de frais importants. SESAM s'oriente à cet égard aujourd'hui vers une répartition à parts égales des sommes perçues entre ayants droit de la musique, de l'audiovisuel, de l'écrit et des arts graphiques et plastiques lorsque l'on est en présence d'un CD Rom « moyen », en appliquant des coefficients modérateurs en faveur de l'une ou l'autre des quatre catégories d'ayants droit lorsqu'un CD Rom utilise particulièrement un type de répertoire.

CONCLUSION

Les développements ci-dessus nous paraissent devoir conduire aux conclusions suivantes :

1°) Les produits multimédia n'ont pas aujourd'hui un statut et un régime juridique homogène et sûr

Indépendamment du régime propre au logiciel, qui s'appliquera à ce dernier et spécifiquement à lui, les produits multimédia peuvent relever, en fonction de leurs caractéristiques propres, de la qualification et du régime juridique de l'oeuvre audiovisuelle, des bases de données ou du droit commun de la propriété littéraire et artistique. L'absence d'homogénéité et les incertitudes de frontière qui sont la conséquence de cette pluralité possible de qualifications et de statuts est encore accrue par les incertitudes qui affectent la définition de l'oeuvre audiovisuelle elle-même et les divergences de conception qu'en ont les différentes législations nationales.

Ainsi aucun produit multimédia ne relèvera d'un statut unique du fait du régime propre au logiciel qui en est l'un des éléments ; certains produits multimédia relèveront du régime juridique des oeuvres audiovisuelles, d'autres de celui des bases de données, d'autres du régime commun ; et un même produit multimédia pourra relever du régime des oeuvres audiovisuelles dans un État et pas dans un autre.

La diversité et la complexité seront encore accrues du fait de l'incidence des droits voisins et du droit sui generis du producteur de bases de données au cas où cette dernière qualification serait retenue.

Tout ceci n'est évidemment pas très satisfaisant et peut conduire à envisager de créer un statut spécifique des produits multimédia, tant pour ce qui concerne le droit d'auteur que les droits voisins.

Toutefois, si l'idée peut paraître *a priori* séduisante, elle nous semble appeler, en l'état, de sérieuses réserves.

On peut tout d'abord faire observer que la diversité des qualifications et statuts applicables est la conséquence de la diversité même des productions multimédia et que, en outre, vouloir insérer dans un statut unique une réalité aussi variée peut conduire à mettre en place un régime juridique mal adapté. Après tout, est-il fondamentalement anormal qu'un jeu vidéo ne relève pas des mêmes règles qu'une encyclopédie multimédia?

On peut ajouter que les problèmes de frontière que l'on rencontre aujourd'hui avec les produits multimédia sont monnaie courante dans le domaine juridique et que, par exemple, la délimitation du domaine de l'oeuvre audiovisuelle fait elle-même l'objet d'hésitations et, comme d'ailleurs son statut même, de divergences entre les législations nationales.

En outre, la création d'un nouveau statut spécifique aurait pour effet de fractionner encore le droit de la propriété littéraire et artistique et ferait naître de nouveaux problèmes de frontière, d'autant plus difficiles à résoudre que le concept même de produit multimédia ne serait pas compris par tous de façon identique. Elle apparaîtrait, au surplus, paradoxale alors que ces produits sont justement l'instrument d'une convergence des diverses branches de la création littéraire et artistique, convergence qui constituerait plutôt un argument en faveur de la disparition des statuts particuliers à telle ou telle catégorie d'oeuvres.

Enfin, et surtout, la mise en place d'un statut particulier des produits multimédia suppose que l'on sache quel contenu il conviendrait de donner à ce statut. A cet égard, il est douteux qu'il existe aujourd'hui un véritable consensus au plan international sur ce que devrait être le régime juridique des produits multimédias et il est fort probable que les travaux d'harmonisation internationale seraient notamment l'occasion d'un affrontement sévère entre les différents intérêts en présence : auteurs, artistes interprètes, producteurs Il convient d'ailleurs de rappeler que les dissensions existantes à propos des oeuvres cinématographiques n'ont permis qu'une harmonisation internationale limitée du statut de cette catégorie d'oeuvres dans le dernier état de la Convention de Berne et qu'il n'a pas été possible d'aboutir en décembre dernier à Genève à l'adoption d'une protection internationale des artistes interprètes dans le domaine de l'audiovisuel Or, la tâche serait certainement encore plus rude pour les produits multimédia, eu égard à la complexité des problèmes, à la nouveauté du phénomène qui fait qu'on en maîtrise encore mal le contenu et les évolutions possibles et à l'importance des enjeux.

Nous faisons donc partie de ceux qui sont réservés à l'égard de l'élaboration d'un statut spécifique des produits multimédia, au moins dans l'immédiat.¹⁷³ Il nous semble qu'il convient en l'état de laisser se développer la production multimédia dans le cadre des règles existantes pour n'intervenir que si l'expérience en démontre la réelle nécessité. La meilleure connaissance du phénomène multimédia acquise alors permettra en outre de mieux définir le contenu des règles spécifiques applicables.

2°) Le droit exclusif doit demeurer la base de la protection des auteurs dans domaine du multimédia

Il n'est aucunement démontré en effet que le caractère exclusif des droits des auteurs contrarie la réalisation des produits multimédia. L'atteinte qui serait portée aux droits des auteurs par la mise en place évoquée par certains de régimes de licences légales serait d'autant plus injustifiée qu'elle porterait sur un secteur d'exploitation extrêmement vaste,¹⁷⁴ qu'elle ferait fi des intérêts moraux des auteurs dont les oeuvres sont utilisées dans des produits multimédia et qu'elle serait réalisée aux profits d'exploitants qui entendent bien se voir reconnaître pour eux-mêmes des droits exclusifs sur l'exploitation de leurs produits.

Bien au contraire, il convient de faire preuve de la plus grande vigilance afin d'éviter que des dérogations traditionnelles aux droits des auteurs, telle que celle relative aux citations, soit détournées de leur finalité et raison d'être pour servir de prétexte à une véritable exploitation non autorisée et gratuite des oeuvres de l'esprit dans le domaine du multimédia.

3°) La réalisation des produits multimédia devrait être un facteur de développement de la gestion collective

S'agissant des oeuvres spécialement créées pour les produits multimédias, la gestion collective est en concurrence avec l'acquisition par le producteur des droits d'exploitation directement de l'auteur dans le cadre de rapports contractuels individuels. Cette dernière formule est d'ailleurs favorisée par l'application éventuelle aux produits multimédias des dispositions législatives nationales qui visent à faciliter l'acquisition des droits d'exploitation par le producteur, en particulier dans la mesure où les oeuvres multimédia seront qualifiées d'oeuvres audiovisuelles. Néanmoins, la gestion collective devrait permettre à l'auteur, dans le cas des oeuvres

¹⁷³ Rapport Sirinelli, op. cit. p. 104. A. Lucas, Multimédia et droit d'auteur, n° 7, p. 117 & n° 80 p. 146. Cf aussi, plus positif, M. Ficsor, op. cit., Colloque OMPI, p. 229.

¹⁷⁴ Cf A. Kerever, op. cit., p. 413 qui indique que « le recours aux licences légales devrait revêtir une ampleur telle que le droit d'auteur serait menacé de destruction ».

spécialement créées pour les produits multimédias, d'être mieux protégé que dans le cadre de rapports individuels avec les producteurs à l'égard desquels il sera le plus souvent en état d'infériorité et difficilement à même de se défendre efficacement.

Mais surtout la gestion collective apparaît particulièrement bien adaptée en cas d'utilisation d'oeuvres ou d'autres contributions préexistantes, pour lesquelles elle est à même de satisfaire à la fois le besoin de protection des ayants droit et le besoin des producteurs d'avoir accès à ces contributions dans des conditions satisfaisantes, rendant par là même d'autant plus injustifiées les revendications de régimes de licences légales.

A cet égard, il convient d'une part que le domaine de la gestion collective soit étendu à des catégories d'auteurs ou d'ayants droit qui n'y recourent pas, ou seulement de façon exceptionnelle, jusqu'ici, d'autre part que les différents organismes de gestion collective existants ou à naître se regroupent afin de permettre aux producteurs de n'avoir qu'un nombre d'interlocuteurs aussi restreint que possible.

Ces extensions et regroupements - qui devraient en principe être volontaires - donneront naissance à des organismes chargés de fournir aux producteurs les éléments d'information qui leur sont nécessaires pour déterminer et contacter les ayants droit concernés avec lesquels il leur appartiendra alors de traiter. Mais, il convient aussi, afin tout à la fois de renforcer la protection des ayants droit et d'offrir aux producteurs multimédia des conditions d'autorisation mieux définies et normalisées, d'aller au delà de simples structures de coopération et de susciter de véritables structures de gestion collective, habilitées à fixer elles-mêmes les conditions d'autorisation et de rémunération tout en laissant aux ayants droit individuels la part d'initiative que justifient les spécificités du secteur du multimédia.

Le développement de la gestion collective des contributions préexistantes dans le domaine du multimédia ne pourra se faire que par étapes, au vu des résultats acquis et en fonction des contextes nationaux ou régionaux.

**FROM SCOURGE TO SAVIOR: HOW DIGITAL TECHNOLOGY
WILL SAVE AUTHORSHIP IN THE AGE OF THE INTERNET**

*Study prepared by
Ralph Oman, Counsel, Dechert Price & Rhoads, Washington, D.C*

QUESTIONS PRESENTED

- What technologies are now available to protect copyrighted works on the Internet?
- What Electronic Copyright Management Systems (ECMS) have been proposed?
- What must governments do and, perhaps even more important, not do to facilitate the implementation of these new technologies?
- What must the private sector do to ensure the successful application of these new technologies?

How must creators change the way they exercise their rights to accommodate these new digital technologies?

INTRODUCTION

The Internet holds out the promise of broad electronic boulevards down which the creative output of our age will travel effortlessly. It will multiply the opportunities for creators to reach a public hungry for their works. Despite this heady prospect, this technology also poses a threat to creators. In a digital world, home users and professional pirates can make perfect copies at the push of a button and send those copies free of charge to millions of people. With current enforcement methods, it is difficult to detect these transmissions and even more difficult to stop them. Notwithstanding these concerns, the creative community has taken a fresh look at digital technology and the Internet, and it has concluded that, while both constitute a serious threat, they also offer the potential of strong protection of copyrights. How we go about harnessing the technology to serve that purpose will bear directly on the survival of the incentives to creativity that our authors need.

This paper will examine the many technical measures that are now available to ensure both the security and the efficient marketing of copyrighted works on the Internet. It will also address several policy issues that must be resolved before these measures can be implemented in a way that gives confidence to creators and business people.

While a broad consensus has developed in favor of strong copyright protection on the Internet, the difficulty comes in applying this general principle in a world where, in the words of Heraclitus, "Nothing is permanent except change." The security and management technology is constantly evolving, and no one system has emerged as clearly the most desirable. In the long term, it seems most likely that the universal system ultimately adopted by the world community will be an amalgam of the best features of the various systems now being developed.

THE TECHNOLOGIES THAT UNDERGIRD ELECTRONIC COPYRIGHT MANAGEMENT SYSTEMS

A. THE BASIC TERMINOLOGY

In the world of print publishing, authors and publishers rely on sweat, shoe leather and the courts to protect their rights and fight piracy. They intercept shipments of illicit books at the port-of-entry, or they organize police raids on back alley copyshops and have pirated editions seized and destroyed.

In cyberspace, these antiquated methods will not work; we need new tools to guard against scofflaw amateur copyists and hard-core pirates. Security is crucial to the success of the Internet.¹ Even though this paper focuses on technical security measures that are now available to protect the physical integrity of artistic and literary works, as well as to facilitate the marketing of copyrighted works, the

¹ For a basic explanation of how the Internet works, see Information Technology Association of America discussion paper "Intellectual Property Protection in Cyberspace: Towards a New Consensus," December 12, 1996 West Legal News, WLN 13241; <<http://www.ita.org/copyrite.htm>>.

problem is far broader than copyright. Most potential users of the Internet require a measure of security – public safety officials, governments, educators, and personal and business users. Investors need security when arranging a stock transaction to make sure the deal goes through and the money gets transferred to the right account; pharmaceutical companies with far-flung operations need security to protect the identity of participants in clinical trials or when transmitting test results or patent documentation from one laboratory to another; lawyers need security when sending confidential memoranda from one branch office to another. The technology that will ensure the security of these activities will also protect the rights of authors on the Internet.²

Because of the very broad range of interests that utilize the Internet, it seems clear that copyright concerns cannot dictate the larger contours of the technical security measures that powerful commercial interests are now designing for the Internet. The tail cannot wag the dog. Instead, the copyright interests will adapt their own strategies to the security systems already abuilding.

A properly designed Electronic Copyright Management System will provide the users of that system with five essential elements: (1) confidentiality; (2) verification (or authentication) of the parties; (3) content integrity; (4) proof that the copyright transaction occurred (non-repudiation); and (5) positive recordation of the time and date of the transaction (date stamping).³

Many new products are on the market to help achieve these five key aspects of security. These products rely on a variety of technical measures that in different ways impose a degree of control over the utilization of materials on the Net. A brief description of the basic terminology of these technologies will provide a common understanding for the discussion that follows.

– *Encryption*

Encryption is the general term used to describe the process by which textual messages and audio and visual works are encoded using complex mathematical algorithms to make them indecipherable to anyone without the keys to unlock the code.

The cryptography now available commercially is very powerful, but governments are reluctant to sanction its general application because of national security concerns. Even so, other less powerful systems are available that hold out the promise of substantial security on the Internet, certainly at a sufficient level to thwart all but the most sophisticated hackers and pirates.

– *Passwords*

Passwords are identifiers assigned to individuals, usually a series of numbers, letters or words. If a networked group wants to prevent access by outsiders, it assigns each member a password, and gives all members everyone else's password. This method of authentication of the sender is just one step above the system used 2000 years ago by the Hebrews to detect the Ephraimite infiltrators who could not pronounce the "sh" in "shibboleth." This method affords a very low level of security. It is also unwieldy for mass distribution of works on the Internet.⁴

– *Digital Signatures*

Digital signatures rely on digital "keys," one at the input end and the other at the output end. When they mesh, they verify that the person who claims to have sent the message is in fact that person. Similarly, they verify that the person who received the message is not an interloper.

² See generally, P. Lyons, "Managing Access to Digital Information: Some Basic Terminology Issues," paper delivered at UNESCO INFOethics Conference, Monte Carlo, 10-12 March 1997.

³ See generally, C. Merrill, "A Cryptography Primer," Chapter 2, <<http://cla.org/RhuBook/chp2.htm>>.

⁴ Some commentators use the term "password" to describe a Personal Identification Number (PIN) of the kind used in Automated Teller Machines. For the purpose of this paper, this technology is covered in the section on Digital Signatures.

Two different versions of the digital signature technology have important applications for secure systems for distributing copyrighted works. One application is the private key system, and the other is the public key system. With the private key system, both sender and receiver need a specially coded key to encrypt or decrypt a message. This key cannot be delivered over the wire; it must be physically mailed or handed over in person.

The public key system, on the other hand, has two different keys. In most cases, one of the keys is freely available to the world at large. The other key, personally encoded, is carefully guarded by an individual. To use the system, the sender uses the personal key to upload the message, and the addressee uses the public key to unlock and decrypt the message.

A related authentication feature assures the addressee that the message was sent by the person who claims to have sent it.

– Digital Watermarks

The primary application of this technology appears to be in the growing multimedia market for photographs and other video images. It also is used to identify sound recordings. Simply stated, digital watermarking adds another layer of security to images transmitted on the Internet that rely initially on encryption and party verification to prevent unauthorized use. Once the encrypted image is received and decoded, nothing prevents the recipient from sending it to another person, who could then retransmit the uncoded image without any constraints over the Internet. Security essentially ends at this point.

Digital watermarking allows the copyright owner to affix a coded label, usually invisible, to the image. That label contains copyright management information, including the name of the owner of the image and the name of the user who originally accessed it in encrypted format. Watermarking also detects any alteration or modification of the original image, and it prevents forgery.

Currently, watermarking relies on a variety of technologies, each with its own strengths and weaknesses. If the copyright owner wants to preserve image integrity and prevent image tampering, then "spatial" watermarks would be used. This technique deploys a set of unobtrusive signals strategically placed in the image itself that rely on a scanning machine's ability to detect subtle variations in the intensity or patterns of dots or shadings.

If the objective were to implant copyright management information on the image, another method would be used, one that had a greater information capacity. Some systems rely on a visual bar code or a line of text along the margin of the image, but these methods are prone to tampering and provide less security than desirable. They also degrade the appearance of the image somewhat. A more sophisticated method of labeling an image with copyright management information involves the complex transformation of mathematical algorithms. These algorithms are integrated into the image itself and are invisible to the naked eye. This system is very secure, and it can incorporate large amounts of copyright management information without distorting the image.⁵ It can also detect forgeries very effectively.

Several of these watermarking technologies could be mixed and matched and used simultaneously, but at that point the watermarking might displace too large a percentage of the image-related data transmitted, and become too expensive, or, worse, appear as a defect in the image visible to the user.

Whatever systems gain favor, digital watermarking promises a measure of security to copyright owners on the Internet. It will allow the owners to verify that a particular copy is an authentic copy of an image or video, and it will allow them to detect tampering. Its greatest value could be in its deterrent effect. By knowing this information is embedded invisibly somewhere in the work, the pirate may not risk copying.

⁵ For a discussion of this technology, see S. Wong, Digital Security Report, <<http://www.ece.curtin.edu.au/~wongsc/digital.htm>>; see also E. Delp, Multimedia Security: Digital Watermarks, <<http://dynamo.een.purdue.edu/~ace/water/digwmk.html>>.

-- *Software Metering*

A software metering system manages the use of software in a closed network, such as a corporation, a law office, or a university.⁶ The system relies on an in-house file server and monitors the use of licensed software. Most software licenses limit the number of concurrent users, dictate the type of equipment on which the software can be used, and restrict copying. Software metering allows the organization to monitor compliance with the license. It also allows the organization to prevent copying by its employees. By installing a software metering system, a corporation can avoid charges of infringement and devastating monetary fines that are bound to occur when the corporation's employees are allowed to operate in an unmonitored environment.

Prior to the advent of the new on-line delivery capability, off-the-shelf software was normally sold or leased to the owner of a PC in a portable hard-copy format. Even if you used that software only once a year, you had to have that diskette on the premises. Increasingly, with the new technology, customers access software from a software company's remote server, and software metering allows the company to monitor use and bill only for the time actually used. This method of monitoring and paying for use has applications beyond software. It can be used on the Net for interactive access to many other works, including databases, music, libraries, and pay-per-view movies. It is a very promising technology.

-- *Electronic Cash*

This technology allows electronic cash transmissions with a coded, or "blind" signature that shields a user's identity from outsiders and preserves a degree of privacy. It could rely on a debit card, which allows the user to pay cash up front and then have the price for each use deducted from the card. Other systems work like a credit card, with monthly billings and electronically generated statements of account,⁷ or monthly or yearly licensing or subscription fees.

-- *Electronic Wrappers*

An important aspect of software distribution security, the electronic wrapper is an encoded executable program that "surrounds" the software to be transmitted. It can only be unwrapped using the publisher's private key.⁸ It has much broader application than software, however, and it has the potential to be one of the basic models for a U.S. Electronic Copyright Management System.

B. *A DESCRIPTION OF SEVERAL SECURITY SYSTEMS*

This list, by no means exhaustive and in no particular order, gives a sample of the various technical measures that are designed to protect copyrighted works against unauthorized use or copying and to safeguard the integrity of the content. Several of these systems have the potential to function as a comprehensive digital copyright management system.⁹

1. Interdeposit Software

Name of Company: Agency for Protection of Programs (APP)

Type of Protection: Authentication

Medium Protected: Computer Software and other Works

⁶ See generally, M. Fletcher, "Software Metering Explained," <http://info.ex.ac.uk/ECU/metering/met_exp.html>.

⁷ See Chaum, Blind Signature Technology and Digital Piracy, <<http://gauges.cs.tcd.ie/mepeirce/Project/proposed.html>>; see generally Digital Notary Systems, <<http://www.surety.com>>.

⁸ For a description of the new methods of software distribution, see "Electronic Software Distribution Policies for Software Publishers," October 7, 1996, <<http://www.spa.org/sigs/internet/esdpoli.htm>>.

⁹ Many of the entries in this section come from a list compiled by the Information Technology Association of America. It is available on-line at <<http://www.ita.org>> and is constantly updated. Each company prepares its own summary of the nature of its product. The relevant entries are reprinted with the permission of the ITAA.

The Agency for Protection of Program (APP), headquartered in Paris, was established to create an authentication system for use with software and other digitized works.¹⁰ In short, the APP provides the following services to its members:

- screens contracts submitted by its members for critical commentary (although the APP does not give legal advice, the extensive experience of its staff can nonetheless help in pointing out legal issues);
- informs and educates the public by means of press articles, radio and television programs, conventions and seminars; and, finally
- takes security measures that consist of:
 - establishing evidence of the author's ownership of the program by software registration and deposit;
 - setting up of access right to the source code;
 - ascertaining the validity of a deposit ("Secure Deposit Check");
 - organizing contractual license controls;
 - providing arbitration and conciliation boards;
 - proposing a durability diagnosis ("diagnostic de pérennité").

2. Argent

Name of Company: DICE Company

Type of Protection: Digital Watermark

Medium Protected: Digital Audio and Visual

Argent is a system that integrates a hidden and indelible digital watermark within a digitized image, video recording, or audio recording. This watermark can then be read by computer to reveal information such as to whom the copy was legally sold to, the creator, and payment information.

3. Cryptolope Containers

Name of Company: IBM

Type of Protection: Secure Information Packaging

Medium Protected: Multiple formats, including American Standard Code for Information Interchange (ASCII), HyperText Markup Language (HTML), Joint Photographic Experts Group (JPEG), etc.

A secure container architecture for packaging and distributing information content and properties. Central to IBM's infoMarket, cryptolope is short for cryptographic envelope. The Cryptolope container holds an encrypted version of a document (which may contain ASCII text, HTML, image, video, etc.) as well as rules for determining permissions specified by the content provider. The Cryptolope container also holds control information that describes the document contents such as an abstract, price, and restrictions or terms and conditions on the use of the

¹⁰ See L. Guédon, "International Identification of Computer Programs and Information Technology Products," WIPO Worldwide Symposium on the Impact of Digital Technology on Copyright and Neighboring Rights, March 31, 1993 at 171.

document. This control information is available without decrypting the actual document contents. Many experts see this basic technology as one of the most promising models for a comprehensive Electronic Rights Management System. For additional information on the IBM infoMarket service, visit its Internet website at <<http://www.infomkt.ibm.com>>.

4. PICS

Name of Company: W3C

Type of Protection: Digital Headers

Medium Protected: Every type of content represented in HTML

PICS is an infrastructure for associating labels with Internet content. It was originally designed to help parents and teachers control what children access on the Internet, but it also facilitates other uses for labels, including code signing, privacy, and intellectual property rights management.

5. MusiCode

Name of Company: ARIS Technologies, Inc.

Type of Protection: Digital Watermark

Medium Protected: Music (or video), independent of the media.

MusiCode is a digital watermarking process that allows record companies to insert inaudible copyright information within audio or video production. This watermark can be used to track royalties, deter copying, and even prevent copying of digital or analog music. MusiCode is an enabling technology that makes protected online music distribution possible.

6. PictureMarc

Name of Company: Digimarc

Type of Protection: Digital Watermark

Medium Protected: Images

PictureMarc embeds an imperceptible digital watermark within an image. The watermark carries copyright information and links to the image creator, enabling copyright communication, authorship attribution and electronic commerce. Coupled with Digimarc's aggressive distribution strategy, PictureMarc promises to yield a viable solution to the long-standing problem of how to communicate copyright in a digital setting. A Digimarc watermark is durable, able to survive across file formats and most transformations of the image such as copying and editing, and can be read even when the image is cropped. The watermark is embedded digitally within the image, remaining a part of the image even when printed, and can be read by scanning the printed image into a computer. This durability ensures that the watermark stays with the image wherever it may travel.

7. SCAM (Stanford Copy Analysis Mechanism)

Name of Company: Dept. of Computer Science, Stanford University

Type of Protection: Registration and Query Mechanism

Medium Protected: Text documents and images (and most forms of digital media)

Authors and publishers register their documents and digital objects into the SCAM server through a friendly web, Java, or e-mail interface. The SCAM server then searches web and FTP sites on the Internet, and Usenet newsgroups in a continual fashion for copies and notifies the author of the registered object. In the case of text documents, it also identifies sites with partial copies (e.g., a few chapters, paragraphs, etc.) of the registered documents. SCAM is a research prototype constantly being improved upon for added functionality and improved performance.

8. Mitretek's Digital Access Control System

Name of Company: Mitretek

Type of Protection: Digital Access Control

Medium Protected: Any Digital Medium

The system would enable the owner of intellectual property, through an electronic license, to accord users various degrees of access and/or ability to copy the information. Specifically, a user would purchase a license that would explicitly control "read" access to various portions of the IP, "print" options (perhaps forcing a "watermark" on each page of output), and "copy" options (generally not permitting wholesale copying, but perhaps allowing the copying of a paragraph or individual images). When copies are permitted, the resulting "derivative works" are themselves controlled by an electronic license (that might be issued by the owner of the original work!) in the same fashion as the original. The invention is equally applicable to software and to entertainment (as well as any other form of digital information) and would allow complete interoperability among all data types and uses.

9. Digital Property Rights Language (DPRL)

Name of Company: Xerox

Type of Protection: Specification of rules governing the use and pricing of content

Medium Protected: Multiple formats, including ASCII text, HTML, JPEG, etc.

Xerox's DPRL technology provides the language needed by content providers to specifically designate what actions are sanctioned by end users with regard to specific intellectual property. In combination, these two technologies will afford intellectual property rights holders the means for enhancing their control over the use of their content within a network environment.

10. SoftLock

Name of Company: SoftLock Services, Inc.

Type of Protection: Piracy protection

Medium Protected: All digital distribution media

With the integration of SoftLock's patented technology and password vending services, software and documents can be sold as easily as they are created. SoftLock's technology allows authors and publishers to lock files and functions so that they can be unlocked and purchased in minutes from an automated password vending systems. Now a user can distribute software or files freely, knowing that only paying customers will be able to use them. Customers access the files through the purchase of a password which is available 24 hours a day at 1800 SOFTLOCK and on the Web at <www.softlock.com>. And a user can encourage copying because products automatically relock and invite another purchase when moved from one machine to another.

11. ReadMarcTM

Name of Company: Digimarc Corporation

Type of Protection: Digital Watermark reader

Medium Protected: Watermarked still images

ReadMarc(TM) is a stand-alone digital watermark reader for Windows and Macintosh that is available free to download off the Digimarc(TM) website at <www.digimarc.com>. ReadMarc is the latest addition to Digimarc's PictureMarc(TM) family of digital watermarking products and brings the benefits of Digimarc's technology to anyone who views, copies or downloads digital images. ReadMarc complements the integration of PictureMarc in tools such as Adobe Photoshop(R) 4.0 and CorelDRAW(TM)7 by seamlessly providing watermark read capabilities within the user's desktop environment. For example, ReadMarc continuously monitors the Window's clipboard so that when an image is copied onto the clipboard, ReadMarc automatically performs a quick detect and notifies the user if a Digimarc watermark is present. From there, the user can read the watermark and obtain detailed information about the image creator through MarcCentre(TM), Digimarc's online locator service. This automatic detection feature is integral to Digimarc's overall strategy of allowing image creators to communicate directly with image consumers. In addition, ReadMarc supports Macintosh, Windows 95 and Windows NT operating system specific features such as drag and drop and rightclick menus.

12. InterTrust Commerce Architecture, DigiBox Container

Name of Company: InterTrust Technologies Corporation

Type of Protection: Secure Information Packaging

Medium Protected: All digital information on any electronic media, including networks and CDROM

The InterTrust Commerce Architecture® is a digital rights management system that protects the rights of content creators and distributors on the Internet, online services, enterprise networks, and storage media such as CDROM. It allows anyone to control access to and use of digital information by putting it into a container called a DigiBox® along with business rules that govern the use of the contents. Content owners can control, for example, who can access the content, who can modify it, how it can be used (view, print, excerpt, etc.), how much it costs, and whether recipients are allowed to pass along the protected content to others. Even after a piece of content has been paid for, it continues to be subject to the associated rules and cannot be taken from the container, preventing illegal copying. The InterTrust architecture supports multiparty chains. Distributors and other value chain members can modify the DigiBox contents (such as pricing) subject to permissions set by prior members in the chain. Payment and usage information generated as a result of content access is also packaged in DigiBox containers and is sent from consumers to clearinghouses. Clearinghouses process this information and pass it on to creators and distributors. DigiBox containers it must be noted can also support the secure communication of private information, such as Electronic Data Interchange, email, and electronic financial transactions. The InterTrust Commerce Architecture is being deployed through InterTrust's partners, which include SOFTBANK Net Solutions and Mitsubishi Corporation.

13. WebArmor

Name of Company: WebArmor

Type of Protection: Secure Web Archiving

Medium Protected: World Wide Web Sites

WebArmor is software that facilitates copyright protection of your web site. WebArmor archives your web site and affixes an authoritative, encrypted time-date stamp and content signature. You can then show, in court if necessary, what your web site looked like at a particular instant in time. If you suspect that someone has plagiarized your HTML or stolen some of your online artwork, a WebArmor-archived copy of your site can prove that "you had it first" on your site.

14. CCC Online

Name of Company: Copyright Clearance Center

Type of Protection: Digital Rights Clearinghouse

Medium Protected: All media represented

The Copyright Clearance Center (CCC) was established by authors, publishers and users as the not-for-profit Reproduction Rights Organization (RRO) for the United States. CCC operates collective licensing systems that facilitate compliance with the copyright law and promote the Constitutional purposes of copyright, namely progress and creativity in the arts and sciences. CCC's mission is: (1) to act as an agent for domestic/foreign authors and publishers by providing them with the efficiencies of collective services through equitable collection and distribution of royalties for photocopying and electronic uses of their copyrighted printed works; (2) to provide all types of users with an efficient single source for licensed access to as broad a repertory of copyrighted works as possible; and (3) to continue development of collective licensing systems that meet the challenges of emerging information technologies.

15. Flickering Screen

Name of Company: Bellcore

Type of Protection: Prevents On-line Piracy

Medium Protected: All online content

Bellcore's Flickering Screen technology gives publishers another tool to help prevent online piracy of their materials. Flickering Screen relies on the perceptual properties of the human eye, using two unreadable images interleaved quickly to create a readable image that cannot be screen dumped since the readability depends on averaging in the human eye. While other protection methods might allow users to access a publisher's material only through proprietary software that does not allow downloading, these methods do not prevent users from "screen scraping," or taking "screen dumps," of the images that actually appear on a screen. Bellcore's Flickering Screen technology is a program that displays text on a screen in such a way that users can read it but cannot capture it through a screen dump. The program flickers the text with an admixture of gray noise. The human eye sorts out the letters and reads them, not paying close attention to the gray background. However, any screen dump captures the item at one instant, including the noise. The text is also scrolled up and down slowly, which again the human eye can track but which would frustrate a program trying to average out the flickering.

16. @ttribute™

Name of Company: NetRights, LLC

Type of Protection: Copyright information linked to digital work

Medium Protected: @ttribute links copyright information to many different digital file formats including but not limited to audio, video, images, graphics, and text.

@ttribute is a compelling new technology that energizes commerce between the owners and creators of digital content. @ttribute was created by NetRights in response to the need for a uniform, timely, and persistent means of identifying digital content in the networked environment.

Currently very few media types provide for any form of identification within their respective file formats. Fewer do it in a way that is flexible, allowing the owner to choose what information should be presented and how. And none do it in a way that allows the content element to provide its own interfaces and facilitate communications with its "home" (owner, creator, rights administrator or some other entity), regardless of its context. There is no other solution currently available that provides what @ttribute provides to enhance attribution to identify owner, creative contributors, and performance clearances of digital work; allow open access for browsing and reviewing work using industry-standard object technology; interface directly with creativity tools currently used; and facilitate automated and negotiated licensing terms between the owner/creator and a developer/publisher. These features are part of a comprehensive, powerful and unique system.

17. Clickshare Access and Payment System

Name of Company: Clickshare

Type of Protection: Digital Payment and Access Control

Medium Protected: All online content

The Clickshare system removes one of the biggest barriers to the further evolution of the Internet by giving users simple access to a free market of information while sparing them the inconvenience of multiple passwords, registrations and credit relationships. The Clickshare open standard for micro-transaction settlements gives publishers an economic incentive to cooperate in exchanging both users and information through guaranteed royalties and referral commissions. Clickshare offers marketers and advertisers an improved way to measure Web traffic across multiple unrelated servers, correlated to demographic information (if users wish to make it available).

18. Copyright Recordation and Deposit System (CORDS)

Name of Company: CNRI

Type of Protection: Digital Signatures

Medium Protected: Textual, Video, Audio and Photographic Works

This network delivery system is being used for the recordation and deposit of scientific and technical works in the U.S. Copyright Office.¹¹ Currently, the research libraries at Carnegie-Mellon and Stanford Universities are contributing to the network their computer science technical reports. CNRI has developed software for a complete copyright management system. What is innovative about this system is the bundling of services. Users of the on-line system will be able to (1) register their copyrights, (2) obtain through the digital library authenticated copies of the reports, and (3) record, transfer, and license rights. In that way, copyright owners can authenticate their works by digital signature, they can prevent unauthorized modifications, they can register or record their copyrights, and they can get compensation quickly. The prototype of this electronic copyright management system is operating successfully.

¹¹ See R.E. Kahn and R. Wilensky, "A Framework for Distributed Digital Object Services," May 13, 1995, <<http://www.cnri.reston.va.us/home/cstr/k-w.html>>.

APPLYING THESE TECHNOLOGIES TO ENFORCE COPYRIGHT IN THE DIGITAL AGE

A. THE EUROPEAN EXPERIENCE

The European Commission has funded an ambitious copyright management system called IMPRIMATUR¹². . . to promote common standards and procedures for the protection and trading of intellectual property in static media and networks for use in multimedia products."¹³ The new ECMS system seeks to make the licensing of copyrighted works on networks such as the Internet safe for creators and convenient for users.¹⁴ As currently designed, IMPRIMATUR would work as follows:

- (1) The creator and/or rightsowner would seek a unique machine-readable digital number for each work and affix that number to each copy of the work.
- (2) That number would be assigned to the rightsowner by a centralized "Unique Number Issuer," presumably a private commercial company that would charge a small fee for the service.
- (3) The rightsowner would then offer the encoded work to a "Media Distributor" in digital format, who in turn would store the work in a database and offer it to the public. The Media Distributor would also make available on-line very detailed rights management information specifying the terms and conditions of use.
- (4) The public would access the database, review the terms, and, if he or she wanted to access it, would pay the stipulated price electronically to the Media Distributor, and then download the work.
- (5) The Media Distributor would then pay the appropriate royalty to the rightsowner, either on a pay-per-use basis, or on a monthly or yearly basis.

If the purchaser or licensee desires to incorporate the work into a new multimedia product that will in turn be commercially marketed, a more customized negotiation may be needed to finalize the contract.

In the process of refining the system, IMPRIMATUR experts discussed the technical measures needed to implement this ECMS, and noted that several systems were available that could integrate electronic trading with copyright management. Most important, the workshop concluded that the systems adopted must be interoperable and harmonized internationally.

B. THE JAPANESE EXPERIENCE

Professor Kitagawa of Kyoto University calls for the use of digital technology to create "a new contract-based system for dealing with copyright [to] permit business, technology and collective management of copyright . . . in a 'smart' way in the coming multimedia age."¹⁵

His proposed system, which he calls "Copymart," has two basic components and they could operate with many of the security/management systems described above. The first component is a descriptive directory of works, like an on-line yellow pages listing, where a user would search various categories for works of interest after payment of an access fee to the Copymart company. Creators of the

¹² See generally Forum Report, IMPRIMATUR Consensus Forum, London, November 21-22, 1996 [hereinafter Report].

¹³ R.J. Hart, "Electronic Copyright Management Systems: Problems and some Proposed Solutions," Fordham Law School, Fifth Annual Conference on International Intellectual Property Law and Policy (1997) at 1.

¹⁴ Report at 3.

¹⁵ Z. Kitagawa, "Copymart: A new Concept," WIPO Worldwide Symposium on the Impact of Digital Technology on Copyright and Neighboring Rights, March 31, 1993 at 139.

work would list their works with the Copymart company for a small fee. Copymart would become an all-encompassing digital database, which could then function as a "market." After users identify useful works, they would review their licensing options, which are spelled out in the copyright management information. This information includes "identification of the name of the author and rightsholder, categories of copyright and neighboring rights, kinds of works, a brief description of works [or a brief snippet of a musical work or motion picture], duration of copyright protection, license or sales conditions and terms on each copyright and neighboring rights, prices in accordance with the scope and type of use of copyright."¹⁶

At that point, the user would turn to the second feature of the Copymart system – a copying service called "Copy Market." It, too, is a giant database containing actual copies of works, including literary works, musical works, artistic works, architectural works, graphic works, cinematographic works, phonographic works, and computer programs. A customer can download and, presumably, store any of the works in the copy market database under the terms and conditions specified in the Copymart database. Payment is made by the user to the Copymart company (for the service of providing the storage and delivery service and the electronically mediated negotiation) using any one of the various payment systems.¹⁷ The company then pays the rightsowner.

Professor Kitagawa raises the specter of compulsory licensing, but then postpones that discussion to another day.¹⁸ For the time being, at least, the author or rightsowner must volunteer to join Copymart. Nonetheless, if the use of this comprehensive rights management system becomes widespread, it could exile non-participating authors to a chilly literary and artistic Siberia, and effectively make participation mandatory for all but the most well-known creators. Professor Kitagawa also addresses only in passing the danger that the Copymart database will become an amorphous dump for ephemera and public domain materials, while the truly valuable works migrate to systems with greater specialized focus, greater negotiating flexibility, and greater leverage for the creator. Although Copymart could accommodate, for a fee, "personalized" negotiations, its strength and appeal comes from its hassle-free mass marketing features, which makes "the copyright regime, domestic and international, more compatible with and friendly to business and technology."¹⁹ To end on a positive note, Copymart, because of the wonders of digital technology, could "contribute to the development of culture and technology, and produce a new type of information culture for the coming era."²⁰

C. THE UNITED STATES EXPERIENCE

The U.S. government has not, and probably will not, directly intervene in the development of a comprehensive Electronic Copyright Management System. As a general rule, the United States would prefer a private sector solution to private sector problems. In fact, several efforts are under way in the United States to build market-driven electronic copyright management systems, but none yet are as sweeping in concept or application as the European and Japanese models outlined above. There follows a brief description of several of the sectoral projects that are currently underway. Any comprehensive ECMS would have to accommodate these pre-existing systems in their ultimate design.

¹⁶ *Id.* at 143. As contemplated, the author or rightsowner could access the database at will using their password to change the copyright management information related to each work to respond to changing market conditions. Prices would depend on the purpose for which copies are used; *i.e.*, educational or commercial.

¹⁷ See discussion of Electronic Cash in text at 10.

¹⁸ Kitagawa, *supra* at 139.

¹⁹ Kitagawa, *supra* at 139.

²⁰ Kitagawa, *supra* at 146.

Broadcast Music, Inc. (BMI), one of the major U.S. performing rights societies, has anticipated the demand for on-line licensing by initiating an "experimental" license for the use of its repertoire by music/entertainment service providers on the Internet.²¹ The license is strictly limited to on-line transmissions of music within the United States to home users. Under the terms of the license, the Internet transmissions cannot be addressed to business establishments for commercial uses, for which they need separate licenses. BMI charges a yearly fee of 2.1 percent of the service providers' gross revenue derived from the music service, including advertising revenues, or a minimum fee of \$500.

The service providers commit to detailed recordkeeping in digital form. In the words of the license, "[s]uch information should specify the number of times each musical work is broadcast or transmitted in real time and shall specify the number of downloads for each musical work purchased by a listener, either as part of a program or separately." This accounting system will be an important feature of the future of copyright management on the Internet.

At the present time, BMI has no intention of authorizing transmission on the Internet outside of U.S. territory, but it recognizes that those who use its services will from time to time transmit the music to customers in foreign countries. BMI assumes no liability for any suits brought in those countries, however, and it explicitly limits the indemnification clause to actions brought on U.S. territory.

It is interesting to note that BMI, in this experimental agreement, requires the Internet service providers to encode the software digitally to prevent the listener from making a reproduction on a digital tape recorder, or retransmitting the works to others on-line. It is essentially a listen-only service, and it is clearly designed with an eye on the future.

D. INTERNATIONAL DEVELOPMENTS

Similarly, the American Society of Composers, Authors and Publishers (ASCAP), the other of the major U.S. performing rights societies, has also launched an innovative Internet licensing program characterized by great flexibility to accommodate the different ways their music is used, and will be used, on the Internet. With a selection of four new licenses, "web site operators obtain the authorization they need to perform any and all of the several million copyrighted musical works in the ASCAP repertory by means of Internet transmissions."²²

In anticipation of a comprehensive ECMS, the international composers group, CISAC, and the national performing rights societies, have developed a global digital identification system. Known as the WorksNet Project, it will allow the composers and publishers to encode each musical work with a unique digital identifier, the International Standard Works Code (ISWC). It is intended to exploit the revolutionary new accounting capabilities and the limitless information storage capacities of the digital technologies. In that way, in the words of Frances W. Preston, the President and Chief Executive Officer of BMI, the creators will bridge "boundaries of language, culture and geographical location. When implemented, WorksNet will improve the accuracy, speed, and scope of reporting and payment . . . around the world . . ."²³

The sound recording industry, under the leadership of the International Federation of the Phonographic Industry (IFPI), has also been in the forefront internationally in anticipating the advent of digital delivery over the Internet. Most of the digital recordings produced today contain encoded copyright management information, including song titles and the names of the performers.

²¹ BMI has explicitly reserved the right to preempt its Internet licensees if it decides to create its own centralized licensing operation.

²² B. Lincoff, The Impact of New Technology on the Protection and Collective Management of Copyright and Neighboring Rights, delivered at the W.I.P.O. Regional Round Table on the Protection and Collective Management of Copyright and Neighboring Rights for Asian Countries in Jakarta, Indonesia, May 5 to 7, 1997. Mr. Lincoff's paper is an excellent analysis of the problems composers face on the Internet, and the various licensing techniques they use to protect their rights.

²³ Preston, Frances W., Music World, Fall 1996 at 2.

The Serial Copying Management System (SCMS) incorporates rights management information into each recording and limits the circumstances in which copies can be made of digital recordings. In the same way, the International Standard Recording Code (ISRC) implants on each digital recording a unique code. That code allows for the identification of the name of the original producer of the sound recording, the country of origin, the name of the performer, the song titles, and the name of the album. At the present time, the ISRC does not include information about the name of the composer of the music on the sound recording or the arranger of the music. The record companies may decide to add this information at a later date, however, since many countries will require it under Article 6bis of the Berne Convention – the composers' right of attribution.

These few examples of self-help encoding by key industries are steps in the right direction. When combined with one or several of the security/encryption technologies, they will form the basis of a viable electronic marketplace.

POLICY ISSUES

The determination of whose law applies in the borderless world of the Internet is a continuing controversy, but beyond the scope of this paper. Similarly, the ultimate issue of liability of the various parties – the content providers, the Internet service providers, the Internet access providers, the telecommunications carriers that function as "mere conduits," the equipment manufacturers, and the end users – cannot be decided here. But it should be noted in any discussion of Electronic Copyright Management Systems that none of the systems will work unless all parties in the chain of distribution actively cooperate and share liability.

The international community can undertake several steps immediately to create a world in which the technical measures can operate effectively. National governments will enact two measures to implement their obligations under the new W.I.P.O. treaties – one that prohibits the alteration of copyright management information embedded in copyrighted works, and another that restricts the manufacture or importation of little black boxes that allow people to defeat anti-copying circuitry.²⁴ These measures will help control the threat of copyright piracy and unauthorized use.

²⁴ In Article 12, the WIPO Copyright Treaty requires signatories to:

provide adequate and effective legal remedies against any person knowingly performing any of the following acts knowing, or with respect to civil remedies having reasonable grounds to know, that it will induce, enable, facilitate or conceal an infringement of any right covered by this Treaty or the Berne Convention:

- (i) to remove or alter any electronic rights management information without authority;
- (ii) to distribute, import for distribution, broadcast or communicate to the public, without authority, works or copies of works knowing that electronic rights management information has been removed or altered without authority.

The treaty also defines "rights management information" as meaning:

information which identifies the work, the author of the work, the owner of any right in the work, or information about the terms and conditions of use of the work, and any numbers or codes that represent such information, when any of these items of information is attached to a copy of a work or appears in connection with the communication of a work to the public.

In this connection it is important to note that Article 10 of the treaty provides that:

(1) Contracting Parties may, in their national legislation, provide for limitations of or exceptions to the rights granted to authors of literary and artistic works under this Treaty in certain special cases that do not conflict with a normal exploitation of the work and do not unreasonably prejudice the legitimate interests of the author.

(2) Contracting Parties shall, when applying the Berne Convention, confine any limitations of or exceptions to rights provided for therein to certain special cases that do not conflict with a normal exploitation of the work and do not unreasonably prejudice the legitimate interests of the author [emphasis supplied].

This language reins in and expressly limits the creativity of national legislators.

Today, notwithstanding these legislative advances, creators in many countries must resolve an Internet controversy that could have far-reaching adverse consequences. The risk is great that powerful special interests, including universities and libraries, in their eagerness to get free access to materials on the Internet that everyone else has to pay for, will force their governments to design and build a porous system that will accommodate their parochial desires, rather than a secure system that will shut down pirates and give a big boost to creativity worldwide.

Law professors and librarians speak with great moral authority, and they argue now for uninhibited browsing on the Internet,²⁵ a broad application of the U.S. notion of "fair use," generous on-line photocopying exemptions, and unfettered classroom use. While their positions are no doubt sincerely held and not without some merit, they seem careless of the fact that their desire for free access and no liability will open such a gaping hole in the security of the Net that pirates and irresponsible hackers will rush through it to fleece the creators. This prospect becomes especially worrisome to creators when they consider the borderless nature of the medium and the existence of pirate havens in countries with access to the Net. Unless the creators can control the system with fool-proof encryption and electronic monitors, they will remain extremely cautious in using the Net. Ultimately, they must convince the academics and the librarians that they will negotiate appropriate low cost tariffs for scholarly uses as long as the professors and librarians agree to support the concept of full liability and agree to support the implementation of technology that ensures a secure and fully accountable system of control.

If we had had this digital technology twenty years ago, we could have solved many difficult copyright issues. For example, library photocopying appeared to be an insoluble problem in the 1970s. Librarians are by nature respectful of authors and creativity, but they also fight hard for library patrons. If the copyright laws had allowed copyright owners to pull the plug on library photocopying machines 20 years ago because no effective monitoring or enforcement system existed, we would have lost a valuable new tool for scholarly research. So librarians in many countries fought for and won very generous provisions for library photocopying. In some countries, the governments encouraged the establishment of collective rights societies to administer these uses. In other countries, like the United States, librarians do little more than post signs over the copying machines reminding patrons to respect copyright. If the world had had a digital encoding system in that era that would have wired each machine to a central clearing house, monitored use, and, if appropriate, assessed a minuscule but fair charge for each reproduction of a copyrighted page, the authors and publishers would have rushed to enhance the system and worked hard to make it cheap and convenient for scholarly users. They may even have tried to make it more convenient for commercial users, who would have leapt at the chance to regularize their photocopying activities in a painless way. Unfortunately, that technology was not then available, and many countries still wrestle with the litigation and bad blood brought on by the primitive enforcement systems now in use. With creators and hardware companies working closely with academic and other users, we will resolve these difficulties by application of these new digital technologies and make copying on the Internet fast, cheap and easy for all users and flexible enough to accommodate academic needs. The U.S. and British concept of fair use and fair dealing can prosper in this type of controlled environment.

The digital copyright management technology has the capacity to accommodate many of the concerns of the professors and librarians without destroying copyright in the process. The new system will offer a rich menu of site-specific licensing options. It will be so flexible in its application, so subtle in its ability to distinguish between different uses, and so reliable in its implementation, that copyright owners will use the Internet with great confidence. These automated site-specific services will use a debit card or automatically charge an individual's personal billing account for each use as appropriate, and then divvy up the royalty pool among the various copyright claimants with great precision. It is an exhilarating prospect, but it requires a coordinated effort by all parties.

In the final analysis, the creators may find solace and succor in the Berne Convention. A Berne country that implements a copyright management system with huge loopholes that seriously erode the rights of Berne authors, including the reproduction right, the public performance right, the distribution right,

²⁵

Many copyrighted works are intended only to be "browsed" — newspapers, for example, generally merit no more than a cursory scan. Francis Bacon reminded us that "Some books are to be tasted, others to be swallowed, and some few to be chewed and digested." "Of Studies," F. Bacon, *Essays* (1625). It would be wrong to exempt from copyright protection that large class of works that are meant only for browsing, sniffing, or tasting.

and the right to make a derivative work, would breach its Berne obligations.²⁶ If that country implemented a loose and unenforceable system, another country could challenge it in the World Trade Organization and, if successful, retaliate against the offending country.

LIABILITY

To make this new enforcement system work, the international community must confirm the legal liability for copyright infringement of all the parties in the chain of distribution. The Commissioner of the U.S. Patent and Trademark Office, Bruce A. Lehman, says that he will not make U.S. Internet Access Providers (IAPs), including America On-Line and NetCom, the deep-pocket guarantors of copyright, but the Commissioner does not suggest that the U.S. Congress exempt them from liability.

Only if the IAPs worldwide play an active role in the enforcement of copyright will the creators play an active role in ensuring the success of the Internet. Take-down after notice isn't enough, because the damage is done so quickly. Unauthorized worldwide distributions can take place instantaneously and often anonymously. A reliable system must be able to intercept an unauthorized transmission as it is being made, or before it is completed, and stop it. The bookstore analogy, where the copyright owner has plenty of time to seize infringing books before sale, breaks down in cyberspace. Grizzly bears feast on salmon swimming upstream to spawn. The bears can't catch salmon either in the broad stretches of the river or once the fish get to the lake, so they position themselves at the narrow point of a stream. Like the grizzlies, the IAPs are at the narrow point of the stream, and they are in the best position to detect infringements. Unless they share in the enforcement responsibility, detection becomes extraordinarily difficult. And unless the IAPs share a degree of liability, they will simply sit back, fold their arms, and tell the copyright owners that enforcement is their problem, not an IAP problem. With confirmation of their liability, they will participate actively in the coordinated technological effort we need to beard the dragon of piracy.

All transmissions, both foreign and domestic, including those that are digitally encoded by the copyright holder, will transit through the IAPs' electronic filters. This copyright management information (now protected by treaty) will regulate the use of the material – it could be free, it could be browsed, it could be read or listened to for a small payment, it could be limited to a single use without reproduction, or, for a higher fee, it could be printed or recorded by the home user. But for this system to function, we need a leak-proof technology. In the case of recorded music, we need the composers, the performers, the music publishers, the record companies, the telephone and cable companies, the performing rights societies, the IAPs and the consumer electronics industry all working together to design and implement a system that allows the creators to control the use of their songs and CDs throughout the extended distribution system. In the case of computer software, databases, and textual materials, we need the authors, the publishers, the collective management organizations, the telephone and cable companies, the hardware manufacturers, the IAPs and the academics and librarians all working together to create a system that allows for fair but nuanced application.

The new on-line access systems have the technical capacity to incorporate a little black box – an electronic filter – through which all messages or fragments of messages must pass. This digital monitor will screen each transmission automatically without human intervention, and it will work at the speed of light. No bottleneck need ever develop. For uncoded public domain material, the digital monitor will whisk the message out over the Net to its destination. For a message that contains encoded proprietary material, the monitor will process the transaction instantaneously, and, if it satisfies the terms and conditions established by the copyright owner, it will speed the message to its addressee. For those messages or fragments of messages that contain encoded copyrighted material that are intended for an unauthorized addressee, or that originate from an unauthorized site, the filter will simply not permit them to go through. The system could be so refined that it could permit limited scholarly use by students in university libraries for a nominal charge, or even without charge, while charging full freight to commercial users at a per page, per minute, per word, or per work rate. Or it will note the existence of a blanket license or a paid subscription. The new system will also end, once and for all, the destructive anonymity of the web. If someone wants to transmit copyrighted works, he or she must agree to positive

²⁶ As noted *supra* at note 23, the new WIPO treaties prohibit any exemptions from protection that "conflict with a normal exploitation of the work" or "unreasonably prejudice the legitimate interests of the author."

identification. Otherwise, the black box monitor will disable the transmission. Encrypted signals present a special challenge, but, as noted above, not one that is beyond the reach of copyright enforcement.

With the IAPs monitoring the net, the enforcement problems become manageable. The IAPs stand astride the choke point, and, if this exciting new distribution system is to flourish, they must help engineer the technical solution needed for secure copyright management. If the IAPs are immunized from copyright liability by national legislators, they would have no incentive to install the monitoring devices. In fact, they would have a positive disincentive to install them on the theory that if they don't detect any illegal transmissions, they can't be held liable under a theory of contributory infringement or vicarious liability. A particular company could also make a business judgment that potential customers may find its services more attractive than those of other IAPs that are more vigilant on copyright enforcement, and refuse to install the monitor on competitive grounds as well.

CONCLUSION

This paper has described some of the technical measures that will facilitate commercial transactions in copyrighted materials on the Internet. They will also prevent the unauthorized use of these materials on the Internet. These encryption technologies will make Electronic Copyright Management Systems tamper-proof and accurate. They will make it more likely that creators will use the Internet to promote the efficient electronic marketing of their works.

The technology, when combined with deft legislative fine tuning and a comprehensive educational effort, will solve the problems of copyright on the Internet. In the final analysis, national legislators and users will recognize that creators need strong protection for copyright if the Internet is to grow and prosper to the benefit of men and women in all countries.

***NEW ALTERNATIVES FOR CENTRALIZED MANAGEMENT:
"ONE-STOP-SHOPS"***

*Study prepared by
Charles Clark, Copyright Advisor, International Publishers Association (IPA), London,
and
Tarja Koskinen-Olsson, Chairman, International Federation of Reproduction Rights Organizations
(IFRRO), Helsinki*

INTRODUCTION

Let us start with one moment of recorded history -

"We must take care to guard against two extremes equally prejudicial; the one, that men of ability, who have employed their time for the service of their community, may not be deprived of their just merits, and the reward of their ingenuity and labour; the other, that the world may not be deprived of improvements, nor the progress of the art be retarded'.

Those were the words of Lord Mansfield in an English case which involved the rights and wrongs of the copying of maps, decided over 200 years ago, *Sayre v Moore*, in 1785. And the task of reconciling the interests of those - authors and their business partners, publishers and producers - who create copyright works with the interests of those - students, teachers, researchers, people in the professions and in business, the general public - who use copyright works is still with us.

It may nicely turn out, in the long perspective of history, that the moment of technology which totally changed the context of reprographic reproduction, that is the invention of the Xerox machine, which opened the door to massive infringement of the rights of creators, was also the moment of the technology of reconciliation, that is the invention of the computer, which opened the doors to control of and reward for that massive infringement. Photocopying machinery has made individual control of the creators' rights of reproduction impossible, so that collective control and reward through collecting societies has become not just desirable, but necessary. And that collective control and reward depend on the capacities of the computer to absorb, record and distribute.

It may, again in the long perspective of history, nicely turn out also that the 'new new' technology of the digital environment (as opposed to the 'old new' technology of the photocopying environment) will once more be a time of reconciliation through the mantra 'The Answer to the Machine is in the Machine'. A Report, *The Publisher in the Electronic World*, from the International Publishers Copyright Council in 1994, set the scene in these terms-

'The question surrounding the electronic use of copyright materials is not so much , "How shall we prevent access and use?" as "How shall we monitor access and use?" Generally speaking, intellectual property is made available to the public so that it can be used, and mechanisms which simply prevent use eventually defeat the very reason for which the material was created at all. After all, to publish is to make something available to the public. The real issue is to link identifying, monitoring, control and reward. The ideal is a system which can undertake several different tasks, preferably all at the same time. A system must be able to identify copyright materials, to track usage, to verify users, and to record usage and appropriate compensation. In addition, the system should provide security for the integrity of the copyrighted material (freedom from tampering) and some level of confidentiality or privacy for the user. It might also provide the user with a price list showing various costs for different uses and individual materials along the model of a retail establishment.'

Since 1994 something like a decade of development seems to have taken place in three short year! One key issue has been the choice for the identifier, the pre-condition for the linked system described above, between an 'intelligent' or a 'dumb' identifier. An intelligent identifier would encompass all information relevant to identifying the copyright work, its various rightsholders, the terms on which the work can be licensed for various uses, etc. A dumb identifier would simply identify the work, and refer to a repository of relevant further information. One advantage of dumb rather than intelligent identifiers is that information which changes (just as each year works pass out of copyright into the public domain or, indeed, have their copyright extended or revived) can be kept securely up to date in the repository.

In the broadest terms 'a repository of relevant further information' is a description of a one-stop shop. This short review is, on a famous precedent, in three parts. Part One describes the development for clearing rights in literary works of the pioneering repository, CLARCS (the Copyright Licensing Agency's Rapid Clearance System in the United Kingdom). Part Two reviews the work now being pursued in member states of the European Union and internationally to provide one stop shops for the clearance of rights for the creation of multi-media works. And Part Three looks at perhaps the most ambitious current project for nothing less than a global one-stop shop, the COPYMART project in Japan.

PART ONE

CLARCS- the CLA's Rapid Clearance Service

1.1 The Development of CLARCS

CLARCS was introduced as the CLA's Rapid Clearance Service to meet some quite specific needs. It was first established to provide a simple, cost-effective service to business, to allow business to obtain permission to make photocopies from books, journals and periodicals, at fees specific to the publication determined by the copyright holder.

It soon became apparent that this simple transactional clearance system had further applications, not least in education where the preparation of university study packs or course readers was becoming more widespread in the UK. The total of all clearances through CLARCS topped the £1m mark early in 1997. While CLARCS revenue is still a small proportion of CLA's overall income (above £17m per annum), it does feature strongly in the agency's plans for the future, not least because it gives much more control back to the rightsholder.

CLARCS has generated considerable interest, because it is a working system, not just an elegant acronym and ideas on paper. It has potential not just to handle photocopying from books and journals, but also - with appropriate database extensions - multimedia rights clearance. Systems like CLARCS could be used outside the UK and in areas for which CLA has no direct responsibility. Such systems will work better and at less overall cost if they form part of an international network of similar systems, able to communicate with each other. CLARCS is CLA's system and has been designed for and works in the UK. Local differences in copyright law and custom and practice may make it unsuitable for other countries, but similar systems may well be appropriate. The acronym CUPS, for the Copyright Users Permission System, has been proposed to describe a global network of CLARCS-type systems.

1.2 How CLARCS Works

CLARCS is essentially a transaction processing system. It is based around two databases: one of works, with associated fees and conditions, and a second database of registered users. Each transaction links a user with a work. The details are recorded in a transaction file. It is a straightforward accounting process and the transaction is a simple double-entry transaction with a credit entry- to the work, and a debit entry, to the user. The transactions can be recorded as they take place, in real time, or reported *post hoc* (batch processing). If reported *post hoc* the user can obtain in advance a relevant subset of the works, fees and conditions database. CLARCS uses a modification of a standard accounting package.

The chief problem is one of scale. Conceptually, CLARCS was not a major breakthrough; that came with the realisation that the cost of computer processing had become low enough to make the system work. And CLA already had most of the necessary components for its regular business of issuing blanket licences - the database of works was already in place and used for CLA's title-based distribution system, and the database of users was part of the regular licensing software. As computer processing costs fell, it became possible to do many

things in real time which in the past could only have been done in large batch runs overnight - and so CLARCS became economically, as well as conceptually and technically feasible.

1.3 **An outline for an international system**

Each Reproduction Rights Organization (RRO) would hold a detailed database of fees, conditions and ownership in relation only to those works for which it is responsible. Each RRO would also hold a copy of the global index, a database containing only the title of a work and a pointer to the location of the full information in the detailed database.

The global index database would be updated regularly and automatically from the detailed databases kept by the participating RROs. The databases will be shared, so that CLA users will only have to log-in to CLA in order to have access to all the works held by all participating organizations world-wide, and they will only have one bill to pay, in sterling, to CLA. With this model, the one-stop shop doesn't mean a one-shop town.

1.4 **Standards: the CLARCS Copying Type**

To make the distributed system work, there will have to be standards, not just technical ones, but also standard bundles of terms and conditions. The CLARCS copying type is perhaps the key concept behind the flexibility of CLARCS. It is a standard bundle of terms and conditions. It allows different fees to be charged for copying for different purposes, because the market prices for copyright clearance are higher for some purposes than others. Within the international system, international standard bundles of terms and conditions ("copying types") will be needed.

At the moment, there are within CLARCS copying types for photocopying for three main purposes, but copying types for other purposes can very simply be introduced. The market is clamouring for permission to make electronic copies. New copying types to cover electronic copying could be defined so that CLA could, with rightsholders' consent, administer some electronic copying on their behalf. In the world of electronic copying, there won't be one single electronic copying type. Various forms of electronic copying, which will have different market impacts and be able to command different royalties, can already be identified. For example, using a desk-top publishing system in a university to produce a customised course reader is quite different to using on-line full-text document delivery systems. With a rapidly developing market, new copying types - standard bundles of terms and conditions - will always be needed, and one of the benefits of CLARCS is the ease with which they can be introduced.

1.5 **Standards for electronic copying**

What form any electronic copying type finally takes will be decided by the marketplace - what rightsholders are prepared to offer, and just as importantly, what users are prepared to pay for. CLA has produced a suggestion for one electronic copying type, Copying Type NET, to deal with one application. Business users have asked for the right to store copies of articles on central servers. Provided the network over which the material is to be transmitted is under the control of the user - what could be called a Closed Network, by contrast to the Open Network that makes up the Internet - and a fair fee is paid, this type of electrocopying should benefit rightsholders as it makes published material as accessible as the business's own internal material. CLARCS uses a per-copy charging paradigm, but for Copying Type Net it has been proposed rather than counting copies to count the number of users having access (for example, password-controlled access) to the stored copy. It is functionally equivalent to a per-copy paradigm both at the accounting end and in terms of the access that a user might have.

1.6 Default (standard) Fees

For the administration of photocopying, a system of default or standard fees was introduced. Default fees have proved to be the most contentious, and most difficult area of CLARCS. The principle of CLARCS is that the fees are set by the rightsholder. The reality is that few rightsholders actually know what fees to set. If CLA is to provide a useful, and rapid, service to users, it must know what fees to charge. CLA has some experience of asking rightsholders to set fees, and the most usual response from publishers has been to ask what fee CLA recommends. There are obvious dangers in such an informal approach, so from the beginning CLA decided to use default fees for CLARCS. These are fees which CLA would charge on behalf of the rightsholder if they had not set fees beforehand. CLA already had the right to authorise the copying via the basic publisher's mandate. Default (standard) fees are probably still necessary, at least until CLARCS becomes sufficiently developed for rightsholders to justify devoting some time to the business. Determining the standard fees has been by a process of consultation, with industry bodies, and there has been understandable pressure for fees to be set fairly high, because the fees become to be seen as the norm.

1.7 Usage Data

As well as fees, rightsholders need information about the use made of their products so that they can continue to produce what the market wants. One of the criteria in the design of transactional clearance systems must be to obtain as much data as possible for rightsholders consistent with obligations of customer confidentiality. This is often cited as a reason for publishers to deal directly with users, because they can build a relationship of trust and get good feedback. Nevertheless, in the paper world users have shown a marked preference to deal with agents rather than directly with publishers, and the administrative convenience of one-stop shopping is a strong selling point. Internationally-linked transactional systems will be able to collect objective data - such as the number of times an article is referred to - and this will provide a valuable source of information for publishers. It will be at the article or abstract level, not the journal title level. This information will obviously have to be carefully controlled, because it is sensitive, and security measures must be incorporated at the design stage. Reader-specific profiles to enable finely-targeted marketing campaigns may also be possible but raise confidentiality concerns. These concerns are there whoever collects the data.

Subjective measures - such as 'did you find the article relevant to your work' cannot be readily or usefully picked up by automated systems, and publishers will still have to resort to traditional market research techniques for subjective data.

1.8 Access to CLARCS

Mainly, users get through to CLARCS by telephone or fax. Telephone is generally used for short requests of a few items; with fax used for longer requests.

Direct Internet access is also possible, although the interface at present is suitable only for single-item clearances and making a coursepack clearance would be time consuming.

Equivalent access is already available to rightsholders. Rightsholders can access the system, and if they are registered and have the right security i.d. can alter the fees of works registered to them. The interface for rightsholder access is, however, quite complex and CLA is working on a simpler interface.

1.9 The Future

One thing is clear, and that is that users' demands are not becoming any less insistent. Like it or not, most rightsholders have got to license electronic use of their material or suffer loss of business to competitors. When the photocopier became a mass-copying tool in the 1960's, publishers were very slow to react. They are now determined, on their own and their author's

behalf not to repeat that error. The two big threats are widespread piracy in the one hand, and, unless the rightsholders do act effectively, compulsory licensing on the other.

The threat of the kind of compulsory licensing which impedes rightsholders' commercial freedom to negotiate will go away if rightsholders do act effectively. Site licensing models, such as the experimental UK site licence for universities, will cope with core services and core users giving non-core users access to non-core sources will need transactional licensing through one stop shops. That is where one-stop shops operated not necessarily but probably by licensing agencies, as CLA operates CLARCS, have a key role to play.

PART TWO

1. Multimedia and Acquisition of Rights

1.1 Multimedia in General

The digital environment has introduced a genuinely new category of work, multimedia, in which several different kinds of works are used in digital form: text, music, pictures, graphics, audio-visual works etc. Multimedia works are often, but not necessarily, interactive, with the user taking an active role.

Multimedia works can be made available to the public in two different ways:

- distributed on CD-ROMs, CD-Is or other tangible products (off-line)
- transmitted over networks as services (on-line).

1.2 Types of Works Used in Multimedia

In principle two different types of works are used:

- work created specifically for the multimedia work: a new script, a graphic, a visual layout etc.
- pre-existing works which are used in the creation of a multimedia work: musical, literary, audio-visual and visual works including photographs

The acquisition of rights to pre-existing works is the core issue of this study. The question then arises of who is the original rightowner. The starting point is the original author. Rights may also have been transferred. In some jurisdictions, however, unknown future rights cannot be transferred.

1.3 Clearance of Rights for Multimedia

In principle the same options exist for clearing rights for multimedia works as for any other use, i.e through:

- *individual licensing*: the author or other rightholder gives permission and decides on remuneration and other conditions of use
- *intermediary/rights clearing centre*: the author or other rightholder decides remuneration and other conditions individually, but rights are cleared through an intermediary/rights clearing centre
- *collective administration organizations*: the author or other rightholder mandates an organization to issue licences on his/her behalf and to decide on remuneration and other conditions of use.

1.4 New Coalitions

Some categories of works have traditionally been administered through collective societies, usually musical works, works of visual art and to a certain extent photographs. In some countries, literary works and audio-visual works are also administered by collecting societies. Existing collecting societies will naturally issue licences for use of the repertoire that they represent in multimedia productions.

Today, collecting societies look for cooperation in order to facilitate the process of obtaining the innumerable licences required for the production of multimedia works. New coalitions have been created in a number of countries.

These new coalitions can, in principle, perform different tasks:

- the new body *provides information* and the user obtains licences from many different sources, individuals as well as organizations
- the new body functions as an *intermediary vis-à-vis* the user and the licences are issued by the organizations participating in the coalition
- the new body is authorised to *issue licences* on behalf of participating rightholders

This study provides information on recent initiatives which involve several repertoires.

2. Examples from Different Countries

2.1 Australia

Copyright Agency Limited (CAL), the Australian reproduction rights organization, has two schemes which include digital copying:

- The *New Media Licence Scheme* covers the production of new forms of media such as CD-ROMs and on-line databases containing copies of the nominated copyright material of members participating in the scheme. The scheme also covers the copying of material from such media. Conditions and rates set by CAL apply to the copying of material by licensees under this scheme.
- *Copyright Xpress*, a copyright clearance service, provides authorisations for one-off copying of the nominated copyright material of members participating in this scheme. Under this service, CAL members have the option of setting certain conditions and rates or adopting those suggested by CAL.

2.2 Belgium

In Belgium, *SABAM* is by its construction a multipurpose organization and de facto administers different authors' rights. *SABAM*'s aim is to develop a uniform tariff for all repertoires vis-à-vis multimedia producers, since it considers different tariffs issued by separate groups to be impracticable.

SABAM may also develop a common multimedia structure for performing artists and phonogram producers as it already cooperates with these groups in the field of broadcasting and background music.

2.3 Canada

In the English-speaking part of Canada, *IVY*, a comprehensive intellectual property management system for digital content has been developed. *IVY* includes components for rightholders, producers and end-users. Owners have a simple method of enrolling their works individually or in bulk (for large catalogues). Producers are offered a catalogue from which they can select unimedia or multimedia works for inclusion as components in a multimedia work,

which may be either fixed media such as CD-ROM or content delivered over digital networks. IVY tracks usage and reconciles it with distribution agreements to generate authorisations, authentications, and billing components. IVY accommodates all known and proposed billing models. It uses state-of-the-art protection schemes including encryption, fingerprinting, tagging and copy prohibition.

IVY has three major components:

- The first component is an *enrollment system* that accommodates large numbers of items of multimedia content from many owners to be identified, encrypted, and linked to agreements specifying the terms and conditions of their use. Enrollment includes assigning a unique identifier to each work, filling out fields that include cultural information, and stating the conditions under which end-users and/or producers may exploit the content.
- The second component is an *accounting system* that uses advanced technologies for multi-level encryptions, data tagging, fingerprinting and copy prohibition along with tracking, authorisation, and authentication.
- The third component is a system for linking rightholders (i.e. rights collectives, industry groups) so that clearances may be carried out effectively when more than a single rightholder is involved in a multimedia production. This group of collectives is called *the IVY League*.

The IVY League is a group of Canadian stakeholders who are endorsing and using the IVY system for both Internet and broadband network delivery on a trial basis, and for clearing rights to fixed media products. The IVY League includes the following organizations:

- SOCAN, performing rights
- CANCOPY, literary rights
- CMRRA, music reproduction rights
- ACTRA, actors and performers
- CBC, national broadcaster
- CRIA, Canadian Record Industry Association
- AYLA, audio-visual rights

IVY is both a financial clearing house handling billing and payment and also a separate agency - the IVY League - for rights clearance. Owners and producers must enroll a work with the rights administration agency so that it may grant a licence to the user. The rights agency maintains databases of authorised distributors, producers and creators along with the contractual details that enable them to license works, collect usage fees and pay royalties.

In the French-speaking part of Canada the *Union des écrivaines et écrivains québécois (UNEQ)* negotiates licences for the capture of protected material onto CD-ROM on behalf of some publishers of periodicals. The licences that have been granted so far only concern the education sector.

UNEQ, in collaboration with five other associations of creative artists in Quebec is carrying out a study on the CD-ROM content produced in Quebec in 1995 and 1996. The results of this study will make it possible to evaluate the utilisation of protected material in CD-ROM and obtain more precise knowledge of utilisation in each category (music, literary, dramatic art, visual art, etc.). When the study is completed, it is hoped that the results will be used to establish joint rates for the utilisation of all categories of protected material in multimedia.

2.4 Finland

KOPIOSTO has 44 members representing all groups of authors, photographers, performing artists and publishers of different materials. KOPIOSTO also has a cooperation agreement with three associations representing film producers. KOPIOSTO acts as a licensing body in relation to reprography and the secondary use of radio and television programs such as cable retransmissions.

In November 1995, its member organizations asked KOPIOSTO to carry out a survey among the member organizations in order to establish their plans for the development of a multimedia licensing structure. This survey, published in April 1996, showed that different alternatives will be needed. On the one hand some member organizations, mainly publishers, wish to continue to issue licences individually. On the other hand some member organizations, such as TEOSTO for musical rights and KUVASTO for the plastic arts, already have a licensing structure in place.

The alternative ways of granting licences to multimedia producers can be described as follows:

1. Rightholders are contacted individually and they issue licences individually.
2. Rightholders issue their licences individually, but their contact information is registered in a common database of rightholders. Users have access to the services of this information centre.
3. Rightholders use an intermediary when issuing licences, but decide individually in each case whether a licence is granted and the associated conditions.
4. Rightholders use an intermediary when issuing licences, but decide in each case whether a licence is granted. In an affirmative case the licence is granted on standardised conditions.
5. The same as alternative 4, but the consent of rightholders is only requested in cases involving political, religious, advertising and similar contexts.
6. Rightholders mandate the organization to grant licences in all cases.

The study carried out showed that any licensing structure would need to incorporate all these options.

All existing licensing bodies (TEOSTO for musical rights, GRAMEX for related rights, Kuvasto for the plastic arts, and KOPIOSTO for other rights) are now connected to each other in a virtual licensing system. KOPIOSTO will develop new services for those rightholders who do not yet have a licensing structure in place and who wish to participate in the system.

2.5 France

The French system is based on the concept of combining rightholders within a single copyright collective management society not only in order to identify them, but primarily to issue authorisations and collect and distribute the fees.

SESAM is the fruit of the experience of SDRM, which was set up as a group of copyright companies by its three founding members, SACEM, SACD and SCAM/SGDL. Each of these companies had authorised SDRM to collect remuneration for mechanical reproduction rights on their behalf.

SESAM, the new French coalition, has been set up as an association in accordance with the French Code of Intellectual Property Law. The current members of *SESAM* are:

- SDRM, mechanical rights
- SACEM, essentially musical rights
- SACD, rights in dramatic works
- SCAM (auteurs multimedia)/ SGDL (Société des Gens de Lettres de France).
- SDI, photographers working in advertising via SCAM
- ADAGP, painters, sculptors and photographers.

The founder members of *SESAM* represent a large number of national authors, and also foreign authors on the basis of reciprocal representation agreements. However, they do not yet represent all authors whose works are used in multimedia.

As to potential members of SESAM the organization has listed photographers who are stated to be under-represented by collective management systems. According to SESAM, literary authors and books publishers are not very familiar with using collective management organizations. A number of multimedia products, however, already use literary works (encyclopedias, "arts" and "culture" CD-ROM's etc.). SESAM has therefore put forward the suggestion that literary authors should be represented via their book publishers.

In its articles of association SESAM has a provision enabling any corporate body, as a copyright holder representing a number of authors, to be an associate member. SESAM has yet to integrate artists and producers.

SESAM has focused its initial efforts on pooling authors and other copyright holders and on developing uniform tariffs. The aim of SESAM is to be capable of setting up a unique hub, a genuine "one-stop-shop" in the near future.

2.6 Germany

In Germany, all existing collecting societies with the exception of VG Musikedition have formed a joint organization called *Clearingstelle Multimedia (CMMV GmbH)*. The societies participating in this new coalition are the following:

- GEMA, musical rights
- GVL, rights of performers and phonogram producers
- VG WORT, literary rights
- GÜFA, film performing rights
- GWFF, film and broadcasting rights
- VG BILD-KUNST, rights of plastic artists and photographers, film authors
- VFF, film and television producers rights
- VGF, film utilisation rights
- AGICOA, film producers cable retransmission rights

In its first phase of development CMMV functions as an intermediary, a kind of joint "door" for multimedia producers. In the second phase the participating societies could, if that was the wish of the participating rightholders, also issue licences. In the third phase, CMMV could, if that was the wish of the participating rightholders, also issue licences.

The working method used by CMMV is the following:

1. The multimedia producer knows what works he wishes to produce, and turns to CMMV either in order to acquire information on rightholders and tariffs or in order to obtain a licence.
2. CMMV examines which collecting society's repertoire the question concerns, and forwards the question to that society.
3. The competent society answers the question by giving the necessary information or by offering a licence and sending the information to CMMV.
4. CMMV gathers together the different answers and forwards them jointly to the multimedia producer. In this connection a fee for the information service is charged.
5. The user pays the fee charged for information or the licence fee to CMMV.
6. CMMV distributes the remuneration to the relevant collecting societies after deducting the administration costs.
7. The collecting societies distribute the remuneration to their rightholders.

The CMMV structure is optional. The users also may acquire licences directly from the rightholders without using the services of CMMV.

2.7 The Netherlands

Centrum voor Dienstverlening Auteurs- en aanverwante rechten (CEDAR) is a for-profit company. It has management contracts with almost all organizations active in the field of copyright in the Netherlands. Those organizations participate in Cedar through a management contract. The board of each organization is completely autonomous with respect to their primary fields of operation. Cooperation through Cedar makes it possible to provide users of different repertoires with the necessary authorisations in an effective way. Cedar has management contracts with:

- Stichting Reprorecht (reprography)
- Stichting LIRA (literary rights)
- Stichting Leenrecht (lending rights)
- Stichting de Thuis kopie (blank tape levies)
- Stichting Beeldrecht (plastic arts)
- Stichting Burafo (photographers)
- Stichting Bladmuziek (sheet music)
- Stichting Publishers rights organizations (readers)
- Stichting Nieuws waarde (journalists)

As of January 1, 1996 CEDAR became a private company.

One of the purposes of the establishment of CEDAR is to offer joint services to multimedia producers. A recent mailing about the services provided by CEDAR in connection with multimedia was sent to more than 600 producers in the Netherlands.

CEDAR is also negotiating with the National Audio and Audiovisual archives regarding an agreement dealing with aspects of copyright and neighbouring rights. This arrangement is intended to deal not only with primary activities such as preservation and archiving but also with the disclosure of material to outside users.

CEDAR can perform the following functions:

- the provision of centralised information about works and rightholders
- collection of fees on behalf of participating organizations
- under certain conditions and for certain repertoires, issuing licences or at least negotiating licences with producers

However, CEDAR does not issue unique licences concerning all works used in a multimedia work.

CEDAR provides services for multimedia producers with regard to the secondary use of their works such as lending, rental and electronic storage.

2.8 Spain

In Spain, SGAE and VEGAP created *Oficina Multimedia (OM)* in June 1995. In concrete terms, VEGAP, representing plastic arts and photographers, has mandated SGAE to issue licences also on its behalf. SGAE is a multipurpose organization, in practice it is mainly operational in the musical field.

This structure, which is already operational, is not an independent organization. It is an open structure, and thus capable of including new organizations. The main objectives of OM are :

- licensing of repertoires
- offering a service to multimedia users and producers by offering them a licence that releases them from all responsibility and thus gives them legal security
- identification of repertoires of collecting societies belonging to OM
- regulating any unauthorised use

- control over the multimedia market (in particular control over piracy)
- offering legal advice to all societies participating in OM with regard to agreements with producers, etc.

2.9 Sweden

Since 1982 the umbrella collecting society *COPYSWEDE* has acted as a common copyright clearing centre representing all relevant Swedish authors' and performers' organizations. So far licensing has been limited to the field of video productions and the simultaneous retransmission of television and radio programmes.

COPYSWEDE is a legal body, a non-profit organization. Members are the following organizations, unions and societies representing different kinds of authors' and performers' rights:

- The Swedish Performing Rights Society (STIM)
- Nordic Copyright Bureau (NCB)
- The Swedish Artists' and Musicians' Interest Organization (SAMI)
- The Swedish Musicians' Union
- The Swedish Union of Theatrical Employees
- The Swedish Federation of Professional Musicians (SYMF)
- The Swedish Union of Journalists
- The Swedish Writers Union
- The Swedish Playwrights' Union
- Visual Art Copyright in Sweden (BUS)
- The Swedish Association of Illustrators
- The Swedish Professional Photographers Association
- The Association for Swedish Craftsmen and Industrial Designers (KIF)

COPYSWEDE's member organizations have agreed to use COPYSWEDE as a central information Center for copyright issues in relation to new information technology and multimedia products.

In the first phase COPYSWEDE provides an information service in connection with the digital production and distribution of protected works and performances. Producers, distributors, authors and performers are provided with information about copyright legislation, applicable tariffs and other terms for publication and distribution, and also information about which society to contact for the acquisition of different repertoires.

In the first phase COPYSWEDE also acts as an intermediary in copyright agreements. It is authorised by member organizations to develop systems and organise resources in order to facilitate copyright licensing and to make the copyright protection system work in the new digital media situation.

In a second phase COPYSWEDE could, if its member organizations so decide, also issue licenses on their behalf and collect and distribute remuneration according to agreements between different societies of rightholders.

2.10 Switzerland

In Switzerland, the existing collecting societies are planning to form a *Swiss Multimedia Copyright Clearing Centre (SMCC)* to be directed by PRO LITTERIS. The following organizations participate:

- SUISA, musical rights
- SSA, dramatic and dramatic-musical works
- PRO LITTERIS, literary rights, photographs, plastic arts
- SUISSIMAGE, audiovisual works

In the first phase SMCC will operate as an information centre. In cases where the repertoire of more than one society is used in off-line productions, SMCC will issue a licence as an agency in accordance with the terms and conditions of the relevant collecting society.

In the second phase, SMCC would like to draw up a joint tariff for on-line and off-line multimedia productions.

2.11 United States

In the United States, *MIRA* (Media Image Resource Alliance), a coalition between the reproduction rights organization *Copyright Clearance Center (CCC)*, the Media Photographers' Copyright Agency (MP©A), and Applied Graphics Technologies, provides a fast, efficient way to acquire and pay for the right to use world class photographic images.

MIRA has produced and distributed its first CD-ROM to over 500 qualified buyers of photographic images. Each CD-ROM contains approximately 5000 images by 180 different photographers providing a glimpse into MIRA's comprehensive digital archive. MIRA's current on-line catalog containing thousands of photographic images is available from a MP©A web site developed by CCC. A new MIRA on-line site will be coming soon, providing users with on-line image search, preview, selection, and licensing from the complete database of digital images. Additional photographers from within the ranks of MP©A and elsewhere are being solicited for participation in the MIRA program.

The Authors' Guild and the Dramatists' Guild, as well as the American Society of Journalists, Authors and the Association of Authors' Representatives together with other writers' groups have joined forces to form the *AUTHORS' REGISTRY*, a database in which searches can be made for rights, rightholders and works. Collection and distribution of royalties on the basis of the electronic applications of magazine articles has started. The *AUTHORS REGISTRY* has been formed to enable freelancers to benefit from continuing marketing of their works after initial publication, especially in the new, electronic media.

PART THREE

COPYMART

As long ago, in new technology terms, as 1989 Professor Zentaro Kitagawa of the University of Kyoto presented the basic idea of Copymart in a presentation in London entitled 'Clearance or Copysale'. Since then Professor Kitagawa has built successive presentations and what follows condenses, with his permission, a presentation in January 1995 to the Annual Conference of the International Reproduction Rights Organizations (IFRRO) held in Sydney, Australia. It is Professor Kitagawa's vision as much as the projected working of Copymart which deserves respect.

Mass copying at its core is a problem of massive, unauthorised usage of copyrighted materials, a usage that goes above and beyond that envisioned as "personal use". On the other hand, the problems facing multimedia involve the intervention of copyright into the multifaceted possibilities for copyrighted work unleashed by the introduction of digital technology, an intervention that threatens to block the healthy development of the copyright culture. It follows that mass copying and multimedia use of copyrighted work is possible as long as the holder of the copyright gives his approval. Thus, if we can create a forum in which the copyright holder can give his approval, then both mass copying and multimedia are dramatically transformed from copyright infringements to vehicles for the realisation of rights! Creative genius can flower in the form of multimedia. My copymart concept proposes to create a market-based forum for the free exchange of copyrights, just as stocks and commodities are traded today.

In the copymart, copyright holders register their copyrights and indicate their conditions for licensing. Copymart is also a market where one can obtain copies of copyrighted materials. Copymart is a system for a contractual agreement. It is a value added network (VAN) system that makes the most of hi-tech. It is also a registry of copyrights where the distribution of copies and payment of the usage fees for copied materials to the right holders can all be done on-line.

3.1 *Outline*

Copymart will consist of two separate databases: one will be a registry of information relating to individual copyrights, the other a collection of the copyrighted work, although the latter may include work not protected by copyright as well. As a market of exchange, Copymart will make possible large transactions involving both copyrights and the works covered by them, but unlike the market exchanges of today, it need not be located in some large central building. Rather, Copymart will be an information clearinghouse where parties may engage in negotiations and conduct transactions of copyrights all in one place. Legally, it falls under the rubric of system contracts. In it, right holders can register their copyrights and their terms of licensing, enabling the user to browse through the information and instantly download any data or work that he finds necessary. When the user downloads a copy of a certain work, the licensing fee will be paid into the right holder's on-line account, giving new reality to the concept of protected copyright. The information on licensing fees will enable producers of multimedia products to quickly know how much the copyright aspects of a planned project will cost, and in certain cases may even negotiate on-line with the right holder for more favourable terms.

3.2 *The Copyright Market and the Copy Market*

The Copyright Market is a registry of copyrights, upon which individual right holders, as well as organizations or agents representing them, can file information regarding the name of the author, the right holder, or both, what is protected under the copyright, related rights, the classification of the protected work, the duration of the copyright, the terms and conditions for copyright protection, and last but not least, prices. In addition, a brief description or sample of the work (for example, a brief cut from an audio work, or movie highlights) may also be included. The Copyright Market will enable its customers to find the work most suited to their needs and to obtain licensing information beforehand. The copyright licensing terms will be entirely up to the right holder, and once registered, this information can be easily changed by the right holder with a special password. The copymart operator will decide which, if any, categories can be changed. The right holder may even choose to post his copyright on different copy markets under different terms, if he so wishes.

Copying fees should basically be up to the right holder, though I would suggest that a progressive rate scale may be ideal, and that the copymart owner can aid the registered right holder by providing a clear-cut rate schedule.

The market characteristics of Copymart can be said to be the following: (1) Copymart is empowered to deal with customers directly on behalf of the right holders (as when it would handle secondary copying); (2) the right holders can freely establish and alter the terms of licensing; (3) the user can easily obtain copies of the work registered on the Copymart according to his needs; and (4) the user fee is paid to the right holder through the Copymart.

3.3 *Existing Collective Clearance Systems in Publishing Business and Copymart*

In the era of multimedia, the publisher's role will be changed drastically. Especially, in a media fusion process literary works, photos, pictures, phonograms, cinematography, computer programs and other copyrighted works as well as information products will be used in ways we have not imagined. Publishers must place their role as one of information providers. Now, whether the existing collective clearance regime of copyright such as IFRRO exclusively dealing with printed materials can adequately apply to multimedia works is questionable. I would therefore like to examine how positively my proposed Copymart can be applied to the existing IFRRO systems.

The basic understanding is that the existing RRO, to the extent that it implements an exact and individual copyright clearance system, will be transformed to Copymart. Only then the existing RRO will be an agent for rightholders in Copymart. As Copymart can deal with both domestic and international transactions, the foreign RRO might be an agent for foreign rightholders in the Copymart. On the contrary, those RROs that do not implement an exact and individual copyright clearance system, I suspect that currently most of RROs fall in this category, may not be able to be transformed to Copymart.

3.4 *Possible Uses for the Copymart*

Copymart is a private business enterprise that can easily be expanded on an international scale using global communication network. For example, it can be an electronic library for the sale, study, research and survey of electronic media; an electronic study Center for individual study as well as school activities; an electronic college; a software market. These kinds of uses may be or are already being realised on CD-ROMs and on the Internet.

An obvious but nevertheless important use of the Copymart will be as a copy sale market where copies of the available work in a given area may be accessed and copied using e-mail or electronic parcel post. Copymart's users will be able to obtain copies of the work that they seek by browsing through the registered information. Copymart's role as broker will especially be important for those users who use many different copyrighted works at once, like the producers of multi-media software. New multimedia product development and introduction can also easily be done using the Copymart.

In addition, we can also envision Copymart playing a big role in the development of electronic museums, art galleries, theatres and amusement parks, as well as in the exciting new field of virtual reality.

Copymart is a market for copyright transactions, which I hope can be applied to solving the myriad problems faced by copyright law. However, beyond the practical implications for my proposal, I envision Copymart opening up a whole new way of life, a revolution of the Information Culture. The road to where we are headed will not be smooth, but Copymart holds within it the seeds that may eventually bloom into the cultural, artistic, academic forums of tomorrow that will make our lives ever richer. When we remember that the very term copy derives from the goddess of good harvests, Copia, we are strengthened in our resolve to rid copies of their heretofore dark image and enable them to flower in their full glory.

CONCLUDING COMMENTS

This presentation is itself something of a one-stop shop. Its aim is to include the initiatives currently being taken to provide clearance mechanisms for rights in many categories of copyright and related rights works. It is simply too early to see clearly how well these mechanisms will serve their purposes, but two things can be stated. First, that while much attention has concentrated on clearance of rights for multimedia products and services, other purposes are also in play e.g. clearance of rights for digitised course packs for use in higher education institutes. Secondly, that a mixture of standard terms and individually set terms is likely to characterise the mechanisms as rightholders and users settle down to administer and to access the shops. Whether some international harmonisation of this form of licensing will develop only time will tell.

LA GESTIÓN COLECTIVA “TRADICIONAL” ANTE LA TECNOLOGÍA DIGITAL

*Estudio preparado por
Santiago Schuster Vergara, Director General
de la Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD),
Santiago de Chile*

Las actuales tareas de la gestión colectiva, dicen relación con la extendida y masiva demanda de repertorios de obras que no pueden ser administrados individualmente. Esta es la regla de oro en materia de ejercicio de los derechos de autor. De esta manera, afirmamos que la gestión colectiva es una extensión del ejercicio individual del derecho, cuando tal derecho no puede en la práctica ejercerse en forma individual o cuando esta forma de ejercicio resulta desventajosa en términos económicos.

Con razón, entonces, la gestión colectiva ha llegado a cumplir un papel tan relevante en la protección de los derechos intelectuales, al punto que es posible afirmar que la vigencia del derecho de autor sólo es efectiva en algún territorio si en él existe una modalidad de gestión colectiva satisfactoria.

La gestión colectiva puede ser vista también, como una herramienta útil y necesaria para el consumidor, al permitirle acceder a repertorios de obras en forma expedita, y con gran seguridad jurídica.

Desde la ley alemana de 1965, seguida por las leyes de Francia (1985) y España (1987), las modernas legislaciones de derechos intelectuales, han venido innovando sostenidamente en torno a la regulación de la gestión colectiva, otorgándole un estatuto jurídico especial, que le permite desarrollar su actividad, sujetándola a algunas limitaciones y restricciones, ya no sólo desde el punto de vista de los intereses del titular del derecho, sino también desde la perspectiva del usuario consumidor. Tal es el caso de la obligación de contratar y el establecimiento de tarifas generales para algunas modalidades de explotación de obras.

Este interés objetivo de los Estados, de asegurar las prerrogativas del autor o del titular del derecho, ejercidas por medio de la gestión colectiva, y también los derechos del utilizador, a través del mismo mecanismo, han visto su máxima consagración en aquellos casos que la gestión colectiva se ha establecido con carácter de obligatoria, o necesaria según prefiere llamarla Antonio Delgado, como ha sido resuelto en la Directiva de la Unión Europea sobre retransmisión transfronteriza de programas de televisión.¹

En esta presentación, hemos sido invitados a tratar específicamente acerca de la gestión colectiva tradicional, ante la tecnología digital, materia que, como veremos, obligadamente se vincula a los usuarios o clientes de la gestión colectiva actual, ya que las nuevas explotaciones corresponden a otros paneles de este Foro.

No será necesario hacer una lata exposición de cuales son las categorías de usuarios de la gestión colectiva tradicional. Normalmente, en el ámbito de los denominados pequeños derechos, los agrupamos en el sector de la radiodifusión, incluida la televisión, en ambos casos "abierta"; la comunicación por hilo (cable); las representaciones o ejecuciones en vivo; y la comunicación mediante otros medios mecánicos, en el denominado sector de los usuarios generales. También agregamos a la gestión colectiva tradicional los denominados derechos de remuneración, como el de copia privada y el droit de suite.

Un estudio realizado para Latinautor,² presentaba como promedio de participación de los rubros de recaudación de derechos los siguientes: Radiodifusión (incluye televisión) 45%; Usuarios generales (tiendas, establecimientos de comercio, bares, restaurantes) : 35%; Espectáculos, conciertos : 15%; Otros : 5%.

Observamos que los usos digitales ya han generado cambios de conductas en estos usuarios tradicionales de obras, y de seguro experimentarán otras modificaciones en sus hábitos, al igual como está sucediendo con el público consumidor. Sin embargo, no se requiere un gran esfuerzo de prospectiva hacia el futuro, para llegar a determinar que las formas tradicionales de las obras, a pesar

¹ Delgado, Antonio. Gestión colectiva necesaria: el problema y sus soluciones. II Congreso Iberoamericano de Derechos de Autor y Derechos Conexos. Lisboa, 1994. pp. 941 y siguientes.

² Estudio presentado por SCD al grupo Latinautor, sobre mercado de derechos en Latinoamérica. Noviembre, 1995

de los cambios que se avecinan, mantendrán una fuerte presencia en el mercado de las obras artísticas.

La visión de 3.000 millones de seres humanos viviendo frente a un computador personal, ordenando su trabajo, vida y aficiones, nos parece que puede resultar excitante a la imaginación, pero falso e inútil para el propósito de acercarnos a la realidad que se nos presentará. Creemos que los seres humanos tendrán necesidades de esparcimiento y de conocimiento, movidas por impulsos similares a los que hoy día conocemos.

Nuestra primera respuesta al porvenir de la gestión colectiva tradicional, será que ella dependerá de la forma como los grandes sectores de usuarios evolucionarán en sus demandas de obras artísticas en el futuro.

Cabe aquí hacer una analogía con el origen del "teatro filmado". Al principio, el cine consistía en obras de teatro filmadas, que luego se proyectaban, por lo que se esperaba la sustitución del teatro por el cine. Sin embargo, posteriormente se hicieron obras especialmente para ser filmadas con sus propias características. Algo similar ocurrió con la aparición de la televisión que inicialmente se nutrió de las películas cinematográficas y los programas de radio, hasta llegar hoy a un contenido de obras específicas para televisión (film de televisión, series, videos, etc.).

Lo mismo está ocurriendo con los usos electrónicos en la era digital. Los primeros intentos se limitan a traspasar los contenidos de los usos tradicionales a las nuevas formas de consumo, sin un valor agregado. Paulatinamente, tales usos se irán acomodando a los gustos de los nuevos consumidores, hasta llegar a una clara definición de los servicios que prestará la tecnología digital en el futuro, con todas sus virtudes.

Una muestra de ello se encuentra en las publicaciones electrónicas, cuyo desarrollo tiene por objeto responder al perfil de los nuevos lectores de libros, diarios y revistas, teniendo presente que la única diferencia entre un lector tradicional y los ciberlectores es la tecnología que usan, siendo estos últimos individuos que se relacionan con los computadores y les gusta explorar la tecnología e interactuar con ella.

Lo cierto es que los autores, más allá de las explotaciones de las obras en las redes, con seguridad seguirán conviviendo en el futuro con los usuarios tradicionales de propiedad intelectual y, por lo tanto, nuestras preocupaciones seguirán concentradas en los servicios musicales ofrecidos por restaurantes y hoteles, discos, bares, etc., como también en las demandas de obras para la televisión y radiodifusión abierta, etc.

Si se observan, por ejemplo, aquellos usos en línea que ya están sirviendo a las personas para acceder a las obras, es posible concluir que muchos de estos servicios en línea serán empleados por los usuarios tradicionales de la gestión colectiva, pero en tal caso, estos usos se convertirán en explotaciones secundarias, que evidentemente no se encontrarán autorizadas bajo la sola licencia del proveedor, debiendo el nuevo comunicador obtener las autorizaciones que le permitan realizar una nueva difusión pública.

La segunda respuesta al futuro de la gestión colectiva tradicional, es la reafirmación del principio general del derecho de autor de la independencia de las explotaciones, lo cual trae como consecuencia que cada una de las nuevas modalidades de explotación deberá también contar con una licencia específica por parte de los titulares de los derechos de las obras utilizadas, aún cuando éstas sean utilidades secundarias de los servicios en línea.

Ahora bien, ¿Cuáles serán las tareas de la gestión colectiva tradicional? ¿Cómo las nuevas tecnologías afectarán estas tareas?

Como sabemos, la gestión colectiva ha podido resolver con prontitud la demanda de los autores, de licenciar sus derechos en las sucesivas etapas de utilización de sus obras, escapando de la alternativa de cesión total en el origen.

En seguida, la labor de la gestión colectiva, ha permitido establecer un equilibrio entre la aportación de la obra intelectual a una determinada explotación por el consumidor y las condiciones económicas que corresponde establecer por tales usos. Es decir, ha sido un agente principal en la oferta del mercado de obras artísticas, en particular en el sector de los grandes usuarios.

Luego, la gestión colectiva ha cumplido con la indispensable misión de dar seguridad jurídica a aquellos utilizadores de obras que no podrían realizar su actividad empresarial legítimamente, sin contar con una licencia que autorice el uso de un repertorio. Con mayor relevancia, cuando la explotación comprende un repertorio mundial de obras, como es el caso de la gestión colectiva de obras musicales.

De esta forma, las actividades básicas de las sociedades de gestión han estado orientadas a vigilar las explotaciones masivas de obras y prestaciones administradas, negociar con los usuarios eventuales, otorgarles autorizaciones o licencias bajo remuneración, recaudar las remuneraciones convenidas y distribuirlas a sus respectivos titulares

En el Congreso Mundial de la CISAC, que se llevó a cabo en 1994 en Washington, se hizo un llamado de atención a las sociedades de autores sobre las consecuencias de las nuevas tecnologías, no sólo para los creadores, sino que también respecto de la perspectiva de la sociedad de la información, sus promesas y problemas, en cuanto a la gestión de los derechos.

Por una parte, la digitalización y los nuevos modos de comunicación conllevan un aumento vertiginoso de la utilización de obras literarias y artísticas. Por otra parte, la volatilidad adquirida por las obras las vuelve vulnerables, amenazando a los derechohabientes con perder el dominio jurídico sobre éstas.

Tal como lo reconocía M. Bergman, "las obras corren el riesgo de ser ignoradas y tratadas como un montón de "datos". Actualmente, la manipulación de esos "datos" y las tecnologías que permiten la manipulación de cantidades cada vez más importantes de estos datos ejercen una fascinación. Aquellos que perfeccionan estas tecnologías no están necesariamente conscientes de la diferencia que existe entre los datos puros y las creaciones de los autores".³

Por lo tanto, es importante, para garantizar el éxito de la "revolución" tecnológica que vivimos, mantener al autor en el centro del debate, para que así la tecnología tome una vez más el lugar de fuente generadora de la evolución del derecho de autor, no tanto desde la perspectiva de la generación de nuevas obras o explotaciones, sino más bien desde el punto de vista de la recomposición de los intereses entre titulares de derechos y explotadores de las obras o producciones.

En este plano, se recalca en el Congreso de CISAC que, para asegurar la supervivencia del autor y la del derecho de autor, es esencial que las sociedades de autores ofrezcan respuestas rápidas a los desafíos impuestos por las nuevas tecnologías.

Las sociedades de gestión, de acuerdo a este planteamiento, deberían ser capaces, sobre todo, de desarrollar una gestión moderna, transparente y rápida de los derechos que administran.

En efecto, las nuevas tecnologías ofrecen nuevas posibilidades de identificación de obras y de control de sus utilidades. Gracias a estas técnicas, el autor podría imponer fácilmente el respeto a sus condiciones de utilización de la obra y estar informado (por "centinelas electrónicas") de posibles infracciones. Las nuevas tecnologías, asimismo permitirían la recaudación de los derechos (mediante mecanismos de peaje) y su distribución a los derechohabientes, en función de la utilización efectiva que hayan tenido las obras.⁴

³ M. BERGMAN, Le Conseil Consultatif sur l'infrastructure nationale de l'information, CISAC Nouvelle

⁴ Communication de la Commission des Communautés Européennes: suivi du Livre Vert: Le droit d'auteur et les droits voisins dans la société de l'information", COM (96) 568 final, noviembre de 1996; A. STROWEL y J.P. TRIAILLE, Le droit d'auteur, du logiciel au multimédia: droit belge, droit européen, droit comparé, Cahiers du Centre de Recherches Informatiques et Droit, Ed. BRUYLANT, 1997, pág. 417 a 443.

Como señalara C. Clark, lo que está en juego para las sociedades de autor es establecer un sistema que esté en condiciones de identificar las obras utilizadas, rastrear las utilizaciones de dichas obras, verificar los usuarios, registrar las utilizaciones, fijar y repartir las remuneraciones, todo esto en un lapso de tiempo muy corto y a escala mundial.⁵

Surge como tercera respuesta al futuro de la gestión colectiva, que las entidades de gestión deben hacer uso de las nuevas herramientas que ofrece el desarrollo tecnológico, para los efectos de prestar un mejor servicio no sólo a los titulares de los derechos sino también a los utilizadores de las obras y producciones que éstas administran, y ello bajo el prisma de un mejoramiento del control de las utilizaciones, gracias a la disponibilidad de los medios digitales.

El futuro de la "gestión de derechos" también fue abordado en el Libro Verde sobre "El derecho de autor y los derechos conexos en la sociedad de la información", publicado el 19 de julio de 1995 por la Comisión de la Unión Europea, y en un comunicado posterior, en el cual advierte el surgimiento de dos posibles fenómenos, aparentemente contradictorios:

El primero, la creación y explotación de estos productos y servicios ofrecidos por la tecnología digital harán que el ejercicio individual de derechos sea aún más difícil de lo que es ahora, debido al gran número de obras, producciones y utilizaciones nuevas o preexistentes que pueden entrar en juego, lo cual podría justificar la puesta en práctica de nuevas formas de gestión centralizada, destinadas a facilitar la gestión de derechos o, en algunos casos, una extensión de la gestión colectiva.

El segundo, que al mismo tiempo, la evolución técnica puede terminar en un movimiento contrario. Al menos en lo que se refiere a algunas nuevas aplicaciones del derecho de autor, ya que las nuevas técnicas de identificación numérica de objetos protegidos y de concesión automática de licencias de utilización podrían permitir una gestión más individualizada.

En consecuencia, la gestión colectiva tradicional debería mantener su actual fisonomía, ante un mercado de obras artísticas que continuará demandando la disponibilidad de un amplio repertorio de obras, en el sector donde se ha asentado. En tal circunstancia, según el criterio de la Comisión de la Unión Europea, parecería claro que a lo menos en el futuro próximo, la gestión colectiva tradicional seguiría desarrollándose como gestión útil a las demandas del mercado. Así mismo, nuevas formas de explotación masiva de obras demandarán su ampliación a otros campos de los derechos de autor. Prueba de ello ha sido su eficiente respuesta a la gestión de derechos de remuneración.

¿El "retorno" a la gestión individual?

Como se advierte en los párrafos anteriores, algunas proyecciones sugieren que en el futuro un autor estará asociado a su repertorio bajo la forma de una base de datos, donde el utilizador podrá entrar en comunicación con él, encontrará respuesta a la solicitud de uso de las obras, y abonará en cuenta, por medios digitales, la remuneración exigida, permitiendo la sustitución de la gestión colectiva y el encuentro con el ejercicio individual.

Es indudable que el análisis del futuro de la gestión colectiva tradicional debe abordar estas propuestas.

Para desentrañar tales enigmas, habría que indagar acerca de cuales serán las actividades que se mantendrán bajo la gestión individual o se incorporarán a ella, cuales corresponderán a la gestión colectiva voluntaria, o serán sustraídos de su competencia, y también cuales demandarán una gestión colectiva necesaria u obligada.

⁵ Ch. CLARK, *The answer to the Machine is in the machine*, en *The future of copyright in a digital environment*, Kluwer, 1996, pág. 141; *Communication de la Commission des Communautés Européennes: suivi du Livre Vert "Le droit d'auteur et les droits voisins dans la société de l'information"*, COM(95)568 final, noviembre de 1996.

Las preguntas que nos hacemos consisten en interrogarnos si acaso los nuevos adelantos tecnológicos modificarán algunas de las bases de la gestión colectiva tradicional, y si estas modificaciones alterarán el ejercicio individual del derecho por los autores, intérpretes, editores y productores.

Parece curioso que siendo la gestión colectiva una respuesta a la aparición de las tecnologías, hoy día estas mismas técnicas, ahora digitales, anuncien una posible reversión hacia el ejercicio individual.

No olvidamos, como señala Ficsor que “un derecho exclusivo puede disfrutarse, en la medida más plena, si su titular puede ejercerlo por sí mismo individualmente”,⁶ y por lo tanto siempre será bienvenida una mayor cercanía entre el autor y su obra.

Como ha dicho Hugenholtz, a primera vista muchos creen (o desean creer) que la inteligencia incluida en la autopista de la información permitirá a los titulares de los derechos *conceder y administrar personalmente las licencias* a los usuarios. “Las obras diseminadas en las autopistas de la información portarán “etiquetas” identificadoras, invitando a los usuarios a contactarse automáticamente con los derechohabientes condiciones de licencia predeterminadas a las cuales los usuarios pueden responder en tiempos reales. La autogestión de derechos, en tal caso, reemplazaría gradualmente las licencias colectivas o administración colectiva de derechos. La era digital podría entonces entregar a los derechohabientes lo que casi han perdido con la era de copias en masa: el poder de concluir transacciones directamente con los usuarios”.⁷

En efecto, las posibilidades ofrecidas por las nuevas tecnologías en lo que se refiere a la identificación de obras y al control de utilizaciones, podrían lograr imponer con mayor facilidad el respeto de las condiciones de utilización de la obra establecidas por el autor e informar a éste, gracias a los “centinelas electrónicos”, de posibles infracciones. El sistema podría también permitir la recaudación de derechos y su traspaso directo a los derechohabientes, de acuerdo con la utilización de las obras.

Además, gracias a la “cédula de identidad electrónica” de la obra, el usuario podría fácilmente conocer los derechohabientes, las explotaciones autorizadas y el costo de éstas. En este sentido, la existencia de redes permite pensar que se facilitaría la negociación directa entre los derechohabientes y los usuarios.

Asimismo, una serie de funciones ejercidas por las sociedades de gestión colectiva en el ambiente tradicional podrían, en un ambiente numérico, ser remplazadas por procedimientos técnicos.

En cierto modo, la premisa consiste en que, la existencia de la red, restablecería un lazo directo entre la fuente y el destino y suprimiría los intermediarios. Cada autor se podría transformar en su propio editor, su propio distribuidor y su propio recaudador de derechos. Desde este punto de vista, la gestión podría volver a ser individual donde hoy, en el ambiente tradicional, necesariamente es colectiva.

De esta forma, como señala A. Lucas, *el efecto más espectacular de las protecciones técnicas sería el refuerzo de la exclusividad jurídica a través de una exclusividad técnica, en resumen, la tecnología digital garantizaría la efectividad del derecho exclusivo*.⁸

Tenemos que celebrar, sin reservas, estos augurios, y es probable que en una amplia gama de utilizaciones estas premisas se cumplan, sin embargo estamos seguros que ellas no serán válidas para la totalidad de los usos que hasta ahora ocupan a la gestión colectiva tradicional.

En efecto, es posible prever que la gestión colectiva tradicional se mantendrá en el sector de los usuarios generales (tiendas, hoteles, restaurantes, etc.) sin contrapeso, sea que las utilizaciones provengan de los medios actuales de difusión (reproductores de sonido, receptores, etc.), o bien, que se trate de utilizaciones secundarias provenientes de los servicios on line. Asimismo, la gestión

⁶ Ficsor, Mihály. Administración Colectiva del Derecho de Autor y los Derechos Conexos. OMPI. Ginebra 1991. p.5.

⁷ P. BERNT HUGENHOLTZ, Adapting copyright to the information superhighway, en *The future of copyright in a digital environment*, Kluwer, 1996, pág. 85, 86 y 87.

⁸ A. LUCAS, Droit d'auteur et protections techniques, Journées d'études ALAI, Amsterdam, junio de 1996.

colectiva tradicional se extenderá y se consolidará en aquellos ámbitos donde actualmente sirve como única modalidad posible de organización del proceso recaudatorio o donde es imposible hacer efectivo el derecho sin la intervención de la entidad de gestión, como ocurre en el área de la copia privada.

En seguida, en el sector de la radiodifusión, la gestión colectiva tradicional tendrá un fuerte desarrollo a partir de un control más efectivo y preciso de las utilidades, mediante el uso de los medios digitales. Sin embargo, no debe dejar de considerarse que el empleo de tales recursos supone el reemplazo generalizado de las grabaciones actuales por otras que posean códigos de lectura electrónica, a fin de posibilitar su monitoreo, realidad que tardará todavía algunos años en implantarse.

En el ámbito de los espectáculos en vivo, la modalidad tradicional no tendrá contrapeso en el sector de los espectáculos de mediana convocatoria de espectadores. En los denominados megaeventos, dependerá de la mayor eficiencia y de los costos de administración, que persuadan a los titulares a incorporarse a ella, materia que no se relaciona en absoluto con los nuevos medios digitales.

En el ámbito de la reproducción mecánica, la gestión colectiva tradicional podría verse reforzada por las poderosas herramientas que los medios digitales proporcionarán a las entidades de gestión colectiva, tanto para la documentación del repertorio como para el control de las ventas y la identificación y distribución de los derechos recaudados. La concreción de esta asociación dependerá de factores que no se relacionan directamente con los desarrollos tecnológicos, sino con la mayor o menor vocación asociativa de los editores con las sociedades de gestión.

En el sector de las comunicaciones interactivas, ámbito que no incluimos dentro de la actividad de la gestión colectiva tradicional, esto es, en los denominados sistemas de pago por ver (pay per view), la proyección de los sistemas tradicionales de gestión colectiva se modificarán substancialmente, a partir de la disponibilidad de medios de control de las obras mediante monitoreos precisos, que posibilitarán un licenciamiento más individualizado de la obra, donde la sociedad de gestión servirá como un adecuado intermediario y controlador de los usos.

Desearíamos anotar, sin embargo, que el sistema de pago por demanda, no es una solución directamente apreciada por el autor, sino por los distribuidores. Tampoco es una solución para el consumidor final, que se verá acosado en su intimidad por los lectores de códigos, que siguen cada uno de sus pasos, a través del conteo de las obras y producciones que en el ámbito de su privacidad desea disfrutar.

LICENCIA POR USOS EFECTIVOS

Un sistema establecido sobre la base del uso efectivo no favorece necesariamente al autor. El derecho de autor, es fundamentalmente un derecho exclusivo de autorizar o prohibir, y si se pone el acento sólo en el control de las utilidades, el cambio tecnológico podría reducir al autor a una situación de perseguidor del uso de sus obras, a través de las redes y de los usos secundarios de las redes.

La garantía de un sistema tan automático como el que se vislumbra, con el rastreo de la obra, probablemente ocasionará dificultades mayores que las soluciones que se pretenden encontrar. Por ejemplo: ¿quién garantiza al autor acerca de la efectividad del monitoreo? ¿quién garantiza al autor que su obra se encuentra debidamente documentada y actualizada? etc.

No es extraño entonces que el autor quiera depositar sus obras en su entidad de gestión colectiva, para que ésta la licencie en la globalidad de un repertorio.

Sin embargo, es posible que se produzcan algunas deserciones hacia la gestión individual. Decimos deserción, porque es factible que se presenten situaciones que hoy están bajo el control de las entidades de gestión colectiva por una imposibilidad práctica de ejercicio individual, pero que la tecnología digital permitiera, a lo menos teóricamente, un ejercicio directo por sus titulares. En la práctica, dicha deserción no es probable que ocurra a nivel del primer titular de los derechos -a saber, autores, artistas intérpretes o ejecutantes, etc.- los cuales no tienen asegurado el acceso a las nuevas

tecnologías. La “tentación” de separarse de la gestión colectiva podría alcanzar principalmente al sector de los titulares secundarios de derechos, quienes en general revisten el carácter de empresas que realizan inversiones en determinadas obras y repertorios, y esperan obtener una recuperación en tiempos razonables, con una rentabilidad aceptable.

La recuperación de las inversiones vía negociación de catálogos con proveedores on line, puede llegar a convertirse en un factor disociador en el futuro.

LA GESTIÓN TRADICIONAL COMO BIEN NECESARIO EN EL ENTORNO DIGITAL

Las mismas razones que auguran un retorno a la gestión individual de los derechos sirven, a su vez, para potenciar la gestión colectiva tradicional de los derechos.

En ocasiones, se ha presentado a las sociedades de gestión colectiva como “un mal necesario”, y otras, la más de las veces, (ahora sí, justificadamente), como una herramienta imprescindible para el ejercicio efectivo de los derechos de autor, premisa esta última que sigue teniendo plena vigencia, no obstante la idea subyacente acerca de la alternativa que los medios digitales concedan el control individual de la obra, sin necesidad de la gestión colectiva.

Examinada la cuestión de la sustitución tecnológica, quisiéramos destacar que la gestión colectiva tradicional no sólo ha sido una herramienta técnica y jurídica que ha permitido el ejercicio individual del derecho, extendido en esta categoría de administración, sino que también ha tenido el mérito de convertirse en fuerte dique de contención para que el autor no se desprenda de sus derechos en origen, mediante la cesión total al explotador.

Es evidente que esta situación ha tenido lugar en el sector de las obras musicales, debilitándose en el ámbito de los autores de obras audiovisuales.

¿Que diferencia a unos y otros? Desde el punto de vista de sus derechos, en el sector de las obras musicales los autores no pierden sus derechos en el origen, es decir, al momento en que sus obras han sido publicadas, sino que pueden seguir disfrutando de los beneficios económicos que la obra les reporta. En tanto, en el sector de los audiovisuales, los autores y también los artistas, han perdido en la mayoría de los casos, todo derecho a seguir beneficiándose de la explotación de sus obras o producciones.

En el último tiempo en el sector de audiovisuales se ha vivido una leve recuperación, gracias al reconocimiento en algunas legislaciones, de un derecho de remuneración.

En nuestra opinión, nos parece que en el futuro no debemos referirnos a un control individual de la obra, porque será siempre una falacia, ya que ni el autor ni su derecho habiente estarán en condiciones de realizarla, sino el administrador de la base de datos que monitoreará el uso, llámese la sociedad de gestión o quien sea. Deberíamos hablar más bien de un control individualizado de la obra, que es algo totalmente distinto, desde el punto de vista del interés real del autor. Volveremos sobre este particular al tratar sobre el programa CIS, que actualmente impulsa CISAC.

En la era digital deberá reclamarse una mayor protección para el autor, en vez de retroceder en manos de cesiones cada vez más cercanas al origen de la creación y publicación de la obra. En el futuro no debería aceptarse una descomposición del derecho.

En este ámbito, visualizamos una gran función de las sociedades de gestión colectiva, y un gran aporte a los esfuerzos de los Estados por brindar protección a los autores, a quienes se debe el carácter tutelar de las legislaciones de derechos de autor, que no desean ver sometido al autor al abandono de sus derechos.

Las nuevas realidades tecnológicas, reclaman no solo una reflexión sobre las formas en que va a administrarse la propiedad intelectual, sino también una preocupación acerca de la protección del autor, que en el ámbito de ciertas categorías de obras, ya ha quedado bastante desmerecida.

Las sociedades de gestión colectiva de los autores son un bien necesario, que los Estados deberán ahora reconocer con mayor profundidad que la que hasta ahora le han brindado. El nivel de sospecha, que se advierte en los tribunales de la competencia y de otros organismos que desde la Administración controlan la gestión colectiva, deberá revertirse en favor de una extrema colaboración a los objetivos de las sociedades de autores, que son ni más ni menos que la comprobación exacta de que es posible a los autores no solo ejercer sus derechos, sino mantenerlos en su patrimonio, sin que sea necesario abandonarlos para siempre en el origen de la creación de la obra.

EL ENRAIZAMIENTO DE LA GESTIÓN COLECTIVA TRADICIONAL EN EL MERCADO DE LAS OBRAS

Como sabemos, desde un principio, la gestión colectiva se ha vinculado con aquellas explotaciones que acarrearán gran dificultad para el licenciamiento por la dispersión geográfica en que se encuentran los autores en relación a los empresarios, y viceversa.

Es preciso destacar ahora, que la gestión colectiva tradicional forma parte de los hábitos de autores y utilizadores de las obras, y que ha llegado a enraizarse profundamente en el mercado de las obras artísticas. Este enraizamiento es un fenómeno que no puede dejar de considerarse en nuestro análisis, atendido que el mercado ya se acostumbró a resolver un volumen importantísimo de transacciones a través de la gestión colectiva, y difícilmente podrán revertirse algunas de estas prácticas, sin causar dificultades a la circulación de las obras.

Efectivamente, en la actualidad decenas de miles de radiodifusores (radioemisoras, tv, cabletv), y millares de utilizadores establecidos en el comercio (hoteles, restaurantes, tiendas, bares, etc.) han encontrado satisfacción a sus necesidades de repertorio, a través de licencias globales, que a su vez han satisfecho las pretensiones de autores y editores, como también de los titulares de derechos conexos.

La gestión colectiva tradicional, en el ámbito de la licencias, ha tenido la ventaja de conceder al usuario la autorización del uso total de un repertorio, a un bajo costo, como en el caso de las obras musicales, modalidad de contratación que el utilizador no desea perder.

¿Será útil a los propósitos de los utilizadores?

Ficsor ha señalado que si bien la gestión colectiva sirve primordialmente a los titulares de derechos de autor y conexos "ese sistema también ofrece ventajas a los usuarios, que de ese modo, pueden tener acceso a las obras que necesitan en forma más sencilla y bastante económica (porque la administración colectiva reduce los costos de las negociaciones con los usuarios, del control de las utilidades y de la recaudación de las regalías)".⁹

De acuerdo a las licencias que concede la entidad de gestión, es el usuario quien determina cuando, cuanto y que usar de ese repertorio, de tal manera que las decisiones de éste no inciden en los términos del contrato. La licencia establece una relación de permanente disfrute del repertorio autorizado, de fácil control y de expedita liquidación de los derechos adeudados.

Y habría que agregar la sentencia de Jean Alexis Ziegler "...nunca (o casi nunca) las sociedades de gestión colectiva rechazan una autorización respecto a una obra bien determinada y también porque dicha forma de gestión se aplica perfectamente una vez que el autor ha puesto su obra a disposición del público".¹⁰

Las posibles innovaciones en el ámbito de la tecnología digital y sus propósitos de monitoreo de los usos específicos de cada obra, abren la posibilidad de examinar si esta clase de licencias se mantendrán en el futuro.

⁹ FICSOR, MIHÁLY. OMPI. op. cit.

¹⁰ J Alexis Ziegler. Congreso Internacional de Derechos Intelectuales. Quito, 1995.

El autor y el editor, así como el intérprete y el productor, a su vez, desean que las obras y las producciones puedan difundirse, con la mayor amplitud y en las mejores condiciones posibles. ¿Será conveniente a sus intereses modificar la oferta que hoy día se ofrece a los usuarios?

La cuarta respuesta al futuro de la gestión colectiva tradicional, en consecuencia, será que el mercado de las obras artísticas continuará permitiendo tanto el uso personalizado de obras, así como el uso selectivo y masivo de las mismas, y la gestión colectiva se mantendrá como una herramienta eficaz para la satisfacción de la demanda masiva de obras, tanto en interés de los titulares de los derechos como de los consumidores.

LAS LICENCIAS DE LA GESTIÓN COLECTIVA TRADICIONAL EN EL FUTURO DIGITAL

Pensamos que el licenciamiento en el sector de los usuarios generales continuará siendo ofrecido por las agencias locales de la gestión colectiva, fundamentalmente por razones de orden práctico y de eficiencia en el seguimiento del usuario, y su eventual enjuiciamiento en caso de infracción.

Por otra parte, las nuevas tecnologías facilitarán las técnicas de concesión de licencias, mediante el establecimiento de mecanismos de contratación electrónicos, tal como hoy en día se está desarrollando en otras áreas del comercio (bancos, agencias de viajes, hoteles). Sin embargo, la efectividad de estos sistemas dependerá no sólo de la adecuación de las normas propias de las entidades de gestión, sino más precisamente del valor que la legislación interna de los países le asigne a los acuerdos concertados por medios electrónicos, el valor de la oferta y de la aceptación, y el valor probatorio de los medios en que conste el concierto de voluntades, etc.

Dichas técnicas de concesión de autorizaciones variarán según la modalidad de derechos a administrar, desde la gestión obra por obra, pasando por la autorización de una pluralidad de obras previamente individualizadas, hasta la concesión de licencias globales para el uso de todo un repertorio de creaciones o aportaciones protegidas.

En la actualidad, algunas sociedades poseen ya servicios para *otorgar licencias en línea*. ASCAP para los derechos de "transmisión de radio". HFA para los fabricantes de fonogramas.

El futuro de las sociedades de gestión también dependerá de la calidad de los sistemas de identificación y control de utilización de obras. Así, mientras más completos sean los "identificadores" de las obras, más facilidades otorgará el sistema para la solicitud y la concesión de autorizaciones colectivas por vía electrónica.

La información que identificará la obra deberá tener en cuenta las cesiones de derechos, modificaciones de tarifas, y demás cambios que afecten su gestión. La información detallada de las obras deberá encontrarse centralizada en una base de datos que se actualizará fácil y constantemente, de modo que cada vez que alguien desee utilizar una o varias obras, recurrirá a un sólo sitio que contenga actualizadas las condiciones de autorización.

Las sociedades de gestión colectiva deberán cumplir adecuadamente su función administrando en forma eficiente la base de datos que contiene la información sobre los repertorios de obras y producciones administradas, tanto para una gestión individual como colectiva.

Un ejemplo de esta función es el CLARCS (Copyright Licensing Agency Rapid Clearance System) del Reino Unido, el cual tiene precisamente ese papel de actualizar la información relativa a las obras y proporciona informaciones para fines de licencias.¹¹

En todo caso, Ferdinand Melichar se plantea la interrogante de saber si la administración colectiva de derechos electrónicos es una opción realista. Para responder esta interrogante, no recurre a la distinción entre utilidades primarias y secundarias, sino más bien, se pregunta si el

¹¹ P. BERNT HUGENHOLTZ, *Adapting copyright to the information superhighway*, en *The future of copyright in a digital environment*, Kluwer, 1996, pág. 85, 86 y 87.

derechohabiente individual será capaz de prohibir u otorgar licencia en cada tipo de utilización de sus obras. Si esta interrogante no puede responderse afirmativamente, la administración colectiva es la única alternativa.¹²

En definitiva, resulta difícil prever cuál será la incidencia de las protecciones técnicas en los modos de gestión. Es efectivo que los sistemas de identificación y marcación de obras pueden permitir un control individual más eficaz, pero desde la perspectiva de su reproducción y difusión subsecuentes, así como la utilizations a grandes escalas, la gestión individual se vuelve problemática, de modo que es razonable prever que se mantenga un campo específico para la gestión colectiva, ya sea en forma voluntaria o necesaria.

Las sociedades de gestión deberán asimismo estar en condiciones de perfeccionar los procedimientos contractuales para permitir una gestión más individualizada de ciertas obras, en particular en determinadas explotaciones, debiendo encontrarse preparadas para adoptar también el papel de intermediarias que centralizan contratos.

Es innegable que algunas de las funciones de la gestión colectiva tradicional se modificarán. Es factible que en el futuro se alcanzará una recomposición de la gestión de los derechos, de tal forma que las modalidades que tradicionalmente conocemos de gestión individual y colectiva, tengan sus específicos campos de aplicación tal como sucede en la actualidad.

Habrá que esperar todavía el curso que las nuevas tecnologías impondrán en el uso de las obras, para establecer cuales de tales usos podrán ser en el futuro gestionados del modo más individualizado posible, ya sea directamente por los titulares de derechos o por las sociedades de gestión, pero con la intervención del titular, para luego saber cuales usos definitivamente deberán seguir siendo administrados colectivamente, ya sea por voluntad de los propios titulares o bien porque ella sea necesaria, -como en el caso de los derechos de remuneración-, o bien porque presente ventajas imprescindibles, como en aquellos sectores que hemos destacado en el ámbito de la gestión tradicional.

ESTRUCTURAS DE LAS TASAS

Los contratos que las entidades de gestión están llamadas a celebrar pueden tener por objeto la explotación de una o varias obras o prestaciones individualizadas (licencias o autorizaciones singulares) o la explotación del conjunto de obras que integren el repertorio de la entidad (licencias globales).

En el último de estos dos casos, la remuneración estipulada puede estar establecida en función de las obras efectivamente utilizadas (Ej. licencia para reproducción mecánica), al igual como sucede en el caso de las licencias singulares, o bien, que la remuneración se determine mediante una cláusula "forfataria" e independiente de la utilización efectiva del repertorio (licencia para la comunicación pública de obras musicales). La opción para la aplicación de una clase de remuneración u otra esta determinada por las condiciones técnicas y económicas en que se desarrolla la explotación.

Ahora bien, si la inteligencia incluida en la autopista de la información permite a las sociedades de gestión monitorear y controlar en forma precisa el consumo de las obras o producciones administradas por los usuarios individuales, en este esquema, la remuneración se podría calcular por utilización efectiva ya sea según el tiempo transcurrido o según el volumen utilizado.

En este sentido, el mayor conocimiento de las utilizations debería permitir una fijación de tarifas más "fina", lo que puede reforzar la legitimidad del derecho.¹³

¹² F. MELICHAR, Collective administration of electronic rights: a realistic option?, en *The future of copyright in a digital environment*, Kluwer, 1996, pag. 147.

¹³ A. LUCAS, Droit d'auteur et protections techniques, Journées d'études ALAI, Amsterdam, junio de 1996.

Desde esta perspectiva, la estructura tarifaria debería ser lo más flexible posible, a efectos de permitir el establecimiento de tarifas diferenciales, en la medida que la tecnología electrónica pueda fácilmente manipular la información sobre los usos efectivos de las mismas.

Sin embargo, las licencias globales con una remuneración también global, por el uso del conjunto de obras que conforman el repertorio administrado de una sociedad de gestión colectiva (que el derecho norteamericano denomina *blanket license* y el derecho francés *contrat général de représentation*), son las de uso más frecuente, siendo elegida como un instrumento adecuado ya que pone a disposición del usuario un importantísimo número de obras mediante un solo contrato y bajo una sola remuneración, permitiéndole al titular de la licencia usar a su arbitrio cualquiera de ellas, sin importar la extensión e intensidad del uso de cada obra en particular. En este sentido, toda la información posterior sobre las utilizaciones efectivas está destinada únicamente a fines de repartición de la remuneración global entre los titulares de las obras o producciones utilizadas.

En este sentido cabe hacerse la pregunta ¿convendrá al usuario desde el punto de vista práctico y económico abandonar esta fórmula de contratación en base a una remuneración global que le permite el uso de un amplio repertorio de obras, para acercarse a una contratación individual o individualizada de las obras? Piénsese en los usos secundarios de las obras o producciones o en los usos donde es más importante el género de las obras contratadas que cada una de ellas considerada en forma individual.

Desde el punto de vista del autor ello no parece tan fundamental, en la medida que el sistema de gestión colectiva le asegure que el proceso de reparto de los derechos recaudados se realice sobre la base de las utilizaciones efectivas, ya sea de manera directa o bien sobre la base de procesos estadísticos que midan en la mejor forma posible la intensidad y frecuencia de las utilizaciones.

VIGILANCIA DEL REPERTORIO UTILIZADO

La tarea de vigilancia de los usos no autorizados de los repertorios deberá incrementarse en el futuro en términos exponenciales, por cierto en el ámbito de la gestión colectiva tradicional. Sin la existencia de tal control no será posible ni siquiera el control individual de la obra.

En efecto, donde las sociedades podrán demostrar en forma más evidente su competencia es en el sector de la vigilancia del uso de los repertorios. Aquí, el ámbito nacional seguirá siendo por mucho tiempo un elemento determinante en la acción de las sociedades locales, donde se probará su mayor eficiencia.

Las sociedades de gestión colectiva, a través de su infraestructura, incluso respecto de explotaciones que permiten una gestión individual, serán el único mecanismo de control de las explotaciones no autorizadas de obras y producciones, y de perseguir a los infractores.

No parece aún posible que los titulares de los derechos instalen individualmente un aparataje técnico que pueda permitirles saber quienes, cuando y donde se están utilizando sus obras. Una solución más adecuada, que evite la dispersión de esfuerzos humanos y materiales, es que las entidades de gestión sigan siendo supervisoras de las explotaciones, para detectar los posibles usos ilegítimos de obras intelectuales. Un ejemplo palpable de ello es el esfuerzo que las organizaciones de titulares de derechos han hecho para combatir la piratería de obras cinematográficas, programas de computación y fonogramas.

Como se ha dicho, la inteligencia incluida en la autopista de la información permitirá a las entidades de gestión monitorear y controlar en forma precisa el consumo de obras y demás prestaciones administradas por partes de usuarios individuales.

Gracias a estas técnicas, las entidades de gestión colectiva podrán imponer más fácilmente el respeto de las condiciones de utilización de la obra que administra y ser informada, gracias a los "centinelas electrónicos", de posibles infracciones.

Las técnicas de protección (restricción del acceso o de la utilización) permitirán unir efectivamente la obra al derecho. La posibilidad de seguir las obras para acreditar más fácilmente las violaciones tiene el mismo sentido.

Los proyectos de identificación de obras, actualmente en desarrollo, contribuirán al mejor control del acceso y utilización de las obras.

COBRO DE LAS TASAS

La recaudación de las regalías estará determinada por la modalidad de contratación y el tipo de tarifa establecido. Los medios digitales sin lugar a dudas van a permitir en muchos casos la recaudación de los derechos por utilizaciones individuales y su traspaso a los derechohabientes, por medio de mecanismos de peaje, de acuerdo con la utilización de las obras.¹⁴

La misma modalidad podrá también implementarse para aquellos casos de licencias globales sobre la base de obras o producciones previamente individualizadas, que permitan cada cierto tiempo calcular el monto de la regalía debida, en base a la utilización efectiva de las obras o producciones, y su traspaso al derechohabiente a través de la sociedad de recaudación empleando los mismos medios electrónicos de transferencia de valores.

DISTRIBUCIÓN DE LAS TASAS

La innovación fundamental en el futuro de la gestión colectiva tradicional se concentrará en los sistemas de documentación de obras y distribución de los derechos. Efectivamente, el autor, el editor y los demás titulares, cada vez con mayor "ansiedad" reclaman una mejor y más prolija selección de las utilizaciones de sus repertorios, sin que sea posible conformarlos con sistemas de encuestas muy generales o modelos de reparto sin una sólida base científica.

Los dueños de las obras, se niegan a aceptar que no sea posible a la gestión colectiva realizar un examen prolijo de los usos a través de mecanismos que los avances tecnológicos pueden otorgar. Este será el gran movimiento hacia el futuro que tendrá la gestión colectiva tradicional, un poderoso salto adelante en el trabajo de documentar e identificar las obras. A lo menos, esa es la promesa del Sistema de Información Común (CIS), que ha llenado la preocupación de la CISAC en los últimos cuatro años.

La fórmula de trabajo parece encontrarse enteramente resuelta. Será necesario todavía que las sociedades, imbuidas de su soberanía y ámbito nacional, se sometan a un sistema de documentación general, con reconocimiento de un base de datos virtual en la que todos participen en iguales condiciones.

Desde otro ángulo, el fenómeno de la documentación de acuerdo a los requisitos del CIS democratizará el sistema internacional de gestión de derechos, abriendo las puertas a la participación también a los pequeños repertorios, los cuales empleando una tecnología al alcance de todos, estarán en condiciones de "depositar" su repertorio en la base de datos virtual y demandar las indemnizaciones correspondientes.

Una situación nueva en la aplicación de esta base de datos virtual del repertorio universal de obras, ha sido el deseo manifestado por algunas sociedades de la CISAC de asociar sus repertorios a determinados espacios regionales, así por ejemplo las sociedades escandinavas, y las sociedades iberoamericanas han dado indicios que desean un tratamiento más cohesionado en la documentación de las obras y de sus autores. Por primera vez, en forma manifiesta, se produce una segmentación cultural en el marco de la CISAC, donde parecen alinearse las sociedades de autores, en función de sus orígenes de lengua y de tradiciones culturales.

¹⁴ A. STROWEL y Jean-Paul TRIAILLE, *Le droit d'auteur, du logiciel au multimédia: droit belge, droit européen, droit comparé*, Cahiers du Centre de Recherches Informatiques et Droit, Ed. BRUYLANT, 1997, pág. 417 a 443.

Esto no debería sorprender a nadie, porque si bien las redes están transformando el entorno de las comunicaciones en el planeta, también han logrado penetrar ciertos temores acerca de las consecuencias de la globalización. Estos temores, a nuestro juicio, no se encuentran sólidamente fundamentados, más bien parecen atribuirse a algunos resguardos que las sociedades nacionales adoptan ante la inminencia de un cambio crucial en el modo de operar de las sociedades de gestión. El mayor o menor tamaño de la infraestructura informática de las sociedades ya no ofrecería ventajas comparativas en la administración, porque todo se volcará a otros factores de eficiencia, como la competencia para mantener permanentemente documentado el repertorio, y actualizadas las transacciones que en el mercado de los derechos se producen. Esas serán las dos grandes tareas de las sociedades de gestión tradicional en el sector del repertorio.

PLAN CIS COMO HERRAMIENTA DIGITAL DE LA GESTIÓN COLECTIVA TRADICIONAL

Como se dijo, el acontecimiento más reciente en el ámbito de la gestión colectiva tradicional, ha sido el desarrollo del Plan CIS, impulsado por la Confederación Internacional de Sociedades de Autores y Compositores, (CISAC) y el Bureau International des Sociétés gérant les droits d'enregistrement et de reproduction mécanique (BIEM), que en el mes de Abril de 1997 han celebrado su segundo simposio sobre la materia, con miras a establecer un sistema que asegure la administración de los derechos en la próxima era digital.

En efecto, como respuesta a los problemas que generan la nuevas tecnologías, y haciendo uso a su vez de ellas, la CISAC, en su congreso de Washington, lanzó la idea de un Sistema de Información Común (CIS). El CIS, en términos simples, es un plan que propone una solución a un gran y costoso problema que ha afectado por muchos años a las sociedades de gestión y a los usuarios, esto es, la identificación de las obras protegidas y sus titulares, especialmente respecto de aquellas obras creadas por miembros de otras sociedades.

El plan CIS se concibe para garantizar que todas las sociedades utilicen los mismos códigos y los mismos números de identificación de obras, de derechohabientes y de contratos.¹⁵ La numeración única y la normalización de datos son entonces las prioridades más importantes.

Las ventajas de esta integración son que la adquisición, ejecución o recaudación de las obras en un territorio permitirá la distribución de los derechos y la información de los derechohabientes en otro territorio únicamente por medios electrónicos.¹⁶

Como señalara el Dr. Kreile, Presidente del Buró Ejecutivo de CISAC, al inaugurar el segundo Simposio, el CIS "no es cuestión de un computador o una base de datos centrales, lo que realmente significa es un acuerdo obligatorio sobre estándares, reglas y procedimientos comunes".¹⁷ De allí su trascendencia como un paso fundamental en la construcción de una plataforma común y universal en la administración de las obras.

El plan CIS prevé, (a) la puesta en práctica de sistemas de identificación; (b) el establecimiento de normas de codificación de datos acordados; c) el establecimiento de una infraestructura para facilitar el intercambio de información en formato electrónico; y d) la construcción de una base de datos virtual y global que conste de un sistema de información abierto en cada una de las sociedades miembros de la red común.

¹⁵ Les autoroutes de l'informaión et les droits des parties interessées: plan pour une base de données virtuelle globale, CISAC Nouvelles, diciembre de 1995.

¹⁶ El Sistema de Información Común. Establecer una red de datos para el siglo XXI. Plan propuesto por el Comité Director BIEM/CISAC sobre los Sistemas de Información en diciembre de 1994. Aprobado por el Buró Ejecutivo en Cannes en el mes de febrero de 1995, puesto al día en julio de 1995.

¹⁷ Discurso de apertura del Segundo Simposio CISAC/BIEM, sobre el Sistema de Información Común, CIS, del 21 al 23 de abril de 1997, París

(a) *Los sistemas de identificación*

De los estudios realizados dentro del contexto del plan CIS se deduce que se necesitan tres tipos de identificadores para garantizar una gestión eficaz de derechos, que son:

- identificadores relativos a las obras
(toda creación protegida por la propiedad intelectual, incluidas las obras musicales, los registros sonoros, las obras audiovisuales y literarias)
- identificadores relativos a las partes interesadas
(creadores, editores, usuarios, sociedades de autor, etc.)
- identificadores relativos a los contratos
(acuerdos que determinan los derechos y las cesiones de derechos sobre las obras para un territorio y por un período determinado)

En el ámbito de los identificadores de obras, antes del plan CIS ya existían algunos sistemas de identificación como el ISBN (International System Book Number) para identificar cada publicación en el ámbito de la edición, el ISSN para identificar las revistas, el ISMN para identificar las partituras musicales, el EAN (European Article Number), el UPC (Universal Product Code) para identificar los soportes sonoros con códigos de barra, el ISRC (International Standard Recording Code) desarrollado por IFPI para identificar cada registro sonoro de una obra.

Estos sistemas se mantendrían, si es necesario con algunas modificaciones.¹⁸

En el contexto del plan CIS, la CISAC ha elaborado dos nuevos códigos de identificación de obras, el ISWC-T y el ISAN, que fueron presentados en mayo de 1996 a la Organización Internacional de Normalización (ISO), los cuales fueron aceptados. Los trabajos de normalización han comenzado, esperándose su ratificación por parte de ISO en 1999.

- El ISWC-T (International Standard Work Code), es un número simple que será utilizado en todo el mundo para la identificación de las composiciones musicales. Este código será atribuido por la agencia internacional ISWC, pudiendo, las sociedades de autores actuar como agencias locales.

Gracias a él, podremos decir que hoy en día, las obras musicales tienen su propio número normalizado que se convertirá en el pasaporte para garantizar la identificación inmediata y la remuneración de su utilización en todas las partes del mundo.

El ISWC permite registrar las obras de manera sencilla en una base global y actuará como una "huella digital" electrónica al ser inscrito en una grabación o relacionado con otros números digitalizados, que posibilitará la identificación totalmente automática de la utilización de composiciones cualquiera que sea el medio utilizado. La adopción del ISWC facilitará la gestión de los derechos y permitirá un reparto más económico, rápido y preciso de ellos.

El formato de un ISWC es muy simple. Contiene los siguientes elementos: la letra "T", seguida de un número de 9 dígitos, concluyendo con un dígito verificador que confirma que el número ha sido asignado correctamente.

El número por sí mismo no tiene significado, pero pueden permitir identificar el lugar de atribución del número. Los ISWC destinados a otras categorías de obras comenzarán con otra letra -por ejemplo- "L" para las obras literarias.

Por otra parte, el ISWC será atribuido tanto a las obras antiguas como a las composiciones nuevas.

¹⁸

T. ROOSEN, L'identification des oeuvres et la communication en ligne, en "Libertés, droits et réseaux dans la société de l'information. Aspects juridiques, technologique, organisationnel et social", Bruylant, 1996, pág. 75 y s.

Para las obras musicales, los datos ISWC serán almacenados en una base de datos internacional central en Nueva York, que se encuentra ya establecida y funcionando, y en varias bases de datos regionales en el seno del WorksNet.

Ya han sido atribuidos más de 500.000 códigos por agencias de seis países y se espera que pronto se establezcan agencias en otros quince territorios.

- El ISAN (International Standard Audiovisual Number) que la CISAC ha gestionado conjuntamente con la Asociación de Gestión Internacional Colectiva de Obras Audiovisuales (AGICOA), será atribuido a cada obra audiovisual, independiente de los modos o soportes de explotación posteriores.

Este número constituirá la base de un nuevo sistema que se encuentra en desarrollo y que permitirá a los productores y autores de las obras audiovisuales seguir con facilidad y rapidez la explotación de dichas obras posibilitando así su remuneración en todo el mundo, simplificando las tareas de documentación y reduciendo los gastos de gestión de los abastecedores de emisiones, difusores, productores y titulares de derechos.

Las obras audiovisuales tendrán así su propio sistema digital de identificación al igual que los demás productos de la era digital.

La agencia ISAN internacional será la encargada de atribuir los números a las agencias ISAN regionales y locales. Estas, por su parte, atribuirán un número único a cada obra audiovisual. También, las agencias deberán conservar un registro internacional de los productores de cada obra y mantener una base de datos que incluya informaciones detalladas respecto del idioma original, el nombre del productor, la duración y el género de la obra y las demás versiones lingüísticas, garantizando la exactitud del registro de las obras y el intercambio de datos con las Sociedades de gestión.

Se espera que los productores de obras audiovisuales, comiencen a considerar la introducción de este código en sus obras y en los documentos oficiales correspondientes a cada obra, como asimismo, que todos los usuarios de estos programas, incluidos los difusores y abastecedores de emisiones para los servicios de satélite, cable e Internet puedan identificar sus transmisiones utilizando el ISAN.

El uso del código ISAN será complementado con el proyecto TALISMAN (Tracing Author's Rights by Labelling Image Services and Monitoring Acces Networks), financiado por la Unión Europea, que tiene como objetivo tatuar el número ISAN sobre la obras audiovisuales en forma invisible e indetectable, con el propósito de facilitar la gestión de las obras, a través de un sistema de seguimiento, y la lucha contra la piratería. Este proyecto se encuentra en una etapa de pruebas concretas, que se extenderá hasta diciembre de 1998.

Por otra parte, CISAC está elaborando nuevos códigos para otras categorías de obras, para ser sometidos al ISO: un código para las obras literarias y otro para las obras gráficas. Además será necesario desarrollar otros códigos, entre ellos, está en preparación un código para identificar los contratos (ISAC). Asimismo, se están creando normas para los datos relativos a los territorios, a las calidades de personas y sociedades de gestión.

La magnitud de la tarea propuesta ha requerido de un gran esfuerzo para definir los subsistemas que conformarán esta red global.

Actualmente, en el marco del II Simposio CIS realizado el mes pasado en París, pudimos apreciar como el primero de los objetivos se encuentra próximo a su implementación ya que existen tres bases de datos en etapa de implementación:

1. WIDB (Works Information Database)

La base de datos de información de obras es la depositaria de los datos fidedignos sobre obras musicales, que se mantendrá en el centro de información de obras (WI Centre), el cual será responsable por su administración y soporte técnico.

Los objetivos de esta base de datos son:

- Constituirse en una fuente autorizada para la identificación y pago de las obras musicales, reemplazando a la WWL que actualmente presentaba numerosos problemas a las sociedades.
- Eliminar la ficha internacional o limitar su utilización a casos excepcionales, por lo costoso que resulta su manejo.
- Notificar a las sociedades sobre los cambios y conflictos que puedan afectar a los repartos de las obras.
- Poner a disposición de las sociedades que actúen como agencias locales, el ISWC asignado a las obras, de manera de evitar las redundancias mediante una consulta a la WIDB previa a la asignación de los mismos.

De esta manera, las sociedades registrarán sus obras una sola vez para todo el mundo.

Esta base de datos estará disponible a través de un WEB Site durante el segundo semestre de este año. Próximamente se pondrá a disposición las especificaciones técnicas para que las sociedades CISAC y BIEM comiencen a incorporar sus informaciones a partir del primer trimestre de 1998, para discontinuar la WWL hacia fines de ese año.

2. IPI (Interested Parties Information)

Esta base de datos es una extensión de la lista CAE hacia otras clases de creación, roles y derechos que no estaban considerados en la actual lista CAE, la cual permitirá que las sociedades que administran estos tipos de creación puedan integrarse al sistema.

El ámbito de acción de esta nueva base de datos, que incluye transacciones mundiales y procesamiento por parte de terceros tales como organizaciones de usuarios, radios, estaciones de televisión, productores de fonogramas, etc., hacen inevitable esta reconstrucción del sistema.

3. CSD (CIS Standards Database)

El propósito de las bases de datos de normalización del CIS, es constituirse en una fuente fidedigna de información, en la cual se pueda acceder a toda la documentación relativa al plan CIS, de manera que todos los grupos de trabajo que lo están desarrollando puedan mantener en ella sus documentos, en el estado de trabajo en que se encuentran para su consulta.

Además será necesario continuar con aquellos módulos que están en fase de definición como el de contratos y el de portadores de audio que se espera poner en marcha este año.

(b) El establecimiento de normas de codificación de datos acordados

Por otra parte, el plan CIS prevé normalizar los formatos de representación de la información. Los datos identificados deben ser descritos con mucha precisión según las normas acordadas internacionalmente. El sistema de identificación común implica que los títulos, creadores, clasificación y los otros datos necesarios estén claros y sean automáticamente aceptables por todos los miembros de la red.

Muchos de los IDSR (International Standards and Rules) se encuentran en el CSD. Todas las reglas para la documentación de títulos, números, clases de derechos, roles, partes interesadas, definiciones y códigos tanto para obras musicales como para obras audiovisuales para derechos musicales, han sido cargadas en esta base de datos, en la medida que toda esta información forma parte de la biblioteca de documentación.

(c) Establecimiento de una infraestructura para facilitar el intercambio de información en formato electrónico

La puesta en práctica de la base de datos virtual y global prevista por el plan CIS requiere medios de comunicación totalmente compatibles entre las sociedades de autores, sus miembros y los usuarios. Esto incluye la posibilidad de comunicación automatizada computador a computador (EDI - Electronic Data Interchange)

En lo que se refiere a los intercambios electrónico de datos entre las sociedades (EDI), éstas han probado las principales redes. Según estudios recientes de CISAC, el World Wide Web sería la mejor herramienta para esos intercambios, siempre que se tomen las medidas de seguridad adecuadas en ese nivel.

(d) La formación de la Base de Datos Virtual

Corresponde a la integración de los diferentes sistemas de bases de datos locales, dentro de los cuales las distintas unidades de información recibirán números únicos, integrados con estructuras comunes y que estarán inmediatamente disponibles en formato electrónico para todos aquellos que participen del CIS.

La puesta en marcha de esta base de datos virtual, tendrá lugar cuando las sociedades estén en condiciones de poner sus bases de datos a disposición de las otras sociedades.

OTROS ESFUERZOS

Además del CIS, la Comisión Europea está desarrollando el programa ESPRIT, que contempla el estudio y ejecución de diversos proyectos de apoyo tecnológico y de información a los derechos de propiedad intelectual, entre los se encuentran: COPEARMS (Coordinating Project on Electronic Author's Rights Management Systems); IMPRIMATUR (Intellectual Multimedia Property Rights Model & Terminology for Universal Reference); TALISMAN (Tracing Author's Rights by Labelling Image Services and Monitoring Acces Networks); ECMS (Electronic Copyright Management System), y otros, en los cuales participan activamente la CISAC o alguna de sus sociedades miembros.

Existen otras iniciativas. Una sociedad norteamericana por ejemplo, ha perfeccionado un procedimiento para insertar un código digital inaudible en las bandas de audio de programas, el sistema CYPERTECH.¹⁹

Asimismo, las recientes disposiciones de los tratados OMPI podría considerarse el estudio de normas internacionales que validen la utilización de la información del plan CIS, que resultará de vital importancia para los efectos de acreditar la representación de los repertorios de obras y producciones.

HACIA EL WORKSNET

El proyecto principal del plan CIS es WorksNet. En los próximos años, transformará radicalmente la gestión de los derechos de autor y será la plataforma de los Sistemas Electrónicos de Gestión del Derecho de Autor (ECMS) y su objetivo es el ayudar a los creadores y usuarios de las obras intelectuales a sacar el máximo provecho de las nuevas tecnologías.

¹⁹ T. ROOSEN, L'identification des oeuvres et la communication en ligne, en "Libertés, droits et réseaux dans la société de l'information. Aspects juridiques, technologique, organisationnel et social", Bruylant, 1996, pág. 75 y s.

El WorksNet, según ha sido definido por CISAC, "es un nuevo sistema mundial para la gestión de las informaciones relativas a las obras, sus creadores y sus titulares de los derechos. Esta nueva plataforma desempeñará un papel importante en la utilización de las obras del intelecto por parte de los medios de información y de comunicación - de la televisión convencional a Internet, de los espectáculos en vivo y exposiciones a la radio digital, de la prensa tipográfica al Word Wide Web, de los CD audio a los DVD multimedia de alta densidad, etc."²⁰

El sistema WorksNet posibilitará que los usuarios de las obras puedan identificarlas y requerir las autorizaciones necesarias, en forma rápida y eficiente, como asimismo, transmitir los datos del usuario, del productor y demás explotadores de las obras a las sociedades encargadas de recaudar y distribuir los derechos a los autores.

OBJETIVOS DEL WORKSNET

Las claves de esta red de datos internacionales son la estandarización y la comunicación por vía digital.

Las finalidades del sistema de información WorksNet son:

- Proporcionar datos fidedignos sobre las obras, sus creadores y sus titulares.
- Crear normas globales que eliminen los obstáculos de idioma, distancia, cultura y nacionalidad en el intercambio de datos relativos a la utilización de las obras intelectuales.
- Agilizar el control de la utilización de las obras protegidas, permitiendo así acelerar el pago oportuno de regalías.
- Permitir el seguimiento de las utilidades de las obras gracias a los identificadores digitales.
- Permitir una mayor protección de los creadores y titulares de los derechos en la era digital proporcionando una "huella digital" numérica que impida la piratería y las transmisiones no autorizadas y no remuneradas.
- Disminuir los costos de gestión de los derechos.

LAS PÁGINAS WEB DE LAS SOCIEDADES DE AUTORES

Independientemente de su preocupación para responder adecuadamente a las nuevas tecnologías, tanto en el plano legislativo (trabajo de sensibilización frente a los gobiernos) como en el plano de la gestión de derechos que administran, las sociedades de autores no han podido dudar en utilizar estas nuevas tecnologías para difundir su información propia y brindar sus propios servicios.

Entre las sociedades miembros de la CISAC, un buen número dispone de un *servicio de información* en Internet.

Por medio de este servicio, las sociedades de gestión se presentan, describen quienes son, sus actividades, su funcionamiento, los derechos que administran, sus miembros, el repertorio administrado, los resultados obtenidos en la recaudación de derechos y la distribución de los mismos.

A su vez, informan a los usuarios de la necesidad de obtener una autorización para la utilización de obras artísticas. Exhiben las licencias que ofrecen y sus tarifas. Utilizan la página web de Internet para promover su repertorio, informar al público de los acontecimientos que organizan y llamar la atención de los usuarios y autores sobre las novedades en materia de derecho de autor, especialmente sobre las nuevas tecnologías, las posibilidades y las consecuencias que éstas implican desde el punto de vista del ejercicio de los derechos de autor.

Ejemplos de páginas web en Internet: MCPS, BMI, SUIISA, SOCAN, ASCAP, SCD, BUMA, STEMRA, PRS, CEDAR, SABAM, SGAE, JASRAC, SESAC, HFA.

²⁰ CISAC, Prospecto CIS 1, El sistema global de informaciones destinado a las obras del espíritu. 1997.

En el ámbito de las actividades propias de una entidad de gestión, varias sociedades proponen, aparte de un servicio de información, servicios más específicos.

Como ya se mencionó, tal es el caso de ASCAP y HFA que ofrecen el servicio de *concesión de licencias en línea*. La primera de ellas para los organismos de radiodifusión y la HFA para los productores de fonogramas.

ASCAP solicita al radiodifusor completar un formulario en línea, pudiendo elegir el usuario entre una licencia global (blanket) o bien por programa. Una vez completado, el sistema confirma sus ingresos y calcula su valor. El usuario luego de verificar la corrección de la información, recibe un archivo que le permite imprimir el formulario final para su firma y posterior envío por correo.

El sistema SIR (Song Information Request) de la HFA permite el acceso de los productores a la información contenida en el repertorio de canciones de la agencia y especialmente a la información relativa a los autores y a los porcentajes de distribución de los derechos de reproducción mecánica. A su vez, el sistema le permite al fabricante introducir vía Internet una solicitud de licencia para una obra. (NMPA NEWS AND VIEWS, otoño de 1995).

A los editores, HFA permite el acceso a su archivo para ver qué canciones ya están con licencias, los editores pueden igualmente obtener información relacionada con las licencias en trámite. (Polysystem, Publisher Online Inquiry).

La demás sociedades, hasta la fecha sólo informan al usuario de su repertorio sobre: cuando es necesario contar con una licencia de la entidad, los requisitos que ellos deben poseer para tales efectos, las tarifas y proporcionan, con más o menos detalles, la nomina de las obras que forman parte del repertorio administrado por la institución.

Algunas de ellas incluso presentan en sus páginas web vistas de un modelo tipo de licencia para la utilización de obras en Internet así como las diferentes tarifas aplicadas en estas licencias. Ejemplos: BUMA/STEMRA, ASCAP.

En el ámbito de las producciones de multimedia, varias sociedades se han agrupado para formar *ventanillas únicas* y responder así a las necesidades de los interesados en su producción, sin llegar aún a la concesión de las licencia a través de Internet.

Un ejemplo es CEDAR que agrupa, en los Países Bajos, a las sociedades BEELRECHT, BLADMUZIEK, BURAF0, LEENRECHT, LIRA, PUBLISHERS RIGHTS ORGANISATIONS (PRO), REPRORECHT, THUISKOPIE.

En Francia se ha constituido la SESAM que agrupa a las sociedades ADAGP, SACD, SACEM, SCAM y SDRM.

En Alemania, las sociedades de autores y las organizaciones de derechos conexos han creado CMMV, para administrar los derechos multimedios.

Otra de las actividades propias de una entidad de gestión que esta siendo abordada a través de este medio, es la documentación del repertorio. Algunas sociedades, contienen en sus páginas web información destinada a los titulares de derechos para ilustrarlos acerca del procedimiento para hacerse miembro de ellas, permitiendo que los autores reciban por ese medio el contrato de adhesión y una vez llenado lo pueden enviar por e-mail (ej. SOCAN). Asimismo, hay proyectos de documentación de obras por medios de Internet, similares a la documentación de obras por medios magnéticos que los editores pueden hacer en las sociedades SABAM y SCD.

Estamos seguros que día a día las sociedades irán ampliando la ejecución de sus actividades tradicionales a través de sus páginas web, tanto en su relación con los usuarios, sus socios como con las demás sociedades de gestión colectiva.

NORMAS Y MEDIDAS TECNOLÓGICAS

Será preciso revisar los aspectos legales y políticos, para tratar de alcanzar un equilibrio adecuado entre los intereses de los utilizadores y los titulares de propiedad intelectual. También se requerirá estudiar un estatuto común para la gestión futura de los derechos de autor y conexos, junto con el análisis de las actuales disposiciones de los contratos de representación recíproca entre las sociedades.

Un avance, desde el punto de vista normativo, ha sido logrado en los recientes Tratados OMPI, tanto en derechos de autor como en derechos conexos, respecto a las obligaciones relativas a la información sobre la gestión de derechos.²¹

La disposición que obliga a los Estados a declarar ilícita la supresión de información electrónica sobre la gestión de derechos sin autorización, como también la distribución o comunicación al público de copias de obras o de fonogramas a los que se haya suprimido o alterado dicha información, constituyen pasos concretos que revelan una gran visión del futuro y se adelantan en conceder protección a las tareas que los autores, artistas y las industrias culturales se encuentran desarrollando, para dar protección a sus creaciones y producciones, empleando las herramientas digitales.

La adhesión a estos Tratados y su incorporación a las legislaciones nacionales debiera constituir un objetivo de las entidades de gestión.

LA GESTIÓN COLECTIVA TRADICIONAL EN EL FUTURO DIGITAL SERÁ UN ESFUERZO DE COOPERACIÓN

El resultado de los trabajos de CISAC/BIEM, y de las demás organizaciones abocadas a perfeccionar los sistemas de protección de los derechos de autor y conexos como IFRRO, FILAIE, AIDAA, AEPO y AGICOA, deberán establecerse sobre la base de un esfuerzo de cooperación, que permita asegurar a los autores, compositores, artistas e intérpretes, editores y productores, el ejercicio de sus derechos, en un entorno que se presenta como una revolución tecnológica, a la cual deberemos adecuarnos con prontitud.

Esta protección sólo es posible si somos capaces de discernir cuales serán las mejores herramientas para enfrentar el futuro y cuales serán las mejores fórmulas de asociación de esfuerzos que aseguren alcanzar estos objetivos. Aquí hemos planteado como la gestión colectiva tradicional tiene una amplia tarea que cumplir, en forma complementaria a otros espacios que la tecnología digital está abriendo y abrirá en el ámbito de la difusión de las obras artísticas.

Las señales que hasta ahora han manifestado las organizaciones internacionales que reúnen a las sociedades de gestión de derechos, indican que el camino elegido es el correcto, aún cuando resta mucho por andar, y en ello siempre estaremos con retraso ante las urgencias que nos presenta el desarrollo de las nuevas tecnologías.

Acogemos, por lo tanto, el llamado que el Dr. Kreile nos hiciera en París para actuar prontamente y sin temores sobre la base de "una cooperación internacional intensiva".²²

La quinta respuesta al futuro de la gestión colectiva tradicional es la cooperación.

²¹ Art. 12 del Tratado Ompi sobre Derecho de Autor, y Art. 19 del Tratado Ompi sobre Interpretación y Ejecución de Fonogramas, adoptados por la Conferencia Diplomática el 20 de diciembre de 1996

²² Discurso de apertura del Segundo Simposio CISAC/BIEM, sobre el Sistema de Información Común, CIS, del 21 al 23 de abril de 1997, París

***PRINCIPLES CONCERNING THE ESTABLISHMENT AND
OPERATION OF COLLECTIVE ADMINISTRATION***

Extracts from “Collective Administration of Copyright and Neighboring Rights”
by Dr. Mihály Ficsor, Assistant Director General, WIPO
(WIPO Publication No. 668 (E), 1990)

As a result of the analysis of the main fields of collective administration of copyright and neighboring rights and of certain basic questions in relation to such administration, the advice concerning the establishment and operation of collective administration can be summed up in the following points:

(a) Collective administration of copyright and neighboring rights is necessary where the individual exercise of such rights—because of the number of, and other circumstances relating to, uses—is impracticable or economically disadvantageous. Collective administration should be chosen whenever possible, as an alternative to non-voluntary licenses. It is not advisable to extend collective administration to rights that can be administered individually without any serious practical difficulties and economic disadvantages.

(b) In respect of the choice of right owners between individual exercise and collective administration of their rights, the freedom of association of right owners should be respected. Collective administration should not be made obligatory in respect of exclusive rights which, under the Berne Convention and the Rome Convention, must not be restricted to a mere right to remuneration. Even in the case of a mere right to remuneration, the prescription of obligatory collective administration is only justified if such a measure is indispensable under the given circumstances.

(c) Full collective administration is based on exclusive rights and includes negotiation of remuneration to be paid for, and other conditions of, uses, authorization for uses, monitoring of uses, enforcement of rights and collection of remuneration and its distribution to right owners. Partial collective administration of exclusive rights is also possible (e.g., the owners of rights may give authorization directly, and a collective administration organization may collect and distribute remuneration).

(d) The collective administration of a mere right to remuneration (in the case of a non-voluntary license or of a right which only exists as a right to remuneration, such as in respect of home taping royalties) is necessarily a partial form of such administration (because the authorization for uses is not given by the collective administration organization). Even if the rights of copyright or neighboring rights owners are restricted in such a way, collective administration is preferable to compulsory regulation in all remaining aspects of exercise of rights; that is, instead of compulsory regulation, collective administration should preferably extend, in addition to the collection and distribution of remuneration, also to negotiation concerning remuneration to be paid for, and other conditions of, uses.

(e) Whether one single, general collective administration organization or separate organizations for various rights and various categories of right owners are more appropriate depends on the political, economic and legal conditions and traditions of the countries concerned. The advantage of separate organizations is that, through them, the particular interests of certain right owners can more fully and directly prevail. The advantage of a general organization is that it can more easily settle the problems of emerging new uses and may more efficiently enforce the general interests of right owners. If there are parallel organizations, there is a need for close cooperation between them, and, sometimes, for joint action by them in the form of specific “coalitions” while, in the case of a general organization, guarantees are needed to avoid neglecting the interests of certain categories of right owners.

(f) As a rule, there should be only one organization for the same category of rights in each country. The existence of two or more organizations in the same field may diminish or even eliminate the advantages of collective administration of rights.

(g) Whether public or private organizations are more appropriate for the collective administration of copyright and neighboring rights also depends on the political, economic and legal conditions and traditions of the countries concerned. In general, private organizations are preferable. The conditions of certain countries (e.g., of those developing countries which are at the stage of establishing their copyright infrastructures) may, however, make the setting up of public organizations desirable in order to safeguard right holders' interests. In the case of such public organizations, however, appropriate organizational forms and guarantees are also needed so that the right owners concerned can determine the conditions of and control the administration of their rights.

(h) No extended collective administration clause (that is a statutory permission to use, without authorization but against payment of remuneration, works belonging to the same category in respect of which a collective administration organization authorizes the use of its own repertoire, with some guarantees in favor of right owners who do not accept such administration) should be applied in the case of exclusive rights if, under the Berne Convention or the Rome Convention, those rights may not be restricted to a mere right to remuneration.

(i) The operation of blanket licenses granted by collective administration organizations sufficiently representative and established in keeping with point (f), above, should be facilitated by a legal presumption that such organizations have the power to authorize the use of all works covered by such licenses and to represent all the right owners concerned. At the same time, such a collective administration organization should give appropriate guarantees to the users to which such licenses are granted against individual claims of right owners who are not represented by the organization but whose works are also covered by the blanket license.

(j) Government supervision of the establishment and operation of collective administration organizations may be desirable. Such supervision can guarantee, *inter alia*, that only those organizations operate which can provide the legal, professional and material conditions necessary for an appropriate and efficient administration of rights; that the collective administration system be available to all right owners who need it; that the terms of membership of the organizations be reasonable and, in general, that the basic principles of an appropriate collective administration (e.g., the principle of equal treatment of various categories of right owners) be duly respected.

(k) Decisions about the methods and rules of collection and distribution of remunerations, and about other important general aspects of collective administration, should be taken by the right owners concerned or by bodies representing them under the statutes of the collective administration organizations concerned.

(l) For the right owners whose rights are administered by a collective administration organization, regular and sufficiently detailed information should be available about the activities of the organization that may concern the exercise of their rights. Such information should also be available to foreign collective administration organizations representing authors whose rights are administered by the collective administration organization concerned.

(m) Government supervision of, and interference in, the establishment and operation of tariffs and other licensing conditions applied by collective administration organizations which are in a *de facto* monopoly positions vis-à-vis users, is only justified if, and to the extent that, such supervision or interference is indispensable for preventing abuse of such a monopoly position.

(n) A certain level of tariffs (e.g., a higher level than in other countries) should not be considered in itself as a sufficient basis for presumption of abuse. In that respect, it should be taken into account that the tariffs should correspond to the exclusive nature of rights and should represent an appropriate remuneration to owners of rights which, in certain countries, may be guaranteed in a much fuller way than in others, and the actual value of the repertoire and service offered by collective administration organizations should also be considered (and, as a result of all that, it may be that it is not the higher tariffs which are too high but the lower fees are rather too low). When evaluating tariffs, the economic and social conditions of the country concerned should also be taken into consideration.

(o) Appropriate legislative and administrative measures should facilitate the monitoring and collecting activities of collective administration organizations. The fullest possible cooperation by users in those fields—including application for licenses and supply of programs—should be prescribed as an obligation, and enforcement measures and sanctions should be applied against users who create any unreasonable obstacles to such activities of collective administration organizations.

(p) No remunerations collected by a collective administration organization should be used for purposes (e.g., for cultural or social purposes) other than covering the actual costs of administration and the distribution of the remunerations to the right owners, except where the right owners concerned, including foreign right owners, or bodies representing them under the statutes of their collective administration organizations authorize such a use of the remunerations.

(q) The remunerations collected by a collective administration organization—after the deduction of the actual costs of administration and of other possible deductions that the right owners might authorize according to the preceding point above—should be distributed among the individual right owners as much in proportion to the actual use of their works as possible. Individual distribution may only be disregarded where the amount of remunerations is so small that distribution could not be carried out at a reasonable cost.

(r) Foreign right owners represented by a collective administration organization, should enjoy, in all respects (such as the monitoring of uses, the collection of remunerations, the deduction of costs and, especially, the distribution of remunerations), the same treatment as those right owners who are members of the organization and nationals of the country.

(s) Collective administration organizations may fulfill tasks other than collective administration proper, but the costs of such activities should not burden the remunerations collected in the framework of collective proper.

LIST OF PARTICIPANTS

I. SPEAKERS, MODERATORS AND PANELISTS

In the opening and closing sessions

Borja ADSUARA VARELA, Director of the Cabinet of the Secretary of State for Culture, Ministry of Education and Culture of Spain, Madrid

Eduardo BAUTISTA GARCÍA, Executive President, General Authors' and Publishers' Society of Spain (SGAE), Madrid

Soledad BESSERIL, Mayor of Sevilla, Spain

Miguel Ángel CORTÉS, Secretary of State for Culture, the Ministry of Education and Culture of Spain, Madrid

Mihály FICSOR, Assistant Director General, World Intellectual Property Organization (WIPO), Geneva

Enrique LORAS GARCÍA, Director General, General Authors' and Publishers' Society of Spain (SGAE), Madrid

In the panel discussions

Borja ADSUARA VARELA, Director of the Cabinet of the Secretary of State for Culture, Ministry of Education and Culture of Spain (MEC/SEC), Madrid

ANG Kwee Tiang, Regional Director for Asia and the Pacific, International Confederation of Societies of Authors and Composers (CISAC), Singapore

Javier ASENSIO, Manager, Spanish Society of Authors (AIE) (representing the Ibero-Latin-American Federation of Performers (FILAIE)), Madrid

Axel AUS DER MÜHLEN, Senior Counsel, Motion Picture Association (MPA), Encino, California, United States of America (representing the Association for the International Collective Management of Audiovisual Works (AGICOA))

Eduardo BAUTISTA GARCÍA, Executive President, General Authors' and Publishers' Society of Spain (SGAE), Madrid

Jürgen BECKER, Professor, Musical Performing and Mechanical Reproduction Rights Organization (GEMA), Munich, Germany, Member of the Legal and Legislation Committee, International Confederation of Societies of Authors and Composers (CISAC)

Xavier BLANC, Head, Legal and International Department, Collection and Distribution Society for the Rights of Music Performers and Dancers (SPEDIDAM), Secretary General, Association of European Performers' Organization (AEPO), Brussels

Hans Peter BLEUEL, Vice President of the European Writers' Congress (EWC)

Tim D. CASEY, Chief Technology Counsel, Law and Public Policy, MCI Communications Corporation (representing the Information Technology Association of America (ITAA))

Charles CLARK, Copyright Advisor, International Publishers Association (IPA), London

André CHAUBEAU, Director General, International Federation of Film Producers Associations (FIAPF), Paris

João CORREA, Secretary General, International Association of Audiovisual Writers and Directors (AIDAA), Brussels (representing the Federation of European Audiovisual Directors (FERA))

Antonio DELGADO PORRAS, Legal Counselor, General Authors' and Publishers' Society of Spain (SGAE), member of the Legal and Legislation Committee, International Confederation of Societies of Authors and Composers (CISAC)

Thierry DESURMONT, président de la Commission juridique et de législation de la Confédération internationale des sociétés d'auteurs et compositeurs (CISAC), directeur général adjoint de la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique (SACEM), Paris

Allen DIXON, European Counsel, Business Software Alliance (BSA)

Maureen DUFFY (Mrs.), Vice President, European Writers' Congress (EWC), London

Pierre-Henri DUMONT, directeur de la Société suisse des auteurs (SSA), Lausanne, Suisse (representant la Fédération européenne des réalisateurs de l'audiovisuel (FERA))

Charles ELLIS, Vice President, International Publishers Association (IPA)

Carlos FERNÁNDEZ BALLESTEROS, Assistant Director General, World Intellectual Property Organization (WIPO)

Mihály FICSOR, Assistant Director General, World Intellectual Property Organization (WIPO)

Kelly FREY, Director of Strategic Development, Copyright Clearance Center (CCC), Danvers, Massachusetts, United States of America (representing the International Federation of Reproduction Rights Organizations (IFRRO))

Gérard GABELLA, Executive Director (SPA Europe), Software Publishers Association (SPA), Paris

Daniel GERVAIS, Director of International Relations, Copyright Clearance Center (CCC) (representing the International Federation of Reproduction Rights Organizations (IFRRO))

Carlos GRANDE, Director General, Spanish Recording Industry Association (AFYVE), (representing the International Federation of the Phonographic Industry (IFPI))

Colin HADLEY, Chief Executive, The Copyright Licensing Agency Ltd. (CLA) (representing International Federation of Reproduction Rights Organizations (IFRRO))

Bjørn HØBERG-PETERSEN, Legal Counsel, International Federation of Actors (FIA), Copenhagen

Robert HOLLEYMAN, President, Business Software Alliance (BSA), Washington, D.C.

Marie-Thérèse HUPPERTZ, Vice President, Business Software Alliance (BSA), Belgium

Juan JAENICKE CENDOYA, Executive Director, Centro Español de Derechos Reprográficos (CEDRO), Madrid (representing the International Federation of Reproduction Rights Organizations (IFRRO))

Juliette JONKERS, Head Copyright Affairs, BUMA/STEMRA, Netherlands (representing the International Bureau of Societies Administering the Rights of Mechanical Recording and Reproduction (BIEM))

Bjorn JUELL-SUNDBYE, Director General, GRAMEX, Copenhagen, Denmark (representing the Association of European Performers' Organizations (AEPO))

Tarja KOSKINEN-OLSSON, Chairman, International Federation of Reproduction Rights Organizations (IFRRO), Helsinki

Reinhold KREILE, Professor, President-Director General, Musical Performing and Mechanical Reproduction Rights Organization (GEMA), Munich, Germany, President of the Executive Bureau, International Confederation of Societies of Authors and Composers (CISAC)

Britta KÜMMEL, Head of the Copyright Office, Danmarks Radio, Søborg, Denmark, Chairman of the Copyright Group of the European Broadcasting Union (EBU)

Kevin LARA, Vice President of BSA, Geneva

Eric LEE, Public Policy Director, Commercial eXchange Association (CIX), Herndon, Virginia, United States of America

Lex LEFEBVRE, Secretary General, International Association of Scientific, Technical and Medical Publishers (STM), Amersfoort, Netherlands

Bennett LINCOFF, Director of Legal Affairs of New Media, American Society of Composers, Authors and Publishers (ASCAP), New York (representing the International Confederation of Societies of Authors and Composers (CISAC))

Martín MARIZCURRENA, Regional Director for Latin America, International Confederation of Societies of Authors and Composers (CISAC), Buenos Aires

John MORTON, President, International Federation of Musicians (FIM), Kent, United Kingdom

NDéné NDIAYE, Counsel, International Confederation of Societies of Authors and Composers (CISAC), Paris

Pierre NOGUIER, Legal Expert, Society of Multimedia Authors (SCAM), Paris (representing the Federation of European Audiovisual Directors (FERA))

Guillermo OCAMPO, Director General, Argentine Society of Authors and Composers (SADAIC), Vice President of the Executive Bureau, International Confederation of Societies of Authors and Composers (CISAC), Buenos Aires

Ralph OMAN, Counsel, Dechert Price and Rhoads, Washington, D.C.

François PARROT, Secretary General, European Group Representing Organizations for the Collective Administration of Performers' Rights (ARTIS GEIE), Brussels

Miguel PÉREZ SOLÍS, Legal Adviser, Spanish Society of Authors (AIE) (representing the Ibero-Latin-American Federation of Performers (FILAIE)), Madrid

Gerhard PFENNIG, Director, Society for Artists' Rights (VG Bild-Kunst), Bonn, Member of the Executive Bureau, International Confederation of Societies of Authors and Composers (CISAC)

Jean-Jacques PLANTIN, délégué général adjoint de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques (SACD) (représentant de la Fédération européenne des réalisateurs de l'audiovisuel (FERA))

John RATHBONE, Director of Corporate Development, Performing Rights Society (PRS), Member of the Steering Committee of the Common Information System, International Confederation of Societies of Authors and Composers (CISAC), London

Luiz Francisco REBELLO, President, Portuguese Society of Authors (SPA), Lisbon (representing the International Confederation of Societies of Authors and Composers (CISAC))

Leandro Dario RODRÍGUEZ MIGLIO, Head, International Relations, Argentine Society of Authors and Music Composers (SADAIC), Buenos Aires

John-Willy RUDOLPH, Executive Director, Kopinor, Oslo (representing the International Federation of Reproduction Rights Organizations (IFRRO))

Lawrence SAFIR, American Film Marketing Association (AFMA), Member of the Administrative Council, Association for the International Collective Management of Audiovisual Works (AGICOA), Harrow, United Kingdom

Katherine SAND, Secretary General, International Federation of Actors (FIA), London

Peter SCHØNNING, Assistant Director General, KODA, Denmark, Member of the Legal and Legislation Committee, International Confederation of Societies of Authors and Composers (CISAC)

Santiago SCHUSTER VERGARA, Director General de la Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD), Santiago de Chile

Mark SEELEY, Legal Counsel, Elsevier Science (representing the International Group of Scientific, Technical and Medical Publishers (STM)), Amsterdam

José Luis SEVILLANO ROMERO, Head, Systems Department, Spanish Society of Performers (AIE) (representing the Ibero-Latin-American Federation of Performers (FILAIE)), Madrid

José Antonio SUÁREZ, Member of the Executive Committee, International Federation of Film Producers Associations (FIAPF)

David SWEENEY, Chief Legal Counsel, International Federation of the Phonographic Industry (IFPI)

Hubert TILLIET, Legal Counsel, Syndicat national de l'édition (SNE), France (representant l'Union internationale des éditeurs (UIE))

Mark TRAPHAGEN, Vice President, Software Publishers Association (SPA), Washington, D.C.

Jenny VACHER-DESVERNAIS (Mrs.), Secretary General, International Confederation of Music Publishers (CIEM), Paris

Wim VERSTAPPEN, Vice-President, VEVAM, Amsterdam (representing the International Association of Audio-Visual Writers and Directors (AIDAA))

Luciano VILLEVIEILLE BIDERI, President, Italian Society of Authors and Publishers (SIAE), Rome (representing the International Bureau of Societies Administering the Rights of Mechanical Recording and Reproduction (BIEM))

Jean VINCENT, Secretary General, International Federation of Musicians (FIM), Paris

Jean-Alexis ZIEGLER, Secretary General, International Confederation of Societies of Authors and Composers (CISAC), Paris

Christopher ZIELINSKI, Secretary General, Authors' Licensing and Collecting Society (ALCS), London (representing the International Association of Audio-Visual Writers and Directors (AIDAA))

II. PARTICIPANTS

Salah ABADA, chef de la section du droit d'auteur de la Division de la créativité des industries culturelles et du droit d'auteur de l'Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture (UNESCO)

Judith ABELAIRA PUCURULL, Madrid

Debora ABRAMOWICZ, Confédération internationale des sociétés d'auteurs et compositeurs (CISAC), Paris

Abdulla Ahmed Qayed AL-AMADI, Head, Copyright Office, Ministry of Information and Culture, Doha

Joaquín ALFONSO, Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), Madrid

Teresa ALFONSO, Teddysound, S.A., Barcelona, España

Margarida ALMEIDA-ROCHA, Vice President, Portuguese Association for the Study of Intellectual Property (APEPI) (representing the International Literary and Artistic Association (ALAI)), Lisbon

Carmelo ALONSO BERNOZA, Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), Madrid

Carlos ÁLVAREZ DE LA MATA, Actores e Intérpretes Sociedad General de España (AISGE), Madrid

Ekaterina ANANIEVA, Russian Authors' Society (RAO), Moscow

Maria Paula ANDRADE, Inspeção-Geral das Actividades Culturais (IGAC), Ministério da Cultura, Lisboa

Tomás ANDRADE BOUE, Lehmann y Fernandez, S.L., Alicante, España

Ricardo ANTEQUERA PARILLI, Instituto Interamericano de Derecho de Autor (IIDA), Caracas

Fernando ARAGÓN HERNANDO, Dirección General de Deportes, Madrid

Naved ARIF, Embassy of Pakistan to Spain, Madrid

Fernando ARMAS NÚÑEZ DE VILLAVIZENZIO, Federación Española de Municipios y Provincias (FEMP), Madrid

Douglas ARMATI, Vice President, Strategic Sales, Intertrust Technologies International, Suffolk, United Kingdom

Rosa ARRIZABALAGA, Santillana, S.A., Madrid

Rita AWAD, Program Officer for Cultural Development, Arab League Educational Cultural and Scientific Organization (ALECSO), Tunis

Pilar AZAGRA SAEZ, File-Patent y Asociados, Zaragoza, España

Jerzy BADOWSKI, Authors' Society "ZAIKS," Warsaw

Enrique BALMASEDA ARIAS DALLA, Madrid

María Dolores BAÑARES ACEDO, Ministerio de Educación y Cultura, Madrid

Roncesvalles BARBER CÁRCAMO, Universidad de la Rioja, Logroño, España

Malcolm BARNETT, CASH, Hong Kong

María Helena BARRERA BALAREZO (Dra.), Distinguida Integrante, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, Quito

Emilio BARRIOS BOZILLO, Ministerio de Educación y Cultura, Madrid

David A. BASSKIN, Barrister and Solicitor, President, Canadian Musical Reproduction Rights Agency, Ltd. (CMRRA), Toronto, Ontario, Canada

Libby BAULCH, Executive Officer and Principal Legal Officer, Australian Copyright Council, Sydney, Australia

Jon BAUMGARTEN, Partner, Proskauer Rose Goetz and Mendelsohn, Washington, D.C.

Luis BAZ Y BAZ, Elizaburu, Madrid

Marta BECA PERAL, Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), Madrid

André BEEMSTERBOER, Executive Director, Stichtung Reprorecht (SR), Netherlands (representing the International Federation of Reproduction Rights Organizations (IFRRO))

Marian A. BEIGBEDER CASAS, Abogado, Madrid

Juan Pablo BELTRÁN AGRAIT, Abogado, Valencia, España

Serge BIRENBAUM, directeur, Uitvoerdersrechten-Association droits d'exécutants (URADEx), Bruxelles

Malin BJÖRKLAND, BONUS, Stockholm

Miguel Ángel BOUZA-LÓPEZ, Universidad Santiago, España

Juan José BLANCO GÓMEZ, Facultad de Derecho, Universidad Pontificia Comillas (ICADE), Madrid

Jan BLESAYNSKI, Authors' Society "ZAIKS," Warsaw

Daniela BOSE, Ed. Mus. Polygram, S.A., Madrid

Gloria BRAGA, ECAD, Rio de Janeiro, Brasil

Claudia BRANDÃO, AMAR, Rio de Janeiro, Brasil

Cristina BRANDNER GARCÍA, Neptuno Films, Barcelona, España

Lorin BRENNAN, American Film Marketing Association (AFMA), Los Ángeles, California, United States of America

Fabienne BRISON, SABAM, Bruxelles

Peter BRITTON, Performing Right Society (PRS), London

Claude BRULÉ, vice-président de la Confédération internationale des sociétés d'auteurs et compositeurs (CISAC), Paris

Alexis F. BUENSEÑOR, Asociación General de Autores del Uruguay (AGADU), Montevideo

- Maira BURNETT, Legal Advisor, Department of Legal Affairs, European Broadcasting Union (EBU), Grand-Saconnex, Switzerland
- Ana Victoria CABO GONZÁLEZ, Asociación de Profesionales de la Danza, Madrid
- Jorge CALSAMIGUIA BLANCAFORT, Abogado, Barcelona, España
- Mario E. CAMPOS SANDOVAL, Asociación de Compositores y Autores Musicales de Costa Rica (ACAM), San Juan
- Antonio CÁNOVAS-PÉREZ, Murcia, España
- Roberto CANTORAL GARCÍA, Sociedad de Autores Y Compositores de Música, Sociedad de Gestión Colectiva de Interés Público, Colonia Ciudad de los Deportes, México
- Silvia CAPARRÓS DE OLMEDO, Asociación Empresarial de Archivos de Prensa y Agencias Fotográficas/Coordination European Picture Agency (AEAPAF/CEPIC), Barcelona, España
- Mariano CAPELLA, Capella y Vallejo Abogados, Barcelona, España
- Ana Victoria CAPO GONZÁLEZ, Asociación de Profesionales de la Danza (APD), Madrid
- Ramón CASAS VALLÉS, Universitat Oberta de Catalunya, Barcelona, España
- María Leticia CASATI CABALLERO, Segunda Secretaria de la Misión Permanente del Paraguay ante la Oficina de las Naciones Unidas, Ginebra, Suiza
- Antonio CASTÁN, Estudio Jurídico Baylos, Madrid
- Oscar CASTRO CANAVIRI, SOBODAYCOM, La Paz
- Jean CAVALLI, Director, Swiss Society for Authors' Rights in Musical Works (SUISA), Lausanne, Switzerland
- Jacques CHESNAIS, directeur financier de la Société civile pour l'exercice de droits des producteurs phonographiques (SCPP), Neuilly-sur-Seine, France
- Miguel COMAS DELGADO, ACDAM, La Habana
- Agustín CONDE, Sociedad General de Autores y Editores de España (SGAE), Madrid
- Jan CORBET, Profesor, Comunidad de Flandes de Bélgica, Amberes, Bélgica
- Chris CRESWELL, Assistant Secretary, Intellectual Property Branch, Information and Security Law Division, Attorney-General's Department, Canberra
- Carole CROELLA, Copyright Unit, European Commission (EEC), Brussels
- Mercedes CUEVAS SÁNCHEZ, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Sevilla, España
- Kay DANIELS, Assistant Secretary, Intellectual Property Branch, Department of Communications and the Arts, Canberra
- Jean DARLIER, président, Uitvoerdersrechten-Association droits d'exécutants (URADDEX), Bruxelles
- António DE LIMA, Sociedade Independente de Compositores e Autores Musicais (SICAM), São Paulo, Brasil

João Marcelo DE LIMA ASSAFIM, Ministerio de Educação (CAPES), Rio de Janeiro, Brasil

Pedro DE PABLO CONTRERAS, Universidad de la Rioja, Logroño, España

Alvaro DE TORRES, Warner/Chappell, Madrid

Béatrice DE VALLAVIEILLE, Société civile des auteurs multimédias (SCAM), Paris
Erika DEL HOYO DUESTA, Instituto Mexicana de la Propiedad Industrial, México

Esteban DE LA PUENTE GARCÍA, Asociación Literaria y Artística para la Defensa del Derecho de Autor (ALADDA), Madrid

José DE LA ROSA, de la Rosa & Asociados, Sevilla, España

Ángel DE LA VEGA UHAGON, Sociedad General de Autores y Editores de España (SGAE), Madrid

Jacques DEMARNY, Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique (SACEM), Neuilly-sur-Seine, France

Christophe DEPRETER, SOFAM, Bruxelles

Véronique DESBROSSES, Groupement européen des sociétés d'auteurs compositeurs (GESAC), Bruxelles

Javier DÍAZ NOCI, Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación, Universidad del País Vasco (EHU/UPV), Bilbao, España

Olga DÍAZ RIBERA, APJ - Asesores en Propiedad Intelectual, Madrid

Walter DILLENZ, Verwertungsgesellschaft Dachverband Filmschaffender (VDFS), Vienna

Suzan DORMER, Directors' and Producers' Rights Society (DPRS), London

Vadim DOUNINE, Russian Authors' Society (RAO), Moscow

Teresa DROZDOWSKA, Head, Copyright and Neighboring Rights Department, Ministry of Culture and Arts, Warsaw

Hugh DUFFY, Irish Music Rights Organisation (IMRO), Dublin

Franziska EBERHARD, Pro Litteris, Zurich, Switzerland

Stefan EBERLE, Suissimage, Lausanne, Switzerland

Hugo ECIJA BERNAL, Globo Media, S.A., Madrid

Miguel Ángel ENCABO VERA, Facultad de Biblioteconomía y Documentación, Universidad de Extremadura (UNEX), Jarandilla, Cáceres, España

Stefania ERCOLANI, Italian Society of Authors and Publishers (SIAE), Rome

Grethe ERSKOV, Copy-Dan Undervisningskopier, Copenhagen

Susana ESPARZA GARCÍA, Santillana, S.A., Madrid

Abelardo ESPEJO TRAMBLÍN, Granada, España

- Isabel ESPÍN ALBA, Estudiante, Departamento de Derecho Común, Facultad de Derecho, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, España
- Gábor FALUDI, Legal Director, Hungarian Bureau for the Protection of Authors' Rights, (ARTISJUS) Budapest
- Stephanie FAULKNER (Ms), Austral-Asian Performing Right Association Limited (APRA), Crows Nest, N.W.S., Australia
- María Dolores FENOLLOSA MARTIN, Bufete Mullerat i Roca, Barcelona, España
Javier FERNÁNDEZ-LASQUETTY, Madrid
- Darsi FERNÁNDEZ MACEIRA, Sociedad General de Autores y Editores de España (SGAE), La Habana
- Oscar FERNÁNDEZ REFOXO, Asociación Literaria y Artística para la Defensa del Derecho de Autor (ALADDA), Santiago de Compostela, España
- Rosario FERREIRO IGLESIAS, Xunta de Galicia, Conselleria de Cultura, Santiago, Galicia, España
- Jacques FOLON, Consultant en propriété intellectuelle, Bruxelles
- Perla Azucena FONTECILLA, Abogado, Ministerio de Educación, Santiago de Chile
- Claudette FORTIER, SODRAC, Montréal, Québec, Canada
- Lilianne FRANCÉS PEÑA, Actores e Intérpretes Sociedad General de España (AISGE), Barcelona, España
- Caroline FRANCO, De Backer et Associés, Bruxelles
- Jaakko FREDMAN, TEOSTO, Helsinki
- Corinne FREI, Suissimage, Lausanne, Switzerland
- André FRANÇON, secrétaire général de l'Association littéraire et artistique internationale (ALAI), Paris
- Gail FULTON, Senior Legal Officer, Australian Copyright Council, Sydney, Australia
- Claude GAILLARD, Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique (SACEM), Neuilly-sur-Seine, France
- Inmaculada GARCÍA GARCÍA, Compañía Española de Petróleos, S.A. (CEPSA), Madrid
- José María GARCÍA HERRERA, Centro Español de Derechos Reprográficos (CEDRO), Madrid
- Juan-Martín GARCÍA MUÑOZ, Ministerio de Educación y Cultura (ICAA), Madrid
- Eva GARCÍA POMBO, Microgénesis, S.A., Madrid
- Elisa GARCÍA VILLAR, Internal Documentation, Sociedad General de Autores y Editores de España (SGAE), Madrid
- Paloma GARCÍA VILLAR, Sociedad General de Autores y Editores de España (SGAE), Madrid
- Jesús GARRIDO BARTOLOMÉ, Oleano Grupo Editorial, S.A., Barcelona, España
- Fritzner GASPARD du Ministère des affaires étrangères, Port-au-Prince

Yves GAUBIAC, avocat, rédacteur en chef de la Revue internationale du droit d'auteur (RIDA), Paris

Birgit GILLAND, Legal Adviser, Danish Artist Union, Copenhagen

Françoise GILLEN, attaché au service de la propriété intellectuelle du Ministère de l'économie, Luxembourg

Antonio GIMÉNEZ-RICO, Sociedad General de Autores y Editores de España, Madrid

Michel GODMER, président du groupe de travail ENPA-FIEJ sur le droit d'auteur de l'Association européenne des éditeurs de journaux, Bruxelles

Miguel GOMAS DELGADO, ACDAM, La Habana

José GÓMEZ VILLEGAS, Xunta de Galicia, Conselleria de Cultura, Santiago, Galicia, España

Nuno GONÇALVES, Inspeção-Geral das Actividades Culturais (IGAC), Ministério da Cultura, Lisboa

Teresa GONZALES MARTÍNEZ, Oficina Ponti, Barcelona, España

Denis GRATTON, Ministère du patrimoine canadien, Hull, Québec, Canada

Michael GREEN, Australian Copyright Council, Head, Corporate Affairs and Planning, Company Secretary, Audio-Visual Copyright Society Limited (AVCS), Neutral Bay, N.S.W., Australia

Julián GRIMAU MUÑOZ, AISGE, Madrid

Stéphane GUERRY, APP/Interdeposit, Genève, Suisse

Marc GUEZ VUCHER BONDET, directeur général de la Société civile pour l'exercice de droits des producteurs phonographiques (SCPP), Neuilly-sur-Seine, France

Frants Iver GUNDELACH, Copy-Dan Undervisningskopier, Copenhagen

Javier GUTIÉRREZ VICEN, VEGAP, Madrid

Jean Marc GUTTON, Société des auteurs dans les arts graphiques et plastiques (ADAGP), Paris

Ángel GUZMÁN CLAVIJO, Abogado, Madrid

Péter GYERTYÁNFY, Director General, Hungarian Bureau for the Protection of Authors' Rights (ARTISJUS), Budapest

Litten HANSEN, Copy-Dan Undervisningskopier, Copenhagen

Christian HAUPTMANN, Co-Chairman of the Working Group on Intellectual Property Rights, Association of Commercial Television in Europe (ACT), Brussels

Bengt Olav HERMANSEN, Assistant Director General, Royal Norwegian Ministry of Cultural Affairs, Oslo

Pablo HERNÁNDEZ ARROYO, Sociedad General de Autores y Editores de España (SGAE), Madrid

Prudencio IBAÑEZ CAMPOS, Editorial Alpuerto, S.A., Madrid

Mark ISHERWOOD, Mechanical-Copyright Protection Society (MCPS), London

Sara IZQUIERDO RENTERIA, Sevilla, España

Tove Hygum JAKOBSEN, International Federation of Reproduction Rights Organizations (IFRRO), Copenhagen

Miguel JIMÉNEZ ADAY, Director, Centro Nacional de Derecho de Autor (CENDA), La Habana

Gunnar KARNELL, vice-président de l'Association littéraire et artistique internationale (ALAI), Stockholm

Azzedine Moncef KATEB, directeur général, Office national du droit d'auteur (ONDA), Alger
Nikolai KHLESTOV, Senior Counselor, Permanent Mission of the Russian Federation to the United Nations, Geneva

Peter KLIMENT, Slovak Authors' Society of Performing and Mechanical Rights to Musical Works (SOZA), Bratislava

I. Fred KOENIGSBERG, Vice-Chairman, White and Case, New York (representing the Intellectual Property Law Section of the American Bar Association (ABA))

Kariho KOMURO, Manager, Japan Video Software Association, Copyright Research and Information Center (CRIC), Tokyo

Elena V. KOULIKOVA, Third Secretary, Legal Department, Ministry of Foreign Affairs, Moscow

Hannes KRÄMER, Second Secretary, Federal Ministry of Justice, Bonn

Christian KRÖBER, Musical Performing and Mechanical Reproduction Rights Organization (GEMA), Munich, Germany

Oddvar S. KVAM, The Norwegian Performing Right Society (TONO), Oslo

Gitte LANSNER, Rosa & Asociados, Sevilla, España

Gabriel Ernesto LARREA RICHERAND, Sociedad de Autores y Compositores de Música (SACM), Sociedad de Gestión Colectiva de Interés Público, Colonia Ciudad de los Deportes, México

François LEDUC, Société des Éditeurs et Auteurs de Musique (SEAM), Paris

Patrice LEMYRE, Industrie Canada, Ottawa

Patrick LIECHTI, Director General, Swiss Society for Authors' Rights in Musical Works (SUISA), Zurich, Switzerland

Roberto LIMA SOUTO, ABPD, Rio de Janeiro, Brasil

Hans LINDSTRÖM, Managing Director, Swedish Artists' and Musicians Interest Organisation, Stockholm (SAMI) (representing the Association of European Performers' Organizations (AEPO))

Delia LIPSZYC, Facultad de Derecho y Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires (FDYCS/UBA), Buenos Aires

Joan LLINARES, Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), Valencia, España

José Antonio LÓPEZ CONSTANTE, Ministerio de Educación y Cultura, Madrid

Encarnación LÓPEZ-MANRIQUE, Asociación Literaria y Artística para la Defensa del Derecho de Autor (ALADDA), Barcelona

Jorge LÓPEZ ORGAZ, Vice Presidente, Asociación de Profesionales de la Danza (APD), Madrid

Albert LÓPEZ VICENTE, Sociedad General de Autores y Editores de España (SGAE), Barcelona, España

Felipe LORENZO, juriste, Genève, Suisse

Linda S. LOURIE, Attorney-Advisor, Office of Legislative and International Affairs, U.S. Patent and Trademark Office, Department of Commerce, Washington, D.C.

Roland LOUSKI, attaché juridique de l'Association européenne des éditeurs de journaux (ENPA), Bruxelles

Frances LOWE, PRS, London

Luis Ángel LOZANO IGLESIAS, Sociedad General de Autores y Editores de España (SGAE), Sevilla, España

Patrice LYONS, Copyright Attorney, Washington, D.C.

Jorge MAHÚ, Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD), Santiago de Chile

Manlio MALLIA, Italian Society of Authors and Publishers (SIAE), Rome

Asunción MARÍN VELARDE, Departamento de Derecho Civil, Universidad de Sevilla, Sevilla, España

María Isabel MARTÍ ROBLES, Laurenfilm S.A., Barcelona, España

José MARTÍN Y PÉREZ DE NANCLARES, Universidad de la Rioja, Logroño, España

Maria MARTÍN-PRAT, Internal Market and Financial Services, European Commission (EEC), Brussels

Abel MARTÍN VILLAREJO, Actores e Intérpretes Sociedad General de España (AISGE), Madrid

Antonio MARTÍNEZ BODI, Sociedad General de Autores y Editores de España (SGAE), Valencia, España

Joaquín MARTÍNEZ GIJÓN, Ministerio de Educación y Cultura, Madrid

Rosa MARTÍNEZ POSADA, Consejera de Cultura, Asturias, España

Montse MASCARÓ ALTIMIRAS, Instituto de Cultura de Barcelona, Barcelona, España

Hana MASOPUSTOVÁ, directeur de la section du droit d'auteur au Ministère de la Culture de la République Tchèque, Prague

José MASSAGUER, Universitat Pompeu Fabra Biblioteca (UPF), Barcelona, España

Koji MATSUO, Deputy Manager, International Section, Copyright Research and Information Center (CRIC), Japanese Society for Rights of Authors, Composers and Publishers (JASRAC), Tokyo

Santiago MEDIANO CORTÉS, Somez-Acebo y Pombo, Abogados, Madrid

Raúl MEDRANO-VIDAL, Director Nacional, Dirección Nacional de Derechos de Autor, Secretaría Nacional de Cultura, La Paz

Sabina MELLA, Local Production Programming Centre Manager, PT. Rajawali Citra Televisi Indonesia (RCTI), Jakarta

Inger Elise MEY, The Norwegian Performing Right Society (TONO), Oslo

Emanuel MEYER, collaborateur scientifique de l'Institut de la propriété intellectuelle, Berne

Xavier MICHEL, directeur du bureau de liaison de Genève auprès des Nations-Unies de l'Agence de la francophonie (ACCT), Genève, Suisse

Alain MILHAUD, Bocaccio Ediciones Músicas S.C., Madrid

Antonio MILLÉ, Abogado, Sociedad de Gestión de Derechos Conexos (AADI-CAPIF), Presidente Internacional del Instituto Latinoamericano de Alta Tecnología, Informática y Derecho (ILATID), Buenos Aires

Pablo MISERACHS SALA, Asociación Literaria y Artística para la Defensa del Derecho de Autor (ALADDA), Barcelona, España

Melanie MOEN, American Film Marketing Association (AFMA), Los Ángeles, California, United States of America

Adriana MOSCOSO DEL PRADO HERNÁNDEZ, Legal Services, General Authors' and Publishers' Society of Spain (SGAE), Madrid

Patrick MOSER, Feldmeilen, Switzerland

Benoît MULLER, Legal Counsel, International Publishers Association (IPS), Geneva

Ramón MUNTANER TORRUELLA, Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), Barcelona, España

José Eduardo MURILLO MENDIZABAL, Sociedad Recaudadora (ASA), Asociación Boliviana de Artistas, Intérpretes y Ejecutantes de Música (ABAIEM), La Paz

Victor NABHAN, président de l'Association littéraire et artistique internationale (ALAI), Québec, Canada

Robert NEIMANAS, Danish Newspaper Publishers' Association (DDF), Copenhagen

Anja Kempinski NÉMETH, Legal Adviser, Danish Artist Union, Copenhagen

Juan Miguel NOGUÉS GARCÍA, Ministerio de Educación y Cultura, Madrid

Eusebi NOMEN, Gouvernement d'Andorra

Kai NORDBERG, KOPIOSTO, Helsinki

Johannes NØRUP-NIELSEN, Head of Division, Royal Danish Ministry of Cultural Affairs, Copenhagen

Jorge NÚÑEZ DE ARCO MENDOZA, Consul de Bolivia en Sevilla, España

Paulo OLIVER, Academia National Artes, São Paulo, Brasil

Ewald ORF, Zurich, Switzerland

Santiago ORÓS MURUZÁBAL, Registro Territorial de Catalunya de la Propiedad Intelectual, Generalitat de Catalunya, Departamento de Cultura, Barcelona, España

Guillermo OROZIO PARDO, Universidad de Granada, Asociación Literaria y Artística para la Defensa del Derecho de Autor (ALADDA), Granada, España

Santiago ORTEGA, Managing Director, INDEX, President of AEAPF (representing the Coordination of European Picture Agencies (CEPIC), Barcelona, Spain

Eduardo Luis PACHANO CALDERÓN, Universidad de los Andes, Mérida, Venezuela

Abdul Majid PADAR, Indian Embassy to Spain, Madrid

Carlos PALENCIA HERRERO, Jefe del Servicio de Propiedad Intelectual e Industrial TVE, Madrid
Maria A. PALLANTE, Policy Planning Advisor to the Register of Copyrights, U.S. Copyright Office, Office of Policy and International Affairs, Library of Congress, Washington, D.C.

Beatriz PANADES BONACASA, VEGAP, Madrid

Nazareth PÉREZ DE CASTRO, Universidad Alcalá de Henares, Madrid

Jaime PÉREZ MONTANER, European Writers Congress (EWC)

Carlos PÉREZ SANZ, Ribas y Rodríguez Abogados Asociados, Business Software Alliance (BSA), Barcelona

Antonio PÉREZ SOLÍS, Sociedad General de Autores y Editores de España (SGAE), Madrid

Andrej PIANO, Slovenian Intellectual Property Office (SIPO), Ministry of Science and Technology, Ljubljana

Nathalie PIASKIWSKI, directeur juridique de la Société civile pour l'exercice de droits des producteurs phonographiques (SCPP), Neuilly-sur-Seine, France

Chrysóstomo PINHEIRO DE FARIA, Sociedade Independente de Compositores e Autores Músicais (SICAM), São Paulo, Brasil

Carlota PLANAS I SILVA, Barcelona, España

Franz-Leo POPP, Verwertungsgesellschaft Dachverband Filmschaffender (VDFS), Vienna

Francesc PUIGDEMASA JUST, Oficina de Marques del Principat d'Andorra

Edgardo QUINTERO ARJONA, Sociedad Panameña de Autores y Compositores (SPAC), Panamá

Dallis RADAMAKER, Vice President, Business Software Alliance (BSA), Capelle aan den IJssel, Netherlands

Belén RAMÍREZ PÉREZ, Abogada, Granada, España

Christiane RAMONBORDES, Société des Auteurs dans les Arts Graphiques et Plastiques (ADAGP), Paris

María Ángeles RAMÓN ESCALANTE, Dirección General de Patrimonio Cultural, Madrid

María Jesús RAUDONA GÓMEZ, Sociedad General de Autores y Editores de España (SGAE), Madrid

Antonio RECORDER, Board Director, International Video Federation (IVF), Brussels

Martine REZZI, Groupement européen des sociétés d'auteurs compositeurs (GESAC), Bruxelles

Gerrit-Jan RIBBINK, Attorney, Derks, Star Busmann, Hanotiau, Chairman of the Legal Committee, European Association of Advertising Agencies (EAAA), Amsterdam

Nanette RIGG, British Music Rights, London

Tom RIVERS, Legal Advisor, Association of Commercial Television in Europe (ACT)

Miguel Ángel RODRÍGUEZ ANDRÉS, Sociedad Española de Artistas Intérpretes o Ejecutantes (AIE), Madrid

José Miguel RODRÍGUEZ TAPIA, Asociación Literaria y Artística para la Defensa del Derecho de Autor (ALADDA), Universidad Carlos III, Madrid

Pilar RODRÍGUEZ-TOQUERO Y RAMOS, Subdirectora General, Subdirección General de Propiedad intelectual, Ministerio de Educación y Cultura, Madrid

José Antonio RODRÍGUEZ-VISPO, Legal Advisor, International Video Federation (IVF), Madrid

Jordi ROMANÍ LLUCH, Bufete Romaní Abogados, Barcelona, España

Isabelle ROUDARD, Copyright Consultant, Sony Entertainment-European Community Affairs, Brussels (representing the International Chamber of Commerce (ICC))

Jairo Enrique RUGE RAMÍREZ, SAYCO, Santafé de Bogotá

María del Carmen RUIZ VÁZQUEZ, Agentes Uryas, S.L., Sevilla, España

José Ramón SALELLES CLIMENT, Universitat Pompeu Fabra Biblioteca (UPF), Barcelona, España

Marjut SALOKANNEL, Department of Private Law, University of Helsinki, Helsinki

Sydney SANCHES, União Brasileira de Compositores (UBC), Rio de Janeiro, Brasil

José María SÁNCHEZ CABANA, Trimusic S.L., Barcelona, España

Nukman Chalid SANGADJI, Head of General Affairs Division, Directorate General of Radio-Television-Film, Department of Information, Jakarta

Alejandro SANTAFÉ MUSILLO, Abogado, Madrid

Vanisa SANTIAGO, União Brasileira de Compositores (UBC), Rio de Janeiro, Brasil

Juan Luis SANZ POLANCO, Actores e Intérpretes Sociedad General de España (AISGE), Madrid

Sibylle SCHLATTER, Max-Planck-Institut, Munich, Germany

Carmen SEGURA Y DE ABAJO, Universidad Pontificia Comillas (ICADE), Madrid

Alessandra SILVESTRO, Legal Expert, Time Warner Enterprises, International Video Federation (IVF), Brussels

Wayne SIMMONS, Business Development Officer (Performing Arts), National Cultural Foundation, Ministry of Education (NCF), Youth Affairs and Culture, St. Michael, Barbados

Martine SIMONIS, Association générale des journalistes professionnels de Belgique, Bruxelles

Cor SMIT, Senior Consultant, Dutch Association of Music Publishers and Sheetmusic Retailers (VMN), Hilversum, Netherlands

Mario A. SOL MUNTAÑOLA, Sol Muntañola e Asociados, Barcelona, España

Josep SORT-TICÓ, Universitat Pompeu Fabra Biblioteca (UPF), Barcelona, España

Carmen SORZANO VOLART, Universidad Pontificia Comillas (ICADE), Madrid

Helga M. SØNNELAND, Director General, Royal Norwegian Ministry of Cultural Affairs, Oslo

C. Paul SPURGEON, SOCAN, Dow Mills, Ontario, Canada

Narumon SRIKUMKLIP, Intellectual Property Officer, Department of Intellectual Property, Ministry of Commerce, Bangkok

Vesna STILIN, State Intellectual Property Office, Zagreb
Cato STRØM, The Norwegian Performing Right Society (TONO), Oslo

Stanislav SUDARIKOV, Chairman, Committee on Copyright and Neighboring Rights, Ministry of Justice, Minsk

Santoso TANDIO, Manager of External Affairs, Indosiar Visual Mandiri (INDOSIAR), Jakarta

Jonathan TASINI, President, National Writers Union, New York

M. Ihsan TELLIOGLU, Türkiye Musiki Eseri Sahipçeri (MESAM), Istanbul, Turkey

Jim THOMSON, Chairman, Copyright Working Party/Office Solicitor, Television New Zealand Ltd (TVNZ), Asia-Pacific Broadcasting Union (ABU)

Erina TOBING, Director of Program Production, Televisi Republik Indonesia (TVRI), Jakarta

Tajana TOMIĆ, Croatian Authors' Agency, State Intellectual Property Office, Zagreb

Javier TRUJILLO SAN JOSÉ, Sociedad General de Autores y Editores de España (SGAE), Madrid

Chulalak UDOMSAP, Legal Officer, Technical and Planning Division, Department of Intellectual Property, Ministry of Commerce, Bangkok

Mary UNDERWOOD, Authors' Licensing and Collecting Society (ALCS), London

Koldo URQUIOLA AZPILLAGA, Actores e Intérpretes Sociedad General de España (AISGE), Madrid

Nora Juliana VALDÍS DUARTE, Ministerio de Cultura, La Habana

Eva VALERO MARTÍN, Departamento de Derecho Civil, Universidad de Granada, Granada, España

Matías VALLÉS, Madrid

Mercedes VALLVERDÚ BAYÉS, Sociedad General de Autores y Editores de España (SGAE), Barcelona, España

José Miguel VENTURA VENTURA, Universidad de la Rioja, Logroño, España

Julián VIDAL FUSTER, Oficina Ponti, Barcelona, España

Javier VIDAL GARCÍA-SÁNCHEZ, Sociedad General de Autores y Editores de España (SGAE), Oviedo, Asturias, España

Gustavo VIGNOLI, Asociación General de Autores del Uruguay (AGADU), Montevideo

Raimo VIKSTRÖM, President, European Association of Performers' Organizations (AEPO), Stockholm

Silke VON LEWINSKI, Head, International Law Department, Max-Planck-Institute, Munich

Hannu WAGER, Legal Affairs Officer, Intellectual Property and Investment Division, World Trade Organization (WTO), Geneva

H. Shidki WAHAB, General Secretary, Persatuan Radio Siaran Swasta Nasional Indonesia (PRSSNI), National Association of Private Radios of Indonesia, Jakarta

Ibnu WAHYUTOMO, Department of Foreign Affairs, Jakarta

Jota WATANABE, Senior Program Director, Copyright and Contract Division, Media Development Department, Japan Broadcasting Corporation (NHK), Tokyo (representing the Asia-Pacific Broadcasting Union (ABU))

Rudolf WOLFENBERGER, Pearle Performing Arts Employers Associations League Europe (PEARLE), Amsterdam

Pierre XANTHOPOULOS, Société d'auteurs/compositeurs hellènes (ΑΣΠΙ), Athènes

Livia YARZA CASAMAYOR, Actores e Intérpretes Sociedad General de España (AISGE), San Sebastián, España

Masao YOSHIDA, Senior Researcher, Attorney-at-Law, Software Information Center (SOFTIC), Tokyo

Fernando ZAPATA LÓPEZ, Director General Dirección Nacional de Derecho de Autor, Dirección Nacional de Derecho de Autor, Santafé de Bogotá

III. THE WORLD INTELLECTUAL PROPERTY ORGANIZATION (WIPO)

Carlos FERNÁNDEZ BALLESTEROS, Assistant Director General, WIPO

Mihály FICSOR, Assistant Director General

Jørgen BLOMQUIST, Head, Copyright (National Legislation Section)

Patrick MASOUYÉ, Head, Copyright (Special Projects and Planning) Section

Christine HUBLIN (Miss), Legal Officer, Copyright (National Legislation Section)

WIPO Publications

Papers of Courses and Seminars

No. 756 (E)