COMPETENCES IN CULTURE

KOMPETENCJE W KULTURZE

COMPÉTENCES DANS LA CULTURE

Publikacja pokonferencyjna
Post Conference Publication

18-20.07.2011

Warszawa | Warsaw

KOMPETENCJE W KULTURZE

polski

COMPETENCES IN CULTURE

polski

Wydawca / Publisher
Narodowe Centrum Kultury / National Centre for Culture
Płocka 13
01-231 Warszawa
www.nck.pl

Opracowanie / Prepared by
Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego / Ministry of Culture and National Heritage
Krakowskie Przedmieście 15/17
00-071 Warszawa
www.mkidn.gov.pl

Redakcja / Edited by
Michał Szpiler

Projekt graficzny i skład / Graphic design and typesetting
Printomato Magda Piotrowska-Kloc

Dokumentacja fotograficzna konferencji / Photographic documentation of the conference
Danuta Matloch

www.competencesinculture.pl
Nakład: 600
ISBN: 978-83-61587-68-2

KOMPETENCJE W KULTURZE

polski



Spis treści

Słowo wstępne **7**
Opis konferencji **9**
Przesłanie Moniki Smoleń do uczestników konferencji (lipiec 2011) **18**

Kultura

Kompetencje kulturowe – wkład kultury i kreatywności w budowę kapitału intelektualnego Europy **23**
Panel I: Rola kompetencji kulturowych w budowie kapitału intelektualnego Europy **23**
Panel II: Partnerstwa kreatywne na rzecz kompetencji kulturowych **39**
Panel III: Od słów do czynów: Potrzeba finansowania projektów kulturalnych ze środków krajowych i europejskich **65**

Sprawy audiowizualne

Kreatywny potencjał archiwów cyfrowych **81**
Panel I: Przyszłość archiwów cyfrowych (kreatywny i komercyjny potencjał archiwów oraz nowe modele biznesowe) **81**
Panel II: Rekonstrukcja materiałów audiowizualnych i filmowych. Edukacja poprzez archiwa **101**
Panel III: Cyfrowa dystrybucja materiałów audiowizualnych i filmowych **123**

Przemówienie Davida Uwemedimo, przedstawiciela Światowej Organizacji Własności Intelektualnej **146**

Prawo autorskie

Rola kompetencji w kulturze. Zarządzanie prawami autorskimi i pokrewnymi w środowisku cyfrowym **151**
Panel I: Licencjonowanie utworów audiowizualnych online **151**
Panel II: Odpowiedzialność za naruszenia praw autorskich w środowisku cyfrowym a zbiorowe zarządzanie prawami **177**
Panel III: Rozszerzony zbiorowy zarząd jako możliwe rozwiązanie aktualnych dylematów w zakresie praw autorskich **203**

Sprawozdania z bloków tematycznych konferencji **231**
Kultura: Edwin Bendyk **232**
Sprawy audiowizualne: Tadeusz Kowalski **235**
Prawo autorskie: Krzysztof Wojciechowski **238**

Między panelami... **481**



Słowo wstępne

Konferencja „Kompetencje w Kulturze", zorganizowana przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego we współpracy z Narodowym Centrum Kultury (Warszawa, 18-20 lipca 2011 r.), była najważniejszym wydarzeniem eksperckim w obszarze kultury, spraw audiowizualnych i prawa autorskiego polskiej prezydencji w Radzie Unii Europejskiej. Jako forum dyskusji na temat dokonujących się przeobrażeń w tych trzech obszarach tematycznych wskazała pożądane kierunki dalszego ich rozwoju, umożliwiając ocenę problemów i poszukiwanie optymalnych rozwiązań. Kompetencje w kulturze – motyw przewodni konferencji, odnoszą się do szeregu pojęć dobrze znanych, przede wszystkim z zakresu edukacji kulturalnej i artystycznej. Dyskutowane były jednakże w kontekście szybko zmieniających się wyzwań, przed jakimi stoją gospodarki i społeczeństwa, w tym systemy edukacyjne. Kompetencje we współczesnym wymiarze nawiązują także do kwestii relatywnie nowych, mających swe źródło w postępie technologicznym i nowych modelach tworzenia i korzystania z kultury, jak korzystanie z zasobów dziedzictwa cyfrowego czy zarządzanie prawami autorskimi w środowisku cyfrowym. Merytoryczne dyskusje prowadzone podczas paneli tematycznych zaangażowały znanych przedstawicieli świata nauki, praktyków o wieloletnim doświadczeniu, reprezentantów administracji rządowych i instytucji europejskich, instytucji kulturalnych i oświatowych oraz organizacji międzynarodowych. Refleksjom ekspertów towarzyszyła pogłębiona wymiana doświadczeń i dobrych praktyk, która przyczyniła się do lepszego poznania natury zagadnień związanych z kompetencjami w kulturze.

Konferencja stanowiła istotny wkład w działania polskiej prezydencji w obszarze kultury, spraw audiowizualnych i prawa autorskiego, wnosząc znaczący element ekspercki do bieżących dyskusji prowadzonych w Radzie Unii Europejskiej oraz na innych forach. Przykłady projektów i nieformalna, twórcza wymiana poglądów pomiędzy uczestnikami bloków tematycznych poświęconych kulturze, sprawom audiowizualnym oraz prawom autorskim zostały następnie wykorzystane w czasie dalszych prac Komitetu ds. Kultury Rady Unii Europejskiej, Grupy Roboczej ds. Audiowizualnych Rady UE oraz Grupy Roboczej ds. Własności Intelektualnej Rady UE. Efektem tych prac są m.in. konkluzje Rady w sprawie kompetencji kulturowych i kreatywnych i ich roli w budowaniu kapitału intelektualnego Europy oraz konkluzje Rady w sprawie ochrony małoletnich w środowisku cyfrowym, przyjęte 29 listopada 2011 r. przez Radę Unii Europejskiej ds. Edukacji, Młodzieży, Kultury i Sportu.

Niniejsza publikacja zawiera zbiór artykułów sporządzonych przez uczestników konferencji na bazie wygłoszonych przez nich referatów. Artykuły zostały wzbogacone o krótkie biografie autorów. Dodatkowe informacje na temat konferencji, w tym wykorzystane podczas niej prezentacje, znajdą Państwo na stronie internetowej konferencji:

www.competencesinculture.pl



Opis konferencji

KULTURA

KOMPETENCJE KULTUROWE – WKŁAD KULTURY I KREATYWNOŚCI W BUDOWĘ KAPITAŁU INTELEKTUALNEGO EUROPY

Ten filar konferencji odbył się bezpośrednio po rozpoczęciu dyskusji na ten sam temat w Komitecie ds. Kultury Rady Unii Europejskiej.

Ta część konferencji miała na celu:

- podkreślenie roli kultury i kreatywności w budowaniu kapitału intelektualnego Europy;
- wsparcie tworzenia marki idei kapitału intelektualnego, który to termin obejmuje kapitał ludzki, (infra)strukturalny, społeczny i relacyjny;
- wdrażanie nowego planu prac Rady w dziedzinie kultury, a w szczególności przygotowanie nowej tury Otwartej Metody Koordynacji (grupy eksperckie, zwłaszcza grupa ds. promowania partnerstw kreatywnych);
- zwiększenie świadomości odnośnie kwestii finansowania kultury w kolejnej Perspektywie Finansowej, w tym w kontekście kolejnej edycji Europejskiego Funduszu Społecznego.

Dyskusje konferencyjne naświetliły znaczącą i bardzo praktyczną rolę, jaką kompetencje kulturowe – zdobywane poprzez aktywne uczestnictwo i edukację (również nie- i pozaformalną) – odgrywają w rozwoju kapitału intelektualnego Europy. Miała miejsce interesująca dyskusja w odniesieniu do rozwoju polityk uczenia się przez całe życie, a także w szerszym kontekście wkładu w realizację celów Strategii UE 2020, w tym również obniżania zjawiska przedwczesnego kończenia nauki. Podczas konferencji skoncentrowaliśmy się na projektach, które już przeszły proces ewaluacji, bazują na wynikach badań albo zakładają wytworzenie dobrze udokumentowanych rezultatów. Główną grupą, na której się skoncentrowaliśmy były dzieci i młodzież, projekty, które ich dotyczą i włączają. Odnieśliśmy się również do kwestii wpływu kompetencji kulturowych na pozyskiwanie innych kompetencji kluczowych.

W ramach tego filaru konferencji trzy kolejne panele skupiły się na:

1. znaczeniu szeroko rozumianych kompetencji kulturowych (nie tylko zdolności artystycznych, ale także sposobów myślenia, postaw itd.) dla rozwoju kapitału intelektualnego (w szczególności kapitału społecznego, ale także ludzkiego i relacyjnego, które wszystkie stanowią jego elementy składowe) oraz w kontekście kształtowania polityki na poziomie krajowym i europejskim;
2. partnerstwach kreatywnych (łączących różnego rodzaju podmioty), mających na celu rozwój kompetencji kulturowych poprzez edukację kulturalną (zwłaszcza nie- i poza-formalną) oraz udział w kulturze, włącznie z silnym elementem badawczym;
3. finansowaniu w celu powstania środowiska koniecznego dla pełnego wykorzystania potencjału kultury w rozwoju kapitału intelektualnego, także w kontekście kolejnej unijnej Perspektywy Finansowej – dotychczasowych osiągnięciach i oczekiwaniach na przyszłość.

OPIS PANELI:

I. Rola kompetencji kulturowych w budowie kapitału intelektualnego Europy

Wyjaśnienie, w jaki sposób kompetencje kulturowe tworzą kapitał intelektualny (którego elementami są: kapitał ludzki, strukturalny, społeczny i relacyjny). Kompetencje kulturowe są pojmowane w szerokim zakresie: ich definicja obejmuje zarówno aspekty poznawcze, instrumentalne i normatywne, jak i aspekty autoekspresji, co wskazuje z kolei na element postaw. Kompetencje te są kształtowane za pomocą edukacji artystycznej i kulturalnej, a także poprzez uczestnictwo w kulturze.

Członkowie panelu podjęli próbę zdefiniowania tych pojęć oraz wskazali, w jaki sposób są lub mogą być one włączone w ramy krajowych i europejskich polityk. Panel ten był ściśle powiązany z kolejnym, zawierał ponadto jedno studium przypadku.

II. Partnerstwa kreatywne na rzecz kompetencji kulturowych

Głównie na podstawie dobrych praktyk i doświadczeń, panel podkreślił rolę partnerstw kreatywnych (rozumianych jako współpraca pomiędzy instytucjami działającymi na różnych polach) w rozwoju kompetencji kulturowych poprzez edukację (głównie nie- i poza-formalną) oraz promocję aktywnego uczestnictwa w kulturze dla osób we wszystkich grupach wiekowych. Omówione zostały również korzyści zewnętrzne synergii między edukacją a kulturą.

Wysłuchaliśmy praktyków i badaczy, a różnorodność mówców biorących udział w panelu odzwierciedlała samą ideę partnerstw kreatywnych.

III. Od słów do czynów: Potrzeba finansowania projektów kulturalnych ze środków krajowych i europejskich

Sformułowanie i uzasadnienie apelu o zwiększenie świadomości na temat wykorzystania różnych instrumentów finansowych na poziomie krajowym oraz polityki spójności (w tym Europejskiego Funduszu Społecznego) na projekty kulturalne – na podstawie ustaleń konferencji dotyczących znaczenia kompetencji kulturowych w budowaniu kapitału intelektualnego.

Po zakończeniu prezentacji w ramach pierwszego i drugiego panelu otrzymaliśmy obraz silnych powiązań między kompetencjami kulturowymi a kapitałem intelektualnym, a także kilka dobrych przykładów ukazujących, w jaki sposób możemy z tych powiązań skorzystać. W dobie trudności gospodarczych w państwach członkowskich oraz przy okazji rozpoczęcia dyskusji na temat kolejnej unijnej perspektywy finansowej, panel ten miał swój wkład w dyskusję dotyczącą sposobu, w jaki kompetencje kulturowe mogą przyczynić się do rozwoju społecznego i gospodarczego, oraz wymaganego wsparcia.

SPRAWY AUDIOWIZUALNE

KREATYWNY POTENCJAŁ ARCHIWÓW CYFROWYCH

Tematy sekcji audiowizualnej konferencji eksperckiej wpisują się w Europejską Agendę Cyfrową. Naszym celem było omówienie kwestii ściśle związanych z kluczowymi działaniami, które mają zostać zrealizowane w ramach „Promowania Różnorodności Kulturowej i Kreatywnych Treści".

Interesowała nas wymiana najlepszych praktyk w zakresie cyfrowej archiwizacji, pojawiających się, nowych modeli biznesowych, a także tworzenia przepływu prac nad cyfrowym zachowaniem archiwów filmowych i audiowizualnych. Chcieliśmy w szczególności poruszyć kwestię tego, w jaki sposób można zapewnić zachowanie i ochronę szerszego zakresu materiałów kulturalnych (głównie audiowizualnych) oraz potencjalnych korzyści płynących z nowego podejścia do udostępniania i tworzenia kolekcji filmowych i audiowizualnych (np. web harvesting czy archiwizacja własna).

Co więcej, podjęliśmy pod rozwagę kwestię wartości archiwów. Omówiliśmy nowe podejścia do waloryzacji archiwów, które obejmują współpracę z centrami edukacyjnymi i badawczymi, wydawcami, twórcami filmów dokumentalnych oraz opinią publiczną.

Kolejnym ważnym tematem było przyszłe finansowanie filmowych archiwów i cyfrowych bibliotek. Partnerstwa publiczno-prywatne, apele o datki kierowane do opinii publicznej, współpraca z wydawcami edukacyjnymi i systemami oświaty to tylko kilka ze sposobów, w jaki archiwa radzą sobie z tymi wyzwaniami. W jaki sposób archiwa audiowizualne powinny odpowiadać na możliwości oferowane przez partnerstwa z organizacjami komercyjnymi? Kwestie te zostały omówione w szerszym kontekście unijnej pomocy na rzecz kina i cyfryzacji. Szeroka dystrybucja takich dzieł daje im szanse na przetrwanie w erze cyfrowej. Omówiliśmy zatem możliwe kanały dystrybucji archiwów filmowych i audiowizualnych (wideo na żądanie [VoD], kino cyfrowe itd). Zbadaliśmy także doświadczenia, ryzyka i wyzwania związane z dystrybucją zarówno materiałów bieżących (w szczególności filmów europejskich), jak i archiwalnych.

Uczestnicy: przedstawiciele rządu, archiwów filmowych i audiowizualnych, bibliotek, muzeów, uniwersytetów, a także organizacji komercyjnych, pracownicy oświaty, technolodzy digitalizacji, przedsiębiorcy z sektora kinematograficznego oraz twórcy filmowi.

OPIS PANELI:

I. Przyszłość archiwów cyfrowych (kreatywny i komercyjny potencjał archiwów oraz nowe modele biznesowe)

W ramach tego panelu zajęliśmy się kwestiami digitalizacji treści audiowizualnych i filmowych, a także potencjałem kreatywnym zdigitalizowanych zbiorów. Rozważyliśmy te kwestie, uwzględniając potrzeby użytkowników, oraz przedstawiliśmy sposoby korzystania z archiwów, zarówno dla celów prywatnych, jak i komercyjnych. Zajęliśmy się także analizą nowych modeli biznesowych, które pojawiły się w dobie digitalizacji. Odnieśliśmy się także do przyszłości europejskiej biblioteki cyfrowej Europeana. W nadchodzących latach portal Europeana.eu czekają

wyzwania związane z poszerzaniem zasobów Europeany, ustaleniem kwestii finansowania i zarządzania portalem, jego docelowego modelu w wersji przyjaznej użytkownikowi, a także dalszego rozwoju jej projektów partnerskich (głównie: European Film Gateway i EU Screen).

II. Rekonstrukcja materiałów audiowizualnych i filmowych. Edukacja poprzez archiwa

Panel ten był poświęcony cyfrowej rekonstrukcji wysokiej jakości filmów europejskich, które są szczególnie narażone na zniszczenie. Odbyła się prezentacja zrekonstruowanych filmów i materiałów dokumentalnych, a także różnych możliwości kreatywnych tego procesu. W szczególności zajęliśmy się aspektem edukacyjnym cyfryzacji archiwów filmowych oraz przedstawiliśmy najlepsze praktyki tworzenia programów edukacyjnych w oparciu o materiały archiwalne. W tym kontekście skupiliśmy się przede wszystkim na edukacji filmowej za pomocą archiwów. Programy edukacyjne nie tylko wspierają rozwój europejskiego przemysłu audiowizualnego i wzmacniają europejską różnorodność kulturową, ale także – a może nawet przede wszystkim – promują zachowanie europejskiego dziedzictwa filmowego.

III. Cyfrowa dystrybucja materiałów audiowizualnych i filmowych

Szeroka dystrybucja takich dzieł daje im szanse na przetrwanie w cyfrowej erze. W niniejszym panelu przeanalizowaliśmy potencjał możliwych kanałów dystrybucji materiałów audiowizualnych i filmowych (wideo na żądanie, kino cyfrowe, itd). Omówiliśmy także doświadczenia, ryzyka i wyzwania związane z dystrybucją zarówno materiałów bieżących (w szczególności filmów europejskich), jak i archiwalnych i umieściliśmy tę dyskusję w szerszym kontekście unijnego wsparcia dla kina w ogóle. Odnieśliśmy się także do kwestii opłacalności cyfrowej produkcji audiowizualnej, dystrybucji i ekspozycji filmu i materiałów audiowizualnych w szerszym kontekście przyszłości europejskiego przemysłu kinematograficznego.

PRAWO AUTORSKIE

ROLA KOMPETENCJI W KULTURZE

ZARZĄDZANIE PRAWAMI AUTORSKIMI I POKREWNYMI W ŚRODOWISKU CYFROWYM

Wprowadzenie

Zmiany technologiczne kształtują obraz przemysłów kreatywnych, nieuchronnie wpływając na sposoby tworzenia, produkowania, licencjonowania, rozpowszechniania i korzystania z utworów. Na tym tle cele konferencji były następujące:

1. zbadanie wpływu zmian zachodzących w środowisku cyfrowym na zbiorowe zarządzanie prawami autorskimi i prawami pokrewnymi;

2. zanalizowanie, w jaki sposób zmiany technologiczne oraz nowe sposoby tworzenia i rozpowszechniania utworów kształtują kompetencje uprawnionych w związku z zarządzaniem wynagrodzeniem za korzystanie z utworów;
3. ustalenie, jakie uprawnienia powinny posiadać organizacje zbiorowego zarządzania w paradygmacie nowych mediów; jakimi kompetencjami powinny dysponować organizacje zbiorowego zarządzania, aby sprostać nowym możliwościom rozpowszechniania utworów oraz potrzebom konsumentów dotyczącym korzystania z dorobku kulturowego, czyli po prostu: w jaki sposób organizacje zbiorowego zarządzania mają w przyszłości reprezentować uprawnionych.

Komisja Europejska zapowiedziała opublikowanie projektu dyrektywy, która będzie regulowała kwestie związane ze zbiorowym zarządzaniem prawami autorskimi i pokrewnymi. Jako że oczekiwania wobec projektu dyrektywy skupiają się głównie na dwóch obszarach: transparentności działania organizacji zbiorowego zarządzania oraz licencjonowaniu utworów muzycznych online, podczas konferencji zostały omówione trzy złożone, stawiające wiele wyzwań zagadnienia: licencjonowanie utworów audiowizualnych online, rola organizacji zbiorowego zarządzania w przeciwdziałaniu naruszeniom praw autorskich w środowisku cyfrowym oraz model rozszerzonych licencji zbiorowych jako rozwiązanie aktualnych problemów związanych ze zbiorowym zarządzaniem.

OPIS PANELI:

I. Licencjonowanie utworów audiowizualnych online

Podmioty zainteresowane wyrażają potrzebę ustanowienia silnego jednolitego rynku europejskiego w zakresie cyfrowego rozpowszechniania utworów audiowizualnych. W celu zapewnienia twórcom prawa do wynagrodzenia na poziomie odpowiadającym skali korzystania z utworów audiowizualnych, organizacje zbiorowego zarządzania powinny wypracować mechanizmy pozwalające w pełni korzystać z mediów cyfrowych, bez uszczerbku dla interesów podmiotów uprawnionych. W poszczególnych państwach członkowskich istnieją jednak różnice, co do zakresu praw powierzanych w zarząd organizacjom zbiorowego zarządzania.

Celem tej części konferencji było omówienie możliwych rozwiązań dotyczących transgranicznego licencjonowania utworów audiowizualnych on-line. Analizie zostały poddane modele: paneuropejskich platform zawierających repertuar reprezentowany przez organizacje zbiorowego zarządzania oraz model licencji obejmującej obszar całej Unii Europejskiej opartej na zasadzie „kraju pochodzenia", jaka została wprowadzona w dyrektywie satelitarno-kablowej, i która mogłaby być stosowana do wszystkich usług medialnych świadczonych przez europejskich dostawców na wszystkich platformach medialnych.

W komunikacie Europejska Agenda Cyfrowa Komisja Europejska zapowiedziała opracowanie w 2011 r. Zielonej Księgi na temat możliwości i wyzwań dystrybucji utworów audiowizualnych online. Podczas tego panelu zostały omówione kolejne kroki mające na celu wprowadzenie przepisów prawnych zapewniających niezbędną ochronę twórcom dzieł audiowizualnych.

II. Odpowiedzialność za naruszenia praw autorskich w środowisku cyfrowym a zbiorowe zarządzanie prawami

W tej części zostały omówione zmiany dokonujące się poprzez rozwój środowiska cyfrowego w odniesieniu do odpowiedzialności związanej z naruszaniem praw autorskich. Żyjemy w czasach, w których dostęp, uzyskanie i rozpowszechnianie nieautoryzowanych plików cyfrowych jest stosunkowo łatwe. Dyskusja skupiła się na roli organizacji zbiorowego zarządzania w opracowaniu zasad odpowiedzialności, odnoszących się do pośredników internetowych oraz na wyzwaniach związanych z umieszczeniem przez użytkowników treści w Internecie. Główne obszary zainteresowania powinny obejmować udostępnianie plików na zasadzie peer-to-peer, portale społecznościowe, odpowiedzialność dostawców usług internetowych oraz właścicieli sklepów internetowych. W tym kontekście poruszone zostały kwestie związane z zakresem dozwolonego użytku prywatnego, a także związane z rozszerzeniem i zastosowaniem prawa do udostępniania. Członkowie panelu skupili się również na metodach i opłacalności identyfikacji osób naruszających prawa. Jednym z celów panelu była także prezentacja pomysłów i projektów oznaczania treści.

III. Rozszerzony zbiorowy zarząd jako możliwe rozwiązanie aktualnych dylematów w zakresie praw autorskich

W tej części konferencji został przedstawiony i zanalizowany model rozszerzonych licencji zbiorowych, który jest szeroko stosowany w krajach skandynawskich. Głównym celem tej sekcji było przedstawienie wartości dodanej reprezentowanej przez ten model, zbadanie obszarów, w których mógłby on zostać wdrożony oraz zidentyfikowanie przeszkód, które mogą pojawić się w kontekście jego przyjęcia w ramach różnych systemów prawnych. Szczególną uwagę poświęcono zastosowaniu modelu w celu uproszczenia umów licencyjnych na zasadzie „jednego okienka" (ang. one-stop-shop) oraz w celu rozwiązania problemu licencjonowania dzieł osieroconych.





PUNKTY KONTAKTOWE

W konferencji eksperckiej „Kompetencje w Kulturze" wzięło udział około 70 przedstawicieli Punktów Kontaktowych ds. Kultury (Cultural Contact Points) z 35 państw uczestniczących w unijnym programie Kultura 2007-2013 (wszystkie kraje Unii Europejskiej, Europejskiego Obszaru Gospodarczego i państwa kandydujące do UE) a także reprezentanci Dyrekcji Generalnej ds. Edukacji i Kultury Komisji Europejskiej oraz Agencji Wykonawczej ds. Edukacji, Kultury i Sektora Audiowizualnego.

Dodatkowo, goście wzięli udział w dwudniowym spotkaniu zorganizowanym przez Polski Punkt Kontaktowy z okazji polskiej prezydencji w Narodowej Galerii Sztuki Zachęta i Bibliotece Uniwersyteckiej w Warszawie w dniach 18-19 lipca 2011 roku. Program obejmował warsztaty i sesje zamknięte, spotkania z Komisją Europejską i szkolenia prowadzone przez pracowników Agencji Wykonawczej.

Głównym celem działalności polskiego Punktu Kontaktowego jest promowanie Programu Kultura w Polsce, informowanie potencjalnych beneficjentów o możliwościach pozyskiwania grantów unijnych na projekty kulturalne. Dzięki szkoleniom, warsztatom i konsultacjom wniosków a także poprzez stronę internetową, newsletter i publikacje tematyczne polscy operatorzy kulturalni mogą uzyskać pomoc w pisaniu projektów, poszukiwaniu partnerów zagranicznych i składaniu aplikacji.

Strona Polskiego Punktu Kontaktowego:
www.program-kultura.eu

Strona Komisji Europejskiej poświęcona kulturze:
http://ec.europa.eu/culture/index_en.htm



Monika Smoleń
Podsekretarz Stanu w Ministerstwie Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Przesłanie Moniki Smoleń do uczestników konferencji (lipiec 2011)

Szanowni Państwo,

Kultura jest ważną i integralną częścią planu działań polskiej prezydencji i mam nadzieję, że stanie się jednym z jej najbardziej rozpoznawalnych znaków. Mam świadomość, jak ważny jest to czas dla promocji polskiej kultury, ale także poszukiwań dobrych rozwiązań dla kultury na poziomie europejskim. Wierzę, że we współpracy z Komisją Europejską i krajami członkowskimi przez najbliższe 6 miesięcy uda się nam osiągnąć w tym obszarze znaczące rezultaty. A zadań jest wiele, wymienię tylko kilka z nich: po pierwsze, dyskusja nad przyszłą perspektywą finansową na lata 2014-2020. Niezmiernie ważne jest, aby w nowym budżecie kultura uzyskała odpowiednie finansowanie nie tylko poprzez programy wspólnotowe, ale także fundusze strukturalne. Jestem przekonana, że kultura jest ważna nie tylko dla wspierania dialogu międzykulturowego, ale także jest jednym z najważniejszych czynników społeczno-ekonomicznego rozwoju Europy i może stać się jej największą przewagą konkurencyjną. Po drugie, przyszłość programów wspólnotowych Kultura, Media, Obywatele dla Europy. Po trzecie, prace nad dyrektywą określającą zasady licencjonowania dzieł osieroconych, a także sprawne prowadzenie spraw Unii Europejskiej wspólnie z Komisją Europejską w zakresie dotyczącym posiedzeń Komitetów i Zgromadzeń Ogólnych Światowej Organizacji Własności Intelektualnej (WIPO).

W ramach polskiej prezydencji odbyły się już pierwsze posiedzenia grup roboczych Rady Unii Europejskiej w zakresie kultury, spraw audiowizualnych i prawa autorskiego. Konferencja „Kompetencje w Kulturze" to najważniejsze spotkanie eksperckie poświęcone zagadnieniom powiązanym z obszarami zainteresowań tych grup roboczych. To jedno z wydarzeń polskiej prezydencji, z którym łączymy największe nadzieje.

Temat „Kompetencje w Kulturze" spina trzy sesje panelowe, z których każda poświęcona jest zagadnieniom z pozoru odrębnym, czasem specjalistycznym i trudno dostępnym dla środowiska pozaeksperckiego, jednakże połączonym wspólną troską o właściwy poziom edukacji kulturalnej, medialnej i artystycznej oraz o tworzenie warunków dla jak najlepszej dostępności do treści kulturowych i dziedzictwa kulturowego, przy jednoczesnym zachowaniu odpowiedniej ochrony praw autorskich. Dobór tematów poszczególnych sesji to odpowiedź na współczesne wyzwania, jakie stwarza postępująca globalizacja i rozwój nowych technologii.

Kompetencje w kulturze, będące motywem przewodnim konferencji, nabierają we współczesnym świecie szczególnego znaczenia oraz charakteru, obejmują bowiem szereg kwestii związanych z tradycyjnymi obszarami, takimi jak edukacja kulturalna i artystyczna, ale również odnoszą się do innych sfer, jak m.in. zachowanie i korzystanie z dziedzictwa cyfrowego oraz poszanowanie praw autorskich w środowisku cyfrowym. Nasza definicja kompetencji w kulturze wychodzi zatem poza tradycyjnie rozumiane uczestnictwo w kulturze. Kompetencje kulturowe potrzebne są dzisiaj bowiem nie tylko po to, aby aktywnie i świadomie uczestniczyć w kulturze, ale także po to, aby być kreatywnym, innowacyjnym, otwartym na zmiany – a więc pełnowymiarowo uczestniczyć w wyzwaniach, jakie stawia przed nami rzeczywistość.

Kompetencje kulturowe jako jeden z priorytetów naszej prezydencji wybraliśmy nieprzypadkowo. Jesteśmy przekonani, że są one niezbędne dla budowy kapitału intelektualnego i społecznego Europy oraz zapewnienia konkurencyjności gospodarki europejskiej, a tym samym zasługują na uwzględnienie w polityce i pracach Unii Europejskiej, także w ramach działań nad przyszłą perspektywą finansową i rozporządzeniami dot. Europejskiego Funduszu Społecznego i Europejskiego Funduszu Rozwoju Regionalnego. Kompetencje kulturowe w dokumentach unijnych zostały zdefiniowane w zaleceniu Parlamentu i Rady z 2006 r. ws. kompetencji kluczowych w uczeniu się przez całe życie, a ich definicja obejmuje trzy poziomy: wiedzy, umiejętności i postaw. Zalecenie to jest fundamentem prac nad rozwojem kompetencji kluczowych, które prowadzone są głównie w sektorze edukacji. Mimo wielkiego znaczenia tych kompetencji, które podkreślane było wielokrotnie w dokumentach unijnych przyjętych w obszarze kultury, edukacji i młodzieży, nie zbudowano masy krytycznej, konkretnych powiązań i faktycznych działań, które pozwoliłyby na wspieranie na poziomie europejskim rozwoju kompetencji kulturowych. Do tego chcielibyśmy dążyć podczas naszej prezydencji.

Kreatywność jest w coraz większym stopniu uznawana za podstawę dla budowy i funkcjonowania gospodarki opartej na wiedzy, rzadko jednak wspomina się, że koniecznym fundamentem dla rozwoju kreatywności są kompetencje kulturowe. Świadomość i ekspresja kulturalna to nie tylko wiedza, to także zdolności i postawy, takie jak otwartość, tolerancyjność, krytyczne podejście, odwaga myślenia innowacyjnego, stanowią więc podstawę dla budowy europejskiego społeczeństwa opartego na wiedzy i konkurencyjnej gospodarki.

Ważne jest również zwiększenie świadomości na temat możliwości wykorzystania różnych instrumentów finansowych istniejących na poziomie krajowym i europejskim oraz środków polityki spójności (w tym Europejskiego Funduszu Społecznego) na realizację projektów kulturalnych. Bowiem inwestycje w kapitał strukturalny – infrastrukturę kultury, to tworzenie niezbędnej bazy dla kształtowania i rozwijania kompetencji kulturowych i kreatywnych. Nie możemy zapominać także o konieczności wzmacniania efektów synergii płynących ze współpracy w ramach partnerstw kreatywnych, pomiędzy różnymi sektorami, takimi jak kultura, młodzież, edukacja formalna, nieformalna i poza-formalna.

Era cyfrowa przyniosła wiele istotnych zmian w środowisku kulturowym – czujemy się zobowiązani z jednej strony do digitalizowania i zachowania dziedzictwa kulturowego, w celu przekazania go obecnym i przyszłym pokoleniom, a z drugiej do systematycznego budowania kompetencji użytkowników tzw. bibliotek cyfrowych, przechowujących miliony obiektów – książek, filmów, obrazów, zdjęć, utworów muzycznych, audiowizualnych i innych. Gwałtownie roz-

wijające się otoczenie cyfrowe wymusza w szczególności budowanie kompetencji istotnych do korzystania z informacji udostępnianych przez media elektroniczne. Szczególną grupą, którą w tej kwestii musimy otoczyć wyjątkową troską są dzieci i młodzież, które od najwcześniejszych lat należy obejmować edukacją medialną i chronić przed dostępem do szkodliwych treści.

Wejście w erę cyfryzacji postawiło przed nami także pytanie o zadania instytucji kulturalnych, które zachowują i umożliwiają kontakt z dziedzictwem kulturowym. W styczniu bieżącego roku Komitet Mędrców, w opublikowanym przez siebie raporcie zatytułowanym „Nowy Renesans", prezentuje rekomendacje w sprawie cyfryzacji, udostępniania w trybie on-line i zachowania europejskiego dziedzictwa kulturowego w erze cyfrowej. Zwraca też szczególną uwagę na szanse jakie digitalizacja stwarza dla rozwoju nowych technik edukacyjnych, wzrostu efektywności w edukacji i wspólnej europejskiej świadomości kulturowej, a także sugeruje konkretne działania, które mogą zostać podjęte przez państwa członkowskie. Raport ten ma szczególne znaczenie dla polskiej prezydencji.

Rozwój technologii cyfrowych i internetu w znacznym stopniu wpłynął także na sposoby powielania, wprowadzania na rynek, dystrybucji i korzystania z utworów – to dziś jedno z największych wyzwań. Dzięki nowym mediom te same treści mogą być rozpowszechniane zarówno za pomocą tradycyjnych, jak i cyfrowych środków przekazu. Co więcej, ich dystrybucja odbywa się za pomocą różnorodnych urządzeń, takich jak odbiorniki telewizyjne, komputery osobiste czy telefony komórkowe. W związku z tym konsumenci formułują postulaty odnośnie poszerzenia zakresu dostępu do treści chronionych prawem autorskim, w sposób umożliwiający zapoznawanie się z tymi treściami w dowolnym miejscu i czasie, a modele biznesowe muszą szybko się zmieniać, aby dotrzymać kroku jeszcze szybszemu rozwojowi technologicznemu.

Należy podkreślić, że Europejskie prawodawstwo w obszarze prawa własności intelektualnej musi opierać się na zasadzie równowagi, czyli z jednej strony zapewniać odpowiedni poziom ochrony praw właścicieli, a z drugiej zapewniać w uzasadnionym zakresie dostęp do dorobku kulturowego. Organizacje zbiorowego zarządzania odgrywają niezwykle ważną rolę w zachowaniu tejże równowagi w zmieniającej się rzeczywistości. Efektywny oraz przejrzysty system zbiorowego zarządzania może ułatwić rozwiązanie dylematów związanych z ochroną praw autorskich w środowisku cyfrowym.

Prawno-autorska część konferencji „Kompetencje w Kulturze" będzie stanowić forum wymiany poglądów na temat roli organizacji zbiorowego zarządzania w zmieniającej się rzeczywistości, w tym szczególnie na temat tego, w jaki sposób zmiany technologiczne oraz nowe sposoby tworzenia i rozpowszechniania utworów kształtują kompetencje organizacji zbiorowego zarządzania, samych uprawnionych oraz użytkowników.

Jednym z celów konferencji jest także omówienie możliwych rozwiązań dotyczących transgranicznego licencjonowania utworów audiowizualnych on-line. Konferencja będzie dobrą okazją do odniesienia się po raz pierwszy do dokumentu Komisji Europejskiej, jakim jest opublikowana 13 lipca, a więc zaledwie kilka dni temu, Zielona Księga w sprawie dystrybucji utworów audiowizualnych online w Unii Europejskiej.

Analizując zmiany dokonujące się poprzez rozwój środowiska cyfrowego, należy również podjąć temat odpowiedzialności związanej z naruszaniem praw autorskich. Wymiana poglądów jest szczególnie ważna w świetle planów Komisji Europejskiej, która zapowiada na rok 2012 prace nad nowelizacją dyrektywy w sprawie egzekwowania praw

własności intelektualnej, które będą miały na celu jej dostosowanie do wyzwań związanych z egzekwowaniem praw własności intelektualnej w Internecie.

Rozwiązanie problemów, o których wspomniałam będzie możliwe dzięki dialogowi, chęci dzielenia się wiedzą i chęci wspólnego stawienia czoła wielu wyzwaniom. Wierzę, że zarówno „kulturalna", „medialna, jak i „prawno-autorska" część konferencji „Kompetencje w Kulturze" będzie stanowić żywe forum wymiany poglądów na temat szeregu spraw pojawiających się pod tym wspólnym hasłem.

Dziękuję wszystkim mówcom, moderatorom, panelistom i sprawozdawcom, a także wszystkim uczestnikom konferencji za poświęcenie czasu, obecność i podzielenie się swoją wiedzą i doświadczeniami – wierzę, że konferencja „Kompetencje w Kulturze" zorganizowana przez polską prezydencję stanie się znaczącym wydarzeniem w świecie kultury.

Curriculum Vitae

Absolwentka geografii społeczno-ekonomicznej Uniwersytetu Jagiellońskiego, studiów podyplomowych Zarządzanie na Wydziale Prawa i Administracji UJ oraz Studium Pedagogicznego UJ. W 2003 roku obroniła z wyróżnieniem pracę doktorską na Wydziale Zarządzania i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego i uzyskała tytuł doktora nauk humanistycznych w dyscyplinie zarządzanie. Od 1998 do 2007 r. pracownik naukowo-dydaktyczny w Instytucie Spraw Publicznych UJ. Współautor Narodowej Strategii Rozwoju Kultury, autor licznych artykułów naukowych i ekspertyz z zakresu zarządzania kulturą i finansowania kultury ze środków europejskich. W latach 2003-2004 kierownik Zespołu Zadaniowego ds. funduszy strukturalnych i strategii kultury w Narodowym Centrum Kultury oraz pełnomocnik Ministra Kultury ds. Narodowych Programów Kultury. Od 2004 r. pracownik Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, najpierw jako Dyrektor Departamentu Współpracy z Samorządami, potem Departamentu Strategii Kultury i Spraw Europejskich, a następnie Departamentu Strategii Kultury i Funduszy Europejskich. Reprezentowała resort w zespołach odpowiedzialnych m.in. za monitorowanie polityki spójności, realizację Strategii Lizbońskiej, wdrażanie funduszy strukturalnych na poziomie centralnym i regionalnym.

PANEL I

Rola kompetencji kulturowych w budowie kapitału intelektualnego Europy

KULTURA

KOMPETENCJE KULTUROWE – WKŁAD KULTURY I KREATYWNOŚCI W BUDOWĘ KAPITAŁU INTELEKTUALNEGO EUROPY

Moderator: Jean-Marc Lauret **25**
Panelistka: Laura Cassio **27**
Panelistka: Szilvia Németh **31**





Jean-Marc Lauret
Ministerstwo Kultury i Komunikacji Republiki Francuskiej

polski

Wstęp do panelu

Chciałbym rozpocząć dyskusję od dwóch uwag.

Pierwsza uwaga: Istnieją co najmniej trzy koncepcje kreatywności

Pojęcie to powstało w XIX w. razem z romantyczną koncepcją „twórczego geniuszu". Geniusz twórczy przybywa do ludzi z zewnątrz i dotyczy tylko tych, których natura lub Bóg obdarzyła takim przymiotem. Koncepcja ta nie zanikła całkowicie. „Kreatywny" byt jest czasem uważany za dar nierównomiernie rozdzielony pomiędzy ludzi.

W drugiej połowie XX w. byliśmy świadkami zmiany perspektywy. Geniusz kreatywny czy twórczy pochodził od samych ludzi, tak długo jak istniały warunki, aby każdy mógł rozwijać swoje twórcze możliwości. W społeczeństwie, w którym innowacyjność jest głównym motorem gospodarki, priorytetem stało się kształtowanie kreatywności jednostki. Pojęcie kreatywności zaczęło splatać się z pojęciem konkurencyjności.

W obu przypadkach, kreatywność jest postrzegana jako **osobny proces.**

Istnieje jeszcze trzeci pogląd. Kreatywność jest wynikiem osobistej pracy prowadzonej w zbiorowych ramach. Głównym motorem rozwoju staje się wtedy współpraca, a nie konkurencja, która dla niektórych może być czynnikiem współzawodnictwa, lecz która dla większości stanowi czynnik wykluczenia i konformizmu społecznego, zachętę do ucieczki lub wycofania się.

W związku z tym należy określić koncepcję kreatywności, do której stosuje się odniesienie oraz rodzaj pedagogiki kreatywności, którą pragnęlibyśmy wspierać.

Druga uwaga: Innowacyjność i kreatywność nie są celami, lecz środkami do osiągnięcia celów. Kreatywność może za naszą sprawą działać w służbie wojny lub produktywności. Innowacyjność i kreatywność mogą z drugiej strony dążyć do fundamentalnej zmiany naszego modelu rozwoju

Wykorzystanie kreatywności i innowacyjności w służbie tego nowego modelu rozwoju wymaga wdrożenia odpowiedniej pedagogiki skupionej wokół trzech osi:

1. **Rozwój inteligencji emocjonalnej**

   Do tej pory edukacja miała na celu wyeliminowanie wszystkiego, co odnosi się do wrażliwości, uznawanej za nie za bardzo wiarygodną, za źródło błędu lub zaburzeń, czy też zachętę do zła. Jednak aktywność poznawcza jest w takim samym stopniu nacechowana wrażliwością, jak i racjonalizmem.

2. **Rozwój inteligencji relacji**

   Społeczeństwo nie składa się z jednej strony z autonomicznych jednostek i z drugiej strony z osób, które się jeszcze nimi nie stały, które już nimi nie są lub których autonomia jest ograniczona przez niepełnosprawność. Wszyscy jesteśmy w różnym stopniu zależni od siebie nawzajem. Zrozumienie tego otwiera nas na nowe koncepcje nauczania, pozwala przejść z modelu indywidualizmu i konkurencyjności do modelu współpracy, a rozwój przetwarzania rozproszonego może świadczyć o tym, że stanowi on ramy najlepiej dostosowane do wytwarzania wiedzy, gwarancję zarówno wydajności, jak i kreatywności.

3. **Propagowanie koncepcji prawdy jako konstrukcji stale tymczasowej**

   Zadania związane z rozwiązywaniem problemów, które napotykają naukowcy, nie ograniczają się do śledzenia procesu składającego się z etapów dokładnie określonych i wykonywanych w wyznaczonym porządku. Wiedza jest konstrukcją czerpiącą z różnych poglądów na temat rzeczywistości. W tym sensie dialog międzykulturowy stanowi nie tylko ważny problem społeczny, lecz także motor rozwoju poznawczego.

Wkład edukacji artystycznej i kulturalnej powinien być rozpatrywany w odniesieniu do tych trzech osi.

Curriculum Vitae

Po odejściu od nauczania filozofii, w 1989 r. Jean-Marc Lauret rozpoczął pracę w ministerstwie kultury, gdzie realizował politykę rozwoju artystycznego i kulturalnego od wczesnego dzieciństwa oraz zajmował się wzmacnianiem partnerstwa z uniwersytetami. W 1997 r. dołączył do Gabinetu Ministra Terytoriów Zamorskich, następnie, w 2001 został mianowany szefem departamentu odpowiedzialnego za edukację artystyczną i kulturalną oraz za szkolnictwo wyższe w ministerstwie kultury. Do 2009 r. przewodniczył grupie europejskich ekspertów, mających za zadanie opracowanie strategii zmierzających do rozwoju synergii pomiędzy sektorami edukacji i kultury. Od stycznia 2010 r. jest Koordynatorem Projektu w Inspektoracie Generalnym ds. Kultury.



Laura Cassio
Dyrekcja Generalna ds. Edukacji i Kultury, Komisja Europejska

Kompetencje kulturowe w bieżących rozważaniach na poziomie UE

Wkład ten dotyczy ram odniesienia w postaci dokumentów i inicjatyw na poziomie UE i nakreśla w skrócie, dlaczego koncentracja na kulturze i kreatywności w edukacji powinna być uważana za niezmiernie wartościową.

Nie ma potrzeby podkreślać, że uzyskanie „kultury" (jako uznanie i wyrażenie w znaczeniu estetycznym) zawsze było postrzegane za podstawowy cel edukacji, i że przez to kultura zawsze stanowiła wartość samą w sobie w edukacji. Jednakże, w aktualnych rozważaniach nad edukacją i systemem szkolenia na poziomie europejskim, pojawiły się być może bardziej utylitarne rozważania w odniesieniu do roli, jaką kultura i kreatywność mogą odegrać w edukacji.

Wskazują one na główny wkład, jaki kultura i kreatywność mogą wnieść do jakości edukacji; integracji społecznej; i szans młodych ludzi na zatrudnienie, rozwijanie innowacji i tworzenie biznesu.

Mnóstwo ostatnich dokumentów i procesów w politykach na szczeblu UE wspiera takie rozważania.

W pierwszej kolejności, ramy kluczowych kompetencji do uczenia się przez całe życie, zdefiniowane w 2006 r. w Zaleceniu[1], wskazują na „świadomość i ekspresję kulturalną", jako jeden z najważniejszych efektów uczenia się. W Programie roboczym Edukacja i Szkolenie 2020[2], zwiększenie kreatywności na wszystkich poziomach edukacji zostało zidentyfikowane jako jeden z czterech celów strategicznych.

Również obecne prace nad przedwczesnym kończeniem nauki szkolnej wskazują na kulturę i sztukę jako ważne narzędzia motywacji młodych ludzi[3]. Sztuka i kreatywność są kluczowe dla obecnych ram współpracy w dziedzinie polityki młodzieżowej.

[1] http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=OJ:L:2006:394:0010:0018:en:PDF
[2] http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=CELEX:52009XG0528(01):EN:NOT
[3] http://ec.europa.eu/education/school-education/doc/earlyrec_en.pdf

Ze strony kultury, Otwarta Metoda Koordynacji Kultury w latach 2008-2010 dotyczyła między innymi synergii między edukacją a kulturą. W obecnej fazie (2011-2014) będą prowadzone prace nad partnerstwami kreatywnymi i nad kompetencją kluczową świadomość i ekspresja kulturalna[4].

Ponadto, rozpoczęta w Komisji debata nad tym, jak odblokować potencjał przemysłów kultury i kreatywnych (Zielona Księga i dalsze konsultacje[5]) kładzie znaczny nacisk na kompetencje.

Spójrzmy na to wszystko bardziej szczegółowo. Przede wszystkim wydaje się, że kultura i kreatywność są nie tylko wartością samą w sobie, lecz także wnoszą wkład w **ogólną jakość kształcenia.** W 2006 r. Zalecenie dotyczące kluczowych kompetencji wpłynęło na pogłębione refleksje na temat celu i oczekiwanych rezultatów kształcenia, i odegrało znaczącą rolę w kluczowych reformach niektórych krajowych systemów edukacji. Podstawową zasadą ram kompetencji kluczowych jest z jednej strony nacisk na wyniki, a nie na proces nauczania i szczegółowy program, a z drugiej strony przekonanie, że wszystkie kluczowe kompetencje są ściśle związane i konieczne dla siebie. Tak więc, kompetencja kluczowa nr 8, to jest „świadomość i ekspresja kulturalna zamierzona" jako „uznanie znaczenia twórczego wyrażania idei, doświadczeń i uczuć za pośrednictwem szeregu środków wyrazu" nie powinna być traktowana wyłącznie jako pożądany wynik edukacji samej w sobie, ale ma również fundamentalne znaczenie dla, na przykład, komunikacji w języku ojczystym, zdolności uczenia się, umiejętności społecznych. Projekt DICE[6], również przedstawiony w tym panelu, który stosował rygorystyczną eksperymentalną metodologię do oceny, naukowo udowodnił, w jaki sposób edukacja teatralna może przyczynić się do nabycia szeregu kluczowych kompetencji.

Program roboczy Edukacja i Szkolenie 2020, który stanowi ramy odniesienia dla polityki współpracy między Państwami Członkowskimi na polu edukacji, definiuje cztery cele strategiczne, na których taka współpraca powinna się skupić. Jednym z nich jest wzmacnianie kreatywności i innowacyjności, bieżące działania dotyczą na przykład rozwoju wskaźników kreatywności. Uzasadnienie dla takiej koncentracji na kreatywności określa między innymi znaczenie kreatywności dla nabywania kompetencji kluczowych, ale również potencjał wkładu w kontekście potrzeb społecznych, jak również do indywidualnego dobrostanu.

To, że **dobrostan** powinien być wyraźnie wskazany w ramach odniesienia dla polityki współpracy w zakresie edukacji na poziomie europejskim, jest wystarczająco interesujące. Obecne rozważania nad edukacją plasują kwestię dobrostanu coraz wyżej w agendzie[7].

Dowody empiryczne, które prawdopodobnie wymagają dalszych badań, pokazują, że koncentracja na sztuce i kreatywności w szkołach może znacznie zwiększyć motywację uczniów, ich zaangażowanie w naukę, a w niektórych przypadkach ogólną atrakcyjność szkoły, co znacznie przyczynia się do poprawy atmosfery i dobrostanu uczniów, nauczycieli i rodzin.

W ramach programu Edukacja i Szkolenie 2010, grupa ekspertów z krajowych władz oświatowych pracowała razem nad kwestiami dostępu i integracji społecznej w edukacji, a zwłaszcza nad sprawą wczesnego kończenia nauki szkolnej[8]. Odwiedzili kilka inicjatyw „drugiej szansy" ukierunkowanych na tych, którzy przedwcześnie porzucili szkoły średnie, w celu wznowienia ich uczenia się. Zdecydowana większość kładzie duży nacisk na sztukę i kreatywność jako język interesujący młodych ludzi i mogący pomóc w odbudowie mostów. Oczywiście, środki „drugiej szansy" stanowią bardzo ograniczony segment w spektrum edukacji, ale byłoby bardzo interesujące przyjrzeć się przyczynom, dlaczego im się udaje tam, gdzie główny nurt edukacji zawodzi – można wyciągnąć z tego wnioski.

W odniesieniu do wykorzystywania sztuki i kreatywności, można stwierdzić, na przykład, że w większości system edukacji zawiera ich sporo w szkole podstawowej, ale znacznie mniej w średniej, a bardzo mało w początkowym kształceniu i szkoleniu zawodowym (VET). To tak, jakby szkolenie na elektryka i zajęcia muzyczne w tym samym czasie nie mogły być brane pod uwagę – a przecież większość młodych ludzi interesuje się muzyką! Biorąc pod uwagę, że w początkowym kształceniu i szkoleniu zawodowym (VET), poziom wczesnego opuszczania szkoły jest najwyższy, włączenie do programu niektórych działań, które naprawdę uczniów zainteresują, może być warte rozważenia.

To z tego powodu, Zalecenie Rady w sprawie wczesnego opuszczania szkoły, przyjęte w maju 2011[9], poleca działalność artystyczną i kulturalną w ramach strategii interwencyjnych, w celu podniesienia poczucia własnej wartości i zwiększenia elastyczności postaw.

Jednocześnie, ramy współpracy w zakresie polityki młodzieżowej na poziomie UE[10] koncentrują się na lepszym dostępie do kultury i uczestnictwie w kulturze i ekspresji kulturalnej od najmłodszych lat. Jednym z głównych tematów jest umożliwienie młodzieży dostępu do kultury, jak potwierdziły w 2009 r. konkluzje Rady w sprawie promowanie pokolenia kreatywnego dzięki ekspresji kulturowej i dostępowi do kultury[11], a w 2010 r. wnioski na temat dostępu młodych ludzi do kultury[12].

Na poziomie bardziej ogólnym, wkład kultury w spójność społeczną również został uznany przez konkluzje Rady z 2010 r. w sprawie wkładu kultury w walkę z ubóstwem i wykluczeniem społecznym[13].

Wreszcie, kultura w edukacji wydaje się mieć również możliwość wkładu w **ogólne perspektywy gospodarcze,** w zakresie tworzenia miejsc pracy. Ma to fundamentalne znaczenie dla Strategii UE 2020, patrząc na potencjał „inteligentnego" wzrostu. W obecnym kryzysie, branże twórcze wykazały wysoki poziom odporności i dlatego są obiecującym sektorem, któremu warto się przyjrzeć i wspierać w przyszłości. Inicjatywa flagowa Unia Innowacji zawiera mnóstwo inicjatyw wspierających kreatywność. Ale nie wszystkie mają na celu wsparcie nabywania kompetencji przez kreatywnych profesjonalistów. Zielona Księga w sprawie przemysłów kultury i kreatywnych oraz dalsze konsultacje podkreśliły również, że rozwój twórczej gospodarki potrzebuje sprzyjających warunków – sektor kultury i twórczości kwitnie tam, gdzie jest żyzna gleba, tj. kompetentna publiczność, która może wspierać przemysł. Dlatego kultura i kreatywność w edukacji mają znaczenie również dla gospodarki.

Oczywiście, zarówno edukacja, jak i kultura podlegają kompetencjom krajowym (lub regionalnym). Jaki więc wkład może mieć UE na tym polu?

W pierwszej kolejności, jak już wcześniej powiedziano, na polu kultury współpraca międzyrządowa poprzez Otwartą Metodę Koordynacji zwróciła i zwróci w przyszłości znaczną uwagę na te kwestie.

4 http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=OJ:C:2010:325:0001:0009:EN:PDF
5 http://ec.europa.eu/culture/documents/greenpaper_creative_industries_en.pdf; http://ec.europa.eu/culture/our-policy-development/cultural-and-creative-industries/consultation-on-green-paper_fr.htm
6 http://www.dramanetwork.eu/
7 do tego stopnia, że zostało niedawno utworzone konsorcjum ważnych Fundacji w celu dokonania analizy „uczenia się dla dobrostanu": http://www.learningforwellbeing.org/
8 Ich sprawozdania są dostępne na http://www.kslll.net/peerlearningclusters/clusterDetails.cfm?id=15
9 http://ec.europa.eu/education/school-education/doc/earlyrec_en.pdf
10 Odnowione ramy europejskiej współpracy na polu młodzieży (2010-08)
11 http://register.consilium.europa.eu/pdf/en/09/st14/st14453.en09.pdf
12 http://www.youth-eutrio.be/LinkClick.aspx?fileticket=756933326761564166585530&tabid=96&language=nl-BE&stats=false
13 http://www.consilium.europa.eu/uedocs/cms_data/docs/pressdata/en/educ/117797.pdf

Programy UE w zakresie edukacji, kultury, młodzieży i badań mogą wspierać wymianę międzynarodową oraz badania i eksperymenty w tym zakresie.

Ponadto, i, być może, co najważniejsze, kultura i twórczość są częścią długoterminowej i szerokiej refleksji nad kluczowymi kompetencjami i w samym centrum programu roboczego Edukacji i Szkolenia 2020, który ustalaj agendę europejskiej współpracy na następną dekadę.

Curriculum Vitae

Specjalistka ds. badań i analiz w Dyrekcji Generalnej ds. Edukacji i Kultury Komisji Europejskiej od 1998 r., pracuje w dziale zajmującym się polityką kulturalną i dialogiem międzykulturowym. Obecnie zajmuje się inicjatywami związanymi z dialogiem międzykulturowym, synergiami między kulturą a edukacją oraz udziałem kultury w społecznym włączeniu. Na jej poprzednich stanowiskach w Komisji Europejskiej zajmowała się edukacyjnymi i szkoleniowymi strategiami i programami – w szczególności powiązaniem edukacji ze społecznym włączeniem, doradztwem zawodowym i analizą potrzebnych umiejętności.



Szilvia Németh
Projekt DICE

Wpływy procesów nauczania i uczenia się na kluczowe kompetencje. Niektóre wyniki projektu DICE

Współautor artykułu: **János Gordon Győri**

Ludzkość jest z natury rasą kulturową. Sposób, w jaki jesteśmy w stanie skutecznie radzić sobie ze zintegrowaną złożonością naszego środowiska fizycznego i społecznego oraz przetrwać opiera się na kulturze. Kultura jako narzędzie jest kumulacyjna (Tomasello, 2009): jest ona nieustannie przez wszystkie czasy budowana, kształtowana i dzielona przez każdą jednostkę i pokolenie. Kultura jest również procesem samorozwijającym się, gdyż za każdym razem jest ona również rezultatem swojego własnego procesu, który także służy jako narzędzie kształtujące następną fazę rozwoju.

Społeczeństwa są najbardziej złożonymi przejawami naszego budowania kultury. Społeczeństwa różnią się nie tylko swoim środowiskiem fizycznym, ale również sposobem budowania środowiska społecznego. Ludzie „meblują" swoje konteksty w czasie i przestrzeni (poprzez instytucje, systemy wierzeń, postawy, wartości, cele, wzory zachowań, itp.), aby doświadczyć znaczącego konformizmu i bezpieczeństwa istnienia.

Kultura jest procesem uczenia się i działania (i uczenia się przez działanie) opartym na uniwersalnej ludzkiej kompetencji. Wszyscy rodzimy się z kompetencją kulturową, na której budowany jest proces naszego uczenia kulturowego i nasze zachowanie kulturowe. Jest to uniwersalne. Ale samej kultury trzeba się nauczyć i ta nauka (uspołecznienie, ukulturalnienie, również akulturacja) oraz zachowanie kulturowe są już konstruktami społecznymi/kulturowymi – lub co najmniej znajdują się pod wpływem społecznym/kulturowym. Również w nich mogą występować znaczące różnice indywidualne.

Kompetencja kulturowa jest umiejętnością zdobywania, używania i wprowadzania zmian w kulturze, zaś kompe-

tencja międzykulturowa jest umiejętnością zdobywania, używania i wprowadzania zmian pomiędzy kulturami. Te kompetencje składają się z czterech głównych komponentów:

- „Samoświadomość/autorefleksja": świadomość własnych uprzedzeń w zagadnieniach kulturowych (np. stereotypy i reakcja na ludzi pochodzących z innych kultur, mniejszości, grup etnicznych, itp.);
- „Wiedza": wiedza na temat inności i innych kultur;
- „Postawa": chęć bycia bardziej wrażliwym, autorefleksyjnym w zagadnieniach kulturowych oraz pogłębienia wiedzy na temat innych kultur, zmiany stereotypów i wierzeń na temat innych kultur, itp.;
- „Umiejętności": zdolność współpracowania z ludźmi z innych kultur, bycia skutecznym w komunikacji wielokulturowej, itp. (Deardorff, 2009).

Pomimo tego, że większość tych kompetencji jest podświadoma (Sorti, 2009), każdej z nich można się nauczyć: samoświadomość kulturowa, wiedza o inności, postawa jak również umiejętności społeczne można kształtować za pomocą procesów nauczania i uczenia.

W kontekście wielokulturowym, kompetencja międzykulturowa jest najważniejszą podstawą budowania kapitału kulturowego jednostek i całych społeczeństw. Oprócz kompetencji międzykulturowej, inne kluczowe kompetencje biorą udział w budowaniu kapitału intelektualnego i kulturowego. Kluczowe kompetencje na rzecz uczenia się przez całe życie – komunikacja w języku ojczystym, komunikacja w językach obcych, kompetencje matematyczne i podstawowe kompetencje w naukach ścisłych, kompetencje cyfrowe, nauka uczenia się, kompetencje interpersonalne, międzykulturowe i społeczne, kompetencje obywatelskie, poczucie inicjatywy i przedsiębiorczości, świadomość i ekspresja kulturalna – w kształcie wiedzy, umiejętności i podejścia właściwego dla każdego kontekstu, są kluczowe dla każdej jednostki w społeczeństwie opartym na wiedzy.

DICE (Drama Improves Lisbon Key Competences in Education), międzynarodowy, dwuletni międzykulturowy projekt badawczy finansowany przez UE, oprócz pozostałych celów edukacyjnych, badał wpływ teatru edukacyjnego i aktorstwa na pięć spośród ośmiu kluczowych kompetencji. Celem projektu było:

- Pokazanie za pomocą międzykulturowego badania jakościowego i ilościowego, że teatr edukacyjny i aktorstwo są narzędziami, które silnie wpływają na kluczowe kompetencje. Badanie przeprowadzono na około 5000 młodych osób w wieku 13-16 lat;
- Publikacja Dokumentu Politycznego, opartego na badaniu i rozpowszechnienie go wśród osób zaangażowanych w kulturę i edukację na poziomie europejskim, krajowym i lokalnym na całym świecie;
- Stworzenie Zasobu Edukacyjnego – publikacji dla szkół, wychowawców i specjalistów na temat różnych praktyk teatru edukacyjnego. Rozpowszechnienie go na wspomnianych wyżej poziomach;
- Porównanie działań teatru i aktorstwa w edukacji w różnych krajach i pomoc w przeniesieniu know-how za pomocą mobilnych ekspertów i ich wiedzy;
- Rozpowszechnienie wyników projektu za pomocą konferencji w większości krajów partnerskich oraz konferencji w Brukseli dla kluczowych europejskich liderów w sztuce, kulturze, edukacji i młodzieży.

W ostatecznej bazie danych znajdują się dane uzyskane od łącznej liczby 4475 uczniów z 12 różnych krajów, uczestniczących w 111 różnych programach teatru edukacyjnego i aktorskich. Dane zostały zebrane wśród uczniów, nauczycieli, liderów programów teatralnych i aktorskich, niezależnych obserwatorów, osób oceniających z zewnątrz i najważniejszych znawców teatru. Zgodnie z wynikami badania, uczniowie, którzy regularnie brali udział w zajęciach teatru edukacyjnego i aktorskich, w porównaniu z rówieśnikami nie uczestniczącymi w takich programach, są wyżej oceniani przez nauczycieli pod każdym względem: czują się pewniejsi w czytaniu i rozumieniu zadań, w komunikacji, jest bardziej prawdopodobne, że będą uważać się za kreatywnych, bardziej lubią zajęcia szkolne, są bardziej tolerancyjni zarówno w stosunku do mniejszości jak i obcokrajowców, są aktywniejszymi obywatelami, są bardziej innowacyjni i przedsiębiorczy i wykazują więcej zainteresowania własną przyszłością i mają więcej planów. Chętniej uczestniczą w różnych gatunkach sztuki i kultury, nie tylko wykonując sztukę, ale również pisząc, komponując muzykę, kręcąc filmy, wykonując rękodzieło oraz uczęszczając na różnego rodzaju wydarzenia artystyczne i kulturalne. Robią więcej dla swoich rodzin, jest większe prawdopodobieństwo, że będą pracować na część etatu, a pozostały czas będą spędzać na twórczości indywidualnej lub w grupie.

Badanie dowodzi, że teatr edukacyjny i aktorstwo znacząco wspiera kilka najważniejszych celów edukacyjnych Strategii Europa 2020. Zatem wychowywanie obywateli zgodnie z programem nauczania, który obejmuje teatr edukacyjny i aktorstwo, będzie miało wpływ na zmniejszenie odsetka osób przedwcześnie kończących edukację, na zwiększenie ogólnej jakości edukacji publicznej i wyższej, na ustanowienie silniejszej synergii pomiędzy kulturą i edukacją oraz na szkolenie większej liczby innowacyjnych, kreatywnych i ambitnych obywateli (Cziboly, 2010).

Hofstede (2001) opisuje podstawowe ukierunkowania na wartości w społecznościach ludzkich zgodnie z pięcioma wymiarami, z których każdy może być wysokiego lub niskiego stopnia. Są one następujące:

- „Dystans władzy": stopień nierówności pomiędzy ludźmi, którzy mają władzę i którzy jej nie mają;
- „Indywidualizm": siła więzi w ramach społeczności;
- „Maskulinizacja": podział kobiecych i męskich ról w społeczeństwie;
- „Niepewność": poziom niepokoju odczuwany przez ludzi w społeczeństwie w nieoczekiwanych i nieznanych sytuacjach;
- „Orientacja długoterminowa": jak bardzo społeczeństwo woli długoterminowe wartości, tradycje i cele od ich krótkoterminowych odpowiedników.

Społeczeństwa przejawiają różne tendencje w odniesieniu do tych podstawowych ukierunkowań na wartości. Jak można zauważyć na podstawie wyników DICE, wszystkie te założenia tworzone są przez społeczeństwo i kulturę i z tego powodu wszystkie mogą być badane i nauczane za pomocą metod pedagogicznych. Im więcej kompetencji intelektualnych ludzie potrzebują w życiu społecznym – w sytuacjach codziennych i w pracy – tym ważniejszy jest fakt, że poprzez edukację możemy mieć na nie wpływ. Jednak wiedza nauczycieli i uczniów, ich wartości i podejście do zmian kulturowych jak również do metod rozwijania ich kompetencji kulturowych są czynnikiem warunkującym te procesy.

Więcej informacji: http://www.dramanetwork.eu/

Bibliografia

Cziboly, A. (red.), *The DICE has been cast. Research findings and recommendations on educational theatre and drama,* DICE Consortium 2010, http://www.dramanetwork.eu/file/Policy%20Paper%20long.pdf.
Deardorff, D.K. (2009), *Implementing intercultural competence assessment,* [w:] *The Sage handbook of intercultural competence,* D. Deardorff (red.), s. 477-491, Los Angeles, Sage.
Hofstede, G. (2001), *Culture's consequences: Comparing values, institutions, and organizations across nations,* Thousand Oaks, Sage Publications.
Sorti, C. (2009), *Intercultural competence in human resources,* [w:] *The Sage handbook of intercultural competence,* D. Deardorff (red.), s. 272-286, Los Angeles, Sage.
Recommendation of the European Parliament and of the Council, of 18 Dec 2006, on Key competences for lifelong learning.
Tomasello, M. (2009), *Why we cooperate,* Cambridge, MIT Press.

Curriculum Vitae

W 2000 r. zdobyłam tytuły magistra socjologii i pedagogiki na Eötvös Loránd University of Sciences w Budapeszcie. W 2002 r. otrzymałam tytuł magistra filozofii z badań nad edukacją na Uniwersytecie w Cambridge w Anglii. Następnie rozpoczęłam pracę dla Narodowego Instytutu Edukacji Publicznej jako pracownik naukowy. Pracowałam jako specjalista oświatowy i pracownik naukowy w dziedzinie sprawiedliwego dostępu do edukacji spełniającej wysokie standardy. Prowadziłam i uczestniczyłam w różnych krajowych i międzynarodowych, jakościowych i ilościowych projektach badawczych, skupiając się na osiągnięciach szkolnych Romów, społecznie pokrzywdzonych, imigrantów i uczniów ze specjalnymi potrzebami edukacyjnymi. Od 2002 r. miałam możliwość nadzorować i oceniać proces integracji uczniów romskich w zwykłych szkołach, gromadzić najlepsze praktyki z zastosowanych rozwiązań w celu desegregacji. Między rokiem 2007 i 2009 pracowałam jako ekspert ds. oświaty w Zespole ds. dostępu i społecznego włączenia w procesie uczenia się przez całe życie w Dyrekcji Generalnej ds. Edukacji i Kultury Komisji Europejskiej. Obecnie piszę pracę doktorską na Eötvös Loránd University of Sciences w Budapeszcie.





Kazimierz Krzysztofek

Pro Cultura Foundation

Curriculum Vitae

Obszary badań i kompetencje naukowe Kazimierza Krzysztofka obejmują: wpływ technologii informacyjnych na sztukę; konsekwencje rozwoju technologii informacyjnych dla przemysłów kultury oraz produkcji, dystrybucji i konsumpcji dóbr wytworzonych przez te przemysły; kultury wspólnotowe oraz społeczeństwo obywatelskie. W latach 1994-2000 Kazimierz Krzysztofek pracował Instytucie Kultury na stanowisku Dyrektora ds. Badań. Od 1995 r. pełni funkcję członka Komitetu Prognoz „Polska 2000 Plus" przy Prezydium Polskiej Akademii Nauk. Od 2000 r. jest profesorem socjologii w Wyższej Szkole Psychologii Społecznej w Warszawie. Był stypendystą programu Fulbright w Centrum Studiów Międzynarodowych Instytutu Technologii Massachusetts (Program Komunikacji Międzynarodowej, 1987/88), a w 1996 r. gościnnym wykładowcą na Uniwersytecie Stanowym w Pensylwanii. Jest autorem wielu publikacji oraz laureatem wielu nagród i wyróżnień.



Jakub Wojnarowski

Kancelaria Prezesa Rady Ministrów

Curriculum Vitae

Dyrektor ds. programowych w Fundacji na rzecz Nauki Polskiej (od 2006 r.) oraz członek Zespołu Doradców Strategicznych Prezesa Rady Ministrów (od 2008 r.), poprzednio członek zarządu Forum Darczyńców w Polsce (2006-2009) i członek Europejskiego Forum ds. Filantropii i Grupy Sterującej Funduszami na Badania (2007-2008); uzyskał tytuł magistra socjologii na Uniwersytecie Warszawskim (2001 r.) i magistra nauk politycznych na Central European University (2002 r.), autor i współautor publikacji i raportów na temat komunikacji i radzenia sobie z konfliktami oraz książki na temat współczesnych ruchów społecznych. Jego zainteresowania obejmują politykę nauki i innowacji, kapitał społeczny oraz mobilność naukowców.



PANEL II

Partnerstwa kreatywne na rzecz kompetencji kulturowych

KULTURA

KOMPETENCJE KULTUROWE – WKŁAD KULTURY I KREATYWNOŚCI W BUDOWĘ KAPITAŁU INTELEKTUALNEGO EUROPY

Moderator: Philippe Kern **40**
Panelista: Sergio López Figueroa **43**
Panelista: Henrik Zipsane **46**
Panelista: Paul Collard **50**
Panelistka: Caroline Sharp **54**
Panelista: Barend van Heusden **58**



Philippe Kern
KEA European Affairs

Partnerstwa kreatywne na rzecz kompetencji kulturowych poprzez edukację

„Kreatywność w nauce dotyczy promowania elastyczności, otwartości na to, co nowe, zdolności do adaptacji lub dostrzegania nowych sposobów działania i odwagi, by zmierzyć się z niespodziewanym"
Arthur Cropley

Organizacje oraz specjaliści zajmujący się sztuką i kulturą współpracują coraz bliżej ze szkołami, instytucjami edukacyjnymi, administracją publiczną i przedsiębiorstwami, aby pomóc jednostkom w rozwijaniu kompetencji kulturowych, rozumianych jako zestaw poznawczych, instrumentalnych i normatywnych narzędzi, które są niezbędne osobom pragnącym stawić czoła determinizmowi społecznemu, lub które chcą stać się bardziej śmiałymi i kreatywnymi.

Kultura to zintegrowany model wiedzy człowieka, jego przekonań, wartości, zachowań społecznych i symbolicznych znaczeń. Taki wzór stale ewoluuje poprzez proces, który przeciwstawia sobie różnice tworzące rzeczywistość. Środowisko edukacyjne jest jednym z najważniejszych czynników, które kształtują możliwości twórcze i zdolność uczenia się.

Kontekst polityki UE

Edukacja jest jednym z filarów Strategii Europa 2020. Ma przyczynić się do rozwoju umiejętności i kompetencji obywateli Europy i pozwolić na przeprowadzenie sprawnego przejścia na zrównoważoną gospodarkę, opartą na wiedzy.

Ograniczenia gospodarcze i finansowe zmuszają do rozważenia nowych sposobów pobudzania innowacyjności i kreatywności, ale także integracji społecznej.

Plan prac Rady w dziedzinie kultury 2011-2014 z listopada 2010 r. przewiduje skoordynowane działania na rzecz rozwoju synergii pomiędzy edukacją i kulturą. Priorytetem Planu powiązanym ze Strategią UE 2020 jest rozwijanie umiejętności i mobilności poprzez promowanie partnerstw kreatywnych (z publikacją *Podręcznika polityk* w 2012 r.), jak również rozwijanie kluczowych kompetencji (z publikacją *Podręcznika dobrych praktyk* w 2013 r.).

Instytucje europejskie stworzyły „Europejskie ramy kompetencji kluczowych w uczeniu się przez całe życie", które definiują 8 kluczowych kompetencji niezbędnych do osobistej samorealizacji, aktywnego obywatelstwa, integracji społecznej i zatrudnienia w społeczeństwie wiedzy.

Za mało uwagi poświęca się możliwościom wynikającym z partnerstw kreatywnych, działających na rzecz poprawy kompetencji kulturowych, które z kolei korzystają z 8 kluczowych kompetencji dla umocnienia poczucia tożsamości człowieka, pewności siebie i kreatywności.

Partnerstwa kreatywne mają charakter transformacyjny

Panel zgromadził liczne reprezentacje specjalistów posiadających doświadczenie w zakresie partnerstw kreatywnych. W szczególności pokazał on, że zaangażowanie (bardziej niż „nauczanie") w sztukę i kulturę jest czymś więcej niż zwiększaniem świadomości i ekspresji kulturowej wśród uczniów. Badania, jak również istniejące już projekty pokazują, że korzyści płynące z kultury i sztuki w różnych kontekstach edukacyjnych mogą wywierać bezpośrednio wpływ na pozostałych 7 kluczowych kompetencji określonych na szczeblu UE. Partnerstwo kreatywne pomaga przede wszystkim zrozumieć życie i toczyć walkę z determinizmem społecznym, przyczynia się do walki przeciwko bierności i nadaje sens uczeniu się.

Z prezentacji i dyskusji jasno wynika, że dostęp do sztuki i kultury ma charakter transformacyjny zarówno na poziomie gospodarczym, jak i społecznym, poprzez odnoszenie się do produktywności, zdrowia, integracji społecznej czy zagadnień związanych z ubóstwem.

Obowiązkiem decydentów politycznych jest stworzenie warunków sprzyjających transformacyjnej sile kultury i sztuki. Wśród środków politycznych wyróżniamy:

- Zachęcanie instytucji kultury do większego zaangażowania w politykę uczenia się przez całe życie i projekty (zwalczanie konserwatyzmu instytucjonalnego i przełamywanie konserwatywnego podejścia);
- Wsparcie większej elastyczności w ramach systemu edukacji w celu wspierania współpracy z sektorem sztuki (prywatnym i publicznym) — (zwalczanie konserwatyzmu instytucjonalnego i przełamywanie konserwatywnego podejścia);
- Promowanie eksperymentalnych metod uczenia się (uczenie się poprzez działanie);
- Wspieranie badań mierzących gospodarczy i społeczny wpływ działania partnerstw kreatywnych oraz korzyści kreatywnego uczenia się;
- Wykorzystywanie sztuki do stymulowania zainteresowania nauką;
- Szkolenie instruktorów w zakresie pozytywnych aspektów i możliwości płynących z partnerstw kreatywnych;
- Podnoszenie świadomości na temat wiążących eksperymentów z udziałem partnerstw kreatywnych;
- Opracowanie spójnej terminologii dotyczącej kompetencji kulturowych dla nauczycieli i teoretyków, aby mówić tym samym językiem na poziomie europejskim;
- Włączenie pomiaru zainteresowań i samoświadomości uczniów w zakresie doświadczania uczenia się w celu oceny wydajności systemu edukacji (Program Międzynarodowej Oceny Umiejętności Uczniów — PISA).

Curriculum Vitae

Założyciel i dyrektor zarządzający organizacji KEA. Ma ponad 25-letnie doświadczenie w branży kreatywnej, public relations i doradztwie prawnym. Specjalista w zakresie prawa autorskiego, antymonopolowego i handlowego. Były Dyrektor ds. Publicznych i Prawnych w firmie PolyGram oraz kierownik brukselskiego biura Międzynarodowej Organizacji Przemysłu Fonograficznego. Założyciel Europejskiego Stowarzyszenia Producentów Filmowych (EFCA) oraz Stowarzyszenia Niezależnych Producentów Muzycznych (IMPALA). Założyciel i sekretarz generalny EYPA – europejskich nagród dla młodych fotografów. Założyciel forum Sans Titre („bez nazwy") umożliwiającego wyrażanie poglądów artystom na sprawy społeczne i myślenie lateralne. Autor wpisów na blogu KEA, aktywny w sieci społecznej Creative Europe. Absolwent prawa na uniwersytetach w Strasburgu i Paryżu oraz College of Europe w Brugii.



Sergio López Figueroa
Big Bang Lab

Odpowiedzialność Społeczna Kultury. Model partnerstwa na rzecz zmian społecznych

Tło

W 2008 roku założyłem Big Bang Lab jako multidyscyplinarne kulturalno-społeczne przedsiębiorstwo obejmujące produkcję, twórczy rozwój i projektowanie uczenia się poprzez muzykę, film, dziedzictwo i media cyfrowe. W 2009 roku brałem udział w projektowaniu i realizacji projektu Delhi City Symphony, złożonego i kreatywnego programu partnerstwa na rzecz upośledzonych dzieci w New Delhi. Projekt ten stanowił osobiste doświadczenie edukacyjne, w wyniku programu kulturalnego wspieranego przez British Council w Wielkiej Brytanii. Konceptualizacja kulturalnej i społecznej odpowiedzialności pojawiła się po tym doświadczeniu w New Delhi jako potrzeba stworzenia ram umożliwiających utrzymanie kreatywnego partnerstwa na rzecz zmian społecznych. Dzieci były współtwórcami niemego filmu dokumentalnego z muzyką na żywo na temat ich miasta. Po doświadczeniu niesamowitej transformacji ich umysłów i zdolności do uczenia się, do słuchania i przyswajania sobie nowych zjawisk, takich jak publiczna odpowiedzialność w zakresie gospodarki odpadami lub pracy ludzi, zdałem sobie sprawę, że w bardzo krótkim czasie może zdarzyć się wiele. Jak udało im się przyswoić sobie klasyczną muzyką indyjską bez wcześniejszych ekspozycji na nią i to w taki sposób, że do końca projektu dokonali wyboru instrumentów, na których gry chcieliby się uczyć?

Lokalnymi partnerami były organizacje pozarządowe, publiczna telewizja udostępniła swoje archiwa, główne centrum sztuki w stolicy, prywatny ośrodek szkolenia zakresu mediów cyfrowych, jak również inne instytucje i osoby. Był to wspólny wysiłek. Upodmiotowienie dzieci po to, by mogły zabrać głos było punktem wyjścia i również ja piszę te słowa z perspektywy ucznia.

Global City Symphony jest rozszerzeniem tego modelu i faktyczną realizacją idei odpowiedzialności społecznej kultury, nastawioną na poszukiwanie zrównoważonych modeli, które umożliwią nowe formy kształcenia, udziału społeczności

w projektowaniu miast oraz nowych form wyrazu i współpracy, jak również kreatywnych modeli przekraczających granice wieku, religii i tła kulturowego.

Jako przedsiębiorca kulturalno-społeczny, jestem gorliwym zwolennikiem rozszerzenia zrozumienia partnerstwa i kreatywności na szerszy kontekst, patrząc na wymierne wyniki innowacji społecznych i wpływu społecznego. Konferencja „Kompetencje w Kulturze" okazała się wyzwaniem, bo chciałem być obecny co najmniej w trzech miejscach jednocześnie. Pracuję intensywnie nad produkcją niemych filmów przy pomocy archiwów filmowych i telewizyjnych, poprzez obserwację aktualnych zagadnień społecznych i środowiskowych, jak również stosując nowe sposoby łączenia się przeszłości z przyszłością poza granicami języka i czasu. Z kolei, patrząc na prawa autorskie w odniesieniu do zbiorowych prac audiowizualnych, badam możliwość opracowania nowych modeli, promujących współpracy systemów tantiem, aby umożliwić zrównoważone zmiany systemowe i dystrybucję środków finansowych wśród społeczności.

Zainteresowałem się również tematem kultury w relacji do kapitału intelektualnego. Ułatwia ona połączenie kultury z wiedzą, a zatem stanowi kapitał społeczny. Przedsiębiorczość nie była szczególnie promowana w przeszłości w sektorze kultury. Z drugiej strony, nie ma wielu przykładów pojawiającej się społecznej działalności w Wielkiej Brytanii lub społecznych przedsiębiorstw handlowych zajmujących się kulturą i twórczymi produktami i usługami. W sektorze prywatnym Odpowiedzialność Społeczna Biznesu (CSR – Corporate Social Responsibility) jest również rozwijana i będzie rozwijała się nadal. Jednak niewiele podjęto starań, aby włączyć w to kapitał kulturowy i przenieść go z płaszczyzny biznesu na płaszczyznę społeczną.

Łączność: nie istnieją granice czasu: Tworzymy dziedzictwo również teraz, w każdej chwili, digitalizacja i technologia przynosi nam paradygmat nieistnienia granic czasu, pozwalając nam na połączenie z niematerialnymi wspomnieniami namacalnych wyników, kompresowanie starych i nowych. Dziedzictwo kulturowe w jego koncepcji polega na dziedziczeniu i dziedzictwie jednocześnie i staje się najbardziej autentyczną formą społecznej odpowiedzialności zbiorowej, procesów twórczych, także za pośrednictwem wymiany międzypokoleniowej.

Współpraca: nie istnieją granice przestrzenne: Globalizacja i Internet pozwalają nam na nowe formy partnerstwa i zaangażowania, on-line i off-line, na przykład pomiędzy żyjącymi artystami i społeczeństwem. Wspólnoty są bardziej zaangażowane w działalność obywatelską, obejmującą zmiany poza własnym terytorium lub krajem. Dla niezależnych organizacji możliwe jest, by współpracować w poprzek wielu dyscyplin, patrząc na wspólną gospodarkę. Na podstawie tej przemiany „moralna gospodarka" i kultura powinny być w centrum prowadzenia i promowania zmiany paradygmatu.

Wnioski

Dziedzictwo audiowizualne stanowi drzwi do szerszego dostępu do kompetencji społecznych i kulturowych. Umiejętność korzystania z mediów oprócz nowego przywództwa, kreatywności i umiejętności współpracy daje niezbędne kompetencje potrzebne do funkcjonowania w niepewnym złożonym świecie. Musimy działać jak istoty organiczne w złożonym ekosystemie. W scenariuszu z filmu *Metropolis* Fritza Lang mówi „nie może być porozumienia pomiędzy rękami i mózgiem, jeśli serce nie przyjmie funkcji mediatora". Wierzę, że w celu utrzymania długoterminowego partnerstwa powinniśmy patrzeć na te same intencje, wartości i cele, a następnie wstecznie podjąć ustalenia „jak".

Odpowiedzialność Społeczna Kultury to nowy model oparty na potrzebie ponownego przemyślenia biznesu i kultury w społeczeństwie, patrząc na wiele partnerstw na rzecz wpływów społecznych, włączając wiedzę i mądrość ludzi starszych, ponowne wykorzystanie archiwów cyfrowych do przekazywania wspomnień i dziedzictwa od nienamacalnych wkładów do namacalnych wyników poprzez kreatywność. W ramach tych scenariuszy dotyczących wielu form wyrazu, dlaczego nie powinniśmy stosować etycznych praw autorskich jako narzędzi do dystrybucji bogactwa? Strategie europejskie muszą promować kulturę, przedsiębiorczość społeczną oraz przywództwo. Musimy dokonać przeglądu wpływu kultury na osiągnięcie innowacji społecznych i zmiany roli dziedzictwa i kapitału intelektualnego jako nowych modeli innowacji. Co powstrzymuje długoterminowe partnerstwo pomiędzy sektorami? Czy jest to tylko problem języka i gotowość do współpracy? Przecież uczymy się sztuki prawdziwej współpracy.

Big Bang Lab	www.bigbang-lab.com
Wideo kanał	www.vimeo.com/bigbanglab
Sieć na LinkedIn	www.culturalsocialresponsibility.org

Curriculum Vitae

Kompozytor, aktywista kulturalny i konsultant. Twórca programu Odpowiedzialność Społeczna Kultury. W 2008 r. założył w Londynie Big Bang Lab, przedsiębiorstwo kulturalno-społeczne i agencję rozwoju kreatywnego, która zajmuje się szerokim zakresem działalności międzynarodowej: od doradztwa do ochrony i nieformalnych szkoleń w zakresie muzyki, filmu, mediów cyfrowych i crowdsourcingu w produkcjach audiowizualnych, postrzeganych jako narzędzie zbiorowych form wyrazu. Promotor umiejętności medialnych i tworzenia nowego języka niemego kina cyfrowego z muzyką w celu angażowania społeczności z całego świata ponad barierami językowymi. Tester nowych modeli etycznego prawa autorskiego, przekazu wiedzy pomiędzy pokoleniami oraz współpracy promującej niematerialne dziedzictwo kulturowe, jak również obywatelstwo jako środek rozwoju społeczno-ekonomicznego i włączenia społecznego.



Henrik Zipsane
Fundacja Jamtli & Uniwersytet w Linköping

We are more!
Nauka poprzez zaangażowanie w kulturę

Uczenie się poprzez aktywność kulturową stanowi obszar strategiczny, na którym powinno skupić się więcej uwagi Unii Europejskiej, rządów państw członkowskich, a także regionalnych liderów.

We wcześniejszych studiach i rekomendacjach politycznych poświęconych efektowi synergii zachodzącemu pomiędzy edukacją a kulturą, zawężano zakres badawczy do roli działań kulturalnych w procesie formalnej edukacji, i skłaniano się do traktowania kultury jako czegoś, czego można się nauczyć. Jedyną formą kompetencji, która została uwzględniona, była zatem świadomość i ekspresja kulturalna. Potencjał działań kulturowych w zakresie innych kompetencji, na przykład społecznych i obywatelskich oraz umiejętność uczenia się, nie został jeszcze zbadany.

Nie jest to satysfakcjonujące dla sektora kultury i nie powinno być także dla całego społeczeństwa. Potencjalna synergia pomiędzy edukacją a kulturą jest znacznie rozleglejsza i intensywniejsza, i może doskonale stanowić centralny punkt budowania zdolności.

Musimy zauważyć, że sektor kultury:
1. Może produkować skuteczne programy edukacyjne, których oryginalność polega na tym, że opierają się na zaangażowaniu w kulturę;
2. Stwarza działania edukacyjne, które dosięgają ludzi w prawdziwym znaczeniu uczenia się przez całe życie; oraz
3. Oferuje możliwość zdobycia szeregu kluczowych kompetencji poza świadomością kulturową.

Aby w pełni zrozumieć potencjał kryjący się w nauce poprzez kulturę, musimy spojrzeć na uczenie się przez całe życie dosłownie, czyli od kołyski aż po grób, dostępne dla wszystkich – niezależnie od tożsamości płciowej, kultury, pochodzenia społecznego, wykształcenia.

W kontekście UE, kluczowe kompetencje dla uczenia się przez całe życie, oznaczają kompetencje, które każda jednostka powinna zdobyć i zachować, by móc zadbać o swój własny los, ale także mieć wkład w społeczeństwo.

Kompetencje powinny zostać nabyte, a następnie pielęgnowane i rozwijane w ciągu całego życia, ponieważ zarówno indywidualny, jak i społeczny kontekst, w którym kompetencje te zyskują znaczenie, nieustannie podlega zmianom. Osiem kompetencji zostało dobrze zdefiniowanych przez UE i opisanych w kategoriach wiedzy, umiejętności i postaw.

Platforma Dostęp do Kultury (ACP) rozpoczęła działanie w czerwcu 2008 roku, z 48 przedstawicielami z 36 różnych organizacji kulturowych w Europie, reprezentującymi w zasadzie wszystkie dziedziny: sztuki performatywne, dziedzictwo kulturowe, szkoły artystyczne, architekturę, centra kultury, języki mniejszoci, wydawców, biblioteki, sektor informacyjny oraz zarządzenie kulturą.

ACP zorganizowała swoje działania w trzech grupach roboczych. Jedna z nich, Edukacja i Nauka (19 członków), zebrała dobre przykłady czegoś, co można by traktować jako nadzwyczajne spotkania kultury i edukacji. W 2008 roku, dzięki organizacjom biorącym udział w pracach, zebrała ona 39 przykładów i omówiła je podczas seminarium. Sieć Europejskich Organizacji Muzealnych, Europejskie Stowarzyszenie Konserwatorów oraz Europejskie Stowarzyszenie Skansenów zaprezentowały materiał w prostej formie, kładąc główny nacisk na kluczowe kompetencje, z którymi opisana forma działalności kulturowej szczególnie się łączy. Cały materiał, wraz z zaleceniami politycznymi sformułowanymi przez ACP, został następnie przekazany do Komisji Europejskiej w lipcu 2009 roku.

Dzięki pomocy uczestniczących w projekcie organizacji, ACP zebrało jesienią 2010 roku kolejnych 21 przykładów, co dało łączną liczbę 60 przykładów nadzwyczajnych spotkań edukacji i kultury w Europie. Ogólnie, materiał ten ukazuje sektor dziedzictwa (zwłaszcza muzea) – 23 przykłady, muzyki (10), teatru (7, zwłaszcza dramatycznego) oraz edukacji dorosłych. Obejmuje także 5 przypadków z zakresu konserwacji budynków i architektury oraz 1 z biblioteki i 1 dotyczący sztuki współczesnej.

W zebranych przykładach wyraźnie widać szczególne zainteresowanie skierowane na dzieci i osoby młode (39), następnie na osoby dorosłe (15). Nie mniej niż 23 spośród przykładów skupiających się na dzieciach i młodzieży zostało zaplanowanych dla relatywnie szerokiej grupy wiekowej. Może to oznaczać, że sektor kultury musi bardziej precyzyjnie wyznaczać grupy docelowe. Wiara, że kultura jest dla każdego, prowadzi niestety do nieporozumień pomiędzy celami politycznymi, a potrzebą specyficznego ukierunkowania.

Spośród 39 przykładów skierowanych do dzieci, 26 nie było związanych z procesem formalnej edukacji. Wydaje się to symptomatyczne: w ten sposób sektor kultury może przejąć inicjatywę, kontrolować programy, a jednocześnie nie musi spełniać (formalnych) standardów edukacyjnych. Jeśli tak jest, nie umniejsza to wcale znaczenia celów edukacyjnych i ich wartości.

Powodem, dla którego programy takie funkcjonują i cieszą się popularnością w sektorze kultury, jest oczywiście fakt, że teatr dramatyczny wykorzystuje swoje szczególne kompetencje dialogu na bardzo wysokim poziomie, zaś muzea swoje jakościowe poczucie autentyczności, jako podstawowych narzędzi w procesie uczenia się.

Szczególne warunki, które uczestnicy mogą napotkać w instytucjach kultury, mogą otworzyć ich zmysły na nowy świat uczenia się, we wszystkich grupach docelowych. Mimo to, gdy sektor kultury tworzy działania związane z uczeniem się bez powiązania ich z procesem formalnej edukacji, trudno oddzielić od siebie uczenie się od spędzania wolnego czasu.

Uczenie się często stymuluje zdobywanie więcej niż tylko jednej kompetencji, nawet jeśli jedna z nich jest wyraźniej-

sza. Gdy sektor kultury zastosował kluczowe kompetencje jako punkt odniesienia dla zebranych przykładów, otrzymaliśmy następujący obraz:

- Porozumiewanie się w języku ojczystym 17
- Porozumiewanie się w językach obcych 11
- Kompetencje matematyczne i podstawowe kompetencje naukowo-techniczne 9
- Kompetencje informatyczne 8
- Umiejętność uczenia się 25
- Kompetencje społeczne i obywatelskie 51
- Inicjatywność i przedsiębiorczość 7
- Świadomość i ekspresja kulturalna 40

Oczywiście, kompetencje społeczne i obywatelskie wydają się być pierwsze wśród kompetencji rozwijanych poprzez zaangażowanie w kulturę, wyprzedzając nawet kompetencję świadomości i ekspresji kulturalnej. Wskazuje to na, być może, kluczowy aspekt uczenia się przez kulturę, mianowicie fakt, że działania kulturowe zawsze zawierają w sobie element konfrontacji i ścierania się postaw. Ten element procesu uczenia się może być traktowany zarówno jako katalizator nabywania innych kompetencji, albo jako efekt uboczny ich nabywania, ewentualnie jako połączenie obu tych aspektów. Spośród 60 zebranych przykładów, pięć na sześć dotyczyło więcej niż jednej kluczowej kompetencji, i tak: 20 uwzględniało 2 kluczowe kompetencje, 18 – 3 oraz 12 więcej niż 3.

Zebrane programy pokazują, że szczególnie popularne jest zestawienie kompetencji społecznych i obywatelskich, świadomości i ekspresji kulturalnej oraz umiejętności uczenia się. Nie jest to niczym dziwnym, gdyż dominującą cechą wszystkich tych kompetencji jest rozwijanie postaw. Najpopularniejsze kombinacje w parach to:

- Kompetencje społeczne i obywatelskie + ekspresja kulturalna 33
- Kompetencje społeczne i obywatelskie + umiejętność uczenia się 21
- Kompetencje społeczne i obywatelskie + język ojczysty 12
- Kompetencje społeczne i obywatelskie + język obcy 10
- Ekspresja kulturalna + umiejętność uczenia się 19

Kombinacji może być wiele i możliwość zastosowania wielu różnych działań typowych dla zebranych przykładów wpływa na rozwój szeregu różnych kompetencji. Zestaw kompetencji w procesie uczenia się poprzez zaangażowanie w kulturę może zależeć od struktury wiedzy, umiejętności i postaw w konkretnym programie. Każde ze spotkań, poza kwestią wiedzy i umiejętności, stawia własne wyzwania dla postaw uczestników, jak i dla środowiska. Na przykład, wyzwanie dla młodych imigrantów w bibliotece publicznej daje podstawy do nabywania różnych wspomnianych wyżej aspektów kompetencji, ale także sprawia, że biblioteka może wyjść ze swoimi usługami do szerszej społeczności.

Kluczowym elementem we wszystkich przykładach wydaje się być rozwój postaw podczas procesu uczenia się poprzez zaangażowanie w kulturę. Charakterystyka ta implikuje także pewne podobieństwo uczenia się przez kulturę do uczenia się w miejscu pracy. Przykłady te otwierają oczy, gdyż nadal przeważnie wydaje się czymś niezwykłym, by instytucje kulturalne tworzyły tak oryginalne programy pedagogiczne.

Ponieważ zajmowaliśmy się tu przykładami, które w mniejszym lub większym stopniu są wyjątkowe (jako że zwykle nie stanowią one elementu codziennej praktyki instytucji kulturalnych), powinniśmy także przyjrzeć się zwyczajnym spotkaniom pomiędzy edukacją a kulturą odbywającym się w tych instytucjach.

Prawdopodobnie odnaleźlibyśmy wiele cech nadzwyczajnych w ogólnych działaniach edukacyjnych w sektorze kulturalnym, nawet jeśli zostały one przeznaczone dla ogólnej publiczności i skupiają się przede wszystkim na kompetencji świadomości kulturalnej i kreatywności. Dlatego wcześniejsze badania i rekomendacje dotyczące efektu synergii zachodzącego pomiędzy edukacją a kulturą były takie, a nie inne. W ten sam sposób potencjał kultury w procesie uczenia się przez całe życie został całkowicie i niesłusznie pominięty.

Cały artykuł znajduje się na stronie:
http://www.access-to-culture.eu/upload/Docs%20ACP/WEAREMORE-THEOVERSEENPOTENTIAL.pdf

Curriculum Vitae

Henrik Zipsane uzyskał tytuł magistra historii na Uniwersytecie Kopenhaskim w 1985 r. oraz doktorat z historii i pedagogiki na Duńskim Uniwersytecie Pedagogicznym w Kopenhadze w 1996 r. W latach 1987–2001 Dyrektor Lokalnych Archiwów i Muzeów (włącznie z Muzeum Imigrantów) gminy Farum pod Kopenhagą. W latach 1997–2001 zewnętrzny wykładowca historii lokalnej i imigracyjnej na Uniwersytecie w Kopenhadze. Przewodniczący Stowarzyszenia Historii Migracji w Danii w latach 1999–2001. Od 2001 r. Dyrektor Jamtli (Muzeum Powiatu Jämtland w Östersund w Szwecji), od 2002 r. współtwórca i Przewodniczący Europejskiej Sieci LLOAM (Nauka rzez całe życie w muzeach na otwartym terenie), od 2005 r. współtwórca i jeden z dyrektorów Nordyckiego Centrum Nauki o Dziedzictwie w Östersund. Współpracownik Międzynarodowego Obserwatorium PASCAL od 2007 r., członek Europejskiej Platformy Dostępu do Kultury oraz sieci Culture Action Europe od 2010 r., profesor wizytujący Uniwersytetu w Linköping od 2010 r.



Paul Collard

Creativity, Culture and Education (CCE)

1. Czym zajmuje się CCE?

Organizacja Creativity, Culture and Education (CCE) jest międzynarodową, pozarządową organizacją non-profit, której celem jest odmienienie życia dzieci i ich rodzin poprzez wykorzystanie potencjału kreatywnego uczenia i kulturowej szansy zwiększania ich aspiracji, osiągnięć i umiejętności.

Ponieważ wiele dzieci i młodych osób już ma dostęp do bogatej oferty kulturalnej, CCE skupia swoje działania na tych dzieciach i młodych osobach, które nie mają takiego dostępu i dla których dostęp do takich możliwości może zmienić ich przyszłość.

Celem CCE jest odmienienie życia dzieci i ich rodzin. Organizacja promuje systemiczne podejście do inicjatyw kreatywnych i kulturowych. Buduje ona na doskonałej praktyce, która już istnieje w wielu miejscach, aby znacząco zwiększyć jakość interwencji kulturowych, zapewnić dostęp wszystkim dzieciom i młodym osobom oraz uczynić jakość sednem wszelkich doświadczeń kreatywnych lub kulturalnych. Istnieje wiele projektów oraz inicjatyw zakrojonych na mniejszą skalę, które mogły pokazać pozytywny wpływ na młodzież i ich rodziny. CCE rozwinęła podejście, które stara się zapewnić, żeby każda taka inicjatywa zawsze dawała znaczące rezultaty.

CCE dostarczyła dwa główne programy w Anglii:

Partnerstwa Kreatywne – angielski sztandarowy program uczenia kreatywnego buduje długoterminowe partnerstwo pomiędzy szkołami i artystami, instytucjami kultury i kreatywnymi profesjonalistami, aby inspirować, otwierać umysły i wykorzystywać potencjał uczenia kreatywnego. Ten program pracował z ponad milionem dzieci i ponad 90 000 nauczycielami w ponad 8 000 projektów w Anglii. Każdego roku działa on w około 2 500 szkół.

Odkryj Swój Talent – pilotażowa oferta kulturalna dla dzieci i młodzieży, której celem jest zapewnienie, że mają one dostęp do wielu doświadczeń kulturalnych na wysokim poziomie, niezbędnych do odblokowania ich talentów i uwolnienia potencjału.

Po zakończonym sukcesem opracowaniu programów w Anglii, CCE coraz mocniej angażuje się w asystowanie przy opracowywaniu programów zagranicą. Latem 2010 CCE została mianowana doradcą miasta Amsterdam i przyczynia się do opracowywania programów miasta w zakresie uczenia kreatywnego i kulturowego. Nowe programy, skoncentrowane na budowaniu silniejszych relacji pomiędzy kulturalnymi i edukacyjnymi wydziałami miasta, są opracowywane tak, aby zwiększyć rezultaty programów już istniejących.

CCE doradzała również jednej z niemieckich fundacji prywatnych, Stiftung Gabriel Fink, podczas opracowywania 5-letniego programu w ramach sieci szkół w Hamburgu, który w znacznym stopniu będzie bazował na doświadczeniu z Partnerstw Kreatywnych.

Obecnie CCE blisko współpracuje z rządami litewskim i łotewskim nad opracowaniem nowych programów w ich szkołach. Na Litwie CCE pozyskała duży kontrakt na pomoc przy opracowywaniu programu Partnerstw Kreatywnych, a podobne propozycje są w fazie negocjacji na Łotwie.

CCE uzyskała także środki unijne na opracowanie programów we współpracy z innymi krajami europejskimi. Jej program „Artyści w uczeniu kreatywnym", partnerstwo pomiędzy Austrią, Holandią, Szwecją i Wielką Brytanią, bada jak należy przygotowywać artystów do pracy w szkołach podstawowych. Ten projekt finansowany z europejskiego programu Kultura zakończy się wydaniem publikacji i organizacją konferencji jesienią 2011.

2. Dlaczego CCE się tym zajmuje?

Aby odnieść sukces w XXI wieku, młodzi ludzie muszą rozwinąć wiele umiejętności i kompetencji. Ludzie nie robią już wieloletnich karier w konkretnych obszarach zatrudnienia, gdzie określony zestaw specjalistycznych umiejętności zyskany w szkole lub na uniwersytecie mógł być wykorzystywany przez całe życie. Ludzie powinni spodziewać się, że będą mieli wiele karier, w ich życiu będą występować okresy pracy w oparciu o kilka umów jednocześnie oraz powinni być gotowi do rozwijania nowych umiejętności i zdobywania wiedzy. Częściej niż obecnie będą oni musieli rozwijać własne specjalizacje i możliwości zatrudnienia. Świat poszukuje osób tworzących pracę, a nie osób poszukujących pracy.

CCE definiuje następujące umiejętności i/lub kompetencje niezbędne, aby odnieść sukces w tym świecie:

- Myślenie z wyobraźnią/ wielość pomysłów;
- Podejmowanie odważnych decyzji;
- Podejmowanie ryzyka i zarządzanie nim;
- Zadawanie trudnych pytań;
- Przenoszenie wiedzy/ umiejętności do nowego środowiska;
- Rozwinięte umiejętności emocjonalne/ umiejętność pracy w grupie;
- Dostrzeganie niespodzianek;
- Wytrwałość/odporność;
- Krytyczne myślenie.

Systemy edukacyjne coraz bardziej dostrzegają wagę tego zestawu umiejętności. Niedawno UE przeprowadziła badanie na wszystkich europejskich systemach edukacyjnych i doszła do wniosku, że podstawowe kompetencje, które każdy z nich stara się rozwijać u młodych osób obejmują:

- Myślenie krytyczne;
- Kreatywność;
- Podejmowanie inicjatyw;
- Rozwiązywanie problemów;
- Ocenę ryzyka;

- Podejmowanie decyzji;
- Zarządzanie uczuciami.

Widać wyraźnie, że odzwierciedlają one umiejętności, które CCE stara się odblokować w młodych ludziach.

Na podstawie swojego doświadczenia CCE twierdzi, że te umiejętności i/lub kompetencje są w zasadzie zachowaniami, a tych zachowań uczy się poprzez naśladowanie. Jeśli chcemy, aby młodzi ludzie stali się bardziej kreatywni, musimy wychowywać ich w środowiskach, w których dorośli prezentują te zachowania. Dla wielu nauczycieli będzie wymagało to wprowadzenia zasadniczej zmiany do ich stylu nauczania.

3. W jaki sposób Partnerstwa Kreatywne działają w szkołach?

CCE umieszcza w szkołach artystów na zasadzie długoterminowego partnerstwa. Szkoły składają wniosek o uczestnictwo w programie, definiując zagadnienie w ramach planu rozwoju szkoły, na którym pragną się skupić. Tym zagadnieniem może być słaba umiejętność mówienia i słuchania wśród pięcio- i sześciolatków, słabe wyniki z matematyki wśród dziesięciolatków, wagary lub złe zachowanie wśród czternastolatków. Szkoły mogą wybrać dowolny temat.

Każdej szkole wybranej do wzięcia udziału w programie przyznawany jest Kreatywny Agent, specjalnie przeszkolony kreatywny ekspert, współpracujący ze szkołą w opracowywaniu programów działań, które pomogą im zająć się wybranym zagadnieniem rozwojowym szkoły. Kreatywny agent następnie wybiera odpowiednich artystów lub kreatywnych specjalistów, którzy dostarczą szkole program. Istnieje wiele projektów i podejść, a każdy z nich jest dobrany do poszczególnej szkoły.

4. Wpływ Kreatywnego Partnerstwa

CCE zleciła przeprowadzenie dogłębnych badań wielu aspektów wpływu Kreatywnego Partnerstwa. Program wykazał się pozytywnym wpływem na:

- Zwiększenie osiągnięć;
- Zmniejszenie nieobecności (skali absencji w szkołach);
- Zaangażowanie rodziców w naukę ich dzieci;
- Wzmocnienie umiejętności i motywacji nauczycieli.

Oraz zwrotem 15£ do skarbu państwa za każdy 1£ zainwestowany przez Rząd.

Pełna wersja tych raportów dostępna jest na:
http://www.creativitycultureeducation.org/research-impact/exploreresearch/

Curriculum Vitae

Dyrektor Zarządzający organizacji Creativity, Culture and Education (CCE) odpowiedzialnej za opracowywanie dla rządu brytyjskiego programów dla młodzieży w zakresie kreatywności i edukacji. Posiada 25 lat doświadczenia w pracy związanej ze sztuką i jest ekspertem w opracowywaniu programów opartych na kreatywności i kulturze jako źródłach zmian społecznych i ekonomicznych, głównie w północno-wschodniej Anglii oraz mieście New Haven w stanie Connecticut w USA. W przeszłości pracował jako Dyrektor Generalny w Instytucie Sztuki Współczesnej w Londynie, Zastępca Kontrolera w Instytucie Filmowym w Londynie, Dyrektor Brytyjskiego Roku Sztuk Wizualnych w północno-wschodniej Anglii oraz Dyrektor Międzynarodowego Festiwalu Sztuk i Idei w Connecticut w USA.



Caroline Sharp
Krajowa Fundacja Badań nad Edukacją (NFER) w Anglii i Walii

Dowody z oceny Partnerstw Kreatywnych

1. Model oceny i podejście

NFER była odpowiedzialna za przeprowadzenie kilku niezależnych ewaluacji zleconych przez organizację Creativity, Culture and Education (CCE), których celem było zbadanie długoterminowego wpływu inicjatywy na młodzież i szkoły.

CCE chciała dowiedzieć się, czy zaangażowanie w projekty uczenia kreatywnego miało wpływ na inne, istotne wyniki dzieci i młodzieży (jak również wewnętrzne rezultaty w uczeniu kreatywnym). NFER przeprowadziła kilka odrębnych badań, analizując rezultaty z lat 2003-2008[1] (Eames et al., 2006; Durbin et al., 2010; Kendall et al., 2008a i b).

Wyniki przedstawione poniżej opierają się na dużych próbkach szkół (około 400) i uczniów (około 61 000) w każdym badaniu. Badania korzystały z modelu „wirtualnej grupy kontrolnej".

Procedura była następująca:

1. Należy określić, które szkoły i pojedyncze młode osoby były zaangażowane w projekt. Zespół wysyłał prosty formularz wszystkim szkołom uczestniczącym w projekcie, aby dowiedzieć się, którzy uczniowie brali udział w zajęciach Partnerstw Kreatywnych w poszczególnych semestrach;
2. Zespół prosił o dostęp do danych krajowych. Każdego roku wszystkie szkoły w Anglii zbierają informacje na temat wszystkich swoich uczniów, w tym informacje dotyczące środowiska i osiągnięć, a następnie wysyłają je do Departamentu Edukacji. Departament udostępnia te dane do celów badawczych (pod pewnymi warunkami);
3. Następnym etapem było zdefiniowanie porównania podobnych szkół, w szczególności tych służących dzieciom ze środowisk defaworyzowanych oraz lokalizacja informacji na temat osiągnięć i frekwencji uczniów w Partnerstwach Kreatywnych i szkołach porównawczych;
4. Zespół opracował modele statystyczne, aby wziąć pod uwagę poprzednie osiągnięcia i cechy indywidualne, które mają wpływ na wyniki (takie jak dzieci ze specjalnymi potrzebami edukacyjnymi, płeć i czynniki ekonomiczne). Metoda ta znana jest jako modelowanie wielopoziomowe;

[1] Obecnie analizujemy rezultaty z roku 2009 i 2010.

5. Wreszcie zespół dokonał interpretacji wyników, porównując postępy w ramach szkoły i pomiędzy szkołami.

Przeprowadziliśmy analizę zarówno na poziomie szkoły, jak i uczniów:

- Poziom szkoły: porównanie szkół uczestniczących w Partnerstwach Kreatywnych z innymi podobnymi szkołami;
- Poziom uczniów: porównanie uczniów, którzy brali udział w działaniach Partnerstw Kreatywnych z tymi, którzy nie brali w nich udziału z tej samej szkoły.

Wyniki zostały przedstawione w Tabeli 1.

Tabela 1: Wpływ Partnerstw Kreatywnych na osiągnięcia na poziomie szkoły

Analizowane lata	Pozytywny wpływ na szkoły zaangażowane w Kreatywne Partnerstwo			
	11 lat	14 lat	16 lat	Środki
2003 & 2004		•		przeciętny wynik, matematyka, przedmioty ścisłe
2005 & 2006		•		przeciętny wynik, angielski, matematyka i przedmioty ścisłe
			•	łączny wynik punktowy GCSE[2], 8 najlepszych wyników punktowych angielski i przedmioty ścisłe
2007 & 2008			•	łączny wynik punktowy GCSE

Tabela ta pokazuje wzór statystycznie znaczących wyników, uwzględniając poprzednie osiągnięcia i cechy charakterystyczne na poziomie szkoły (np. liczba uczniów z trudnych środowisk). Wszystkie wyniki były statystycznie znaczące na poziomie prawdopodobieństwa 0,05.

Przeprowadziliśmy analizę poziomu uczniów w dwóch badaniach (nie posiadaliśmy danych na temat poszczególnych uczniów zaangażowanych w Kreatywne Partnerstwo w 2007 i 2008). Wyniki zostały przedstawione w Tabeli 2.

Tabela 2: Wpływ Partnerstw Kreatywnych na osiągnięcia na poziomie uczniów

Analizowane lata	Pozytywny wpływ na uczniów zaangażowanych w Kreatywne Partnerstwo			
	11 lat	14 lat	16 lat	Środki
2003 & 2004	•			przeciętny wynik, angielski, matematyka, przedmioty ścisłe
		•		przeciętny wynik, angielski, matematyka, przedmioty ścisłe
			•	łączny wynik punktowy GCSE, 8 najlepszych wyników punktowych, przedmioty ścisłe
2005 & 2006	•			przeciętny wynik, angielski, przedmioty ścisłe
		•		przeciętny wynik, angielski, matematyka, przedmioty ścisłe
			•	łączny wynik punktowy GCSE, 8 najlepszych wyników punktowych, angielski, przedmioty ścisłe

Wyniki pokazały wzór pozytywnych znaczących wyników, faworyzujących młodzież, która brała udział w Partnerstwach Kreatywnych. Uczniowie uczestniczący poczynili większy postęp w ogólnokrajowych testach pisanych w wieku 11, 14 i 16 lat. Różnice zachodziły pomiędzy uczniami biorącymi udział w działaniach Partnerstwach Kreatywnych, a pozostałymi uczniami z tej samej szkoły lub ze szkół, które nie uczestniczyły w Partnerstwach Kreatywnych. Najbar-

[2] GCSE – General Certificate of Secondary Education, egzamin zdawany zwykle na zakończenie nauki w brytyjskiej szkole średniej, w wieku 15-16 lat.

dziej spójne wyniki (zarówno pomiędzy uczniami, jak i pomiędzy szkołami) zanotowano na poziomie szkoły średniej.

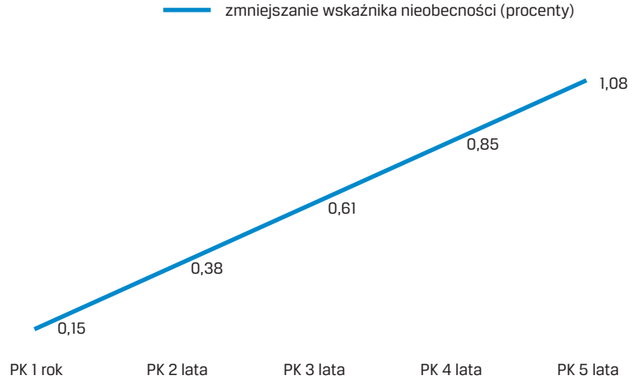
Jednakże wielkość efektu – miara różnicy pomiędzy grupami podzielonymi przez odchylenie standardowe – była relatywnie niska (np. 0,10)[3]. Wielkość efektu była relatywnie mała (typowo 0,10).

Przykładem różnicy było to, że uczniowie uczęszczający na zajęcia Partnerstw Kreatywnych poczynili średnio postęp odpowiadający 2,5 oceny wyżej w GCSE (narodowe testy zdawane w wieku 16 lat) w porównaniu z rówieśnikami z innych szkół.

2. Wskaźniki nieobecności

NFER zbadała również wskaźniki frekwencji w szkołach podstawowych i średnich zaangażowanych w Partnerstwa Kreatywne. Nie odnotowano ogólnych różnic pomiędzy szkołami zaangażowanymi w Partnerstwa Kreatywne, a szkołami niezaangażowanymi, ale odnotowano pozytywną różnicę w przypadku szkół podstawowych, które przez kilka lat były zaangażowane w Partnerstwa Kreatywne. Pokazuje to Rys. 1.

Rys. 1: Trend we wskaźnikach nieobecności w odniesieniu do szkół podstawowych zaangażowanych w Partnerstwa Kreatywne przez różny okres czasu



472 szkoły podstawowe Partnerstw Kreatywnych początkowo miały podobny wskaźnik nieobecności wynoszący około 5 procent (taki sam jak wskaźnik nieobecności w pozostałych 16 000 angielskich szkół podstawowych), ale wraz z upływem czasu istniał wyraźny trend zmniejszania wskaźnika nieobecności w szkołach podstawowych Kreatywnego Partnerstwa, który nie był widoczny w pozostałych szkołach. Wskaźnik nieobecności w szkołach podstawowych Kreatywnego Partnerstwa zmniejszył się w ciągu czterech lat z pięciu procent do czterech procent, co odpowiada

[3] Próg dla wielkości „edukacyjnie znaczącej" wynosi 0,25 (zob. Slavin i Fashola,1998).

całkowitemu zmniejszeniu o około jedną piątą. Różnica była wystarczająco duża, aby po trzech latach uznać ją za „edukacyjnie znaczącą" (z wielkością efektu 0,38).

3. Wnioski

Ewaluacje ukazały wzór statystycznie znaczących rezultatów przemawiających za Partnerstwami Kreatywnymi. Wyniki sugerują, że uczniowie zaangażowani w działania Partnerstw Kreatywnych poczynili nieznacznie większe postępy w testach szkolnych przeprowadzanych w wieku 11, 14 i 16 lat. Szkoły podstawowe zaangażowane w Partnerstwa Kreatywne zwiększyły swoje wskaźniki frekwencji, a wskaźniki nieobecności nadal przez kilka lat polepszały się w szkołach zaangażowanych w program.

4. Bibliografia

Durbin, B., Rutt, S., Saltini, F., Sharp, C., White, K. (2010), *The Impact of Creative Partnerships on School Attainment and Attendance,* http://www.creativityculture-education.org/data/files/nfer-2010-impact-of-creative-partnerships-on-young-peoples-behavior-and-attainment-234.pdf [29 czerwca 2011].

Eames, A., Benton, T., Sharp, C., Kendall, L. (2006), *The Impact of Creative Partnerships on the Attainment of Young People,* http://www.creativitycultureeducation.org/research-impact/exploreresearch/the-longer-term-impact-of-creative-partnerships-on-the-attainment-of-young-people,53,RAR.html [29 czerwca 2011].

Gray, J., Jesson D., Sime, N. (1990), *Estimating differences in the examination performances of secondary schools in six LEAs: a multi-level approach to school effectiveness,* „Oxford Review of Education", 16, 2, s.137–58.

Kendall, L., Morrison, J., Sharp, C., Yeshanew, T. (2008a), *The Impact of Creative Partnerships on Pupil Behaviour: Final Report,* Slough, NFER, http://www.nfer.ac.uk/nfer/publications/CPW01/CPW01.pdf [29 czerwca 2011].

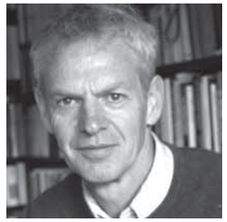
Kendall, L., Morrison, J., Yeshanew, T., Sharp, C. (2008b), *The Longer-term Impact of Creative Partnerships on the Attainment of Young People: Results from 2005 and 2006. Final Report*, Slough, NFER, http://www.nfer.ac.uk/nfer/publications/CPY01/CPY01.pdf [29 czerwca 2011].

Sharp, C., Pye, D., Blackmore, J., Brown, E., Eames, A., Easton, C., Filmer-Sankey, C., Tabary, A., Whitby, K., Wilson, R., Benton, T. (2006), *National Evaluation of Creative Partnerships. Final Report,* Slough, NFER, http://www.nfer.ac.uk/nfer/publications/CPS01/CPS01.pdf [29 czerwca 2011].

Slavin, R.E., Fashola, O.S. (1998), *Show Me the Evidence! Proven and Promising Programs for America's Schools,* London, Corwin Press.

Curriculum Vitae

Dyrektor ds. Badań w brytyjskiej Krajowej Fundacji Badań nad Edukacją (NFER). Caroline Sharp pracowała w NFER przez większą część swojej kariery zawodowej. Jej badania w zakresie sztuki oraz edukacji kreatywnej i kulturalnej obejmują szkolenia artystyczne nauczycieli szkół podstawowych, projekty typu „artyści w szkołach", muzykę instrumentalną i transmisje edukacyjne. Specjalista-konsultant programu Edukacja Artystyczna i Kulturalna w Szkołach w Europie prowadzonego przez Agencję Wykonawczą ds. Edukacji, Kultury i Sektora Audiowizualnego Unii Europejskiej. Obecnie zajmuje się oceną programu zaangażowania kulturalnego Start dla Fundacji na rzecz Dzieci i Sztuki Księcia Walii. Kierowała krajową oceną programu Partnerstwa Kreatywne. W dalszych badaniach wykorzystywała modelowanie statystyczne w celu dokonania oceny długoterminowego wpływu programu na osiągnięcia uczniów i innych wyników.



Barend van Heusden
Wydział Sztuki, Kultury i Mediów, Uniwersytet w Groningen[1]

Kultura w lustrze

Współautorzy artykułu: **Emiel Copini, Theisje van Dorsten, Welmoed Ekster**

0. Wprowadzenie: w kierunku programu nauczania edukacji kulturalnej

„Kultura w lustrze: w kierunku programu edukacji kulturalnej" to czteroletni projekt dotyczący nauczania kultury, zapoczątkowany w 2009 r.[2] Celem projektu było wypracowanie ogólnego zarysu programu edukacji kulturalnej, który by odpowiadał rozpowszechnionej potrzebie jasności, co do istoty edukacji artystycznej lub „edukacji artystycznej i kulturalnej". Ta potrzeba jasności zdecydowanie wykracza poza relacje pomiędzy sztuką, dziedzictwem kulturowym i mediami, aby zawrzeć trzy kwestie dotyczące specyfiki treści edukacji kulturalnej, jej spójności (zarówno wewnętrznie, jak i w ramach programu szkolnego), a także jej stosunku do rozwoju dzieci i młodzieży. Brak jasności w zakresie tych trzech zagadnień zagraża statusowi edukacji kulturalnej (i faktycznie go dewaluuje) w szkole, jak i w społeczeństwie.

Podjęliśmy dwie fazy badań. Pierwsza faza obejmuje opracowanie ram teoretycznych by ukierunkować kwestie odnoszące się do tych trzech wymienionych wyżej zagadnień. Druga faza obejmuje przełożenie lub adaptację tych abstrakcyjnych ram na potrzeby zarysu praktycznego programu nauczania. Przełożenie ram teoretycznych na praktykę zostało stworzone i wypracowane w ścisłej współpracy z SLO – Holenderskim Instytutem Narodowym ds. Rozwoju Programu Nauczania[3], a także z dwunastoma szkołami podstawowymi i średnimi.

1. Kultura jako poznanie

Poznanie, w najszerszym znaczeniu, rozumiemy jako przetwarzanie informacji, które pozwala ludziom wchodzić

[1] Adres: Wydział Sztuki, Kultury i Mediów, Uniwersytet w Groningen, Oude Boteringestraat 23, NL-9712 GC, Holandia.
[2] Program badawczy „Kultura w lustrze: w kierunku programu edukacji kulturalnej" (2009-2013) jest wspierany z dotacji Holenderskiego Ministerstwa Edukacji, Kultury i Nauki oraz z VSBfonds.
[3] Więcej informacji o SLO można uzyskać na http://www.slo.nl/organisatie/international/

w interakcje z ich środowiskiem. Procesy poznawcze umożliwiają organizmom pojmowanie ich otoczenia poprzez reprezentacje środowiska, w którym się utrzymują (tj. zasada „homeostazy"). „Pojmowanie to zachowanie lub postępowanie w odniesieniu do znaczenia lub wartościowania środowiskowego, które organizm odgrywa lub podejmuje na gruncie swojej odrębności" (Thompson, Stapleton, 2009, 25). Ludzie nie różnią się od innych organizmów pod tym względem. Interakcja z otoczeniem jest wynikiem „reprezentacji" (tj. wzorców aktywności neuronowej) (Siegel, 1999), z którymi ludzie się rodzą, których się uczą, lub które tworzą.

Poznanie samo w sobie, jednakże, nie jest tym samym, co „poznanie kulturowe". Trzy właściwości ogólnej zdolności do reprezentacji zdają się być decydujące dla „poznania kulturowego": powielanie reprezentacji, cztery główne umiejętności poznawcze oraz zdolność do samoświadomości lub metapoznanie.

Podwojenie reprezentacji

Ludzie są zdolni odróżniać „tu i teraz" od wspomnień; te dwie rzeczy nigdy nie są całkowicie zbieżne. Doświadczenie, które odpowiada tej sytuacji, to doświadczenie nieprzekraczalnej różnicy pomiędzy teraźniejszością a przeszłością (lub wspomnieniami przeszłości), a przez to czasu. Ciągle zmieniające się „tu i teraz" jawi się nam jako niezmiennie nowa kombinacja znanych reprezentacji. Nasze przetrwanie zależy od zagwarantowania, że wiedza o otoczeniu nie jest przypadkowa, lecz mniej lub bardziej prawidłowa – że „odpowiada".

To podwojenie, czy powielenie, reprezentacji, czyni ludzkie poznanie semiotycznym (Cosmides, Tooby, 2000, 53-115). Napięcie pomiędzy dwoma reprezentacjami – pomiędzy mniej lub bardziej stabilnym wspomnieniem i zmieniającą się, niestałą teraźniejszością – przekształca takie wspomnienie w „znak", za pomocą którego zmienna rzeczywistość jest rozpoznawana i znana. Teraz możemy zdefiniować „znak" jako stałe wspomnienie w zmiennej teraźniejszości. „Intencja" to proces, przez który wspomnienie zostaje powiązane ze zmienną teraźniejszością. Nieunikniona różnica pomiędzy teraźniejszością a wspomnieniem jest głównym motywem procesu semiotycznego.

„Podwojenie" reprezentacji w pamięci i w teraźniejszości jest także oparte na ludzkiej zdolności do imitowania. Zdolność do imitowania zakłada, że pamięć ma pewną autonomię w odniesieniu do rzeczywistości. Każdy, kto naśladuje sytuację, działanie lub zdarzenie, wprowadza wspomnienie, przeciwne do obecnej sytuacji, działania lub zdarzenia. Wprowadzone wspomnienie nie musi dostosowywać się do rzeczywistości. Na przykład, mogę pokazać sposób, w jaki myślę, że rzut wolny powinien zostać wykonany, bez rzeczywistej obecności piłki, nie mówiąc już o boisku do piłki nożnej i dwóch zespołach.

Różnica pomiędzy wspomnieniem a rzeczywistością tworzy wolność i indywidualność, gdyż pozwala osobom czerpać z wielu wspomnień, oraz łączyć i modyfikować je, wedle życzenia. Z powodu tej różnicy, poznanie człowieka jest z natury zmienne, jako, że „inne" mniej oczywiste wspomnienia mogą być wykorzystywane do uchwycenia (tzn. ukształtowania) różnicy, z którą konfrontuje nas rzeczywistość. Jednocześnie, różnica ta może być również źródłem niepewności i niepokoju.

Cztery podstawowe strategie poznawcze

Drugi aspekt struktury poznawczej, który jest decydujący dla poznania kulturowego, jest powiązany z rozwojem procesu

poznawczego. Adaptacja, lub dostosowanie, odbywa się pomiędzy stabilnym wspomnieniem a zmienną rzeczywistością. Ten proces jest wypracowaniem ogólnego procesu adaptacji w organizmach. Wypracowanie polega na tym, że dostosowanie to nie tylko kwestia genetycznie stałych odruchów, uczenia się „w ciemno" (metodą prób i błędów), ale jest to proces budowy, który ulega rozwojowi po tym, jak został umożliwiony przez powielanie reprezentacji.

Możemy tymczasowo ustalić, że kulturowe lub semiotyczne poznanie charakteryzuje się zbiorczą strukturą, z której cztery strategie poznawcze – percepcja, wyobraźnia, konceptualizacja i analiza – wyłaniają się i opierają się na sobie. Wszystkie strategie ostatecznie służą do tego samego celu: do radzenia sobie ze zmieniającą się rzeczywistością tak efektywnie, jak to możliwe, w zakresie ekonomii i przewidywalności. Ilość strategii jest ograniczona, wprost w zależności od struktury systemu nerwowego. Ludzkość, wydaje się, sukcesywnie rozwijała swoją wolność, zarówno indywidualną, jak i jako gatunku. Złożoność kultury zależy od wszechstronności pamięci, w połączeniu z umiejętnościami poznawczymi w różnych środkach wyrazu. Przykłady mogą obejmować malarstwo impresjonistyczne, które pozwala nam doświadczyć szczególnego sposobu widzenia i przeżywania świata, lub tekst literacki, „przez" który doświadczamy stanu umysłu – naszego własnego lub kogoś innego.

Metapoznanie

Kiedy wspomnienia i rzeczywistość są od siebie oddzielone poprzez podwojenie reprezentacji, wspomnienie może także odnosić się do samego procesu poznawczego. Rzeczywistość, która jest wówczas przywoływana i rozpoznawana jest rzeczywistością procesu poznawczego. Ten proces jest zatem „rekurencyjny": duplikacja reprezentacji, która prowadzi do semiotycznego lub kulturowego poznania jest jednocześnie podstawą „metapoznania" lub „samoświadomości4". „Szeroko definiowane, metapoznanie jest wszelką wiedzą lub procesem poznawczym odnoszącym się do dowolnego aspektu poznania, obserwującym lub kontrolującym ten aspekt" (Moses, Baird, 2010).

2. Edukacja kulturalna

Ustaliwszy kulturę jako poznanie, możemy zapewnić dziedzinie edukacji kulturalnej przynajmniej kilka odpowiedzi na pytania, które dały wstępny impuls do tych badań. Edukacja kulturalna angażuje samoświadomość lub metapoznanie, obejmujące percepcję samego siebie w formie informacji o kulturze (np. w mediach), wyobrażenie samego siebie w rozrywce i sztuce, konceptualizację samego siebie w historii, religiach, ideologiach i filozofii oraz analizę samego siebie w naukach socjologicznych i poznawczych.

Z tej perspektywy, nauczanie artystyczne jest integralną częścią edukacji kulturalnej, tak dalece jak sztuka jest postrzegana jako swoista praktyka poznawcza, łącząca umiejętności w metapoznaniu, wyobraźni, i mediach. Struktura ta pozwala nam stworzyć odniesienie sztuki w ogóle (jak również różnych dziedzin sztuki) do innych sfer w kulturze. Sztuka dzieli więc stan metapoznania z wszystkimi innymi formami kulturowej samoświadomości, włączając historię i filozofię. Skupienie na wyobraźni jest dzielone z nierefleksyjnym poznaniem wyobrażeniowym pierwszego rzędu, jakie przejawia się w technologii i projektowaniu. Umiejętności korzystania ze środków wyrazu stosowanych w różnych dziedzinach sztuki są wspólne dla wszystkich innych działań kulturowych, które używają tych samych środków – żadna kultura nie może istnieć bez medium.

[4] Używane jest także pojęcie metaświadomość (Schooler 2002, 339-44)

Wgląd w te relacje pozwala ustrukturyzować edukację kulturalną w zakresie wspólnego tematu (tj. kulturowej samoświadomości lub metapoznania), wielu podstawowych strategii poznawczych (tzn. percepcji, wyobraźni, konceptualizacji i analizy), jak też umiejętności w podstawowych typach mediów (np. ciała, artefaktów, języka i znaków graficznych). Samopercepcję można z łatwością odnieść do percepcji jako ogólnej zdolności. Wyobraźnia nie musi być ograniczona do rozrywki i sztuki, może być stosowana do rozwiązywania problemów projektowych, technicznych, społecznych lub naukowych. Wyobrażeniowa kulturowa samoświadomość, jak widzimy to w sztuce, z łatwością może być odniesiona do konceptualnej samoświadomości ideologii i filozofii, a umiejętności analityczne, których uczy się w pierwszym rzędzie, prawdopodobnie mogłyby równie dobrze służyć na poziomie metapoznania.

W końcu, możemy też być teraz wyposażeni, by odpowiedzieć na zapotrzebowanie na program edukacji kulturalnej, który łączy się z rozwojem dzieci i młodzieży. Z perspektywy zarysowanej powyżej, elementem rozwoju ontogenetycznego, który jest szczególnie istotny dla edukacji kulturalnej, jest metapoznanie. Mimo, że cztery podstawowe zdolności poznawcze, wraz z umiejętnością stosowania środków (mediów) odnoszących się do ciała, artefaktów, języka i symboli graficznych, są z pewnością konieczne, to nie są jednak wystarczające dla kulturowej samoświadomości. W odróżnieniu od nich, metapoznanie jest koniecznym i wystarczającym warunkiem dla indywidualnej i zbiorowej samoświadomości. To dlatego przegląd odnośnej literatury dotyczącej ontogenetycznego rozwoju metapoznania będzie stanowić istotną część ram teoretycznych dla projektu Culture in the Mirror (Kultura w Lustrze).

Podczas pracy nad ramami teoretycznymi, konfrontowania i odnoszenia ich do najnowszych badań teorii kultury i badań rozwojowych, zaczęliśmy także przekładać je na generalny zarys edukacji kulturalnej. Jesteśmy teraz w połowie procesu projektowania i dopracowania ogólnego zarysu programu edukacji kulturalnej, który zapewni szkołom i nauczycielom jasny pogląd na treść i strukturę edukacji kulturalnej, wraz z jego powiązaniem do rozwoju procesów rozwojowych dzieci i młodzieży. Empiryczna część badań będzie ukończona w 2012 r., a rezultaty będą udostępnione na wiosnę 2013 r.

Bibliografia

Cosmides, L. i J. Tooby. 2000. *Consider the source: The evolution of adaptations for decoupling and metarepresentation,* [w:] *Metarepresentations. A multidisciplinary perspective.*, Dan Sperber (red.), s. 53-115. Oxford, University Press.

Moses, L. J., Baird, J.A. (2010), *Metacognition,* „The Cognet Library: References Collection", http://cognet.mit.edu.proxy-ub.rug.nl/library/erefs/mitecs/moses.html.

Schooler, J. W. (2002), *Re-presenting consciousness: Dissociations between experience and meta-consciousness,* „Trends in Cognitive Sciences", 6, s. 339-344.

Siegel, D. J. (1999) *The developing mind. how relationships and the brain interact to shape who we are,* Nowy Jork, The Guilford Press.

Thompson, E., Stapleton. M. (2009), *Making sense of sense-making: Reflections on enactive and extended mind theories,* „Topoi", 28, s. 23-30.

Curriculum Vitae

Profesor w zakresie kultury i poznania, ze szczególnym uwzględnieniem sztuki, na Wydziale Sztuki, Kultury i Mediów Uniwersytetu w Groningen w Holandii. Doktorat obronił w 1994 r. Od tego czasu publikuje artykuły i książki z zakresu

teorii literatury i kultury, semiotyki i kognicji, jak również sztuki i edukacji kulturalnej. Od 2008 r. nadzoruje krajowy projekt o nazwie *Kultura w Lustrze: w kierunku programu edukacji kulturalnej*, podchodzący do kultury z perspektywy kognitywno-semiotycznej. Pozwala to na wypracowanie ram umożliwiających szkołom i nauczycielom opracowanie programu nauczania kulturalnego dopasowanego do rozwoju uczniów oraz uwzględniającego zmiany we współczesnej kulturze młodzieżowej i szkolnej.



PANEL III

Od słów do czynów: Potrzeba finansowania projektów kulturalnych ze środków krajowych i europejskich

KULTURA

KOMPETENCJE KULTUROWE – WKŁAD KULTURY I KREATYWNOŚCI W BUDOWĘ KAPITAŁU INTELEKTUALNEGO EUROPY

Moderator: Vladimir Šucha **66**
Panelista: Maciej Mazerant **68**
Panelista: Mike Coyne **71**
Panelistka: Beata Chmiel **74**
Panelistka: Daphné Tepper **77**



Vladimir Šucha
Dyrekcja Generalna ds. Edukacji i Kultury, Komisja Europejska

Wstęp do panelu

Panel stanowił znacząca pożywkę dla refleksji w odniesieniu do tego, jak i dlaczego kultura powinna być finansowana, zarówno na poziomie krajowym jak i europejskim. Jest to temat o ogromnym znaczeniu, gdyż obecny kryzys gospodarczy i finansowy prowadzi do cięć budżetowych, które mają duży wpływ na kulturę. Sesja ta dostarczyła wyjątkowego wglądu w rolę utrzymywania znaczącego wsparcia dla projektów kulturowych, nawet w czasach kryzysu.

Pani Beata Chmiel z Ruchu Obywatele Kultury nakreśliła główne cechy wspólnego i zakończonego sukcesem wysiłku obywateli, aby domagać się zwiększenia nakładów budżetowych na kulturę do 1%. Za takim wzrostem kryje się konkretny cel, którym jest wspieranie edukacji kulturalnej oraz lepszy dostęp i zwiększone uczestnictwo w kulturze. Oczywiste jest, że finansowanie kultury ze środków publicznych musi przynosić korzyści całemu społeczeństwu, a zwłaszcza tej części populacji, która cierpi z powodu niekorzystnego położenia społeczno-gospodarczego.

Pani Daphne Tepper, reprezentująca Culture Action Europe, przedstawiła podobną kampanię nazwaną *we are more*, która została przeprowadzona na poziomie europejskim, aby podnieść głos sektora kultury w negocjacjach na temat przyszłych funduszy i programów UE. Kampania *we are more* skupia się w szczególności na żądaniach o następny program w dziedzinie kultury oraz na rozwoju lokalnym i regionalnym jako obszarze priorytetowym w dziedzinie kultury. Kampania zbiera materiały i narzędzia, które pomogą wzmocnić zdolność sektora kultury do przekonywania poprzez użycie dowodów.

Pan Mike Coyne w swojej prezentacji przedstawił kilka takich konkretnych dowodów. Jako autor opracowania na temat wkładu kultury w rozwój regionalny, zwrócił on uwagę na kilka przykładów inwestowania funduszy strukturalnych, które skupiały się na kreatywności i kulturze jako motorach lokalnego wzrostu. Na przykład w Kornwalii, wykorzystanie funduszy polityki spójności do wsparcia kreatywności i kultury w latach 2000-2004 doprowadziło do powstania 560 miejsc pracy oraz do wzrostu obrotu o 29%; działania w Zollverein stworzyły 1000 nowych miejsc pracy oraz 170 przedsiębiorstw (70% z nich w sektorze kreatywnym). Podkreślił on również w jaki sposób inwestowanie w kulturę jest znaczące, kiedy jest ono częścią szerszej strategii społecznej i gospodarczej oraz jak ważne dla kultury jest angażowanie się w szeroki wachlarz obszarów polityki.

W stylu ramach tego sposobu myślenia, ale z innej perspektywy, Pan Maciej Mazerant przedstawił swoją udaną inicjatywę, której celem była pomoc artystom i kreatywnym profesjonalistom w zostaniu przedsiębiorcami oraz w przedstawieniu im możliwości uzyskania grantów i wsparcia finansowego. Podstawową wiadomością dla kreatywnych profesjonalistów jest potrzeba pokonania strachu przed samozatrudnieniem oraz zyskanie pewności siebie nie tylko w odniesieniu do potencjału artystycznego, lecz również ekonomicznego.

Podsumowując, z panelu i towarzyszącej mu dyskusji wyłonił się spójny i kompleksowy komunikat. Szczególnie w czasach kryzysu, kiedy zasoby się kurczą, sektor kultury musi być odważny i angażować się w szersze obszary. Przypadek wspierania kultury ze środków publicznych jest zdecydowanie silniejszy jeśli kultura ściśle angażuje się w rozwój społeczny i ekonomiczny i jej wpływ jest widoczny.

Zyska to również wsparcie obywateli dla sprawy – i, jak pokazał polski ruch, sukces może ostatecznie zależeć od tego, jak głęboko przekonani są obywatele oraz od ich aktywnego podejścia.

Curriculum Vitae

Vladimir Šucha jest Dyrektorem ds. kultury i mediów w Dyrekcji Generalnej ds. Edukacji i Kultury Komisji Europejskiej.



Maciej Mazerant
Kreatywni Samozatrudnieni

Kompetentni kreatywni samozatrudnieni

Jakie należy mieć kompetencje, aby móc zarabiać w kulturze? Czy trzeba być doskonale wykształconym, zdolnym artystą, czy umiejętnie zarządzającym swoim talentem menadżerem? Odpowiedzi na te pytania przyniósł projekt „Kreatywni samozatrudnieni – promocja przedsiębiorczości i samozatrudnienia oraz upowszechnianie dobrych praktyk w sektorze kultury i przemysłów kreatywnych regionu łódzkiego". Został on wymyślony i przeprowadzony przez ludzi kultury prowadzących własną firmę dla ludzi kultury, którzy firmę chcieliby założyć.

Potrzeba przygotowania projektu promującego samozatrudnienie i przedsiębiorczość wśród ludzi kultury pojawiła się już na początku naszej drogi zawodowej, po ukończeniu Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi. Po studiach nie chcieliśmy pracować na czyjeś konto, chcieliśmy robić coś na własny rachunek. I tak powstała firma, w której jako podstawę biznesu przyjęliśmy wydawanie internetowego magazynu o kulturze oraz prowadzenie działań promocyjnych i wydawniczych. Magazyn „Purpose – Przedsiębiorczość w Kulturze" od początku okazał się bardzo istotnym oraz potrzebnym projektem, a jego ukierunkowanie na przedsiębiorczość zyskiwało mu rosnące grono czytelników. Początkowo jego głównymi odbiorcami byli ludzie kultury z Łodzi. Obecnie Purpose czytają menadżerowie, animatorzy kultury, artyści, muzycy, aktorzy, urzędnicy, naukowcy, studenci, licealiści, pracownicy działów marketingu i PR z całej Polski i z Europy.

Sześć lat przygotowywania merytorycznych treści, prezentowania dobrych praktyk oraz wywiadów z ludźmi działającymi w kulturze i sektorze kreatywnym stało się podstawą do stworzenia kompleksowego projektu promującego przedsiębiorczość i tworzenie firm wśród ludzi kultury. Istotnym impulsem do realizacji takiego przedsięwzięcia były również fundusze Unii Europejskiej, dostępne w ramach Programu Operacyjnego Kapitał Ludzki (Działanie 6.2), przeznaczone na promocję przedsiębiorczości i samozatrudnienia. Podstawą dobrego wniosku aplikacyjnego okazały się nasza doskonała znajomość potrzeb potencjalnej grupy docelowej projektu, jaką są czytelnicy magazynu „Purpose – Przedsiębiorczość w Kulturze", oraz doświadczenie wyniesione z kilkudziesięciu prób, zarówno skutecznych, jak i nieskutecznych, konstruowania projektów do różnego rodzaju programów dotacyjnych.

Projekt Kreatywni samozatrudnieni powstał jako kampania promocyjno-informacyjna, której głównym celem było promocja przedsiębiorczości i samozatrudnienia oraz upowszechnianie dobrych praktyk w sektorze kultury i przemysłach kreatywnych. Skutkiem miało być zwiększenie wiedzy na temat prowadzenia własnej działalności, a także możliwości uzyskania wsparcia na jej założenie i prowadzenie.

Odbiorcami projektu było 4500 studentów i absolwentów studiów humanistycznych oraz artystów, w tym również nieprofesjonalnych. Obok młodych osób, które dopiero przygotowywały się do wejścia na rynek pracy, w projekcie mogły wziąć udział osoby, które wraz z nadejściem emerytury nie chciały kończyć kariery zawodowej, kobiety, które po urodzeniu dziecka chciały wrócić na rynek pracy, i osoby, które chciały rozpocząć działalność poza rolnictwem, zamieszkujące gminy wiejskie, miejsko-wiejskie i miasta do 25 tys. mieszkańców. Program był skierowany również do osób niepełnosprawnych, dla których samozatrudnienie w sektorze kreatywnym i kulturze jest szansą na przełamanie barier, np. przez wykorzystanie w działalności gospodarczej narzędzi ICT (information and communications technology – grafika komputerowa, projektowanie itp.).

Odbiorcami projektu mogły być osoby mające pomysł na rozpoczęcie działalności w sektorze kreatywnym. Ich wcześniejsza rezygnacja z realizacji własnego pomysłu nie wynikała z niewystarczających umiejętnosci, ale z braku orientacji w sytuacji gospodarczej regionu łódzkiego, braku wiedzy z zakresu przedsiębiorczości i wreszcie z braku pewności siebie. Projekt „Kreatywni samozatrudnieni..." powstał, by wyjść zdolnym i kreatywnym, potencjalnym przedsiębiorcom naprzeciw.

Niezwykle istotnym elementem realizacji projektu było zachęcenie, pobudzenie aktywności ludzi kultury w zakresie udziału w projektach szkoleniowych i doradczych, których efektem jest stworzenie własnej firmy. Ponadto bardzo ważna była promocja sektora kultury i przemysłów kreatywnych wśród 40 podmiotów/osób przygotowujących projekty w ramach Działania 6.2 POKL (udzielanie dotacji na założenie firmy) skutkująca planowaniem przyjęcia i przyjmowaniem do udziału w projektach ludzi kultury i artystów.

W ramach projektu prowadziliśmy szeroko zakrojone działania informacyjne i promocyjne, powstała też strona internetowa www.kreatywnisamozatrudnieni.pl, na której w formie prezentacji zdjęć, opisów oraz materiałów wideo przedstawiono 26 dobrych praktyk. Wydaliśmy także w nakładzie 500 egzemplarzy książkę pt. *Kreatywni samozatrudnieni,* w której zaprezentowaliśmy zagadnienia dotyczące przedsiębiorczości w sektorze kultury i przemysłach kreatywnych oraz wybrane dobre praktyki. Książka została wysłana do najważniejszych bibliotek w Polsce oraz udostępniona wszystkim organizacjom, instytucjom w regionie łódzkim, które potencjalnie były zainteresowane wspieraniem twórców w ich rozwoju zawodowym. Ponadto, prowadziliśmy spotkania i rozmowy promujące sektor kreatywny w instytucjach otoczenia biznesu, samorządowych i kultury.

Projekt promowany był podczas licznych konferencji w Polsce i za granicą. Jako najciekawsza w Polsce dobra praktyka został zaprezentowany przez Ministerstwo Spraw Zagranicznych podczas Międzynarodowej Konferencji Ministrów Spraw Zagranicznych krajów UE dotyczącej zagadnień kultury i kreatywności, która odbyła się w Pradze w 2009 r. W tym samym roku projekt został objęty patronatem Europejskiego Roku Kreatywności i Innowacji. Przyczynił się również do uzyskania przez naszą firmę jako wydawcę magazynu „Purpose – Przedsiębiorczość w Kulturze" (za całokształt działalności) wyróżnienia specjalnego w konkursie Europejskich Nagród Przedsiębiorczości w kategorii „Promowanie ducha przedsiębiorczości", przyznawanych przez Ministerstwo Gospodarki na zlecenie Komisji Europejskiej.

Najważniejsza okazała się jednak nagroda w konkursie organizowanym przez Ministerstwo Rozwoju Regionalnego

pt. „Dobre Praktyki EFS". Projekt „Kreatywni samozatrudnieni..." został wybrany Najlepszą Inwestycją w Człowieka 2010 i znalazł się w pierwszej piątce najwyżej ocenionych projektów społecznych realizowanych w Polsce.

Projekt przyczynił się do promocji postawy artysty i humanisty jako przedsiębiorcy. Dzięki jego realizacji udało nam się wesprzeć zarówno ludzi kultury w zakresie tworzenia firm w sektorze kreatywnym i sektorze kultury, jak i podmioty rynku pracy w zdobywaniu wiedzy na temat potencjału sektora kultury i przemysłów kreatywnych. W efekcie realizacją rocznego przedsięwzięcia o budżecie około 100 tys. zł wzmocniliśmy sektor kreatywny – zarówno lokalnie, jak i globalnie.

Lokalnie, ponieważ projekt został wskazany jako jeden z kluczowych i wartych kontynuacji w najważniejszym dla rozwoju i budowania wizerunku Łodzi dokumencie, którym jest „Strategia promocji i komunikacji marketingowej marki Łódź na lata 2010–2016". Aktualnie drugą edycję projektu – skierowaną przede wszystkim do urzędników, którzy mają animować i wspierać proces metamorfozy Łodzi z miasta przemysłowego na miasto kreatywne – realizujemy na zlecenie Urzędu Miasta Łodzi. Efektem globalnym realizowanego przez nas projektu jest zainteresowanie jego efektami przedstawicieli urzędów, instytucji, organizacji z innych województw naszego kraju.

Curriculum Vitae

Absolwent Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi i Polskiej Akademii Nauk w zakresie zarządzania kulturą. Wydawca magazynu „Purpose — Przedsiębiorczość w Kulturze" wydawanego przez firmę European Culture Consulting Culture Factory, której jest właścicielem. Menadżer kultury i projektów kreatywnych w obszarze edukacji i nauki. Prowadzi wykłady i warsztaty z obszaru przedsiębiorczości w kulturze. Ekspert w zarządzaniu projektami oraz pozyskiwaniu funduszy Unii Europejskiej. Członek zespołu ekspertów ds. wdrażania dokumentu pod nazwą „Strategia promocji i komunikacji marketingowej marki Łódź na lata 2010-2016". Pomysłodawca szeregu projektów z obszaru kultury i przedsiębiorczości, w tym Agroarte, Kreatywny Szlak Województwa Łódzkiego czy Kreatywni Samozatrudnieni, mających na celu rozwój kreatywnego potencjału mieszkańców regionu łódzkiego. Współpracował m. in. z Politechniką Łódzką, Uniwersytetem Łódzkim, Polską Akademią Nauk, Urzędem Miasta Łodzi, Urzędem Marszałkowskim, Uniwersytetem Medycznym w Łodzi.



Mike Coyne
Centre for Strategy and Evaluation Services (CSES)

Kultura w rozwoju lokalnym i regionalnym. Dowody na podstawie Funduszy Strukturalnych

Moja prezentacja dotyczy przede wszystkim wniosków, które można wyciągnąć z badania przeprowadzonego przez CSES dla DG EAC w zakresie dowodów zebranych w ramach funduszy strukturalnych, a ilustrujących rolę kultury w gospodarczym i społecznym rozwoju na poziomie lokalnym i regionalnym. Badanie jest już dostępne od jakiegoś czasu, dlatego skoncentruję się na niektórych elementach tego badania, o których do tej pory mówiło się dość rzadko, a w szczególności na tych najbardziej bezpośrednio związanych z tematyką konferencji.

Podsumowanie charakteru badania jako źródło zasobów dla społeczności kultury

Po pierwsze, należy docenić to, że badanie miało być z założenia źródłem dla osób badających pozytywny wpływ projektów kulturowych na rozwój gospodarczy i społeczny, a w szczególności dla osób starających się o dofinansowanie w ramach funduszy strukturalnych.

Badanie objęło ponad 100 projektów i programów kulturowych w ramach funduszy strukturalnych i wykazało różne wpływy na rozwój gospodarczy i społeczny w ciągu dwóch okresów programowania (2000-2013). W szczególności badanie to miało na celu wyeksponowanie przypadków, w których dowody tego wpływu są jasne i w których projekty i programy zostały już ocenione. Zawiera ono konkretne przykłady udanych projektów i ilustruje różne sposoby uzyskiwania dostępu do funduszy.

Wypełnianie celów funduszy strukturalnych

Badanie miało w szczególności pokazać, jak projekty kulturalne z sukcesem wnosiły znaczące wkłady w **realizacje**

wszystkich celów funduszy strukturalnych. Cele te to obecnie (ogólnie mówiąc):

1. sprawienie, by Europa i jej regiony stały się bardziej atrakcyjnymi miejscami do inwestycji i pracy;
2. wspieranie innowacyjności, przedsiębiorczości i rozwoju gospodarki opartej na wiedzy;
3. tworzenie większej liczby lepszych miejsc pracy.

A wszystko to nawet mimo braku, na przykład, wzmianki o pozytywnym wpływie kultury w wytycznych Europejskiego Funduszu Społecznego.

Kreatywny wpływ

Przykłady pokazują **jak ważnym składnikiem najbardziej dynamicznych miast Europy jest sektor kreatywny.** Projekty kulturowe tworzą nie tylko nowe przedsiębiorstwa i miejsca pracy, ale także znacznie zwiększają wydajność (co prowadzi do lepiej płatnych miejsc pracy) i promują przedsiębiorczość, kreatywność oraz innowacyjność.

Przedstawiono także projekty mające pozytywny wpływ na **społeczeństwo.** Przy ich realizacji wykorzystywano muzykę, spektakle i film, dzięki czemu udało się dotrzeć do tych grup, do których zazwyczaj trudno jest dotrzeć, nawiązać z nimi kontakt oraz wspierać ich kompetencje społeczne. To właśnie zadanie dla sztuki.

Niektore projekty czynią użytek ze specjalnych umiejętności, które mają szczególne znaczenie dla **społeczeństwa innowacyjnego.** Bezpośrednio inspirują nowe pomysły i kreatywność w ramach przedsiębiorstw, zwiększają motywację i zachęcają młodych ludzi do zakładania firm muzycznych, promują poczucie dumy z rzemieślniczej pracy, pomagają poprawiać jakość ich dorobku materialnego i wykorzystują potężne, nowe formy komunikacji w celu budowania tożsamości powstających klasterów twórczych przedsiębiorstw.

Sektor kultury wspiera **umiejętności i kompetencje, które mają kluczowe znaczenie dla rozwoju nowoczesnej gospodarki opartej na wiedzy.** Gdy komunikacja i motywacja odgrywają tak ważną rolę w inicjowaniu i promowaniu różnego rodzaju nowych rozwiązań, tradycyjne umiejętności sektora dają wiele możliwości. Na przykład, niedawne dyskusje w ramach rynków pionierskich pokazują, że w wielu sektorach o sporym potencjale wzrostu (np. odnawialne źródła energii, bio-produkty i e-zdrowie) istnieje znaczny wymiar społeczny i środowiskowy, a rozwój sektora wymaga istotnych zmian w rozumieniu i zaangażowaniu szerokiej części społeczeństwa. Czy tradycyjne umiejętności i metody sektora kulturowego – w przedstawianiu pomysłów i wizji oraz zgłębianiu trudności i promowaniu dyskusji – nie mogłyby być wykorzystywane w celu osiągnięcia zmiany postawy i praktyk, które są niezbędne, jeśli te nowe gałęzie przemysłu mają się rozwijać? Jest to tylko jedno z wielu zagadnień, dla których Europa musi odnaleźć własne metody wykorzystywania tradycyjnych silnych stron do motywowania swoich obywateli (poza tradycyjnymi zachętami w postaci dużych zarobków), promowania zmian i tworzenia zaufania i ukierunkowania.

Czyja to agenda?

Problem polega na tym, **jak zamanifestować** ten potencjał i pokazać jego znaczenie ludziom, którzy mają pieniądze? Badanie dotyczące Kultury w rozwoju lokalnym i regionalnym okazuje się pomocne, ponieważ dostarcza konkretnych przykładów, przeprowadzonych z powodzeniem, które wskazują zastosowania całego spektrum kompetencji kulturowych. (Na stronie DG EAC istnieje również związane z tym narzędzie internetowe oraz wytyczne prezentujące kilka

sposobów zdobycia funduszy). Jednak podstawowym problemem jest wspólny język, którym posługiwaliby się przedstawiciele sektora kulturalnego i, na przykład, osoby odpowiedzialne za fundusze strukturalne.

Trzeba jasno stwierdzić, że urzędnicy dysponujący funduszami na rozwój gospodarczy i społeczny nie będą chcieli przyjmować projektów o wyłącznie wewnętrznej wartości artystycznej. Będą chcieli zapoznać się z projektami, które dotyczą ich własnej **agendy rozwoju gospodarczego i społecznego,** projektami, dla których istnieje również duża szansa, że ich efekty będą miały trwały charakter w przyszłości.

Ci, którzy nadal kierują się dziewiętnastowiecznym poglądem zakładającym, że zagadnienia kultury wznoszą się ponad kwestie materialne oraz że świat duchowy i materialny nieuchronnie wiążą się z innymi zagadnieniami, będą mieli trudności w działaniu w tym nowym środowisku. **Nie chodzi tu jednak o znajdowanie kompromisu pomiędzy jakością a integralnością.** Chodzi o odkrywanie nowych wymiarów działalności kulturalnej, współdziałanie z nowymi odbiorcami i rozwijanie nowych perspektyw, w tym zachęcanie do refleksji na temat całego szeregu procesów kreatywnych i promowanie demokratycznej debaty dotyczącej istotnych wyzwań społecznych.

Analizując wiele projektów ocenianych w ramach badania, można dopatrzyć się także pozytywnego aspektu. Otóż, projekty z dziedziny kultury, które uwzględniły procesy biznesowe i społeczne, stwierdzały, że inspiracja nie idzie tylko w jednym kierunku. Twórcy wielu z nich stwierdzili, że ich własne poglądy i praktyki artystyczne zostały wzbogacone oraz że **odkrywali oni nowe związki** pomiędzy ich działalnością artystyczną a ich lokalnymi, w niektórych przypadkach także narodowymi, społecznościami.

Curriculum Vitae

Zaczynał jako ekonomista w De Monfort University Business School w Wielkiej Brytanii. Obecnie partner w firmie CSES z dużym doświadczeniem w sprawach UE. Przez dziesięć lat pracował w Brukseli nad polityką dla małych i średnich przedsiębiorstw, najpierw w zespole Coopers and Lybrand, a następnie jako urzędnik Dyrekcji Generalnej ds. Przedsiębiorstw w Komisji Europejskiej (współpraca z państwami członkowskimi i organizacjami biznesowymi w zakresie programu wymiany najlepszych praktyk). Następnie przez pięć lat był Dyrektorem Zarządzającym nowoczesnej firmy tworzącej oprogramowanie głównie dla sektorów kulturalnego i edukacyjnego, m.in. dla British Museum, brytyjskiej Opery Królewskiej, brytyjskiego Instytutu Filmowego. W CSES specjalizuje się w metodologii oceny wpływu i ocenie pracy w obszarach polityk dla przedsiębiorstw, innowacji, praw własności intelektualnej i ekonomii kreatywnej.



Beata Chmiel
Obywatele Kultury

Finansowanie to najmniej, co państwo może zrobić dla kultury

Obywatele Kultury to nieformalny i dobrowolny ruch społeczny na rzecz zmiany w państwie. Nie reprezentują konkretnej grupy zawodowej, nie bronią własnych interesów, nie ubiegają się o grupowe ani branżowe przywileje. Nie są korporacją zawodową ani środowiskiem. Są ludźmi bardzo różnych zawodów z różnych miejsc w Polsce, którzy uważają, że kultura jest dobrem wspólnym i chcą działać na jej rzecz. Jest to ruch włączający, otwarty dla każdego. Obywatele Kultury nie są ruchem politycznym ani beneficjentem budżetu państwa.

Badania dowodzą, że od co najmniej kilkunastu lat istnieje ogromna dysproporcja pomiędzy potencjałem i aspiracjami polskiego społeczeństwa a poziomem nakładów na edukację i kulturę. Trudno znaleźć racjonalne uzasadnienie dla oszczędności w tej dziedzinie, można natomiast wykazać, że nakłady w sferze kultury i edukacji usuwają bariery wzrostu w innych obszarach życia społecznego i gospodarczego.

W przekonaniu, że poszerzenie dostępu do dóbr kultury oraz rozwój twórczych kompetencji mają podstawowe znaczenie dla przyszłości kraju, a kultura i edukacja kulturalna nie tylko mogą i powinny służyć zrównoważonemu rozwojowi, ale są jego warunkiem, kilkuset najwybitniejszych polskich twórców, animatorów i menedżerów kultury wystosowało w lutym 2010 apel do premiera Donalda Tuska, w którym domagało się zmiany celów zasad i sposobów finansowania i zarządzania kulturą w państwie, w tym zwiększenia nakładów na kulturę do co najmniej 1% budżetu państwa. A w jego następstwie wystawiono do publicznego podpisywania w całej Polsce podczas Nocy Muzeów w maju 2010, w instytucjach kultury, na festiwalach oraz w internecie otwartą petycję „1% na kulturę". Zebrano w ten sposób 100 tysięcy podpisów, w tym wielu polityków kandydujących w wyborach prezydenckich i samorządowych. Każdy z nich, w tym urzędujący dziś prezydent Bronisław Komorowski, podpisał zobowiązanie do zwiększenia nakładów na kulturę i działań na rzecz zmiany.

Przeświadczenie, że państwo jako forma politycznej organizacji obywateli musi przyjąć odpowiedzialność za stan kultury, doprowadziło do podjęcia przez Obywateli Kultury idei paktu społecznego na rzecz kultury, który byłby zobowiązaniem nie tylko dla urzędujących w danym momencie, ale w ogóle dla władzy publicznej w Polsce niezależnie od aktualnie rządzących sił. Nie była to idea zupełnie nowa w europejskiej praktyce dialogu społecznego – ale dotychczas wyłączną domeną paktów społecznych była gospodarka i polityka socjalna. Najbardziej znane przykłady to umowa społeczna o wychodzeniu z kryzysu, zawarta pod koniec lat 80. w Irlandii między rządem, pracodawcami i związkami zawodowymi czy polski pakt społeczny z 1993 roku, który określał zasady prywatyzacji przedsiębiorstw państwowych i zobowiązania państwa wobec pracowników.

Idea kontraktu społecznego pojawiła się także w liście, jaki premier Donald Tusk skierował w czerwcu 2010 roku do Obywateli Kultury w odpowiedzi na ich apel: "powinniśmy dążyć do tego, by zgłoszony przez Obywateli Kultury postulat przeznaczenia na kulturę co najmniej 1 procentu z budżetu państwa mógł doczekać się realizacji na mocy swoistego kontraktu zawartego między państwem a obywatelami". W efekcie Obywatele Kultury sformułowali i zawarli swoje postulaty w ogłoszonym 10 grudnia 2010 roku do konsultacji społecznych, traktowanych jako rodzaj otwartego dialogu obywatelskiego, projekcie Paktu dla Kultury.

Ostateczny tekst powstałego w wyniku konsultacji i negocjacji Paktu dla Kultury został podpisany przez premiera rządu i stronę społeczną w czasie kolejnej Nocy Muzeów 17 maja 2011 roku. Jest pierwszą, nie tylko w Polsce, umową społeczną, której przedmiotem jest kultura i która egzekwuje konstytucyjne prawo do kultury i rozwoju wszystkim obywatelom poprzez stworzenie szans równego dostęp do dóbr kultury. I nie jest jedynie deklaracją woli, ale twardym zobowiązaniem wiążącym strony porozumienia.

Celem Paktu dla Kultury jest doprowadzenie do pobudzenia i podniesienia potencjału kreatywnego oraz kapitału społecznego na drodze porozumienia i wspólnych działań. To ma być forma uporządkowanego i prowadzonego w sposób jawny i dostępny dla wszystkich partnerstwa społeczno-publicznego na rzecz niezbędnych zmian legislacyjnych w pełni respektujących ład konstytucyjny – w tym zasadę pomocniczości państwa.

Broniąc miejsca kultury w świecie publicznym Obywatele Kultury uważają bowiem, że dla jakości życia i możliwości rozwoju każdego kultura zajmuje nie mniej ważne miejsce w życiu publicznym niż polityka. Hannah Arendt, niesłychanie wyczulona na słabe punkty demokracji, podkreślała, że jednym z największych zagrożeń dla kultury w świecie demokratycznym – większe niż przemysły rozrywkowe i kultura masowa – jest jej wypychanie z rzeczywistości, przesuwanie na margines kaprysu czy luksusu.

Nawet optymistyczne statystyki pokazujące, że Polacy coraz chętniej uczestniczą w kulturze, odsłaniają mniej radosny obraz rzeczywistości. To prawda, że liczba sprzedanych biletów do kin systematycznie rośnie, jednak z badań „Diagnozy Społecznej" wynika, że w okresie między 2007 i 2009 rokiem 14 proc. Polaków zrezygnowało z chodzenia do kina z przyczyn innych niż ekonomiczne. A to wyraźnie dowodzi, że kultura, nawet w wydaniu popularnym staje się przestrzenią społecznych podziałów.

O wiele jednak ważniejszy jest pośredni wpływ kultury na społeczeństwo i gospodarkę, których rozwój w coraz większym stopniu zależy od zdolności do tworzenia i absorpcji innowacji. To nie tylko edukacja, ale także ciągły rozwój, proponowanie świeżych idei – często eksperymentalnych, kontrowersyjnych i wywołujących debatę społeczną. Wiadomo już dziś, że innowacyjny potencjał społeczeństw zależy od ich potencjału kreatywnego. To więcej niż tylko prosta suma potencjału twórczego jego obywateli, bo nic po artystach jeśli społeczeństwo nie akceptuje zmiany, nowości, jest zachowawcze i nietolerancyjne. Wpływ na potencjał kreatywny ma także stan infrastruktury, jakość edukacji kulturalnej i kształcenia artystycznego, wielkość i struktura uczestnictwa w kulturze, dostępność oferty kulturalnej. I temu wszystkiemu służyć

ma Pakt dla Kultury i programy realizowane w ramach wzrostu nakładów na kulturę: edukacja kulturalna (w tym edukacja medialna), program na rzecz czytelnictwa i dostępu do książki, program zakupu kolekcji dzieł sztuki i zamówień kompozytorskich, modernizacja publicznych instytucji kultury oraz programy na rzecz aktywizacji obywatelskiej.

Ruch społeczny Obywatele Kultury stawia sobie za cel poprawienie jakości funkcjonowania życia publicznego oraz uznanie, że to kultura rozumiana jako zarówno jako dobra materialne i symboliczne, sposoby rozumienia świata, nawiązywania i podtrzymywania relacji społecznych, jak i twórczego rozwiązywania ciągle nowych wyzwań współczesności tę jakość życia publicznego tworzy. Kultura powinna być więc przedmiotem szczególnej narodowej troski i wspólną odpowiedzialnością państwa i obywateli. I uparcie powtarzamy: finansowanie to najmniej, co państwo dla kultury może zrobić. Odpowiedzialne państwo poprzez stałą troskę o dobro publiczne pozwala każdemu w ramach wspólnoty i w solidarnej współpracy z innymi w pełni korzystać z wolności. I do tego właśnie potrzebna jest kultura.

Główne postulaty Paktu dla Kultury

Trzeba zwiększyć dostęp do kultury, zwłaszcza w mniejszych miejscowościach i podjąć działania zapobiegające wykluczaniu z kultury.

Konieczne jest podnoszenie kompetencji kulturalnych obywateli, dlatego program promocji czytelnictwa i edukacja kulturalna to najważniejsze dziś wyzwania dla państwa i jego instytucji.

Najefektywniejszym narzędziem wyrównywania szans w dostępie do kultury i edukacji są media publiczne. Z tego względu muszą być gruntownie zreformowane i wyposażone w środki na realizację misję.

Państwo powinno wspomagać, a nie organizować życie kulturalne obywateli. Z tego względu należy wspierać inicjatywy społeczne, zagwarantować równe prawa w konkursach grantowych dla instytucji, organizacji pozarządowych i podmiotów prywatnych.

Kompetencje językowe i kulturowe zależą od systemu edukacyjnego. Ruch Obywatele Kultury i strona rządowa uznały konieczność reformy oświaty i zwiększenia nakładów na edukację obywatelską, medialną i kulturalną.

Trzeba zachęcać i włączać Polaków w działania na rzecz dobra wspólnego. Niezbędne jest wyodrębnienie środków na inicjatywy obywatelskie.

Państwo, stając na straży wolności słowa i wolności twórczej, ma obowiązek wspierania także sztuki krytycznej, eksperymentalnej oraz działalności kulturalnej skierowanej do obywateli o różnym światopoglądzie.

Curriculum Vitae

Menedżer kultury i analityk mediów z ponad 15-letnim dorobkiem edytorskim i dziennikarskim w mediach polskich i europejskich („Ex Libris", „La Repubblica", „L'Espresso", „Financial Times"). Zastępca Dyrektora Muzeum Narodowego w Warszawie, członek Rady Programowej Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie. Jedna z liderek ruchu Obywatele Kultury, nieformalnego i woluntarystycznego ruchu obywatelskiego na rzecz zwiększenia nakładów na kulturę do co najmniej 1% budżetu państwa oraz zmiany zasad zarządzania i finansowania kultury, współprzewodnicząca Zespołu ds. Paktu dla Kultury przy KPRM. Odznaczona odznaką honorową Zasłużony Działacz Kultury.



Daphné Tepper
Culture Action Europe

we are more – Act for Culture in Europe
Europejska kampania na rzecz kultury i sztuki

„Kompetencje w kulturze" można rozumieć na wiele sposobów, ale przede wszystkim jako kompetencje rozwijane przez artystów i profesjonalistów kultury w ramach sektorów twórczych, a także kompetencje nabywane przez różne grupy obywateli poprzez kulturę i twórczość. Oba potencjały kultury muszą zostać zrozumiane, ocenione i w odpowiedni sposób wsparte przez polityków, a także umieszczone w ramach ogólnej strategii, która traktuje rozwój kompetencji jako środek, a nie jako cel. Zarówno indywidualne, jak i zbiorowe kompetencje muszą rzeczywiście zmierzać do osiągnięcia dalszych celów, takich jak rozwój kapitału ludzkiego i wspólnotowego dla wzrostu sprzyjającego włączeniu społecznemu i zrównoważonemu.

Popierając na poziomie UE zwiększenie wsparcia dla rozwoju kompetencji w kulturze i poprzez kulturę, trzeba poznać ogólne ramy polityki, w których chcielibyśmy, żeby kultura została zreorganizowana i otrzymywała wsparcie, a także ogólne cele, do których polityka ta prowadzi. Cele polityczne wyznaczające instrumenty działania oraz schematy finansowania mogą wywierać ogromny wpływ na typ wspieranych działań, a także na kategorie podmiotów aplikujących do tych funduszy.

Na poziomie UE, Europa 2020 stanowi strategię, która będzie kształtować wszystkie przyszłe polityczne i finansowe wybory Unii. Strategia ta określiła ilościowe cele w obszarze edukacji, gospodarki i polityki społecznej, a także priorytetowe działania dla ich osiągnięcia. Aby dostrzec znaczenie wspierania rozwoju „kompetencji kulturowych" odpowiednio umieszczonych w tym schemacie, musimy najpierw upewnić się, że polityczna wizja leżąca u podstaw tej strategii nie ogranicza się do wąskiego rozumienia rozwoju, a także, że zasady zrównoważonego rozwoju i integracji społecznej są w niej realizowane przynajmniej z równym zaangażowaniem, co cele ekonomiczne. Dopiero wówczas cały potencjał kultury w rozwoju edukacji, nauki i umiejętności będzie mógł zostać w pełni rozpoznany, a kultura będzie mogła przyczynić się do rozwoju Europy, która pozostanie „prawdziwie inteligenta, zielona i sprzyjająca włączeniu społecznemu".

Kampania *we are more*[1] zainicjowana przez Culture Action Europe – platformę wspierającą społeczeństwo obywatelskie – we współpracy z Europejską Fundacją na rzecz Kultury (European Cultural Foundation), ma na celu promowanie lepszego zrozumienia roli kultury w rozwoju Europy i domaganie się większego wsparcia dla kultury w kolejnym budżecie na lata 2014 – 2020. Jej sprecyzowane postulaty koncentrują się wokół przyszłości Programu Kultura i następnej generacji Funduszy Strukturalnych, czyli instrumentów finansowania polityki spójności UE.

Zgodnie z tym, co zostało zawarte w dokumentach opisujących kampanię, a także w rekomendacjach Platformy Dialogu Strukturalnego w sprawie potencjału sektora kulturalnego i kreatywnego[2], kultura odgrywa kluczową rolę w rozwoju lokalnym i regionalnym. Rola ta jest zróżnicowana, gdyż kultura może nie tylko przyczynić się do zwiększenia atrakcyjności regionu, dzięki dziedzictwu, infrastrukturze kulturalnej i turystycznej, ale także do wzrostu gospodarczego, przede wszystkim dzięki dynamice sektora kulturalnego i kreatywnego oraz do zwiększenia gospodarczej i społecznej innowacyjności i do rozwoju nowych umiejętności i kompetencji służących integracji oraz celom społecznym i gospodarczym.

Aby kultura była lepiej wspierana w następnej generacji Funduszy Strukturalnych, osoby w nią zaangażowane będą musiały zostać zaproszone do zbliżających się krajowych i regionalnych konsultacji w sprawie przyszłości Funduszy Strukturalnych, a rola kultury będzie musiała zostać jasno określona we wszystkich dokumentach ramowych przyszłej polityki spójności UE, która ma być negocjowana zarówno w Brukseli, jak i w całej Europie w nadchodzących miesiącach. Wsparcie techniczne dla osób działających w sektorze kultury i władz, które nią zarządzają, aby ułatwić dostęp do funduszy dla inicjatyw kulturowych, będzie także musiało zostać uwzględnione w przyszłych ramach polityki spójności.

Wreszcie, w kolejnych Wieloletnich Ramach Finansowych UE, Europejski Fundusz Społeczny, jako kluczowy instrument walki z bezrobociem, wykluczeniem społecznym oraz ubóstwem na terenie całej Europy, musi zostać zachowany i wzmocniony. W swoich przyszłych wytycznych, Europejski Fundusz Społeczny będzie musiał w większym stopniu położyć nacisk na traktowanie kultury jako obszaru uprzywilejowanego w rozwoju umiejętności i kompetencji, a także ze względu na jej rolę w integracji grup marginalizowanych. Dopiero wówczas wszechstronny potencjał kultury będzie mógł zostać w pełni wykorzystany.

Curriculum Vitae

Absolwentka politologii i międzynarodowego prawa publicznego. Prowadziła w Katedrze UNESCO dla Pokoju, Kultury i Praw Człowieka w Barcelonie badania w zakresie wykorzystania projektów artystycznych w pokonfliktowych procesach pojednawczych. Karierę zawodową zaczynała w dziedzinie międzynarodowego rozwoju, najpierw w prywatnym sektorze doradczym, a następnie w Komisji Europejskiej (EuropeAid i DG RELEX). Od 2006 r. pracuje jako Koordynator Polityki w sieci Culture Action Europe, europejskiej platformie reprezentującej ponad 50 000 podmiotów kulturalnych w debatach politycznych i kulturalnych oraz dialogach decydentów.

[1] Aby dowiedzieć się więcej na temat kampanii *we are more*, odwiedź: www.wearemore.eu.
Możesz również podpisać się pod manifestem: www.wearemore.eu/manifesto

[2] Aby dowiedzieć się więcej o działaniach Platformy, odwiedź: http://ec.europa.eu/culture/our-policy-development/doc1583_en.htm



PANEL I

Przyszłość archiwów cyfrowych (kreatywny i komercyjny potencjał archiwów oraz nowe modele biznesowe)

SPRAWY AUDIOWIZUALNE

KREATYWNY POTENCJAŁ ARCHIWÓW CYFROWYCH

Moderator: Jeff Ubois **82**
Keynote speaker: Nicola Mazzanti **84**
Panelistka: Charlotte Appelgren **87**
Panelista: Tadeusz Kowalski **91**
Panelistka: Sonja de Leeuw **94**
Panelista: Thomas C. Christensen **97**



Jeff Ubois
PrestoCentre

Archiwa audiowizualne z różnorodnej perspektywy

Pierwsza sesja tej konferencji poświecona jest zbadaniu archiwów audiowizualnych z różnorodnej perspektywy. O przyszłości archiwów można myśleć na wiele różnych sposobów. Możemy myśleć o archiwach w kategoriach ekonomii lub technologii, ale możemy też myśleć o tym w kategoriach użycia technologii i innowacji dla osiągnięcia określonych efektów społecznych i aby służyć naszym wartościom. Są co najmniej trzy obszary, które wydają się szczególnie istotne w tym kontekście: zaangażowanie publiczne, relacje pomiędzy sektorem komercyjnym i niekomercyjnym oraz połączone zbiory – wszelkie zagadnienia, które mają coś wspólnego ze zmianą relacji w oparciu o nowe realia.

Możemy stwierdzić z pewnością, że archiwa audiowizualne gruntownie zmienią nasze rozumienie historii i kultury, oczywiście społeczne zrozumienie jest ważniejsze niż kiedykolwiek wcześniej. Aktualnie jesteśmy w trakcie tworzenia najbardziej żywych zapisów historycznych. Oprócz tego, rozwijamy coś, co jest zasadniczo nowym narzędziem ludzkiego zachowania i społeczeństwa.

Archiwa audiowizualne mogą sięgać daleko i wykonywać służbę publiczną, jak nigdy dotąd. Nowe wzorce produkcji oznaczają, że musimy zrewidować nasze polityki kolekcjonerskie. Zwykłe zbieranie materiału z mediów państwowych nie przebije się w świecie, w którym najświeższe wiadomości są chwytane przez obywateli telefonami komórkowymi – z których więcej niż miliard ma kamery – a produkcje kultury coraz szerzej powstają poza tradycyjnym systemem produkcji telewizyjnej i filmowej. Możliwość tworzenia przez osoby prywatne mediów wartych zachowania oznacza, że zobaczymy nieprzeciętny wzrost w sferze archiwów osobistych.

Potrzebujemy stworzyć nową relację pomiędzy archiwami a sektorem komercyjnym. Po każdej z tych stron są inne wartości i kompetencje, istnieje potrzeba podziału pracy. Czasami właściwe jest budowanie muru wobec siły rynkowej, ponieważ niektóre aspekty zachowania dziedzictwa są z natury nierynkowe. Inaczej mówiąc, rynek to wymiana,

a raczej nie możemy wymieniać pieniędzy ze zmarłymi lub nienarodzonymi. Z drugiej strony, są obszary, które świat niekomercyjny powinien pozostawić sektorowi komercyjnemu. Dzisiaj, sektor komercyjny ma widownię, więc my musimy wyjść tam, gdzie ludzie nas znajdą i pokazywać nasze zbiory. I tu ponownie pojawia się kwestia publicznego zaangażowania.

Inny aspekt naszych relacji z komercją jest związany z serwisami IT i tym, jak one zmieniają działalność, zatrudnienie i zarządzanie w obrębie archiwów audiowizualnych. Coraz więcej archiwów audiowizualnych staje się organizacjami IT, a jako takie, oczywiście potrzebują lepszej współpracy z przedsiębiorstwami IT. Lecz archiwa audiowizualne nie nauczyły się być mądrymi kupującymi lub dobrymi klientami produktów i serwisów IT. Musimy poprawić naszą pozycję negocjacyjną wobec sektora IT poprzez rozwój kompetencji i znalezienie dostępu do niego. Jako rozwiązanie w celu digitalizacji i dostępu oferuje się partnerstwa publiczno-prywatne, ale cytując znane powiedzenie „obawiałbym się Greków niosących podarunki". Jeśli Wasza kultura znajdzie się w rękach jednej korporacji, nawet takiej, która zobowiąże się nie uczynić niczego złego, możecie kiedyś żałować. Kwestia ta jest także naświetlona w raporcie Comite Des Sage „Nowy Renesans".

Dużo się też mówi o łączeniu zbiorów. To prawda, że cyfrowość znosi unikatowość. Znosi konieczność udania się do określonej fizycznej lokalizacji. I to zmieni sposób łączenia zbiorów. Pierwszy notatnik Isaaca Newtona znajduje się w Nowym Jorku. Inne są w Wielkiej Brytanii. Kolekcja dotycząca uczonego Newtona obejmuje wiele instytucji. To jest główny powód, dla którego ludzie są zainteresowani połączonymi danymi. Potrzebujemy z pewnością nowych porozumień pomiędzy instytucjami. Połączone zbiory składają się na szeroki zakres nowych sposobów zarówno współpracy, jak i konkurowania.

Co więcej, dla niektórych instytucji możliwy jest rozwój czarnego scenariusza przejścia na technologię cyfrową: media i technologia zmierzają w kierunku struktury „zwycięzca bierze wszystko". Czy zatem będzie garstka archiwów korzystających z ekonomii skali, czy organizacje mogą sobie pozwolić na personel rozumiejący wszystkie aspekty digitalizacji, które dominują całą dziedziną? Czy połączenie to pierwszy krok na drodze konsolidacji mediów i archiwów? Jakie rodzaje autonomii organizacyjnej i różnorodności powinniśmy zachować?

Powyższy tekst został przygotowany przez Departament Własności Intelektualnej i Mediów Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego na bazie wykładu Pana Jeffa Ubois.

Curriculum Vitae

Konsultant w Beeld en Geluid oraz innych bibliotekach, muzeach i archiwach zajmujących się masową digitalizacją i ochroną materiałów filmowych. Główny organizator konferencji Personal Digital Archiving w Archiwum Internetowym w San Francisco nt. prywatnej archiwizacji cyfrowej. Przedstawiciel mediolańskiej fundacji Bassettii, zajmującej się promocją odpowiedzialnych innowacji na Kalifornię. Wcześniej pracował przy Projekcie Ochrony Cyfrowej Telewizji Publicznej sponsorowanym przez Bibliotekę Kongresu i realizowanym za pomocą nowojorskiej publicznej sieci nadawczej Thirteen/WNET. Był także pracownikiem naukowym Szkoły Systemów i Zarządzania Informacjami Uniwersytetu Kalifornijskiego w Berkeley, gdzie badał dostęp do wiadomości telewizyjnych i archiwów rozrywkowych. W Archiwum Internetowym zajmuje się dziełami osieroconymi, utrzymywaniem integralności archiwów i zarządzaniem danymi w zakresie korzystania z biblioteki cyfrowej.



Nicola Mazzanti
Królewskie Archiwum Filmowe w Belgii

Przemówienie otwierające

Dziękując polskiej prezydencji za zorganizowanie tej konferencji, muszę powiedzieć, że szczególnie doceniam przywołanie tu pojęcia „kapitału intelektualnego", gdyż ja również wierzę, że przyszłość Europy leży w jej możliwościach, by stać się społeczeństwem i gospodarką opartą na wiedzy i informacji, innowacyjności i kreatywności. A te oparte są na kulturze, a tym samym na dostępie do informacji i wiedzy. Ale warunkiem dostępu do wiedzy czy jej przekazywania jest jej zachowanie.

Dlatego właśnie *archeion*, czyli archiwum, znajdowało się zawsze w centrum greckiego *polis:* ochrona i dostęp do wiedzy są podstawą cywilizacji i postępu. Innymi słowy, archiwa stanowią rdzeń „kapitału intelektualnego" Europy.

Zdając sobie sprawę z wyzwań, jak również możliwości w zakresie ochrony i dostępu do wiedzy, jakie Epoka Cyfrowa zapewnia branży kinowej oraz instytucjom dziedzictwa filmowego, Komisja Europejska – Dyrekcja Generalna ds. Społeczeństwa Informacyjnego i Mediów – rozpoczęła badania **„Agenda Cyfrowa dla Europejskiego Dziedzictwa Filmowego"** (www.dae-filmheritage.eu). W oparciu o wyniki badania, Komisja będzie rozważała wydanie komunikatu lub zmiany Zaleceń w zakresie dziedzictwa filmowego z 2005 r.

W lipcu 2011, po sześciu miesiącach intensywnej pracy, w ramach ww. badania opublikowany został dokument konsultacyjny w celu zebrania opinii wszystkich zainteresowanych stron. Poniżej zaprezentuję kilka głównych punktów tego dokumentu.

Analiza w ramach badania wywodzi się z przekonania, że kino europejskie oficjalnie weszło w epokę cyfrową, z systemowego punktu widzenia.

Mimo tego, że prawdą jest, że dostęp do utworów cyfrowych jest bardzo różny w poszczególnych 27 państwach członkowskich, to jednak osiągnięty został pewien „punkt zwrotny", i jak to będzie przewidywał Raport Końcowy, w średnim i długim okresie rozwój musi odbywać się na podstawie scenariusza, w myśl którego cała produkcja kinowa od wykonania zdjęcia do dystrybucji będzie musiała przejść na nośniki cyfrowe.

Digitalizacja całego „łańcucha kinowego" z pewnością doprowadzi do stopniowego zaniku filmowej technologii analogowej. Oznacza to, że wkrótce wszystkie filmy wyprodukowane do tej pory na 16- lub 35mm taśmach nie będą już dostępne w celach komercyjnych lub kulturalnych. Będą one nieosiągalne, **utracone na zawsze.**

Ponadto, przemysł europejski i instytucje zajmujące się dziedzictwem filmowym również **nie są obecnie przygotowane do długoterminowego zarządzania i ochrony zasobów cyfrowych.** Jeżeli nie zostaną podjęte działania, wszystkie filmy wyprodukowane obecnie lub w przyszłości w formacie cyfrowym, **również będą utracone na zawsze.**

Tak naprawdę jesteśmy bardzo narażeni na ryzyko utraty wszystkich filmów zarówno wyprodukowanych do tej pory, jak i wszystkich filmów wyprodukowanych od teraz.

To jest coś, co nazywam scenariuszem **Podwójnej Czarnej Dziury,** a uniknąć można tego tylko poprzez rozpoczęcie jak najszybciej planów digitalizacji europejskiego dziedzictwa filmowego, zanim będzie za późno, i działania zmierzające do tego, by instytucje dziedzictwa filmowego były w stanie podjąć się ochrony utworów filmowych.

Dalsze wnioski z badania obejmują:

- Jako że wszystkie filmy są obecnie produkowane cyfrowo, **muszą być przechowywane również w formie cyfrowej** (wszystkie inne możliwości są krótkotrwałe i niepraktyczne);
- Zachowanie analogowej kopii filmu jest konieczne, **powinno ono być kontynuowane i wzmocnione;**
- LTDP (Długoterminowa Konserwacja Cyfrowa) to „system", a nie „maszyna" i wymaga **ścisłych procedur i stałych nakładów.** Instytucje dziedzictwa filmowego powinny zastosować sprawdzone praktyki z innych dziedzin;
- Ze względu na znane słabości (mała wielkość, udział w rynku i możliwości inwestowania) mało prawdopodobne jest, że europejski przemysł filmowy **będzie mógł sam** podjąć się **digitalizacji** swojego katalogu i **zachowania** nowych produkcji;
- Obowiązkowe depozyty (prawne lub umowne) są stosowane w większości państw członkowskich, ale w większości krajów UE przepisy dotyczące obowiązkowego depozytu nie są wystarczające dla LTDP;
- **Prawne depozyty powinny być egzekwowane w całej UE, nakazując złożenie niezaszyfrowanych formatów cyfrowych (do ustalenia przez instytucje dziedzictwa filmowego);**
- Roczna produkcja filmów w UE (1100 filmów + 1400 filmów krótkometrażowych) obliczana jest na 5.8 PB / rok cyfrowego zapisu;
- W 2015 r. LTDP tych 5.8PB będzie kosztować od **1,5 M€ do € 3M;**
- Kolekcja filmów instytucji dziedzictwa filmowego w UE obliczana jest na 1 milion godzin;
- Koszty „czystej" digitalizacji (tj. bez „przywrócenia" wszystkich filmów) są obliczane pomiędzy na **500 € do 2000 €** za godzinę;
- Digitalizacja zbiorów krajów UE przewiduje wynik na poziomie 1,9 Exabyte danych (1900PB);
- **projekty modeli kosztowych kosztują wszystkich € 290m do LTDP tej ilości danych** (koszty 2015);
- W 2013 roku rynek VoD wyniesie 2B €, 62% czasu na kanałach VoD będzie poświęcone dla kina;
- W całej UE pomoc państwa jest obliczana na € 2.7B / rocznie;
- Rynek „domowych" filmów video to € 9.5B w 2009 roku. 2 / 3 z DVD ze sprzedaży na „tytuły z katalogu" (starsze niż 3-6 miesięcy).

Ponadto Studium proponuje następujące działania:

- **LTDP należy rozpocząć już teraz;**
- **Digitalizacja musi się zacząć już teraz.** (i powinna się zakończyć ciągu 7 do 10 lat);
- **LTDP to system, a nie nośnik,** więc instytucje dziedzictwa filmowego muszą być prawnie upoważnione do wykonywania wszystkich wymaganych procesów (kopiowanie, migracja, itp.);
- Instytucje dziedzictwa filmowego powinny natychmiast rozpocząć planowanie repozytoriów cyfrowych w oparciu o model odniesienia OAIS, muszą one być w stanie bezpiecznie zachować treści;
- Instytucje dziedzictwa filmowego powinny rozpocząć działania związane z **ustaleniem priorytetów digitalizacji i LTDP już teraz;**
- Państwa członkowskie powinny zaangażować się w zapewnienie trwałego i współmiernego wsparcia instytucji dziedzictwa filmowego, jako że LTDP wymaga regularnego dalszego finansowania, począwszy od fazy planowania;
- Plany digitalizacji powinny należycie uwzględnić wszystkie procesy wymagane przed faktyczną digitalizacją;
- Kraje Członkowskie powinny wspierać instytucje dziedzictwa filmowego również w tym zakresie. Obejmuje to prace niezbędne do „czyszczenia praw" (rights clearance), jako że jedną z głównych obaw instytucji dziedzictwa filmowego w odniesieniu do praw autorskich, jest brak środków na badaniaich w celu ustalenia stanu prawnego dzieł (również w przypadku dzieł osieroconych);
- Bez tych zasobów, digitalizacja i dostęp – np. do portalu Europeana – są po prostu **niemożliwe;**
- Badania są potrzebne w rozwijaniu systemów do zarządzania LTDP treści kinowych, ewentualnie systemy open-source, choć takie systemy nie istnieją lub są zbyt kosztowne. Najlepiej, jeśli takie rozwiązanie open-source znalazłoby zastosowanie w całej Europie, oznaczałoby to uproszczenie interoperacyjności;
- Instytucje dziedzictwa filmowego będą potrzebowały bardzo kompetentnego personelu, wyszkolonego i wykształconego do przeprowadzania analogowej i cyfrowej archiwizacji i konserwacji;
- Szkolenie dla obecnych pracowników ma decydujące znaczenie i powinno zostać podjęte natychmiastowo.

Curriculum Vitae

Ekspert w dziedzinie cyfryzacji w Królewskim Archiwum Filmowym w Belgii z ponad dwudziestoletnim doświadczeniem w zakresie archiwizacji i rekonstrukcji zbiorów filmowych. Jest autorem publikacji na temat teoretycznych i praktycznych aspektów cyfryzacji.



Charlotte Appelgren
Cine-Regio

Przyszłość cyfrowych archiwów filmowych

Jest rzeczą oczywistą, że wszyscy jesteśmy silnie zainteresowani ocaleniem europejskiej tradycji filmowej i udostępnieniem jej dla przyszłych pokoleń. Mój wkład w tę konferencję koncentrował się na trzech zagadnieniach, które pozwolą lepiej zrozumieć, w jaki sposób możemy korzystać z europejskiej tradycji filmowej w środowisku internetowym: Dzisiejsza rzeczywistość, Jutrzejsza rzeczywistość oraz Wyzwania

Aby umożliwić uczestnikom zrozumienie mojego punktu widzenia, krótko wprowadziłam ich w obszar związany z Cine-Regio – stowarzyszeniem europejskich regionalnych funduszy filmowych.

Dziś Cine-Regio reprezentuje 35 regionalnych funduszy filmowych z 16 państw europejskich. Wszystkie 35 agencji filmowych prezentuje szereg schematów pomocowych i usług przeznaczonych dla sektora filmowego, których celem jest wspieranie kultury filmowej. Agencje te przeznaczają na inwestycje i wsparcie kultury filmowej około 150 mln euro rocznie.

Aby unaocznić to, wystarczy zauważyć, że produkcja 22 filmów prezentowanych na tegorocznym Festiwalu w Cannes została wsparta przez członków Cine-Regio.

Wiele regionalnych funduszy filmowych zrzeszonych w Cine-Regio jako priorytet traktuje kwestię digitalizacji, co stanowi wkład w politykę dziedzictwa filmowego UE. Działania związane z digitalizacją przybierają różne formy, ale wszystkie zmierzają do zachowania filmów, zarówno nowych, jak i starych, do użytku dla przyszłych pokoleń.

Regionalne agencje filmowe zaczęły już wspierać finansowo produkcję filmów w formacie cyfrowym, a na przykład w Niemczech regionalny fundusz MDM przeznacza środki na digitalizację dzieł, które wcześniej otrzymały wsparcie na etapie produkcji.

Inny przykład pochodzi z Włoch, gdzie Apulijski Fundusz Filmowy (Apulia Film Fund) pomaga przeprowadzić digitalizację całego kulturowego dziedzictwa tego regionu; natomiast w Niemczech, MFG Baden-Württemberg wspiera finansowo digitalizację filmów dokumentalnych dla Haus der Dokumentarfilm.

Dzisiejsza rzeczywistość

Obecnie produkuje się w Europie około 1100 filmów rocznie, w zależności od bieżących warunków i modelu ekonomicznego.

Niezbędnym elementem dzisiejszego modelu ekonomicznego dla filmów jest cykl dystrybucji filmów (release windows) oraz sprzedaż na poszczególnych terenach (territorial sales). Co oznacza, że film jest dostępny w określonym okresie czasu, na określonym terytorium. Oglądanie filmu jest możliwe, ale wyłącznie zgodnie z precyzyjnie określonym cyklem dystrybucji, tj. zaczynając od dystrybucji w kinie, poprzez DVD, telewizję, itd.

Dziś w Europie ekrany kinowe zostały zdominowane przez przemysł hollywoodzki, który ma w rynku kinowym udziały rzędu 80-90%. To daje pozostałe 20-10% dla 1100 filmów europejskich.

Sytuacja ta wydaje się jeszcze zaostrzać od czasu, gdy toczący się proces cyfryzacji kin zaczął opierać się na hollywoodzkich technologiach – oraz ze względu na system finansowania faworyzujący jeszcze bardziej filmy hollywoodzkie.

Jutrzejsza rzeczywistość

Musimy przewidywać przyszłość – lub przynajmniej starać się przewidywać przyszłość w oparciu o trendy, które obserwujemy dziś! Inaczej moglibyśmy zabrzmieć jak dyrektor generalny CENTURY FOX w 1946 roku, gdy, mówiąc o telewizji, zawyrokował:

„Telewizja nie będzie w stanie utrzymać się na żadnym zdobytym przez siebie rynku dłużej, niż sześć miesięcy. Ludzie szybko zmęczą się patrzeniem w pudełko ze sklejki każdej nocy."

No cóż, wszyscy dobrze wiemy, że niezupełnie tak się stało!

Jeśli chodzi o rzeczywistość jutra, wiemy, że proces globalizacji będzie postępował. Co więcej, spodziewamy się także, że dostępność darmowych treści także będzie wzrastać. Wiemy też, że ilość treści na platformach cyfrowych będzie się zwiększać wraz z rozwojem technologii i infrastruktury w całej Europie.

Ogólnie, świat jutra stanowi zbiór możliwości. Jeśli wyobrazimy sobie możliwość zbudowania „Kreatywnej Europy" – produkcja filmów i cyfrowe archiwa filmowe mogłyby stanowić jej podwaliny.

Pojawia się tu nie tylko możliwość pozyskania nowych odbiorców dla filmów europejskich. UE jako jeden z celów w Traktacie ustanowiła promowanie różnorodności kulturowej i dialogu międzykulturowego na świecie. Rzeczywiście, misją Europy jest podtrzymywanie różnorodności w obliczu globalizacji.

Stawianie czoła wyzwaniom

Jednak, aby europejskie filmy i archiwa filmowe mogły wykorzystać wszystkie szanse, należy stawić czoła najpilniejszym wyzwaniom.

W odniesieniu do **ram prawnych** stoi przed nami kilka wyzwań w zakresie skutecznego „czyszczenia praw" (rights clearance) i efektywnych mechanizmów udzielania licencji.

Aktualnie, proces digitalizacji europejskiego dziedzictwa filmowego, zwalniają kwestie prawne dotyczące dzieł osieroconych. Mamy zatem do czynienia z sytuacją, gdy na półkach pozostaje wiele niezwykłych i wartościowych materiałów archiwalnych: filmów i materiałów, którymi nie możemy cieszyć się w środowisku internetowym.

Jeśli przyszłość internetowych archiwów filmowych ma okazać się pomyślna, a wielka europejska tradycja filmowa ma się nadal rozwijać, konieczne może okazać się stworzenie w tym obszarze państwowej polityki.

Odbiorcy: Technologie cyfrowe umożliwiły i wspierały zmiany zachowań konsumenckich w odniesieniu do treści audiowizualnych.

Technologie cyfrowe stworzyły kulturę popytu – w której oczekuje się natychmiastowego dostępu do treści, a opinie nieustannie są wymieniane w całej sieci.

Zbyt mocno skupialiśmy się na negatywnych aspektach związanych z piractwem lub wpływem na modele ekonomiczne. Ale trendy te naprawdę pokazują możliwości, zwłaszcza dla europejskiego przemysłu filmowego, który od zawsze starał się angażować i przyciągać ludzi młodych.

Skupienie się na popycie nie jest łatwe dla europejskiego przemysłu filmowego – ani, chciałabym dodać, dla tradycyjnych archiwów filmowych i kinotek.

Aby przyciągnąć uwagę i zainteresować „bywalców sieci", musimy postarać się jak najlepiej zrozumieć ich wzorce. Publiczność internetowa oczekuje, że treść, której poszukują będzie dostępna w każdym czasie i na dowolnie wybranej przez nich platformie.

Archiwa cyfrowe stwarzają możliwość zaspokojenia potrzeb tej publiczności – udostępnienia treści na wiele różnych sposobów: archiwa na życzenie, udostępniane przez portal facebook, aplikacje na telefony komórkowe, etc.

„Pieniądze sprawiają, że świat się toczy"! Aktualny model biznesowy stanowi połączenie publicznych i prywatnych pieniędzy, a także potrzeby „zwrotu z inwestycji" na różnych polach eksploatacji. Bez zysków z inwestycji, nie byłoby prywatnych inwestorów.

Obecnie poszukujemy nowego modelu zysków i finansowania filmów. Ale przez kilka lat będziemy zmuszeni rozwijać nowe modele biznesowe równolegle do już istniejących źródeł dochodu.

Ponadto, konieczne jest stworzenie zrównoważonego modelu biznesowego, który gwarantowałby publiczny dostęp do naszego dziedzictwa kulturowego. Mamy dziś darmowe treści filmowe dostępne dla obywateli Europy korzystających z European Film Gate Way, a na przykład w Danii dostępny jest serwis Filmstriben.dk – publiczna internetowa biblioteka archiwalna zawierająca 1200 filmów, z której każdy Duńczyk ma prawo bezpłatnie pobrać 48 filmów rocznie.

Zatem kto powinien ponosić koszty cyfrowych archiwów filmowych? Po pierwsze musimy zauważyć, że środki i dostępne sposoby finansowania cyfrowych archiwów filmowych różnią się w poszczególnych państwach członkowskich Unii Europejskiej.

Na poziomie UE – innowacyjność i twórczość są zagadnieniem priorytetowym dla Strategii UE 2020, podobnie jak Agenda Cyfrowa.

Jest tu jednak sprzeczność. Ponieważ, gdy dochodzi do kwestii alokacji środków i zasobów niezbędnych do przygotowania Europy do zaspokojenia twórczego popytu, nie wydaje się to wcale priorytetem. Przyglądając się bieżącym

programom w ramach funduszy strukturalnych UE, dostrzeżemy, że 25% środków przeznaczanych jest na działania innowacyjne, choć mniej niż 2% kierowane jest na działania „kulturalne". W całym zaś budżecie UE mniej niż 0,1% wydawana jest na kulturę.

Rekomendacją naszego panelu mogłoby być, aby cyfryzacja – także archiwów filmowych – stała się priorytetowym obszarem inwestycyjnym dla europejskich Funduszy Strukturalnych (EFS) w celu opracowania nowych modeli biznesowych, które przełamałyby bariery stojące przed internetowymi archiwami filmowymi.

Wnioski

Podsumowując, używajmy archiwów cyfrowych i pozwólmy, by europejska tradycja kinematograficzna znalazła się w czołówce, jeśli idzie o innowacje i eksperymenty w zakresie nowych modeli, obejmujących także sieci społecznościowe, gromadzenie danych od odbiorców, a także testowanie nowych, potencjalnych form dystrybucji i przekazu.

Stwórzmy wspólnie zrównoważony model biznesowy, który zapewni szeroki publiczny dostęp do naszego dziedzictwa filmowego – tak byśmy wszyscy mogli cieszyć się europejską tradycją filmową.

Curriculum Vitae

Sekretarz Generalny sieci Cine-Regio od marca 2006 r., absolwentka studiów biznesowych w USA, Irlandii i Singapurze, magister nauk technicznych Uniwersytetu w Odense (Dania). Wcześniej pracowała jako menadżer w Merlin Films (Irlandia), doradca i koordynator w MEDIA Desk Denmark, menadżer ds. festiwali w Duńskim Instytucie Filmowym, oraz w dwóch duńskich firmach filmowych. Autorka *Sztuki koprodukcji* (wyd. 2002 i 2007) oraz współautorka raportu o mechanizmach finansowania produkcji filmowych stymulujących inwestycje prywatne w duńskim przemyśle filmowym. Członek zarządu Cineuropa.org, członek grupy eksperckiej Komisji Europejskiej ds. kina (2008–2010) oraz komitetu doradczego Europejskiego Obserwatorium Audiowizualnego.



Tadeusz Kowalski
Filmoteka Narodowa

Archiwum przyszłości

„Przyszłość to teraz, tylko trochę później..."
(slogan reklamowy)

Archiwa są instytucjami kultury, a ich najważniejsze obowiązki to:
- Zachowanie historycznego dorobku audiowizualnego;
- Rozwijanie kultury filmowej;
- Dostarczanie usystematyzowanej (zorganizowanej) informacji o filmach, ludziach, historii audiowizualnej, itd.;
- Te zadania (i funkcje) zdają się być niezmienne, ale formy osiągania celów mogą się w przyszłości zmienić.

Pytanie, co może się zmienić w najbliższej przyszłości?
- Rozwój pośrednich form komunikacji klientów z archiwami;
- Rozwój pośrednich form przeglądania zarchiwizowanych kolekcji, zarówno dla celów osobistych, jak i zawodowych (Internet);
- Rozwój portali społecznościowych w otoczeniu archiwów;
- Rosnące zapotrzebowanie na kontekstualizację różnych aspektów kultury filmowej.

Wydaje się, że przyszłość będzie przede wszystkim cyfrowa, kwestia tylko co rozumiemy przez ochronę zasobów cyfrowych?
- Digitalizacja polega na **przetworzeniu, klatka po klatce, analogowych obrazów na dane cyfrowe** w procesie skanowania. Każda klatka zachowywana jest jako odrębny plik, przez co powstaje sekwencja plików obrazów;
- Dla celów archiwizacji, film powinien być skanowany w bardzo wysokiej rozdzielczości i głębi bitowej, z największą możliwą ilością informacji o rejestrowanych przejściach tonalnych. Poprzez zachowanie maksymalnej możliwej ilości informacji o obrazie, możliwa jest ochrona **autentyczności** materiału filmowego w formie cyfrowej;

- W Filmotece Narodowej filmy są skanowane w standardzie rozdzielczości 4K, a zdjęcia są dekodowane w formacie DPX – bezstratnym formacie, który umożliwia zapisanie wielkiej ilości informacji o gęstości optycznej, z doskonałym zachowaniem **charakterystyki bazy filmu źródłowego.**

Jaki jest rzeczywisty sens tych procesów?
- Rzeczywisty sens ochrony zasobów cyfrowych;
- Drugie życie dóbr kultury;
- Szansa na dostęp publiczności;
- Zatrzymanie utraty jakości obrazu i dźwięku;
- Elementarny warunek długoterminowej „wiecznej" konserwacji.

Czy to jest potrzebne?
- TAK!
- Ponieważ nie ma lepszej drogi, nie ma alternatywy;
- Ponieważ środowisko społeczne i biznesowe się zmienia (kanały dystrybucji są przede wszystkim cyfrowe);
- Ponieważ sztuka filmowa jest relatywnie młoda i istnieje możliwość, aby to uczynić dla „pamięci świata".

Czy digitalizacja jest droga?
- TAK i NIE;
- Koszty początkowe i koszty utworzenia są **WYSOKIE;**
- Koszty przechowywania na jednostkę (TB), przy ekonomii skali, są **UMIARKOWANE;**
- Koszty kopiowania i dystrybucji są bardzo **NISKIE;**
- Jednocześnie dużym problemem na najbliższe lata jest potrzeba, aby przez następne lata zachowywać **zarówno dorobek filmowy w formie analogowej, jak i cyfrowej.**

Jak przeprowadzić masową digitalizację? Odpowiedzią jest przedstawienie niektórych elementów polityki ochrony archiwalnej wobec digitalizacji
- WSZYSTKIE filmy analogowe powinny być przetworzone na format cyfrowy (digitalizowane);
- W PIERWSZEJ kolejności te, które są w złym stanie lub są najstarsze;
- NIEKTÓRE z nich należy poddać procesowi poprawy jakości obrazu i dźwięku (remastering);
- WSZYSTKIE powinny być dostępne;
- DIGITALIZACJA o wysokim standardzie technologicznym, szczególne wsparcie ze środków publicznych;
- POPRAWA JAKOŚCI (remastering) – finansowana przez komercyjnych dystrybutorów i do pewnego stopnia ze środków publicznych.

Jakie są zalety archiwów cyfrowych w porównaniu z analogowymi?
- Archiwa cyfrowe oferują multimedialną, natychmiastową, kompleksową informację o przedmiotach audiowizualnych;
- Łatwy pośredni dostęp dla wszystkich zainteresowanych stron;
- Możliwość interakcji pomiędzy archiwami a wszystkimi zainteresowanymi użytkownikami (klientami);
- Niski koszt przeglądania;
- Koncentracja działalności archiwów na tworzeniu kompetencji wartości;
- Dostęp do zasobów cyfrowych jest we współczesnych czasach dużo łatwiejszy niż do analogowych, ale:
  - Aby zmaksymalizować potencjał przetworzenia na format cyfrowy, niezbędna jest dbałość o kulturowe kompetencje;
  - W wielu obiektach cyfrowych użytkownicy są „zagubieni w przestrzeni";
  - Rolą archiwów jest pokazanie „kontekstu", tj. co jest ważne, unikatowe, warte zobaczenia, upamiętnia ważne daty i... wiele innych.

Jakie główne wyzwania wiążą się z cyfrową archiwizacją?
- Słabe zrozumienie na czym polega cyfrowa archiwizacja i silny nacisk ze strony dystrybutorów komercyjnych na „ulepszenie" dorobku historycznego (przez dodanie efektów specjalnych, kolorowanie, „cyfrową interpretację", wzbogacenie dźwięku i obrazu, dodanie artefaktów...);
- Istnieje realne ryzyko braku autentycznego historycznego dorobku w przyszłości!
- Jedyne rozwiązanie: **popieranie międzynarodowych standardów archiwizacji cyfrowej.**

Curriculum Vitae

Dyrektor Filmoteki Narodowej, Kierownik Pracowni Ekonomiki i Zarządzania Mediami w Instytucie Dziennikarstwa Uniwersytetu Warszawskiego. Do jego zainteresowań naukowych należą m.in. ekonomiczne aspekty działalności środków masowego komunikowania, zarządzanie instytucjami medialnymi oraz nowe technologie komunikowania i ich wpływ na systemy masowego komunikowania. Pełnił funkcję dyrektora generalnego Krajowej Izby Producentów Audiowizualnych, od maja 2005 do czerwca 2006 przewodniczył Radzie Nadzorczej TVP S.A. Członek zarządu Europejskiego Stowarzyszenia Filmotek (ACE).



Sonja de Leeuw
EUscreen

Wykorzystanie archiwów audiowizualnych w przyszłości, wymiar europejski: studium przypadku platformy dziedzictwa telewizyjnego EUscreen

Materiały stanowiące dziedzictwo kulturowe z całej Europy, są digitalizowane w celu ich zachowania, ze względu na łatwiejszą ich dostępność oraz – coraz częściej – ze względu na ich użyteczność. W szczególności w odniesieniu do materiałów audiowizualnych, podjęte zostały ważne kroki w kierunku digitalizacji, które mają związek ze zwiększającą się otwartością archiwów oraz bibliotek filmowych (filmotek). Rozwój technologii audiowizualnych w Internecie dostarczył całkowicie nowy zestaw możliwości i wyzwań w kontekście otwarcia i utrzymania dostępu do archiwów publicznych i dostarczania audiowizualnych materiałów kulturalnych on-line. EUscreen, europejski projekt finansowany przez Komisję Europejską w ramach programu eContentplus, podjął się tego wyzwania od października 2009 r.; projekt jest już wdrażany trzy lata.

Głównym celem projektu EUscreen jest zachęcanie do korzystania z zawartości archiwów telewizyjnych w jak najszerszym zakresie przez europejskie kręgi użytkowników, a tym samym do szerszego i bardziej aktywnego zaangażowania się w utrzymywanie pamięci kulturowej Europy zarówno na poziomie krajowym, jak i europejskim. Poprzez współdziałanie z portalem Europeana, EUscreen umożliwia wprowadzenie europejskich treści audiowizualnych do cyfrowego dziedzictwa kulturowego Europy. Z perspektywy porównawczej telewizji europejskich proponowane są tu rozwiązania w zakresie rozwoju mechanizmów redakcyjnych (strategia doboru treści) oraz rozwój działań prowadzonych przez użytkownika, takich jak systemy oceniania i tagowania (komentowania), blogi, itp., jak również używanie określonych przypadków do wspierania wykorzystania treści programowych.

EUscreen dokonuje tego poprzez gromadzenie interoperacyjnego zdigitalizowanego zbioru materiałów telewizyjnych

(udostępnianie około 35 000 pozycji on-line), który wspiera wielokulturowe i wielojęzyczne przeszukiwanie europejskich treści telewizyjnych i meta-danych, które są zintegrowane i zharmonizowane z portalem Europeana.

W tym zakresie projekt EUscreen zgromadził 28 partnerów z całej Europy, w tym 20 archiwów filmowych, partnerów z zakresu badań i rozwoju, partnerów technologicznych oraz Europejską Unię Nadawczą (EBU). W celu wsparcia interaktywnego wykorzystania dziedzictwa telewizyjnego całej Europy, projekt EUscreen oferuje dobrze zdefiniowane i przetestowane przypadki użycia w dziedzinie badań, nauki i rozrywki, jak również na rzecz otwartych produkcji kulturalnych. W celu dalszej kontekstualizacji, w projekcie uruchomione zostaną tematyczne wirtualne wystawy, jak również e-dziennik telewizji europejskiej, opierający się na przeszukiwaniu treści zgromadzonych w EUscreen, w celu dostosowania i stymulowania badań naukowych w perspektywie europejskiej.

Poprzez konferencje i warsztaty z zakresu strategii i kreatywności EUscreen pomaga stworzyć żywą społeczność członków EUscreen oraz istniejących i nowych sieci.

Na podstawie przypadku EUscreen chciałabym pokazać, jak bardzo przyszłość dziedzictwa telewizji on-line zależy od tworzenia linków oraz w dostarczaniu wyszukiwania kontekstowego.

Proponuję tworzenie odrębnych łączy (linków) na różnych poziomach, z których pierwszy odnosi się do meta-danych: jednolity schemat meta-danych (20 elementów obowiązkowych), jak również technicznej interoperacyjności poprzez zharmonizowane i wysoce interoperacyjne zbiory materiałów telewizyjnych, co gwarantuje wymianę na poziomie europejskim i zintegrowanie z portalem Europeana. EUscreen został zbudowany na podstawie schematu meta-danych z projektu Video Active (VA był projektem finansowanym przez Komisję Europejską w ramach programu eContentplus i trwał od 2006 do 2009 roku) oraz rdzenia Europejskiej Unii Nadawczej (EBU) i został rozszerzony w celu zaspokojenia rosnących potrzeb bardziej zaawansowanych użytkowników.

Drugi poziom odnosi się do łączenia przeszłości i teraźniejszości użytkowników. W tym celu EUscreen wyróżnił cztery grupy użytkowników: edukacyjnych, naukowo badawczych, medialnych profesjonalistów oraz opinię publiczną. Dostęp zależny od potrzeb, przyznawany jest poprzez badania ankiet użytkowników w każdej z tych grup, których wyniki EUscreen opracował i ocenił, wykorzystując scenariusz korzystania z treści w zakresie badań, nauki i rozrywki oraz ponownego twórczego wykorzystania, niezależnie od języka i granic kulturowych. Te przypadki użycia wskazują na potencjalne wykorzystanie treści. Celem stosowania tej „najlepszej praktyki" jest zwiększenie edukacyjnych, kulturalnych i twórczych wartości. Są one testowane w rzeczywistych środowiskach (wybranych szkołach w różnych krajach, w ramach warsztatów medialnych mix, itp.). Jednym z takich przykładów w zakresie szkoły podstawowej jest stworzenie przestrzeni dla dzieci do współpracy z dziadkami w odkrywaniu różnic i podobieństw w sposobie prezentowania wydarzeń i spraw na przestrzeni lat: archiwalne środki masowego przekazu są porównywane z współczesnymi. W dziedzinie ponownego kreatywnego wykorzystania tych przypadków pozwalają one na reinterpretacje archiwalnych materiałów wideo dla celów projektów artystycznych i przedstawień na żywo, z wykorzystaniem wizualnych i estetycznych cech archiwalnych treści na pierwszym miejscu.

Ponadto, aby zapewnić informacje dotyczące kontekstu, EUscreen podkreśla, że przyszłość stanowi udostępnienie dziedzictwa telewizyjnego online, poprzez oferowanie różnych ścieżek dostępu do treści. Krótko mówiąc, ścieżki te odnoszą się generalnie do platformy EUscreen, wirtualnych wystaw (do przeglądania na platformie EUscreen), oraz e-czasopism (dostępnych również na platformie EUscreen).

Wirtualne Wystawy są dobrym narzędziem, by zapewnić użytkownikom określone ścieżki dostępu do zawartości ukazującej relacje między programami na poziomie europejskim. EUscreen oferuje porównawcze Wirtualne Wystawy (nadzorowane przez EUscreen) dotyczące określonych tematów, dla których w archiwach można wybrać konkretne materiały: Historia Telewizji i Tożsamości Europejskiej. EUscreen poszukuje również możliwości dla użytkowników do tworzenia własnych porównawczych wirtualnych wystaw, z poszanowaniem kwestii praw własności intelektualnej. Także same archiwa będą przygotowywać i tworzyć własne wystawy, pokazując typowe i wyjątkowe zjawiska w skali kraju.

EUscreen e-dziennik będzie pierwszym zweryfikowanym multimedialnym e-dziennikiem w dziedzinie badań telewizyjnych. Dostarczy on wyjątkowej bazy technicznej do prezentacji multimedialnych i krytycznych refleksji na temat telewizji w Europie. Użytkownicy będą mogli zanurzyć się w historii i obecności telewizji w Europie (z pomocą źródeł on-line przedstawionych i przeanalizowanych w odpowiednim kontekście) poprzez multimedialne teksty (przedstawionych przez badaczy i archiwistów).

Mam nadzieję, że na przykładzie EUscreen udało mi się zilustrować, że przyszłość archiwów audiowizualnych wymaga agendy, która przewidywać będzie kluczowe kwestie ustanowienia zróżnicowanych poziomów łączności; rozwiązywania kwestii praw własności intelektualnej w celu otwarcia archiwów w przyszłości; zapewnienia miejsc nadawania kontekstu i modelowania. I co nie mniej ważne, należy znaleźć sposoby, aby uzyskać dostęp po przystępnej cenie.

www.euscreen.eu.

Curriculum Vitae

Profesor Wydziału Studiów nad Mediami i Kulturą Uniwersytetu w Utrechcie. Jej zainteresowania naukowe i dydaktyczne obejmują holenderską kulturę telewizyjną w kontekście międzynarodowym (historia, teoria, gatunki i praktyki produkcyjne) oraz różnorodność medialną i kulturową (media w diasporze, przedstawianie etniczności). Wiceprzewodnicząca sekcji poświęconej diasporze, migracji i mediom w międzynarodowej organizacji badawczej ECREA. Brała udział w sponsorowanym przez UE projekcie badawczym CICHAM poświęconym dzieciom w komunikacji nt. migracji (2001–2004) i koordynowała projekt Video Active, Creating Access to Europe's Television Heritage poświęcony tworzeniu dostępu do europejskiego dziedzictwa telewizyjnego, także sponsorowany przez UE. Współzałożycielka i koordynator (wraz z dr. A Fickersem z Uniwersytetu w Maastricht) Sieci Historii Europejskiej Telewizji – www.televisionhistory.eu. Obecnie pracuje jako koordynator sponsorowanego przez UE projektu badawczego EUscreen, Exploring Europe's Television Heritage in Changing Contexts poświęconego odkrywaniu dziedzictwa telewizyjnego Europy oraz bierze udział w projekcie The Power of Satire: Cultural Boundaries contested badającym zjawisko satyry.



Thomas C. Christensen
Association des Cinémathèques Européennes (ACE)

Przyszłość (cyfrowych) archiwów filmowych

Zadaniem archiwów filmowych jest zbieranie, zabezpieczanie, dokumentowanie i udostępnianie dziedzictwa filmowego obecnym i przyszłym obywatelom.

Przewiduje się, że ochrona zasobów cyfrowych będzie tak samo kosztowna jak podejmowane równolegle analogowe zabezpieczanie filmów. W większości instytucji zajmujących się dziedzictwem filmowym należy ustanowić nowe przepływy zabezpieczania cyfrowego, zaś zabezpieczanie analogowe musi dalej być podtrzymywane, gdyż umożliwia ono zarówno zabezpieczenie oryginalnych analogowych obiektów i jest wciąż najtańsze w odniesieniu do dziedzictwa analogowego.

Potrzebna jest pewna kwota dodatkowych funduszy, jeżeli mamy uniknąć utraty jakości i dziedzictwa kina cyfrowego. Aby dziedzictwo filmowe nadal miało znaczenie, cyfryzacja jest niezbędna z wielu powodów. W przyszłości praktycznie każdy dostęp i prezentacja będą cyfrowe. Jeśli europejskie dziedzictwo kinematograficzne ma być widoczne i dostępne, musi ono zostać zdigitalizowane. Zwrot finansowy z digitalizacji dziedzictwa najprawdopodobniej tylko pośrednio i częściowo wynagrodzi koszty digitalizacji, nawet jeśli potencjalne zyski kulturowe i finansowe dla społeczeństwa są liczne w związku ze zwiększoną łatwością dostępu.

Aby w pełni wykorzystać potencjał digitalizacji dziedzictwa filmowego, konieczne będą zmiany w prawie autorskim, albo za pomocą ustawy, albo dyrektywy (proponowana dyrektywa w sprawie dzieł osieroconych jest krokiem we właściwym kierunku w odniesieniu do 21% osieroconych filmów w europejskich archiwach). Wymagana jest również prawdziwa polityczna chęć inwestowania w digitalizację, bez bezpośredniego zwrotu pieniężnego z inwestycji, jak również stworzenie wspólnego europejskiego rynku cyfrowego.

European Film Gateway, www.europeanfilmgateway.eu, jest pierwszym krokiem w celu wykorzystania potencjału wspólnego wysiłku europejskich archiwów filmowych. Od sierpnia 2011 strona służy jako punkt dostępu do ponad 500 000 zdigitalizowanych filmów z 16 europejskich archiwów. Pomimo tego, że obecnie jest to zbiór indywidualnych

kolekcji, strona dostarczy infrastruktury pozwalającej projektowi digitalizacji EFG1914 (2012-2014) wyświetlić w spójny sposób zdigitalizowane dziedzictwo filmowe dotyczące I Wojny Światowej z 21 europejskich archiwów.

Głównym wyzwaniem dla europejskich archiwów filmowych jest pilna potrzeba modernizacji tak, aby mogły radzić sobie z przejściem z technologii analogowej na cyfrową. Archiwa filmowe, jako instytucje kultury typu non-profit, odniosły wiele sukcesów w zabezpieczaniu analogowego dziedzictwa filmowego, ale potrzebują modernizacji, aby radzić sobie z ochroną i zabezpieczaniem zasobów cyfrowych. Digitalizacja oferuje ogromny potencjał, ale dopóki nowe modele biznesowe nie zostaną rozwinięte, koszt i kompleksowość zabezpieczania cyfrowego mogą doprowadzić do utraty dziedzictwa. Ważne jest, aby archiwa filmowe zostały wyposażone tak, aby mogły pomieścić zarówno nowe cyfrowe materiały filmowe, jak również zajmować się konwertowaniem analogowego dziedzictwa filmowego na formę cyfrową, aby w ten sposób zachować dostęp do 120 lat historii kina.



PANEL II

Rekonstrukcja materiałów audiowizualnych i filmowych. Edukacja poprzez archiwa

SPRAWY AUDIOWIZUALNE

KREATYWNY POTENCJAŁ ARCHIWÓW CYFROWYCH

Moderatorka: Mari Sol Pérez Guevara **102**
Keynote speaker: Róża Thun **103**
Panelista: Grzegorz Molewski **108**
Panelista: Michel Merten **110**
Panelistka: Adriana Prodeus **112**
Panelistka: Jill Cousins **115**
Panelistka: Sophie Bachmann **117**



Mari Sol Pérez Guevara
Dyrekcja Generalna ds. Społeczeństwa Informacyjnego i Mediów
Komisja Europejska

Wstęp do panelu

Główne wnioski z tej sesji są następujące:

- Europejskie instytucje kultury zamierzają digitalizować swoje zbiory, aby zapewnić operowanie nimi w zakresie krajowym i transgranicznym;
- UE zachęca i wspiera digitalizację, jak też dostęp do europejskich kultur poprzez Europeanę i jej projekty partnerskie, takie, jak EUscreen dla archiwów telewizyjnych oraz European Film Gateway dla archiwów filmowych;
- Digitalizacja daje wielkie możliwości w zakresie udostępnienia publiczności archiwów filmowych i audiowizualnych. Konferencja pokazała cudowne przykłady sposobów wykorzystania takich materiałów archiwalnych w edukacji najmłodszych (na przykład strona internetowa INA – Jalons).

Nadal wiele wyzwań jest przed nami:

- Jak zintensyfikować wysiłki w celu digitalizacji filmów i materiałów audiowizualnych i wniesienia ich do Europeany? Tylko 3% treści Europeany jest AV, a to jest to, czym ludzie są najbardziej zainteresowani;
- Jak przyciągnąć młodą publiczność do europejskich filmów i treści audiowizualnych już dostępnych online?
- Jak zapewnić, żeby film utrzymywany cyfrowo był zabezpieczony dla przyszłych pokoleń i nie został utracony, jak 80% filmów z ery kina niemego?

Curriculum Vitae

Administrator w Wydziale Polityk Audiowizualnych i Medialnych Dyrekcji Generalnej ds. Społeczeństwa Informacyjnego i Mediów Komisji Europejskiej. Kieruje grupą zajmującą się europejskim dziedzictwem filmowym.



Róża Thun
Parlament Europejski

Przemówienie otwierające

Panie i Panowie,

Tożsamość i Kino

Jestem tu dzisiaj jako członek Parlamentu Europejskiego i miłośnik kultury europejskiej. Mogę być wielkim zwolennikiem Rynku Wewnętrznego i poświęcać temu zagadnieniu większość moich wysiłków, ale jestem całkowicie przekonana, że UE nie jest tylko projektem gospodarczym. Zachowanie i promowanie dorobku kulturowego jest instrumentem wspierania poczucia wspólnej tożsamości europejskiej.

Wiele osób twierdzi, że UE jest nieczułą biurokratyczną dżunglą, tworem technicznym i odległym. I z pewnością nie ma ona związku z kulturą. Niemniej jednak instytucje UE podejmują wielką pracę przy ograniczonym polu manewru w obszarze polityki, który jest pilnie strzeżony przez Państwa Członkowskie. Europa zawsze dostarczała wyjątkową wartość dodaną, poza kulisami, pomimo że w obszarze kultury nie występują prawie żadne polityczne wpływy, a jej budżet blednie w porównaniu do ogromnych transz przypisanych dla rolnictwa, polityki spójności i projektów infrastrukturalnych.

Przez ostatnie 20 lat program MEDIA wniósł ogromny wkład w krajobraz kina europejskiego, tworząc podatny grunt, na którym europejscy producenci, aktorzy i reżyserzy mogli się rozwijać. W ramach MEDIA Mundus, wsparcie zostało rozszerzone poza granice UE. Sieć kin Europa promuje europejskie filmy. Nagroda LUX Parlamentu Europejskiego uznaje osiągnięcia europejskich operatorów. (Również: Miasta Kultury...)

Wiele już osiągnęliśmy. Kino Europejskie jest czymś, z czego możemy być dumni jako Europejczycy. Z tego powodu konieczne jest, by nasz bogaty dorobek filmowy został zachowany i przekazany przyszłym pokoleniom.

Europeana

Doskonałym przykładem działalności UE w tej dziedzinie jest Europeana. Jak wielu z Państwa słyszało o projekcie Eu-

ropeana lub było na stronie internetowej Europeana? (Być może na tej sali próbuje nawracać już nawróconych.)

Europeana to cyfrowa biblioteka publiczna UE. Jest to wspaniały projekt, finansowany przez Komisję i funkcjonujący od 2008 roku. Przeznaczony jest dla nas, byśmy mogli dzielić się nagromadzonym bogactwem kulturowym, byśmy mogli otworzyć nasze narodowe archiwa, muzea i biblioteki dla 500 milionów obywateli UE i poza nią. Korzystając z możliwości oferowanych przez innowacje techniczne, portal ten przynosi nam europejskie dzieła artystyczne i literackie do naszych domów za pośrednictwem Internetu.

Europeana jest odpowiedzią na zmieniające się potrzeby i oczekiwania naszego społeczeństwa. Jeśli nie zaczniemy działać w kierunku udostępnienia naszego dziedzictwa kulturowego on-line, będziemy musieli polegać na dużych graczach rynkowych, takich jak Google, aby zrobili to za nas. Do dnia dzisiejszego, imponująca liczba 15 mln dzieł została udostępniona przez portal Europeana. Ale niestety jak na razie większość Europejczyków nie jest świadoma istnienia tego wspaniałego projektu. Musimy postarać się, aby wypromować go wśród nauczycieli, wśród studentów, a także wśród ogółu społeczeństwa – jako zasobów edukacyjnych o ogromnym potencjale.

Obniżenie barier dostępu do publicznych dóbr kulturowych jest w 100% zgodne z europejskimi wartościami i aspiracjami. Jednym z projektów Europeana, który wywarł na mnie szczególne wrażenie jest francusko-niemiecka inicjatywa, w ramach której użytkownicy mogą uzyskać dostęp do materiałów z okresu pierwszej wojny światowej. Rodzinne pamiątki i listy udostępniane są publicznie po to, by przywołać społeczny i kulturalny wymiar tej wojny, która spustoszyła nasz kontynent, a której ślad niemal zatarł się już w żywiej pamięci społeczeństw.

Portal Europeana musi mieć zapewnione długoterminowe finansowanie, a państwa członkowskie, które w sposób opieszały udostępniały swoje dzieła muszą dorównać reszcie.

Edukacja

Cyfrowy dostęp do naszego dziedzictwa kulturowego może zrewolucjonizować nasze systemy edukacji, ale obecnie systemy te bardzo powoli dostosowują się do otoczenia cyfrowego. W całej Europie prawie każde gospodarstwo domowe jest wyposażone w telewizor, radio, odtwarzacz DVD oraz komputer z dostępem do Internetu. Główne środki masowego przekazu, z którymi mamy do czynienia na co dzień to media audiowizualne. Młodzi ludzie muszą być nauczeni krytycznej oceny i selektywności w przyswajaniu sobie obrazów i dźwięków, którymi są nieustannie bombardowani – choćby przez telewizję, filmy czy materiały wideo na You Tube.

W zeszłym roku, podczas spotkania w Parlamencie Europejskim, niemiecki reżyser Wim Wenders i polski dystrybutor filmowy Roman Gutek dzielili się swoimi poglądami na temat przyszłości kina europejskiego z Komisją Kultury i Edukacji, której jestem członkiem. Apelowali, by edukacja medialna stała się integralną częścią naszych systemów edukacji.

Pan Wenders podkreślił fakt, że kino traci młodych odbiorców. Dla wielu młodych ludzi „filmy są równoznaczne z hollywoodzkimi superprodukcjami". 80% filmów emitowanych w Europie stanowią dalej filmy amerykańskie, podczas gdy każdego roku w Europie produkowanych jest 1200 filmów. Krajowe przemysły kinematograficzne pozostają bardzo rozdrobnione. Na przykład co roku produkowanych jest wiele fantastycznych polskich filmów – ale jak wielu Europejczyków widziało polski film w ciągu ostatnich dwunastu miesięcy? Digitalizacja daje nam nowe możliwości rozwiązania tego problemu: łatwiejsze i tańsze kanały dystrybucji, w tym „Wideo na żądanie" oraz łatwość dodawania napisów

w różnych wersjach językowych na cyfrowych kopiach filmów, co w sposób natychmiastowy czyni je dostępnymi dla nowych odbiorców.

Oglądanie filmów europejskich nie powinno być postrzegane jako czynność elitarna. Ale jak wszyscy wiemy, zdolność doceniania kultury jest czymś, czego trzeba się nauczyć. Musi być ona pielęgnowana i stymulowana do rozwoju. Bez wsparcia naszych systemów edukacji, młode pokolenie straci zdolność do rozróżnienia między kulturą wysoką a niską w odniesieniu do tego cudownego medium, jakim jest film.

Obecnie edukacja filmowa jest obowiązkowa jedynie we Francji i dostępna w Wielkiej Brytanii. Posiadanie dobrze wyszkolonej kadry nauczycielskiej jest kluczem do posiadania dobrze wykształconych uczniów. Musi również dojść do zmiany mentalności, by twórczość filmowa była doceniana w takim samym stopniu jak dzieła literackie. Powinno to być uwzględnione w krajowych programach kształcenia nauczycieli oraz w programach nauczania.

Gromadzenie i depozyty

Jak już wspomniałam, film jest bogatym elementem dziedzictwa kulturowego Europy i sprawa gromadzenia utworów kina europejskiego dla przyszłych pokoleń musi znaleźć odzwierciedlenie na szczeblu UE. Konieczność ochrony tych utworów jest pilna. Szacuje się, że 80% filmów kina niemego zostało już utracone.

Każdy kraj posiada własny system gromadzenia opublikowanych dzieł – zwykle jest to Biblioteka Narodowa. Jednak tylko niektóre kraje posiadają system, który wymaga przechowywania kopii każdego filmu w krajowym archiwum filmów (Filmotece Narodowej), system, który przyznaje instytucjom niekomercyjnym prawa do korzystania z dziedzictwa filmowego. Hiszpania i Dania są świetnymi przykładami w tej dziedzinie: Duński Instytut Filmowy ma prawo do wyświetlania subsydiowanych filmów we własnych kinach oraz do zamieszczania dotowanych filmów dokumentalnych i filmów krótkometrażowych w sieci. W Hiszpanii publiczne pokazy subsydiowanych filmów mogą być organizowane dwa lata po ich pierwszej emisji.

Dla filmowców koszt wyprodukowania jednej dodatkowej kopii do depozytu jest znikomy. Wymóg obowiązkowego depozytu kopii powinien zostać przyjęty przez wszystkie państwa członkowskie, aby utwory audiowizualne, które są częścią dziedzictwa narodowego, w równym stopniu jak słowo pisane, były zbierane, katalogowane i przechowywane w celach edukacyjnych. Główna odpowiedzialność za te procesy musi zostać przejęta przez władze publiczne. Wartość dzieł kultury jest niemierzalna. Nie możemy polegać na prywatnych firmach w zakresie dofinansowania najbardziej podstawowych działań związanych z ochroną dziedzictwa kulturowego.

Komisja Europejska prowadzi obecnie badania dotyczące „programu digitalizacji europejskiego dziedzictwa filmowego", o czym, jestem pewna, Mari Sol Pérez Guevarra może powiedzieć Państwu więcej.

Dzieła osierocone

Nasze wspólne dziedzictwo kulturowe należy do nas wszystkich. Musi ono być tak szeroko dostępne, jak to tylko możliwe i w możliwie najłatwiejszy sposób. Oznacza to jego digitalizację i udostępnienie on-line bez opłat, na przykład za pośrednictwem portalu Europeana. Zostało to podkreślone przez Komitet Mędrców w raporcie „Nowy Renesas".

Oczywiście, właściciele praw i artyści muszą być szanowani i mają prawo być wynagradzani za swoją pracę. Niemniej jednak, wiele dzieł poza prawem autorskim nie jest zdigitalizowanych i udostępnionych publicznie ze względu na fakt, że niektórzy z autorów są nieznani lub nie mogą być odnalezieni. Te tak zwane dzieła osierocone są największą przeszkodą na drodze do masowej digitalizacji naszego dziedzictwa kulturowego.

W maju Komisja przedstawiła propozycję dotyczącą Dyrektywy w sprawie utworów osieroconych, która powinna pomóc nam w przezwyciężeniu tej przeszkody. Celem dyrektywy jest stworzenie ram prawnych, umożliwiających na terenie całej UE dostęp on-line w celach niekomercyjnych do prac przechowywanych przez instytucje interesu publicznego, takie jak muzea i biblioteki. Będzie to wymagało od tych instytucji przeprowadzania skrupulatnych poszukiwań ich twórców. Jeśli nie zostaną oni odnalezieni, pracom będzie mógł być przyznany status dzieła osieroconego, który jest wzajemnie uznawany we wszystkich państwach członkowskich. Dyrektywa będzie obejmować nie tylko książki, czasopisma, gazety itp., ale także utwory audiowizualne i kinematograficzne posiadane przez instytucje dziedzictwa filmowego i nadawców publicznych.

Polska prezydencja wskazała, że będzie to jeden z jej głównych priorytetów. Negocjacje już trwają w Radzie UE na poziomie grup roboczych. W Parlamencie będziemy omawiać ten akt prawny we wrześniu.

Kompetencje

Na zakończenie chciałabym zastanowić się przez chwilę nad tytułem i celem tej konferencji. Mówiłam o „Kompetencjach w Kulturze" w kontekście edukacji i możliwości, jakie dają media cyfrowe. Jednak słowo kompetencje może mieć wiele różnych znaczeń. Dla osób zaangażowanych w sprawy UE słowo kompetencje przywodzi na myśl problem politycznego i instytucjonalnego podziału prac pomiędzy państwami członkowskimi i UE. Jeśli chodzi o kulturę, Unia Europejska jest całkiem „niekompetentna".

Na poziomie UE, Traktat, który wskazuje nam, co możemy, a czego nie możemy robić, wspomina nasze „wspólne dziedzictwo kulturowe", podczas gdy Unii przyznaje się jedynie możliwość „przyczynia się do rozkwitu kultur państw członkowskich" przez „zachęcanie do współpracy między państwami członkowskimi". Pod każdym względem jest to bardzo słaby zakres kompetencji.

Tak więc bądźmy realistami w ocenie, czego możemy oczekiwać od UE. Często słyszę, jak ludzie skarżą się, że Androulla Vassiliou, Komisarz ds. Edukacji, Kultury, Wielojęzyczności i Młodzieży jest nieskuteczna, a Dyrekcja Generalna ds. Edukacji i Kultury – słaba.

UE osiągnęła wspaniałe wyniki w wielu obszarach polityki i nie ma powodu, dla którego edukacja i kultura nie miałaby być jednym z nich.

Jeśli nie będą przyznane UE większe kompetencje w tym zakresie, będziemy w dalszym ciągu dostarczać fragmentarycznych i skromnych wyników. Śmiała, odważna i pewna europejska strategia dotycząca edukacji i kultury może być osiągnięta jedynie wtedy, gdy państwa członkowskie poluzują swe żelazne uściski na tym obszarze polityki.

Widzieliśmy, jak wiele udało się osiągnąć do tej pory przy bardzo niewielkiej roli UE. UE nigdy nie staje w świetle jupiterów, ale jeśli przyznamy jej odpowiednią rolę wspierającą, nie ma co dyskutować, będziemy mogli osiągnąć o wiele więcej.

Dziękuję.

Curriculum Vitae

Poseł do Parlamentu Europejskiego, grupa EPL. Rzecznik prasowy Studenckiego Komitetu Solidarności w latach 1977-1980. Działacz organizacji pozarządowych i Prezes Polskiej Fundacji Roberta Schumana w latach 1992-2005. Dyrektor Przedstawicielstwa Komisji Europejskiej w Polsce w latach 2005-2009. Od lipca ubiegłego roku jest posłem do Parlamentu Europejskiego z ramienia Platformy Obywatelskiej (z Województwa Małopolskiego i Świętokrzyskiego). W Parlamencie Europejskim zasiada w Komisji Rynku Wewnętrznego i Ochrony Konsumentów oraz jako zastępca w Komisji Kultury i Edukacji, gdzie pracuje m.in. nad regulacjami dotyczącymi praw autorskich. Jest także członkiem Delegacji do spraw relacji z Izraelem oraz Delegacji do spraw stosunków z Palestyńską Radą Legislacyjną.



Grzegorz Molewski
Projekt KinoRP

Projekt KinoRP

Projekt KinoRP, w ramach którego powstają rekonstrukcje cyfrowe arcydzieł polskiego kina, ma na celu ocalenie dorobku polskiej kinematografii – niegdyś marki doskonale rozpoznawalnej w świecie – poprzez stworzenie cyfrowych kopii wysokiej jakości. Projekt KinoRP to przywrócenie publiczności – głównie w kinach, ale także w telewizji HD oraz na nośnikach Blu-ray i DVD – polskiej klasyki filmowej w doskonałej jakości obrazu i dźwięku. KinoRP to projekt w dużej mierze edukacyjny – dzięki niemu młodzi ludzie, wychowani już w świecie technologii cyfrowych, mogą poznawać najwybitniejsze polskie filmy w najlepszej jakości – i na dużym ekranie.

Wszystkie rekonstrukcje są wykonywane z udziałem twórców filmów: autorów zdjęć i reżyserów. Nadzór artystyczny nad rekonstrukcjami wykonywanymi w ramach Projektu KinoRP sprawują najwybitniejsi polscy operatorzy, m.in. Witold Sobociński, Jerzy Wójcik, Jan Laskowski, Grzegorz Kędzierski.

KinoRP to przedsięwzięcie zainicjowane i koordynowane przez firmę KPD, którego partnerami są: Studio Filmowe „KADR", Studio Filmowe „OKO", Studio Filmowe „Perspektywa", Studio Filmowe „TOR", Studio Filmowe „ZEBRA" oraz firmy technologiczne: The Chimney Pot, Studio Filmowe TPS, Yakumama Film, Dukszta&Malisz, TOYA Studios, Studio Company oraz Cyfrowe Repozytorium Filmowe (CRF).

Projekt jest realizowany we współpracy z Polskim Instytutem Sztuki Filmowej i Stowarzyszeniem Filmowców Polskich.

Patronatem honorowym objął Projekt KinoRP Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego Bogdan Zdrojewski.

KronikaRP – multimedialny obraz zbiorowej pamięci Polaków

Ocalić od zniszczenia i zapomnienia unikatowe materiały, gromadzić świadectwa przeszłości, łączyć oficjalne przekazy z amatorskimi zapisami ważnych wydarzeń, wielką Historię z mniejszymi historiami, tak, by stworzyć z nich wieloaspektowy i multimedialny obraz zbiorowej pamięci Polaków – oto główne cele serwisu internetowego KronikaRP.

Możliwości, jakie daje KronikaRP, sprawiają, że ów portret zbiorowości może być nie tylko wielowymiarowy – dzięki Internetowi jego tworzenie staje się łączącą pokolenia pracą zespołową. Chcemy archiwizować wiedzę o najważniejszych dla Polski i świata wydarzeniach, tak by w synergii z użytkownikami stworzyć audiowizualny obraz pamięci Polaków. Każdy bowiem może, przysyłając własne materiały – zdjęcia, zapisy filmowe czy dokumenty audio – dopisać do KronikiRP nowy rozdział.

Użytkownik portalu jest także potencjalnym współredaktorem: obejrzany materiał i jego opis może skomentować, zaproponować skorygowanie i uzupełnienie o dodatkowe informacje. W ten sposób portal, złożony z różnego rodzaju świadectw, dokumentów historycznych stanie się nowoczesną, multimedialną i interaktywną formą historycznej edukacji, atrakcyjnym sposobem nauki historii.

Bezwzględnie stawiamy na wiarygodność rozpowszechnianych przez nas informacji – jedynie materiały zweryfikowane i uwiarygodnione będą publikowane przez KronikęRP.

KronikaRP to kolejna po Telewizji Kino Polska i projekcie KinoRP inicjatywa Grzegorza Molewskiego, realizowana we współpracy z Wytwórnią Filmów Dokumentalnych i Fabularnych, Studiem Filmowym KRONIKA, Video Studio Gdańsk i firmą Logoland.

Curriculum Vitae

Twórca kanału Kino Polska oraz inicjatywy KINO RP, rekonstruującej w wysokiej jakości polskie filmy (m.in. *Popiół i diament, Sanatorium pod klepsydrą, Salto*). Kino RP jest wspólnym projektem Cyfrowego Repozytorium Filmowego i Studia Filmowego KADR przy współpracy Studia Filmowego OKO i Filmoteki Narodowej.



Michel Merten
Memnon Archiving Services

Memnon Archiving Services to europejski lider w digitalizacji, migracji i półautomatycznej indeksacji oraz dokumentacji archiwów audiowizualnych. Biura i studia w Belgii i Szwecji sprawiają, że Memnon jest jednym z wiodących partnerów w dziedzinie archiwizacji w Europie. Ponadto organizacja oferuje usługi „na miejscu" (konfiguracja, architektura mediów, szkolenie, zarządzanie projektami, kwestie metadanych).

Memnon jest zaangażowany w digitalizację ponad 700 000 godzin audiowizualnych materiałów archiwalnych (500 000 godzin dźwięku i 200 000 godzin video), głównie analogowego i cyfrowego formatu, dla prestiżowych instytucji kultury i organizacji audiowizualnych w całej Europie (Bibliothèque nationale de France, Duńskie Radio, Sveriges Television, Parlament Europejski, Biblioteca de Catalunya, Radio Tèlèvision Suisse, Biblioteka Narodowa Izraela). Memnon uczestniczył w wielu projektach w zakresie archiwów audiowizualnych i edukacji oraz opracował narzędzia do automatycznego wzbogacania zawartości.

Memnon digitalizuje wszystkie formaty analogowe (dźwięk: taśmy magnetyczne, kasety audio, płyty winylowe) (video: Betacam SP, U-Matic, 1-calowe, 2-calowe, VHS, D3, D9, itp.) i nośniki cyfrowe (nośniki dźwięku: DAT, CD) (video: DVD, Digital Beta, DVC Pro, DV Cam, P2, itp.).

Memnon Archiving Services prowadzi dwa typy projektów: **„archiwa dla wszystkich"** (Duńskie Radio) i **„ograniczony dostęp"** (Biblioteka Brytyjska). Oba typy projektów obejmują znormalizowane meta-dane i interoperacyjność. Mocne IT, zarządzanie projektem i doświadczenie audiowizualne są kluczowe dla obu typów projektów.

Najważniejszą kwestią **„projektów archiwa dla wszystkich"** jest uczynienie archiwów dostępnymi dla każdego i wszędzie. Archiwa cyfrowe powinny być „trendy" i „fresh". Projekty są bardzo rozproszone – sektor edukacji to tylko jeden z ich celów. Kluczowym problemem, w tego typu projektach, są prawa autorskie.

„Projekt Bonanza" (www.dr.dk/bonanza) jest przykładem projektu „archiwa dla wszystkich" przygotowywanego dla Duńskiego Radia. Jest to część narodowego projektu „Digitalizacja dziedzictwa kulturowego" w Danii. W 2007 r. Danish Broadcasting Corporation (DR) rozpoczęła digitalizację duńskiego audiowizualnego dziedzictwa kulturowego – 550 000 godzin zarchiwizowanych materiałów telewizji i radia. Budżet na digitalizację pochodził z aukcji „Licencji na telefonię komórkową 3G" oraz dotacji celowych. Celem projektu jest zachowanie zarchiwizowanych materiałów, udostępnienie ich Duńczykom i ułatwienie dostępu do zarchiwizowanych materiałów (sieć, edukacja, smartfony i telewizja). W ramach tego projektu Memnon zdigitalizował 350 000 godzin nagrań dźwiękowych (audycje radiowe) na DAT, w ciągu trzech lat (600 godzin dziennie).

W projektach **„ograniczonego dostępu"** zawartość jest dostępna dla zidentyfikowanej grupy użytkowników w celach edukacyjnych. Archiwa przygotowywane w projektach tej kategorii są „akademickie" lub „instytucjonalne". Kluczowym elementem tych projektów są meta-dane, indeksacja i wysoka jakość zawartości. Potrzebne są także opracowania IT dla identyfikacji użytkowników, logowania i udzielania dostępu do zawartości z dowolnego miejsca i bez niepowodzeń.

W projekcie przygotowanym dla Biblioteki Brytyjskiej (www.sounds.bl.uk) zdigitalizowano 45 000 nagrań dźwiękowych (ponad 5000 godzin) z najbardziej wartościowych kolekcji, w większości niepublikowanych i słabo skatalogowanych źródeł zapisanych w różnych formatach (taśmy 1/4, DAT, nagrania i inne). Projekt był skierowany do brytyjskich instytucji szkolnictwa wyższego lub podyplomowego. Przygotowane archiwa są w pełni zgodne z protokołem OAI-PMH.

Elementem o największym znaczeniu w digitalizacji jest wsparcie i zarządzanie projektem. Również szczegółowe przygotowanie projektu jest kluczem do sukcesu. Kwestie praw autorskich stanowią istotny element prac i muszą być wyjaśnione przed rozpoczęciem digitalizacji. Z tego powodu wszystkie zainteresowane strony powinny być zaangażowane w proces (właściciele treści, eksperci ds. prawa autorskiego, grupy użytkowników, podwykonawcy, dokumentaliści). Wszystkie europejskie projekty digitalizacji muszą być prowadzone w sposób umożliwiający ich umieszczanie w Europeanie i posiadać zdolność włączenia do Europeany.

Powyższy tekst został przygotowany przez Departament Własności Intelektualnej i Mediów Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego na bazie wykładu Pana Michela Merten.

Curriculum Vitae

Michel Merten jest dyrektorem generalnym i założycielem firmy Memnon. Michel po ukończeniu Solvay Business School początkowo pracował dla Exxon Chemical. Po 10 latach pracy na różnych stanowiskach opuścił Exxon, aby dołączyć do małej firmy zajmującej się nagrywaniem/montażem muzyki klasycznej i stworzył kilka wytwórni płytowych, jednoczenie otwierając w Europie firmy zajmujące się masteringiem i restoracją dźwięku. Memnon oferuje archiwom zakres usług obejmujących digitalizowanie, indeksowanie, wzbogacanie i zapewnianie dostępu do klasycznych i obecnych nagrań dźwiękowych i video w dowolnym formacie. Główną działalnością Memnona jest digitalizacja zarówno przy użyciu obsługi zewnętrznej, jak i wewnętrznej, wielkich archiwów audio-wizualnych. Firma stworzyła całą serię narzędzi softwarowych i rozwiązań, aby pomagać instytucjom/firmom nadającym programy oszczędzić czas potrzebny na indeksację i prowadzenie dokumentacji. Memnon zdigitalizował/zapisał w postaci danych 700 tysięcy godzin archiwum audiowizualnego dla takich instytucji jak Biblioteka Brytyjska, Sonuma (RTBF), Szwedzka Telewizja, Miasto Paryż, Francuska Biblioteka Narodowa, Centre National de l'Audiovisuel, UNESCO, Parlament Europejski.



Adriana Prodeus
Nowe Horyzonty Edukacji Filmowej

Edukacja filmowa poprzez archiwa. Doświadczenie Nowych Horyzontów Edukacji Filmowej

1. **Nowe Horyzonty Edukacji Filmowej** to projekt, który powstał w 2002 roku z myślą o kształceniu audiowizualnym młodych widzów. Obecnie jest realizowany w kinach studyjnych i lokalnych w 22 miastach w Polsce. Działa pod patronatem Ministra Edukacji Narodowej, Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

   W roku szkolnym 2010/2011 w zajęciach prowadzonych w kinie studyjnym Muranów w Warszawie wzięło udział 9 000 uczniów. Łączna frekwencja programu wyniosła tu 50 000. W całej Polsce do NHEF było zapisanych 42 000 uczniów oraz 2500 nauczycieli. Łączna frekwencja wyniosła 234 000.

2. Na **program nauczania** składa się kilkanaście cyklów programowych. Zajęcia są dostosowane dla dzieci ze szkół podstawowych, gimnazjów, szkół ponadgimnazjalnych, maturzystów. Szkoły we współpracy z NHEF układają także programy indywidualne, dostosowane do potrzeb konkretnej grupy. Odbywają się także warsztaty dla nauczycieli – w wersji intensywnej są to warsztaty, wykłady i seanse podczas festiwalu filmowego Nowe Horyzonty we Wrocławiu.

   Struktura zajęć zależy od cyklu, na jaki uczęszczają słuchacze. Przed seansami w kinie odbywają się prelekcje, po projekcjach są to dyskusje i warsztaty. Nauczyciele otrzymują materiały interdyscyplinarne do wykorzystania w szkole. Dla klas szczególnie zainteresowanych kinem prowadzimy autorskie warsztaty z analizy filmowej. NHEF organizuje także internetowy kurs praktyczny, podczas którego każdy może zrealizować własny film.

3. **Główne cele** programu edukacji filmowej to:
a) Przygotowanie do samodzielnego uczestnictwa w kulturze, zarówno elitarnej jak i popularnej;
b) Konsolidowanie grup szkolnych, nauka dyskusji, wymiany poglądów;
c) Znajomość podstaw języka filmowego;
d) Stworzenie nawyku oglądania filmu w kinie.
e) Umiejętność własnej analizy i oceny materiałów audiowizualnych – nie tylko arcydzieł kina.

4. **Przykładowe lekcje:**

a) **Cykl: Trudne tematy.** Poziom: gimnazjum. Film: *Nastoletnia miłość* (2007), reż. Jason Reitman

   Prelekcja w tym przypadku dotyczy życiowych konsekwencji ciąży w młodym wieku. Projektujemy potencjalną reakcję w szkole, w domu, wśród rówieśników. poświęcona jest kwestii wolności i odpowiedzialności. Czy nastoletni bohaterowie mają prawo do niedojrzałości?

   Metody pracy z klasą polegają na analizie języka listy dialogowej poszczególnych scen, analizie postaci – kto mówi w filmie? (na podstawie bloga scenarzystki Diablo Cody) oraz analizie designu w kadrze (znaczących szczegółów na fotosie). O tym wszystkim rozmawiamy jeszcze przed obejrzeniem filmu, uwrażliwiając widzów na detale, a nie odsłaniając całości. Zwracamy uwagę na język spraw poważnych, zapytując, jak reagują rodzice na wieść o ciąży? („ee, myślałem, że naprawdę coś się stało: jazda po pijaku, narkotyki"). Podkreślamy kpinę z potocznego słownika, humorystyczne użycie archaizmów („puszczalska, blachara, gościnna w kroku"). Próbujemy określić stylizację (parodia). Jest to połączenie dyskusji o problemie z analizą filmową.

b) **Cykl: Analiza filmowa.** Poziom: liceum. Temat: filozofia widzenia. Konteksty: sztuka współczesna, filozofia. Film: *Motyl i skafander* (2007), reż. Julian Schnabel. Forma: analiza filmu po seansie, dyskusja.

   Analiza wizualna obejmuje analizę czołówki filmu i autorskiej roli operatora Janusza Kamińskiego. Zastanawiamy się, na ile obraz wynika z samego tematu (książka „wymrugana powieką"). Odnosimy stylistykę zdjęć filmowych do tekstu Jeana-Dominique'a Bauby'ego – bohatera historii i autora tego świadectwa. Cytujemy książkę: „Poprzez muślinową zasłonę przenika blada poświata zwiastując początek dnia. Bolą mnie pięty, głowa waży tonę, mam wrażenie jakby moje ciało zostało zamknięte w skafandrze nurka. Pragnę teraz stworzyć dziennik nieruchomej podróży, spisany przez rozbitka na brzegach samotności". Podkreślamy subtelne połączenie poetyzowania i dokumentalizmu.

5. **Dobór repertuaru w oparciu o przykłady z artystycznego kina europejskiego**

   Tworzenie programu odbywa się w obrębie dostępnych tytułów. Filmy wybierane są pod kątem problematyki. Istotnym celem NHEF jest prezentacja najciekawszych osiągnięć kina europejskiego ostatnich lat. Zależy nam na ukazaniu różnorodności kulturowej, wielu języków. Moją specjalnością jako wykładowcy jest spektrum interdyscyplinarne.

   Wybieramy tytuły intrygujące, oryginalne, a zarazem wpisujące się w tematykę poruszaną przez nauczycieli na

innych zajęciach w szkole. Interesują nas filmy takie jak, pokazywane na lekcjach w ostatnich kilku latach: *Powrót*, reż. Andriej Zwiagincew, Rosja czy *Walc z Baszirem* (2008), reż. Ari Folman, Izrael.

6. **Pakiet multimedialny:** „Czy wierzysz w to, co widzisz?". W tym roku zespół NHEF przygotował materiały dydaktyczne do pracy na lekcjach w szkole, rozsyłane bezpłatnie zainteresowanym placówkom ponadgimnazjalnym i bibliotekom. Składają się na niego scenariusze zajęć (z języka polskiego, historii, wiedzy o kulturze i wiedzy o społeczeństwie) oraz płyta DVD z opracowanymi przykładami filmowymi. Celem jest przygotowanie uczniów do świadomego czytania tekstów kultury, oraz codziennych komunikatów medialnych.

   Może odbywać się to na archiwach, jak w lekcji „Ideologia zamknięta w kadrze", gdzie omawiamy film jako źródło historyczne. Prezentując fragment *Triumfu woli* (1934), reż. Leni Riefenstahl, Niemcy, zapytujemy o atmosferę przedstawionego tu obozu pionierów, dochodząc do analizy wizualnych narzędzi propagandy.

   Proponujemy też szeroką analizę przekazu audiowizualnego. Do tego celu służy nam film *Nowy Jork* (2009). Pytamy, jakimi stereotypami na temat miasta operuje? Jakie kalki narracyjne i wizualne powiela? Zastanawiamy się nad techniką tworzenia trailerów.

7. **Wnioski.** Wyzwaniem byłoby tworzenie od podstaw programu edukacyjnego w oparciu o konkretne archiwa (np. Kroniki RP czy Filmoteki Narodowej). Interesujące jest wytyczanie ścieżek kuratorskich pomiędzy archiwami internetowymi.

   Jednak podstawowe pytanie brzmi: jak w programie ustawić rolę kina i wspólnego oglądania wobec innych doświadczeń filmowych?

Curriculum Vitae

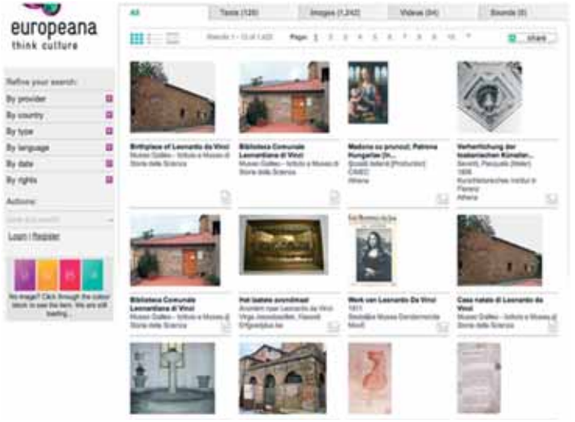
Pisze o sztuce i filmie. Kuratorka, autorka książki *Themersonowie. Szkice biograficzne* i rozdziału o najnowszej polskiej animacji w książce *Polski Film Animowany*. Prowadzi Nowy Klub Filmowy w Nowym Teatrze w Warszawie i *Weekendowy Magazyn Filmowy* w TVP1. Wraz z Kubą Mikurdą zredagowała *Trzynasty miesiąc. Kino braci Quay*.



Jill Cousins
Europeana

Europeana, Edukacja i Dostęp Audiowizualny

Europeana została utworzona w 2008 r. w celu publicznego udostępnienia europejskiego dziedzictwa kulturowego i naukowego. Projekt jest finansowany przez Komisję Europejską i ministerstwa kultury państw Unii Europejskiej. Umiejscowiona jest w Bibliotece Narodowej Holandii (Koninklijke Bibliotheek). Początkowo portal www.europeana.eu dysponował 2 milionami pozycji, aktualnie posiada ich ponad 19 milionów. Portal jest odwiedzany przez ogromną liczbę osób, a współpracuje z nim ponad 1500 organizacji zajmujących się dziedzictwem europejskim, a także posiada wsparcie uczelni badawczych i technicznych dla modelu danych i kwestii wielojęzyczności.



Podczas dyskusji panelowej poruszano takie kwestie dotyczące Europeany jak:

- dlaczego dostęp przez materiał audiowizualny (AV) jest istotny;
- jaki jest status materiału AV w Europeanie;
- kwestie praw własności intelektualnej odnoszących się do materiałów AV i tym samym do Europeany.

Począwszy od zagadnienia dostępu, przedstawiono, w jaki sposób można znaleźć lub odkryć materiały dziedzictwa kulturowego w Europeanie. Na przykładzie znajdywania w Europeanie utworów Leonarda da Vinci, pokazano jak można uzyskać dostęp do jego słynnych dzieł, takich jak

La Joconde z Luwru w Paryżu, ale także jak możemy odszukać manuskrypty tego niesłychanie ciekawego naukowca-artysty.

Podczas prezentacji, pokazane zostały także materiały audiowizualne przedstawiające znaczenie i wzajemne powiązania rękopisów Leonarda. Ten film jest często oglądany przez użytkowników poszukujących materiałów dotyczących da Vinci. Pokazuje to jak istotny dla odkrywania jest materiał audiowizualny i jak zachęca on ludzi do angażowania się w poznawanie dziedzictwa kulturowego.

Jednakże w rozważaniach nad aktualnym statusem materiałów AV w Europeanie należy zauważyć, że tylko 3% z dostępnych treści to materiał audiowizualny. Głównym powodem małej ilości treści audiowizualnych są kwestie praw autorskich. Konieczność poszukiwania twórców, autorów i właścicieli praw do utworów audiowizualnych jeszcze przed digitalizacją utrudnia ich umieszczenie w sieci. Dużo trudniej jest ustalić właścicieli praw do treści AV niż do większości tekstów, lecz należy nadać priorytet kwestii rozwiązania tej sytuacji. Pomysły na rozwiązanie tej kwestii obejmują rozszerzone zbiorowe licencjonowanie, ale także dostępne już systemy należytej staranności, jak holenderski Ximon. Korzyścią zwiększonego nakładu pracy będzie udostępnienie materiału AV co z kolei skutkować będzie zwiększeniem korzystania z niego przez młodsze pokolenie. Przygotowywana Zielona Księga o dystrybucji internetowej materiałów audiowizualnych jest okazją, aby zmienić niektóre negatywne skutki wydłużenia czasu trwania praw do nagrań. Część materiału obecnie dostępnego w Europeanie może zostać usunięta, ponieważ będzie teraz podlegała prawom autorskim.

Europeana pracuje nad wyjaśnieniem użytkownikom, jak można korzystać z materiałów dostępnych na stronie. Dotyczy to także wydania Karty Domeny Publicznej i znaku Domeny Publicznej. Dawne założenie, że co było w domenie publicznej w formie analogowej, pozostaje w domenie publicznej w swojej wersji cyfrowej. W tym celu Europeana przywiązuje także dużą uwagę do oznakowania praw. W połączeniu z tymi działaniami Europeana pracuje nad ustaleniem, że wszystkie meta-dane, które otrzymuje od dostawców są objęte licencją CC0 Uniwersalnej Domeny Publicznej. Celem tego rozwiązania jest możliwość ponownego użycia tych danych dla zapewnienia szerszego odkrycia i twórczego wykorzystania materiału. Jest to jest Umowa Wymiany Danych Europeany, która ma umożliwić Europeanie spełnienie jej planów na najbliższe 5 lat.

Znaczenie materiałów audio i wideo w edukacji jest niekwestionowane, zwłaszcza dla dzieci, które dorastają jako „Pokolenie YouTube". Dlatego ważne jest by w pełni wykorzystać siłę edukacyjną materiałów audio i wideo.

Podczas dyskusji panelowej omawiano także kwestie praw autorskich w odniesieniu do digitalizacji i umożliwienia dostępu do utworów zdigitalizowanych. Szczególnie podkreślona została istotna rola Dyrektywy o Dziełach Osieroconych, która jest obecnie przedmiotem procedury prawnej w instytucjach UE. Głównym celem tego projektu jest stworzenie ram prawnych dla zapewnienia zgodnego z prawem, transgranicznego dostępu online do dzieł osieroconych (w przypadku, gdy właściciel praw autorskich nie może zostać zidentyfikowany lub odnaleziony) zawartych w internetowych bibliotekach cyfrowych i archiwach prowadzonych przez różne instytucje, które są wskazane w projekcie, gdy takie dzieła są wykorzystywane w realizacji misji interesu publicznego tych instytucji.

Koszty digitalizacji i problemy związane z prawami własności intelektualnej nie są łatwe do pokonania, jednak konieczne jest podjęcie starań, aby otworzyć dostęp do dziedzictwa kulturowego oraz tworzyć nowe formy dostępu do starego materiału.



Sophie Bachmann
Narodowy Instytut Audiowizualny we Francji (Ina)

Narodowy Instytut Audiowizualny

Przełomowe wydarzenia w historii najnowszej: pierwsza strona archiwum audiowizualnego on-line dt. edukacji



Prezentacja francuskiego Narodowego Instytutu Audiowizualnego

Francuski Narodowy Instytut Audiowizualny (Ina) powstał w 1974. Przechowuje on zasoby archiwalne francuskiego radia i telewizji, które z kolei udostępnia odpłatnie specjalistom z sektora audiowizualnego (nadawcom i producentom), szerokiej publiczności (poprzez publikacje i stronę internetową ina.fr) oraz placówkom szkolnym i kulturowym (muzeom, galeriom, władzom samorządowym, stowarzyszeniom, etc.).

Z ponad 3,5 mln godzin materiałów zarchiwizowanych w magazynach i na serwerach, Ina jest jednym z największych archiwalnych archiwum audiowizualnym na świecie. Oferuje szkolenia, przeprowadza badania i wydaje publikacje, co ściśle wiąże się z jej działalnością archiwizacyjną.

Ina i edukacja

Etap 1. Analogowy

Mając na uwadze prośby nauczycieli, te oficjalne, jak i nieoficjalne, Ina zdecydowała się na początku lat 80. na udostępnienie sektorowi oświaty zgromadzonych materiałów audiowizualnych. W ten sposób powstał katalog wideo z blisko 300 pozycjami, z których większość stanowiła pełne wersje adaptacji utworów literackich i audycji na ich temat, filmów dokumentalnych i historycznych.

W tamtym okresie każdemu dokumentowi towarzyszyła pełna dokumentacja. Ina zawsze chciała, aby obraz był integralną częścią edukacji medialnej. Innymi słowy, Ina zawsze zwracała uwagę, aby dostarczać materiały niezbędne do analizy dzieła oraz informacje o technikach i języku obrazu. Mamy nadzieję, że w ten sposób przyczyniamy się do rozwoju specyficznego podejścia krytycznego wobec projektów audiowizualnych.

Zawartość katalogu jest stopniowo przenoszona na DVD lub na stronę internetową Ina.fr. Wszystkie materiały można wykorzystywać w szkołach.

Etap 2. Cyfrowy

Rozwój technologii cyfrowych pozwolił na znaczne poszerzenie oferty.

Zapis cyfrowy odgrywa w edukacji dwie ważne role: pozwala połączyć obrazy, dźwięki i teksty (multimedialność) oraz aktywizuje uczniów i nauczycieli (interaktywność).

W tym samym czasie nauczyciele zaczęli powoli przedstawiać swoje zastrzeżenia wobec materiałów audiowizualnych. Mieli oni mieszane uczucia w stosunku do wykorzystania fragmentów dzienników telewizyjnych lub kronik filmowych jako źródeł historycznych współczesnego świata, na równi z ikonografią lub źródłami pisanymi.

W 2002 roku, przy aktywnej pomocy Ministra Edukacji Narodowej, stworzony został projekt bazy danych obrazów, którego celem było przekazanie umiejętności wykorzystywania technologii cyfrowych poprzez krytyczną analizę tysiąca dokumentów dotyczących najnowszych wydarzeń.

Nie chodziło tylko o przedstawienie za pomocą obrazu najważniejszych wydarzeń po 1914 r. Chcieliśmy także poddać je krytycznej analizie.

Strona internetowa „Przełomowe wydarzenia w historii najnowszej" powstała przy współpracy z nauczycielami, którzy uczestniczyli w opracowywaniu zbioru (historia stosunków międzynarodowych, historia polityczna, gospodarcza, społeczna, kulturowa oraz nauki i techniki), w doborze materiałów razem z zespołem edytorskim instytutu oraz

w przygotowywaniu materiałów pomocniczych. Efekty wspólnej pracy zostały następnie poddane ocenie ekspertów z ministerstwa.

Wygląd naszej strony, który powstał we współpracy Studia hypermedia, Ministerstwa Edukacji, a także nauczycieli, został zaprojektowany tak, aby ułatwić korzystanie z serwisu.

Strona jest stale aktualizowana i wzbogacana, natomiast interfejs dostosowuje się do użytkowników w zależności od ich potrzeb i zwyczajów.

Prezentacja on-line strony „Przełomowe wydarzenia w historii najnowszej" (v3)
http://www.ina.fr/fresques/jalons/accueil

Aby sprostać wciąż zmieniającym się oczekiwaniom nauczycieli, wiosną 2011 uruchomiona została nowa wersja interfejsu naszej strony. Już dawno zdaliśmy sobie bowiem sprawę, że nie istnieje jeden profil nauczyciela. Każdy z nich ma przecież inne potrzeby. Nowy interfejs ma właśnie sprostać tym wymaganiom.

Prezentacja dwóch głównych wejść: mediateka i nauczanie

Mediateka umożliwia dostęp do dokumentów za pomocą:

- oś czasu: to najbardziej intuicyjne rozwiązanie.

Przykład: rok 1961 (50 lat temu) – budowa muru berlińskiego.

Przedstawienie fragmentu wideo i prezentacja metadanych: notatka, kontekst historyczny i medialny, transkrypcja dźwięku z taśmy synchronizowana z obrazem; odnośniki do innych filmów o Berlinie (możliwość sortowania za pomocą listy);

Narzędzia: Web 2.0
- wyszukiwarki, np. Praga;
- grup tematycznych, np. integracja europejska;
- map: Europa, Francja, Paryż.

Strefa „Nauczanie"
- prosta selekcja dokumentów dzięki możliwości wyboru w oparciu o szkolne programy nauczania: historia/geografia/wiedza o społeczeństwie/historia sztuki;
- wybór 300 „najważniejszych" dokumentów według programów nauczania i ich znaczenia jako źródeł historycznych;
- przykłady (a nie gotowe modele) ścieżek edukacyjnych, które stanowią źródło pomysłów dla młodych adeptów nauczania.

Ostatnio zamieściliśmy także w naszym serwisie ścieżki edukacyjne dotyczące nauczania języka francuskiego jako obcego. Nasz projekt jest bowiem również doskonałym narzędziem do nauki języka.

Oszczędny sposób

Darmowa usługa „Découverte" pozwala na dostęp do materiałów w trybie streaming oraz do większość funkcji nawigacyjnych. Usługa ta jest niezbędna, ponieważ nauczyciele, zanim zdecydują się na wykupienie abonamentu, chcą najpierw przetestować możliwości serwisu. Jest ona także przydatna wszystkim tym, którzy chcą pogłębiać wiedzę z zakresu historii współczesnej przy użyciu nowych technologii.

Roczny abonament dla placówek szkolnych (250 euro dla gimnazjów; 350 euro dla liceów) zapewnia dostęp do dokumentów oraz specjalnej zakładki, w której można zapisywać wyniki swoich poszukiwań i wybrane pliki wideo.

Curriculum Vitae

Sophie Bachmann posiada tytuł doktora historii współczesnej i odpowiada za działania edukacyjne w Narodowym Instytucie Audiowizualnym we Francji (Ina), pierwszym centrum audiowizualnym zajmującym się archiwizacją danych cyfrowych. Jej zadaniem jest udostępnianie treści z archiwów francuskiego radia i telewizji środowiskom związanym z edukacją: nauczycielom, studentom, wydawcom podręczników, stowarzyszeniom, muzeom. Pełni funkcję kierownika projektu pierwszego portalu edukacyjnego z archiwum audiowizualnym. Jako autorytet w dziedzinie historii współczesnej, śledzi ofertę ośrodka Ina pod kątem nowych zastosowań upowszechnianych technologii cyfrowych dla edukacji. Uczestniczy również w realizacji historycznych filmów dokumentalnych.



PANEL III

Cyfrowa dystrybucja materiałów audiowizualnych i filmowych

SPRAWY AUDIOWIZUALNE

KREATYWNY POTENCJAŁ ARCHIWÓW CYFROWYCH

Moderator: Michael Gubbins **124**
Keynote speaker: Piotr Borys **126**
Panelistka: Marta Materska-Samek **129**
Panelista: Emjay Rechsteiner **133**
Panelista: Claude Eric Poiroux **135**
Panelistka: Aviva Silver **139**
Panelista: Jean-Luc Ormières **143**



Michael Gubbins
www.screendaily.com
Power to the Pixel

Kino cyfrowe i nowa publiczność

Wpływ technologii i sieci cyfrowych znacząco zmienił wszystkie aspekty kultury, w tym kino. Osoby związane z kinem europejskim na każdym jego poziomie muszą zrozumieć, że w wielu obszarach ochrona istniejącego przemysłu nie jest zbieżna z wykorzystywaniem możliwości cyfrowych. Musimy na nowo zastanowić się nad praktyką i polityką, tak aby odzwierciedlały one realia rynku. Te realia zależeć będą od oczekiwań publiczności, a nie od procesu przemysłowego. Część sektora jest wciąż pod wieloma względami na początku drogi odkrywania tych technologii, a widzowie nigdy wcześniej nie mieli tak ogromnego wyboru filmów i łatwego dostępu do nich. Z tego powodu dotrzymywanie kroku użytkownikom i pozostawanie z nimi w kontakcie jest istotne dla sektora filmowego, gdyż coraz większa liczba obywateli korzysta z cyfrowych zasobów sieciowych w celach rozrywkowych.

Jak wykazałem w RAPORCIE CINE REGIO na temat przyszłości dystrybucji filmów (http://digitalcinema.wrotamalopolski.pl/images/materials/digital%20revolution.pdf):

- Istniejące modele rozpadają się nie tylko ze względu na proces dygitalizacji, lecz również ze względu na to, że przemysł znalazł się w centrum światowego spadku, kryzysu bankowego, nowej technologii i zmian zachowań konsumentów;
- Zapotrzebowanie klientów na film utrzymuje się na wysokim poziomie pomimo recesji, jednak nadal dominują produkcje z Hollywood;
- Filmy stają się coraz bardziej spolaryzowane pomiędzy nieustannie rosnącymi franszyzami z Hollywood z jednej strony a nieustannie zmniejszającymi się produkcjami niskobudżetowymi;
- Odpowiedź na dygitalizację jest niezwykle protekcjonistyczna i odosobniona. Dyskusja na temat dygitalizacji bardziej koncentruje się na utrzymaniu istniejącego przemysłu niż na przyszłości filmu;
- Równowaga „przemysłu filmowego" ulega zmianie w związku z zanikaniem „świata 35mm", a głębokie podziały stają się coraz wyraźniejsze;
- Widownia filmu europejskiego, szczególnie w wymiarze ponadgranicznym, zawsze stanowiła problem, ale obecnie coraz bardziej się ją marginalizuje, co prowadzi do powstawania niepokojącej różnicy pokoleniowej;
- Odbiorcy filmu europejskiego i autorskiego starzeją się, dlatego głównym problemem jest przyciągnięcie młodszej publiczności;

- Europejskie poziomy produkcji nie odpowiadają dystrybucji i zapotrzebowaniu publiczności; istnieje także poważny problem nadprodukcji;
- Strategie różnorodności kulturowej są w dużej mierze ukierunkowane na produkcję. Wyprodukowanie filmu jest ważniejsze niż jego obejrzenie;
- Ostrej walce przeciwko piractwu nie towarzyszy równie zdecydowana akcja zwiększania dostępu i „widoczności filmów" w sieci;
- Publiczność coraz bardziej domaga się możliwości wyboru odnośnie tego kiedy i gdzie ogląda filmy. Nowe technologie ciągle tworzą nowe sposoby oglądania, a każda innowacja stwarza nowe i wymagające formy popytu;
- Zaangażowanie publiczności może stworzyć nowe modele biznesowe, ale wymaga kompleksowego przemyślenia istniejącej obecnie praktyki;
- Obecnie mamy już do czynienia z „pokoleniem sieci", które domaga się wyboru oraz ma inne poglądy dotyczące wzajemnych interakcji i przemysłu rozrywkowego;
- Interakcja oraz serwisy społecznościowe otwierają przed filmem nowe możliwości;
- Pojawiają się eksperymenty związane z crossmediami, które pozostają w harmonii ze sposobem, w jaki rosnąca liczba publiczności medialnie neutralnej korzysta z rozrywki;
- Otwierają się nowe formy finansowania, jednak pozostają one niezbadane. Pozostałe części świata znacznie bardziej eksperymentują;
- Zbyt wiele uwagi poświęca się tworzeniu platform VOD;
- Nowe modele biznesowe należy uwolnić od obecnych restrykcyjnych modeli. Nowych modeli nie można po prostu zintegrować ze starymi.

Jesteśmy świadomi tego, że Hollywood posiada możliwości, aby przyjąć te zmiany. Jednak film europejski już jest narażony na różne niebezpieczeństwa, począwszy od starzejącej się publiczności do realnego zagrożenia dla jego infrastruktury kinowej. Sukces w świecie cyfrowym będzie trudny, ale istnieje możliwość wypracowania „nowej ery" dla filmu europejskiego. Nie zapominajmy, że obecnie walka nie toczy się pomiędzy mediami, ale o czas konsumenta.

Powyższy tekst został przygotowany przez Departament Własności Intelektualnej i Mediów Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego na bazie wykładu Pana Michaela Gubbins.

Curriculum Vitae

Jest redaktorem, dziennikarzem i konsultantem specjalizującym się w filmie i mediach cyfrowych. Jest byłym redaktorem wiodących międzynarodowych portali poświęconych tematyce medialnej, m.in. Screen International i Screendaily.com. Pisał również do „The Times", „Time Out" i „The Guardian". Regularnie bierze udział w charakterze eksperta w debatach w BBC, ABC, CNN, ITN, Sky i NBC.



Piotr Borys
Parlament Europejski

Dystrybucja materiałów audiowizualnych

Internet i technologie cyfrowe w zawrotnym tempie zmieniają oblicze sektora audiowizualnego, wpływając na procesy produkcji i dystrybucji, oraz na metody wprowadzania na rynek nowych produktów. Obecnie, dane treści mogą być przesyłane za pomocą różnych sieci, jak również poprzez tradycyjne sposoby transmisji danych np. drogą naziemną, za pomocą satelity lub kabla, czy też Internetu.

Internet, wspólnie z szeroko pojętą kulturą „na życzenie", sprowokował nie tylko wejście przemysłu filmowego na nowy poziom, lecz wręcz prawdziwą rewolucję w tym sektorze. W efekcie procesu cyfryzacji, ciężkie – a przede wszystkim drogie – kopie analogowe wkrótce zostaną całkowicie wyparte kopiami cyfrowymi, które są lekkie i znacznie tańsze w produkcji i dystrybucji. Pozwoli to na rozszerzenie i dywersyfikację ofert kin, a także zwiększenie liczby produkowanych i udostępnianych w Europie filmów. Operatorzy będą mogli wprowadzić do swojej oferty programy edukacyjne, czy też możliwość oglądania wydarzeń artystycznych i sportowych w czasie rzeczywistym. Obniżenie kosztów dystrybucji oznacza także lepsze dopasowanie się do potrzeb widza. Rozbudowana filmoteka, bogata w różnorodne tytuły – w tym także filmów tzw. offowych – pozwoli właścicielom kin na optymalne ułożenie programu w zależności od bieżącego zapotrzebowania.

Oczekiwania widzów stale wzrastają. Ponieważ dzisiejsi konsumenci mają bardziej elastyczny dostęp do filmów niż dawniej, chcą oni mieć możliwość oglądania czegokolwiek, kiedykolwiek, gdziekolwiek i za pomocą takiego narzędzia, jakiego tylko zapragną.

Ta sytuacja wywiera niezaprzeczalną presję na tradycyjne sposoby dystrybucji w zakresie usług audiowizualnych. Jednym ze znaków że potrzeby konsumentów rosną jest wysoki poziom piractwa i duża ilość nielegalnych kopii dzieł, które krążą po Internecie. Europejski przemysł audiowizualny już dawno zdał sobie sprawę z faktu, że tradycyjne metody dystrybucji są zbyt restrykcyjne, i to właśnie dlatego modele biznesowe stale ewoluują, starając się wyjść naprzeciw oczekiwaniom widzów. Atrakcyjna oferta w zakresie dystrybucji pozwoli nie tylko na wzrost dochodów posiadaczy praw autorskich do dzieła, ale również pomoże wprowadzić odpowiednie środki, aby w sposób znaczący zredukować piractwo w sektorze audiowizualnym.

Te zmiany są powodem, dla którego tak istotne jest przeprowadzenie debaty na temat przyszłości chronologii mediów. Chcąc popularyzować i zwiększać dostępność filmów europejskich oraz zaspokoić rosnące potrzeby widzów, konieczne jest opracowanie elastycznych modeli, które umożliwią zrównoważone wykorzystanie platform linearnych i nielinearnych przy uwzględnieniu ochrony praw autorskich. Dostępność filmu na rynku, bez potrzeby odczekania wyznaczonego czasu od momentu kinowej premiery do chwili, kiedy trafi on na DVD, w dużym stopniu zredukuje problem piractwa internetowego oraz zapewni nieporównywalnie lepszą jakość kopii. Niestety, na chwilę obecną przemysł filmowy rządzi się innymi prawami. Film oczywiście można obejrzeć, ale na różnych nośnikach i w ściśle określonych przedziałach czasowych. Obowiązuje z góry ustalona kolejność „okien" czasowych, która jest całkowicie zależna od woli dystrybutora. To on właśnie decyduje, jaki okres czasu musi upłynąć pomiędzy premierami filmu na kolejnych nośnikach. Badania wykazały, że to właśnie ograniczenia nakładane na dostępność dzieł audiowizualnych stanowią największą przeszkodę w walce z piractwem.

Inwestycje w nowe formy dystrybucji są niezbędne. W przeciągu ostatnich lat z europejskiego programu MEDIA przeznaczono już miliony Euro na rozwój platform VoD (video na życzenie) i działania pokrewne. VoD jest usługą on-line, pozwalającą zarówno na sprzedaż detaliczną jak i możliwość wypożyczenia utworów audiowizualnych z katalogów filmów, materiałów dokumentalnych, programów edukacyjnych, kreskówek dla dzieci itp. Rynek usług VoD w Europie stale rośnie, choć w porównaniu ze Stanami Zjednoczonymi nadal pozostaje znacznie w tyle. Przewiduje się jednak gwałtowny wzrost popularności tej usługi w przeciągu najbliższych kilku lat. Szerokie wykorzystanie platform nielinearnych stanowi bowiem odpowiedź na wiele problemów nękających dzisiejszy sektor audiowizualny. Jak zostało już wspomniane, jest to legalna alternatywa dla z kolei nielegalnego pozyskiwania treści z Internetu. Co za tym idzie, stanowi ona metodę walki z piractwem w sieci. Ogromne znaczenie ma również proces ułatwienia dostępu do kina europejskiego.

Nie wszystkie filmy trafiają na duże ekrany. Ten problem dotyczy zwłaszcza filmów niezależnych i niskobudżetowych. Również nie we wszystkich miejscach w Europie otwierane są kina, jak np. na terenach wiejskich i słabiej rozwiniętych. Także i w tych przypadkach Internet, jako platforma nielinearna, stanowi najlepszą odpowiedź, ponieważ wychodzi on naprzeciw potrzebom współczesnego widza, który w domowym zaciszu może cieszyć się najnowszą ofertą kin europejskich w bardzo dobrej jakości. Można również przewidzieć, ze taki kierunek rozwoju będzie stymulował zapotrzebowanie na wzrost prędkości przepływu danych i przepustowości łącz internetowych.

Wykorzystanie Internetu jako jednej z metod dystrybucji otwiera przed przemysłem kinematograficznym niespotykane dotychczas możliwości rozwoju jego potencjału, a także pozwala na dotarcie do szerszej publiczności zarówno w granicach Europy, jak i poza nimi. Najlepsze kina wykorzystują już swoje strony internetowe do prezentowania informacji i pozyskiwania lojalnej bazy klientów. Jednakże na chwilę obecną, transgraniczna dystrybucja treści audiowizualnych za pośrednictwem Internetu ma na przeszkodzie niejasne regulacje prawne, odnoszące się do rozpowszechniania filmów w sieci.

Jesteśmy świadkami historycznego momentu w rozwoju europejskiego przemysłu audiowizualnego. Wkroczyliśmy już de facto w erę cyfrową, choć proces przejścia na tę technologię nadal trwa. Jest to proces trudny, kosztowny i niosący ze sobą pewne niebezpieczeństwa. Jest również nieunikniony, wymuszony potrzebami rynku oraz rosnącymi oczekiwaniami odbiorców. Korzystając z nowych technologii, produkcja oraz dystrybucja nabierają nowego wymiaru, znajdują nowatorskie rozwiązania, i docierają dalej i do szerszej publiczności niż kiedykolwiek wcześniej.

Curriculum Vitae

Absolwent Wydziału Prawa i Administracji Uniwersytetu Wrocławskiego, specjalizacja: polityka gospodarcza (2001 r.). Karierę polityczną zaczynał w Radzie Miejskiej w 1998 r. Od 2002 r. radny Sejmiku Województwa Dolnośląskiego, w którym pełnił funkcję Wiceprzewodniczącego. Następnie Wicemarszałek Województwa Dolnośląskiego nadzorujący Wydział Spraw Społecznych i Wydział Polityki Zdrowotnej. W 2009 r. wybrany na posła Parlamentu Europejskiego, gdzie pracuje w Komisji Kultury i Edukacji oraz Komisji Prawnej, jak również w delegacjach komisji współpracy parlamentarnej UE–Kazachstan, UE–Kirgistan oraz UE–Uzbekistan oraz delegacjach ds. stosunków z Tadżykistanem, Turkmenistanem i Mongolią.



Marta Materska-Samek
Fundacja Rozwoju Kina

Strategie programowe cyfrowych kin lokalnych

Cyfryzacja kina zmienia sposób wyświetlania filmów a także niweluje problem ograniczonej ilości kopii filmowych i w konsekwencji braku premier danego tytułu filmowego poza największymi aglomeracjami. Ma to szczególne znaczenie w przypadku kin lokalnych – kin będących własnością samorządów i jednocześnie działających w miejscowościach do 100 tysięcy mieszkańców[1], które dotychczas funkcjonowały jako kina trzeciego i dalszego obiegu[2]. Jako pojedyncze najczęściej jednosalowe kina nie miały żadnej siły negocjacyjnej wobec tworzących oligopol dystrybutorów. Sytuacja ta uległa zmianie dzięki realizacji projektu „Małopolska Sieć Kin Cyfrowych", w ramach którego zostało scyfryzowanych 12 kin z terenu województwa małopolskiego. Istotnym elementem projektu, oprócz inwestycji w nowoczesny sprzęt cyfrowy, było także skupienie rozdrobnionych kin i powiązanie ich w sieć. Poniższa tabela przedstawia lokalizację kin i wielkość miejscowości, w której działają.

Tab.1. Lokalizacje kin Małopolskiej Sieci Kin Cyfrowych

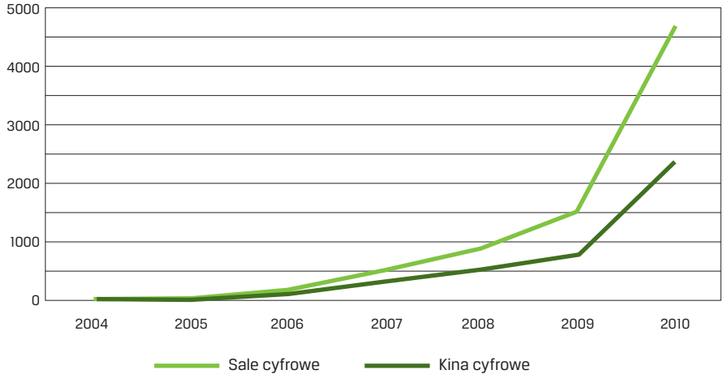
No.	Miasto	Populacja w tys. mieszkańców
1	Bochnia	29,7
2	Brzeszcze	21,4
3	Chrzanów	49,4
4	Dąbrowa Tarnowska	20,5
5	Kęty	33,7
6	Kraków	755
7	Krynica-Zdrój	16,5
8	Limanowa	14,9
9	Oświęcim (Auschwitz)	40,3
10	Trzebinia	33,9
11	Tuchów	17,7
12	Wadowice	22,6

[1] Materska-Samek Marta, *Uwarunkowania rozwoju kin lokalnych na przykładzie Norwegii i Polski* [w:] *Culture Management/ Kulturmanagement/ Zarządzanie Kulturą*, Emil Orzechowski (ed.), s. 301-306, Kraków.

[2] Kino drugiego lub dalszego obiegu oznacza, że w związku z ograniczoną ilością kopii filmowych 35 mm wydawanych przez dystrybutorów, kina te otrzymywały film dopiero po „zgraniu" go w premierowych kinach dużych aglomeracji – najczęściej multipleksach.

Liderem zmiany w procesie cyfryzacji kin są kina wielosalowe działające w ramach sieci. Na początku nowa technologia była obecna tylko w jednej z sal kinowych multipleksu lub megapleksu i służyła do wyświetlania filmów trójwymiarowo (3D). W związku z tym oferta filmów w postaci DCP[3] ograniczała się blockbusterów[4], w szczególności trójwymiarowych. Dopiero w 2009 roku nastąpił gwałtowny wzrost ilości sal cyfrowych, co oznacza, że oprócz cyfryzacji pojedynczych kin lokalnych i studyjnych nastąpiła cyfryzacja kolejnych sal kinowych w multipleksach i możliwość wyświetlania większej ilości tytułów w postaci cyfrowej i trójwymiarowej[5]. Od tego momentu dystrybutorzy w Polsce zaczęli proponować inne propozycje filmowe spoza oferty Hollywood. Jednak przełom na rynku nastąpił dopiero w 2011 roku i możliwe stało się programowanie kina studyjnego w oparciu o nośniki cyfrowe.

Tab.2. Wzrost ilości sal i kin cyfrowych w Europie w latach 2004-2010 (źródło: Mediasalles)



Dodatkowym atutem programowym kin cyfrowych jest możliwość prezentacji treści pozafilmowych zwanych kontentem alternatywnym[6]. Ma to szczególne znaczenie dla kin lokalnych, które funkcjonują w strukturach gminnych instytucji kultury. Dzięki nowej technologii kina cyfrowego, społeczności lokalne zyskują dostęp do szerokiej oferty wydarzeń kulturalnych i społecznych. Nowa strategia programowa zakłada zatem nie tylko wprowadzenie ulepszonych produktów w postaci filmów premierowych i trójwymiarowych, ale także nowych produktów z innych dziedzin sztuki takich jak teatr, opera, muzyka, balet a nawet sport. Kino wyposażone w technologię cyfrową, staje się zatem narzędziem upowszechniania kultury muzycznej, teatralnej czy baletowej, co nie było możliwe z zastosowaniem technologii analogowej. Nową strategię programową przedstawia poniższy schemat.

[3] Plik DCP (Digital Cinema Package) – plik cyfrowy przystosowany do odtwarzania w systemie kina cyfrowego zgodnym ze specyfikacją DCI.
[4] Najlepiej sprzedawanych tytułów filmowych produkcji studiów filmowych z Hollywood.
[5] Na koniec 2010 z 274 systemów kina cyfrowego, aż 270 było wyposażonych w dodatkowe elementy umożliwiające projekcje 3D.
[6] Treści alternatywne (alternative content) – to treści, które dzięki technologii cyfrowej zagościły na ekranach kin. Za przykład mogą posłużyć różnego rodzaju transmisje live wydarzeń kulturalnych i sportowych tj. spektakle z największych światowych oper, spektakle teatralne, baletowe czy mecze sportowe lub wyścigi.

Schemat 1. Strategia programowa instytucji kultury wykorzystującej technologię kina cyfrowego [oprac. własne]



Jednocześnie kina posiadają możliwość prezentowania filmów archiwalnych i niezależnych. W Małopolskiej Sieci Kin Cyfrowych odbywają się seanse archiwaliów pochodzących z TVN News & Services Agency, które w ramach projektu EDU Kino wzbogacają edukację szkolną materiałami audiowizualnymi wyświetlanymi w lokalnych kinach. Dodatkowo, działające w kinach dyskusyjne kluby filmowe sięgają do odnowionych (remasterowanych do 2K) filmów polskich[7] i europejskich.

Zauważyć należy, że ze względu na szeroką misję kulturotwórczą gminnych instytucji kultury, kina wykorzystywane są także przy różnego rodzaju obchodach i rocznicach. Ważnym wydarzeniem dla całego regionu były „Małopolskie Dni Bł. Jana Pawła II", którym towarzyszyły specjalne bezpłatne projekcje filmów dokumentalnych związanych z osobą Jana Pawła II[8].

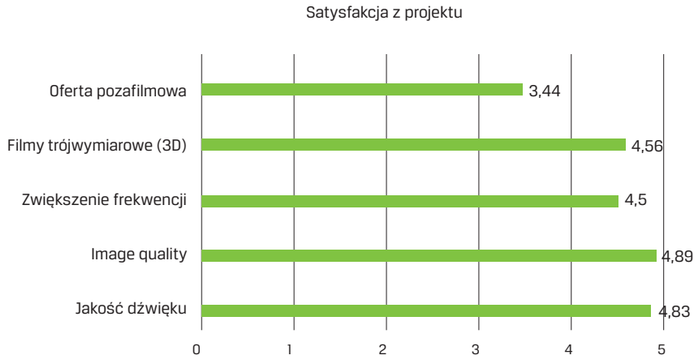
Strategia programowa kin zakłada zróżnicowanie oferty i szeroki dostęp do nowych, dotąd nieoferowanych produktów Napotyka ona na bariery związane z warunkami umów narzucanymi przez dystrybutorów najbardziej atrakcyjnych filmów, którzy wymagają wyświetlania tego samego filmu na wyłączność przez dwa tygodnie od daty premiery. Znacząco utrudnia to wprowadzanie innej oferty oraz uniemożliwia dywersyfikację programu kinowego. Jak wynika z doświadczeń kin w małopolskiej sieci, kolejnym ograniczeniem realizacji przedstawionej strategii są wysokie koszty transmisji operowej czy baletowej. Oprócz tradycyjnego podziału z biletu lub jego ceny minimalnej[9] kino uiszcza opłatę od transmisji satelitarnej oraz prowadzi akcję informacyjną i promocyjną, przygotowuje materiały w postaci programu oraz napisów (polskie tłumaczenie libretta) wyświetlanych pod ekranem. To wszystko sprawia, że organizacja transmisji operowej w mniejszej miejscowości nie może się samofinansować i wymaga nakładów od sponsorów lub

[7] KINO RP to podmiot, który rozpoczął proces remasterowania archiwalnych polskich filmów i stał się głównym dostawcą kopii cyfrowych (DCP) do kin w Polsce
[8] W ramach obchodów prezentowane były dwa filmy: *Lolek, Przyniósł nam światło prawdziwe*. [http://www.malopolska.pl/Turysta/JanPawelII/MalopolskieDniJanaPaw%C5%82aII/Strony/default.aspx; dostęp online 09/09/2011]
[9] Umowa z dostawcą treści alternatywnych określa minimalną cenę biletu i zasady podziału wpływów np. 50% : 50% z tytułu sprzedanych biletów po cenie rzeczywistej nie niższej niż cena minimalna pomiędzy kino a dostawcę.

domu kultury, które w obecnej sytuacji finansowej, bardzo często rezygnują z kosztownej, choć prestiżowej oferty kulturalnej.

Mimo przeszkód, nowa strategia programowa jest realizowana w Małopolskiej Sieci Kin Cyfrowej a wysoka ocena projektu potwierdza jej powodzenie, co obrazuje poniższy wykres.

Wykres 1. Korzyści bezpośrednie z realizacji projektu



W pięciostopniowej skali wskazano zwiększenie frekwencji w kinach (4,5), ulepszenie jakości dźwięku (4,83 pkt) i obrazu (4,89), wprowadzenie filmów trójwymiarowych(4,56 pkt.) oraz oferty pozafilmowej (3,44). Oferta pozafilmowa otrzymała stosunkowo niską ocenę w stosunku do innych wskaźników powodzenia, jednak i tak w 5-stopniowej skali Likerta wskazuje ona na zadowolenie z wprowadzenia nowych dotąd nieznanych produktów, a nieco niższa ocena może wynikać z ograniczonej ilości wydarzeń transmitowanych w porównaniu do ilości regularnych seansów.

Curriculum Vitae

Doświadczony kierownik projektów i ekspert w dziedzinie rynku kinowego. Pracuje jako prezes Fundacji Rozwoju Kina i koordynator Małopolskiej Sieci Kin Cyfrowych, która jest pierwszym regionalnym projektem cyfryzacji kin w Europie współfinansowanym ze środków Funduszy Strukturalnych (Europejskiego Funduszu Rozwoju Regionalnego). Autorka innowacyjnych projektów wprowadzających narzędzia ICT w obszarze edukacji i kultury, a także rozwijających przemysły kultury w Polsce. Marta przygotowuje rozprawę doktorską na temat strategicznych aspektów cyfryzacji kin lokalnych. Jest laureatką programu Doctus Małopolski oraz Stypendystką Funduszu Stypendialnego i Szkoleniowego, z którego otrzymała grant naukowy (Akcja III – stypendia indywidualne) przeznaczony na badania procesu cyfryzacji kin lokalnych w Norwegii.



Emjay Rechsteiner
Instytut Filmowy EYE

Holenderski model dostarczania starych i nowych filmów online

W kwietniu 2011 r. wystartowała w Holandii platforma Video-on-Demand (video na żądanie), oferująca dostarczanie współczesnych ORAZ historycznych materiałów audiowizualnych online. Niniejszy tekst zawiera przykłady.

Model jest uniwersalny dla wszystkich i odpowiada prawom autorskim w każdej dekadzie. U jego podstaw leży dobrowolny rozszerzony układ zbiorowego licencjonowania wynegocjowany pomiędzy archiwami, producentami i organizacjami zbiorowego zarządzania. Model dostosowuje prawa autorskie do dzisiejszej cyfrowej rzeczywistości. Zapewnia wysokiej jakości i w pełni osadzoną w kontekście alternatywę dla piractwa. Jest ona zakorzeniona w przekonaniu, że filmy mogą być dochodowe, a producenci powinni otrzymywać godziwy w tym udział.

Łącząc cele edukacyjne, kulturalne i ekonomiczne, „Ximon" – portal VoD, zamierza prezentować **wszystkie** filmy fabularne, dokumenty i teatr w jakości telewizyjnej, wyprodukowane w Holandii kiedykolwiek, począwszy od 1898 r., aż po wczorajszą premierę.

Model jest taki sam dla każdego filmu: niezależny od tego, kiedy film powstał i jakie prawa autorskie wówczas obowiązywały. Niezależny także od typu posiadaczy praw, z którymi zmagamy się dzisiaj: od odległych spadkobierców, po nadawcę czy dystrybutora.

„Ximon.nl" to wspólne przedsięwzięcie Holenderskiego Stowarzyszenia Producentów Filmów Fabularnych i dwóch audiowizualnych archiwów: Holenderskiego Instytutu Filmowego EYE oraz Holenderskiego Instytutu Dźwięku i Wizji. Plan zyskał poparcie szerokiego kręgu holenderskiej społeczności filmowej, w tym związku pisarzy, cechu reżyserów, gildii aktorów filmowych, Funduszu Filmowego oraz głównych festiwali filmowych. Najważniejsze jest to, że organizacje zbiorowe producentów, reżyserów, scenarzystów, aktorów i kompozytorów działają jak ściśle zaangażowani udziałowcy.

Ze wszystkich przychodów wpływających z dystrybucji online, 10% z góry idzie na organizacje zbiorowego zarządzania i jest rozdzielane pomiędzy twórców przyczyniających się do powstania dzieł: reżyserów, scenarzystów, aktorów, kompozytorów i producentów, jako osób indywidualnych. Jest to stosowane w odniesieniu do zupełnie nowych tytułów, gdzie prawa VoD często dzierży dystrybutor; jest również stosowane w odniesieniu do dzieł osieroconych, w przypadku których tworzona jest 10%-owa rezerwacja na wypadek, gdyby – pomimo naszych pilnych poszukiwań – spadkobiercy współtwórców jednak się pojawili.

Organizacje zbiorowego zarządzania udzielają nam zezwolenia na pokazywanie online prac ich członków, jednocześnie uwalniając nas od odpowiedzialności za udostępnianie dzieł autorów niebędących członkami organizacji.

Curriculum Vitae

Kustosz, producent i konsultant filmowy. Jako kustosz w Instytucie Filmowym EYE w Holandii skupia się na współczesnym filmie holenderskim, kwestiach prawnych i dostępu, profesjonalistach w dziedzinie filmu oraz projekcie Obrazy dla Przyszłości, którego celem jest digitalizacja i udostępnienie w Internecie holenderskiego dziedzictwa audiowizualnego. Jako producent w studio Staccato Films współtworzył 18 pełnometrażowych filmów fabularnych, których premiery miały miejsce w Cannes, Berlinie, Wenecji, Rotterdamie oraz na festiwalach filmowych Sundance i IDFA. Po ukończeniu studiów w zakresie historii mediów i komunikacji na Uniwersytecie w Amsterdamie uzyskał międzynarodowy dyplom w zakresie reklamy. Absolwent New York School of Visual Arts, szkoleń organizacji EAVE, Binger Film Institute oraz europejskiej Media Business School.



Claude Eric Poiroux
Europa Cinemas

Dygitalizacja, klucz do ulepszenia dostępu do materiałów audiowizualnych, ich dystrybucji i promocji

Tytułem wstępu chciałbym podkreślić nasze uznanie dla raportu Piotra Borysa. Mamy nadzieję, że jego główne stwierdzenia i zalecenia zostaną szybko przyjęte przez Parlament i Komisję.

W moim przemówieniu chciałbym podkreślić 4 główne punkty.

1. **Potrzebę dygitalizacji;**
2. **Konieczność posiadania odpowiedniego sprzętu;**
3. **Nierówność kin w obliczu technologii cyfrowej;**
4. **Korzyści płynące z dygitalizacji dla edukacji filmowej oraz kina europejskiego.**

1. Korzyści z dygitalizacji i jej potrzeba

- **Korzyści dla całego sektora.** Po efektach dźwiękowych, efektach specjalnych, post-produkcji i samym kręceniu filmu, również jego projekcja staję się obecnie zdygitalizowana. W salach projekcyjnych technologia cyfrowa szybko zastępuje taśmy 35mm, format wymyślony sto lat temu, który przez długi czas był uniwersalnym wektorem rozpowszechniania filmu na świecie. Z tego powodu daje się wyczuć potrzebę wprowadzenia nowego, wspólnego standardu dla serwerów i projektorów o wysokiej jakości, który będzie zgodny z międzynarodowymi normami ustalonymi przez wszystkich specjalistów. W sprawach technologii i ochrony zawartości, sprawy należy rozpocząć od specyfikacji DCI.

- **Korzyści dla widzów.** Publiczność kinowa jest coraz bardziej wymagająca za sprawą wysokiej klasy sprzętu, którego używa w domach. Projekcja cyfrowa w kinach zapewnia, że na dużym ekranie widzowie będą mogli zobaczyć obraz doskonałej jakości, który wraz z upływem czasu nie ulegnie pogorszeniu. Daje ona widzom również dostęp do

filmów 3D, co dodaje nowego wymiaru filmom dokumentalnym, fabularnym, czy animowanym. Po Jamesie Cameronie, Wimie Wendersie czy Wenerze Herzogu wielu europejskich filmowców zwraca się ku filmom 3D. Niedawno Bernardo Bertolucci ogłosił w Cannes, że pracuje nad filmem w 3D.

- **Korzyści dla dystrybutorów i właścicieli kin.** Właściciele kin będą mogli otrzymywać filmy w lekkich lub zdematerializowanych formatach. Koniec transportu, przechowywania, zakładania i demontowania szpul filmowych oraz pogorszenia kopii ważących kilkadziesiąt kilogramów. Właściciele kin będą mogli dywersyfikować repertuar i powiększyć swoją ofertę o coś innego niż tylko film, na przykład o transmisje oper czy koncertów na żywo. Skrócą się także opóźnienia związane z obiegiem filmów. Wreszcie właściciele kin będą mogli przechowywać filmy w swoich cyfrowych „bibliotekach", aby móc je odtwarzać w wersji oryginalnej lub z dubbingiem, kiedy tylko publiczność sobie tego zażyczy, głównie podczas pokazów dla szkół.

2. Konieczność posiadania odpowiedniego sprzętu

W ciągu zaledwie kilku lat cały sektor filmowy został zdygitalizowany w USA, Europie i Chinach. Istniejące kina porzuciły 35mm projektory na rzecz nowej technologii, zaś nowo powstające kina od razu decydują się na technologię cyfrową zupełnie bez używania sprzętu 35mm.

Korzystanie z technologii cyfrowej stanowi już praktycznie normę w multipleksach na całym świecie. Większość mainstreamowych kin europejskich posiada ekrany cyfrowe do wszystkich filmów 3D, a właściciele tych kin proszą obecnie dystrybutorów o dostarczenie im cyfrowych kopii również innych filmów. W celu uniknięcia podwojenia kosztów wejścia na ekrany, dystrybutorzy chętnie dostarczają cyfrowych formatów w najkrótszym możliwym czasie, co kosztuje od jednej piątej do jednej dziesiątej ceny za kopie 35mm.

Jeżeli obecnie kino miałoby się ograniczyć do 35mm, groziłoby mu zamknięcie po kilku miesiącach, ze względu na brak dystrybutorów, którzy coraz bardziej skłaniają się ku technologii cyfrowej. Z tych wszystkich powodów technicznych i ekonomicznych, cały sektor stara się obecnie o przyspieszenie tej kosztownej zmiany. Spóźnialscy są mocno karani i ryzykują znalezieniem się na marginesie.

3. Nierówność kin w obliczu technologii cyfrowej

1130 multipleksów w Europie stanowi 35% całkowitej liczby ekranów kinowych. Ich dygitalizacja jest bardzo zaawansowana. Co z pozostałymi miejscami?

Sytuacja jest zróżnicowana.

W kinach pierwszego obiegu, często kinach z kilkoma salami kinowymi działających w dziesięciu krajach lub na dużych Europejskich rynkach, właściciele mogą uzyskać od dystrybutorów wkład finansowy oparty na oszczędnościach, zyskanych dzięki kopiom wirtualnym, bezpośrednio bądź też pośrednio poprzez inwestorów trzecich. System ten: Virtual Print Fee (VPF - opłata od wirtualnej kopii) jest szybko rozwijającym się rozwiązaniem, które pozwala sektorowi na samofinansowanie, gdyż oszczędności pozwalają na finansowanie innych inwestycji. Połowa z 815 kin należących do Europa Cinemas Network korzysta z tego rozwiązania, aby stopniowo wyposażyć się w technologię cyfrową. Do chwili obecnej wyposażonych zostało 30% kin należących do sieci.

Niestety Europa posiada wiele małych rynków, na których liczba kopii w obiegu jest niewystarczająca, aby sfinansować sprzęt cyfrowy, który, pozwolę sobie przypomnieć, kosztuje 80 000 euro za projektor.

Ponadto, wiele małych kin z jedną lub dwiema salami kinowymi, pomimo bycia klejnotami w wielu małych i średnich miastach Europy nie posiada kapitału prywatnego ani też dostępu do opłat dystrybutorskich, aby sfinansować zakup sprzętu cyfrowego.

Istnieje niebezpieczeństwo, że takie kina mogą na zawsze zniknąć z rynku, na którym odgrywają ogromną rolę, oraz ze społeczności, w których mają wiele do zaoferowania. O ile europejskie, krajowe lub regionalne fundusze nie zostaną użyte do uzupełnienia zasobów rynku.

W sieci Europa Cinemas, która liczy ponad 2000 ekranów wyświetlających większość filmów europejskich mogłoby to oznaczać zniknięcie kilkuset kin, które obecnie przybliżają różnorodność kina europejskiego mieszkańcom naszego kontynentu.

Z tego powodu podkreślamy konieczność i potrzebę pomocy tym kinom w digitalizacji, tak aby mogły one kontynuować swoja misję kulturową i społeczną.

Pewne kraje takie jak Francja, Norwegia, Holandia i Wielka Brytania już wprowadziły środki dzielenia się zasobami. Inne dostarczają pewnym typom kin uzupełniającego wsparcia. Niestety, obecnie te środki są niewystarczające lub niesprawiedliwie rozprowadzane w Europie. Wiele kin pozostawionych jest na lodzie, chociaż korzystają one z własnej wieloletniej historii, rozpoznawalności oraz prawowitości. Program MEDIA oraz Europejski Fundusz Rozwoju Regionalnego – EFRR – udzielają cennego wsparcia. Na przykład, pomogły one sfinansować sieć kin w Małopolsce. Jednak podkreślam, że takie projekty wymagają czasu, a sytuacja jest nagląca.

4. Korzyści płynące z dygitalizacji dla edukacji filmowej oraz kina europejskiego

Projekcja cyfrowa stwarza kinom szansę zdywersyfikowania ich oferty filmowej. Zmniejszone koszty wchodzenia filmów na ekrany, wiele możliwości dubbingu i napisów, szybszy dostęp do kopii dostarcza eksporterom i dystrybutorom nowych możliwości, szczególnie na małych rynkach, pozwalając większej liczbie europejskich filmów na cyrkulację na lepszych warunkach w europejskich kinach. Ta możliwość musi zostać uchwycona, gdyż czyni ona kina atrakcyjniejszymi i pozwala europejskim filmom na dotarcie do szerszej publiczności. Należy pamiętać o tym, że różnorodność jest kluczowym elementem obrazu kin niezależnych.

Ponadto, ta historyczna transformacja w naszych salach projekcyjnych idzie w parze z szybką ewolucją metod promocji. Kina, szczególnie skupione w naszej sieci, szybko skorzystały z możliwości stwarzanych przez cyfrową rewolucję, to znaczy komunikacji za pośrednictwem Internetu, blogów i portali społecznościowych. Ta interaktywna technologiczna przygoda również stwarza ogromną możliwość dla naszych kin, aby odegrały one rolę w edukacji filmowej młodej publiczności. Uwrażliwienie dzieci i młodzieży na język obrazów, który otacza ich na co dzień ma zachęcić młodych ludzi do filmów europejskich, tych, które są odkrywane i nagradzane rok po roku podczas największych festiwali międzynarodowych.

W Europie mamy niezwykle utalentowanych filmowców, którzy cieszą się ogromną popularnością. A także mamy wyjątkowo szeroki wachlarz kin i ich właścicieli. Technologia cyfrowa musi być używana do promowania jednych

i drugich, aby kino mogło być tym, czym zawsze było i będzie, to znaczy wyjątkowym i prestiżowym miejscem spotkań kulturalnych, otwartym na wszystkie rodzaje filmów i publiczności.

Curriculum Vitae

Wystawca, właściciel kin w Angres i Paryżu od 1975 r., w tym kina 400 Coups cinemas w Angres (7 sal), które rozpoczęło działalność w 1982 r. W latach 80. założyciel i dyrektor Enfants du Paradis (3 kina) w Chartres oraz 4 kin Forum Cinemas w Paryżu. W 1981 r. założył firmę Forum Distribution, która przeprowadziła dystrybucję prawie 100 filmów; kierował nią przez 12 lat. Jako dyrektor firm Forum Productions International oraz 2001 Audiovisual był producentem lub współproducentem wielu pełnometrażowych filmów fabularnych. Twórca i dyrektor festiwalu European Premiers Plans (od 1989 r., 23. edycja festiwalu odbyła się 21-30.01.2011) oraz warsztatów Angers Workshops, którymi kierował razem z Jeanne Moreau od 2005 r. (6. edycja miała miejsce 4 – 11.07.2010). Założyciel sieci kin Europa Cinemas, w której jest Dyrektorem Generalnym od 1992 roku.



Aviva Silver
Dyrekcja Generalna ds. Edukacji i Kultury, Komisja Europejska

Interwencja Warszawa

Na pierwszy rzut oka europejski przemysł audiowizualny jest w dobrej kondycji. Europejczycy wydali w 2010 r. 6,45 miliardów euro na kino, co oznacza 5% wzrost w porównaniu do wpływów z kas biletowych w 2010 r. Wpływy te nadal są używane jako odniesienie w związku z brakiem dokładnych danych dotyczących VOD. Jednak wzrost ten był spowodowany przede wszystkim przez wzrost średniej ceny biletu, gdyż liczba przyjęć rzeczywiście zmniejszyła się o 1,6% do 967 milionów sprzedanych biletów[1].

Technologia cyfrowa oraz internet obecnie wpływają na to jak są produkowane, promowane i dystrybuowane filmy.

To stwarza potencjalne szanse dla europejskiego przemysłu filmowego:
- ułatwia bardziej elastyczne i tańsze możliwości transgranicznej dystrybucji europejskich utworów audiowizualnych;
- ułatwia dostęp nowym dystrybutorom;
- zwiększa konkurencyjność: oszczędność kosztów powinna obniżać próg rentowności;
- tworzy różnorodną i atrakcyjną ofertę, aby dotrzeć do szerokiej publiczności.

W tym kontekście, nie ma alternatywy dla digitalizacji. W rzeczy samej, europejscy operatorzy zaczęli inwestować w digitalizację.

Digitalizacja kin

Proces digitalizacji dystrybucji kinowej jest bardo zaawansowany w większości Państw Członkowskich, o ile komercyjne kina są tym zainteresowane. Jednocześnie, projekcja cyfrowa niesie ze sobą wiele zagrożeń.

---

[1] Europejskie Obserwatorium Audiowizualne.
[2] Dystrybutorzy przystępują do takich umów, gdyż cyfrowość oznacza, że nie ma potrzeby inwestować w tak wiele (drogich) odbitek, aby wydać film.

Pierwsze dotyczy przyszłości małych kin, takich jak kina w domach kultury, które są kluczowe dla oglądalności europejskich filmów i odgrywają ważną rolę pod względem spójności społecznej. W tym kontekście, umowy komercyjne oparte na idei zwrotu z inwestycji dystrybutorów (opłata za wirtualną odbitkę – VPF)[2] nie są odpowiednie dla kin z wolniejszą stopą zwrotu, pokazujących mniej komercyjnych filmów.

Podczas gdy niektóre Państwa Członkowskie znalazły satysfakcjonujące środki by rozwiązać taką sytuację, innym się to nie udało. Jeśli sytuacja nie poprawi się w przyszłości, może to mieć bardzo negatywny wpływ na obieg europejskich filmów w tych częściach Europy, gdzie kina domów kultury nie znajdą wystarczających środków na inwestycje w wyposażenie cyfrowe. Miałoby to również negatywne reperkusje w odniesieniu do lokalnej tożsamości i społecznej spójności, jeśli weźmiemy pod uwagę, że poza funkcją kulturalną, kino ma również kluczową rolę społeczną na terenach wiejskich oraz w odtwarzaniu i regeneracji centrów miast.

Dodatkowo, wystawcy prowadzący kina cyfrowe zmierzą się z trudną sytuacją przejściową, gdzie będą musieli utrzymywać dostępność analogowej projekcji obok nowego cyfrowego projektora, gdyż cyfrowe kopie matki nie są jeszcze dostępne dla wszystkich europejskich filmów.

Zgodnie z ostatnio dostępnymi danymi, Europa ma 30000 ekranów kinowych, z których 31% to kina z jednym ekranem, a ponad 10000 ekranów (29%) jest cyfrowych[3]. Mimo ostatnio wysokiego tempa (wzrost o 120% w 2010 r. w porównaniu z 2009 r.) wiele europejskich kin nie jest jeszcze zdigitalizowanych i wiele oczekuje na to w krótkim czasie.

Jeśli chodzi o projekcję cyfrową, w 2010 r. został przyjęty Komunikat w sprawie możliwości i wyzwań dla europejskiego kina w erze cyfrowej. Ze względu na pilność sytuacji, przed którą stoi kino europejskie przejście do projekcji cyfrowych oraz kluczowe znaczenie dystrybucji kinowej jako bloku konstrukcyjnego i elementu budowania marki dla filmu, Komisja skupiła się w swoim Komunikacie na sprawie wyzwań wynikających z digitalizacji kin. Komunikat ten, który został zatwierdzony przez Radę, Europejski Komitet Ekonomiczno-Społeczny i Europejski Komitet Regionów otworzył dyskusję na temat takich kwestii jak normalizacja, gromadzenie i zachowanie filmu w formacie cyfrowym (dziedzictwo filmowe), wsparcie digitalizacji na szczeblu krajowym / regionalnym, a także zgodność z regułami Traktatu o pomocy państwa. Komunikat promuje również wsparcie na poziomie europejskim dla wystawców filmów europejskich (w ramach programu MEDIA) i zaproponował szersze alternatywy dla dostępu do środków finansowych (Europejski Bank Inwestycyjny, system Programu MEDIA, fundusze strukturalne). W następstwie, zostały niedawno opublikowane zaproszenia do składania wniosków o wsparcie z programu MEDIA w zakresie digitalizacji na łączną kwotę 2 mln euro.

Dystrybucja online i Video na żądanie

Technologia cyfrowa i internet umożliwiają także rozwój nowych ścieżek dostępu do treści audiowizualnych, miejmy nadzieję, z korzyścią dla europejskiego przemysłu audiowizualnego.

Doświadczenie pokazuje, że takie nowe usługi wymagają pewnego poziomu inwestycji (nie tylko związanych z nabyciem praw), bez pewności, co do rentowności. Ponadto, modele biznesowe, profesjonalne umowy, praktyki dystrybucji i towarzyszące środki publiczne muszą być dostosowane. Na przykład, chronologia mediów już się znacząco rozwinęła w niektórych Państwach Członkowskich w celu umożliwienia wydania VOD na wcześniejszym etapie

[3] Media Salles

po wersji kinowej. W tym kontekście obecny przegląd ram prawnych praw autorskich w UE musi być ściśle monitorowany przez sektor. Odnoszę się zwłaszcza do Zielonej Księgi Komisji o dystrybucji online utworów audiowizualnych, przyjętej przez Komisję w lipcu tego roku, gdzie konsultacje publiczne potrwają do połowy listopada[4].

W związku z tym, należy również odnieść się do trwających prac Komisji w sprawie zmiany komunikatu o kinematografii z 2011 r. odnoszącego się do stosowania do kina i utworów audiowizualnych zasad Traktatu dotyczącego pomocy państwa (dokumenty robocze)[5].

Korzystam także z okazji by naświetlić prace, które obecnie prowadzimy w kontekście Cyfrowej Agendy dla Europy, by uzyskać całościową skoordynowaną strategię dla sektora filmowego, zmagającego się z obecnym zwrotem w kierunku digitalizacji. Narzędzie do tego celu – zalecenie Rady – będzie promować owocną dyskusję i współpracę między Państwami Członkowskimi. Choć niniejsze zalecenie jest uzupełnieniem do Komunikatu z 2010 r. w sprawie kina cyfrowego, to będzie – w przeciwieństwie do Komunikatu – obejmować również kwestie finansowania, modeli biznesowych i dystrybucji w świecie online. Okazało się, że w sektorze audiowizualnym, zintegrowane podejście skupiające zagadnienia kultury oraz celów z aspektami technologicznymi i przemysłowymi, jest potrzebne jako strategiczny element Europejskiej Agendy Cyfrowej.

Celem jest zapewnienie, że przemysł UE w pełni korzysta z digitalizacji, a w tym celu korzysta z odnowionej polityki ochrony środowiska oraz wystarczającej elastyczności w celu testowania alternatywnych sposobów dystrybucji[6]. Spodziewamy się, że wniosek do tego zalecenia, zostanie przyjęty w pierwszej połowie 2011 r.

Na koniec, chciałabym zwrócić uwagę na aktualne prace Komisji Europejskiej w kontekście przygotowania przyszłego programu MEDIA. Jak wiadomo, obecnie wsparcie digitalizacji odbywa się poprzez takie działania, jak:

- Szkolenia MEDIA (np. DigiTraining Plus – Szkolenie Cyfrowe Plus);
- dystrybucja MEDIA: Koszty dystrybucji cyfrowej są kwalifikowane; szczególne wsparcie dla platform VoD przez MEDIA i MEDIA MUNDUS;
- projekty MEDIA Pilot wspierające rozwój nowych technologii i praktyk dystrybucji.

Obecnie Komisja pracuje nad nową generacją programów na lata 2014-2020. MEDIA wraz z MEDIA Mundus pozostaną niezależnym podprogramem Kreatywnej Europy. Ten program dla sektora kultury i twórczości będzie miał budżet 1,6 miliarda euro.

Szczegółowe cele w obecnym zwrocie ku digitalizacji, to wzmocnienie zdolności europejskiego twórczego sektora kultury, w szczególności odnoszącego się do wyzwań globalizacji i digitalizacji; promocja obiegu międzynarodowego; a także wsparcie digitalizacji jako przekrojowego elementu Programu.

Prace – takie jak digitalizacja – postępują.

[4] http://ec.europa.eu/internal_market/consultations/2011/audiovisual_en.htm
[5] http://ec.europa.eu/competition/consultations/2011_state_aid_films/issues_paper_en.pdf
[6] W związku z tym chciałabym naświetlić działania przygotowawcze uchwalone przez Komitet Kultury Parlamentu Europejskiego w sprawie obiegu utworów audiowizualnych. Umożliwiłoby to jednoczesne wydanie do testowania w kinie i na platformach VOD filmów, które są słabo dostosowane do wstępnej emisji kinowej.

Curriculum Vitae

Kierownik Wydziału MEDIA w Dyrekcji Generalnej ds. Edukacji i Kultury Komisji Europejskiej, odpowiedzialna za program MEDIA i program umiejętności medialnych. Dla Komisji Europejskiej pracuje od 1993 r., początkowo w Dyrekcji Generalnej ds. Rynku Wewnętrznego, gdzie zajmowała się kwestiami mediów. W latach 1997–2002 w Dyrekcji Generalnej ds. Edukacji i Kultury, gdzie odpowiadała za aspekty prawne, gospodarcze i w zakresie konkurencji w związku z formułowaniem polityk europejskich i stosowaniem prawa wspólnotowego w sektorze mediów, w szczególności w kinematografii i telewizji. Była odpowiedzialna w Dyrekcji Generalnej ds. Społeczeństwa Informacyjnego i Mediów za rozwój, wdrażanie i koordynację rozwiązań prawnych i politycznych w europejskim sektorze audiowizualnym. Absolwentka Uniwersytetu Londyńskiego, adwokat w Wielkiej Brytanii.



Jean-Luc Ormières
International Development & Acquisitions
UniversCiné

UniversCiné i EuroVoD – serwisy Video on Demand (wideo na żądanie)

1. UniversCiné

UniversCiné (francuska platforma Video on Demand) to inicjatywa Francuskich Niezależnych Producentów Filmowych i Dystrybutorów – utworzona w 2001 r. jako platforma do legalnej dystrybucji filmów w Internecie, UniversCiné stała się jednym ze znanych graczy sektora VoD we Francji. UniversCiné jest Agregatorem Praw, Wydawcą i Dystrybutorem VoD, wyspecjalizowanym w kinie niezależnym o wysokiej wartości artystycznej oraz filmach kina studyjnego, posiadającym w aktualnym katalogu online więcej niż 1500 tytułów. UniversCiné jest zaangażowana we wspieranie VoD jako nowego kanału dystrybucji filmów oraz w rozpowszechnianie swojego doświadczenia w całej Europie, przyczyniając się do rozwoju innych platform VoD i stworzenia sieci partnerów.

Aktualnie uczestnicy składają się z 49 udziałowców. Udziałowcami są niezależni producenci, dystrybutorzy i przedstawiciele handlowi filmów fabularnych. Łącznie reprezentują oni więcej niż 40% francuskiej produkcji filmowej i więcej niż 20% wydawnictw teatralnych we Francji. Podczas ostatniego Festiwalu Filmowego w Cannes, udziałowcy obejrzeli nie mniej niż 30 filmów różnej maści.

Spośród głównych nagród, sześć: Palme d'or, Grand Prix, Prix du Jury, Prix de la Mise en scène, Caméra d'Or oraz Prix CICAE de la Quinzaine des Réalisateurs przyznano tym filmom, które następnie wzbogaciły katalog UniversCiné. Jako posiadacze praw, udziałowcy UniversCiné, dostarczyli do katalogów, od początku działania, ponad 850 filmów. Katalog zawiera ponad 1500 tytułów online; do ponad 1000 z nich UniversCiné ma wyłączne prawo dystrybucji. UniversCiné prezentuje niektóre z najnowszych hitów kina niezależnego, a także dzieła odziedziczone.

UniversCiné daje filmom kina studyjnego (niektóre z nich nagrodzone na największych festiwalach) drugie ży-

cie poza ich kinową dystrybucją, dostarcza treści tworzone we własnym zakresie (artykuły, wywiady, zwiastuny), w celu uwidocznienia filmów i poprowadzenia publiczności, prowadzi krzyżowe działania marketingowe z festiwalami i wydarzeniami, by promować nowe talenty i kino europejskie, proponuje oryginalne narzędzia społecznościowe, aby promować filmy poprzez portale społecznościowe.

UniversCiné podzieliła się swoim technologicznym know-how oraz doświadczeniem w prowadzeniu platformy VoD z Belgią (UniversCiné Belgia), Irlandią (Volta) oraz Szwajcarią (UniversCiné Szwajcaria), a także podzieli się z Polską. UniversCiné zaangażowała się w rozwój europejskiej sieci z partnerami z 7 krajów i jest wiodącą siłą w tworzeniu Euro VoD, Europejskiej Federacji Platform VoD Kina Niezależnego.

2. EuroVoD

EuroVoD (Europejska Federacja Platform VoD Kina Niezależnego) została ustanowiona, aby:
- promować Video on Demand jako nowy kanał dystrybucji filmów;
- dać przykład najlepszych usług w branży;
- stworzyć model współdziałania pomiędzy członkami stowarzyszenia i innymi operatorami platform VoD kina niezależnego.

Cele na pierwsze trzy lata, to:
- zwiększyć liczbę członków Federacji do 15;
- wypracować wspólne zaplecze dla 4/5 członkowskich platform EuroVod;
- uczynić EuroVoD prawdziwym „serwisem centralnego skupu" filmów, negocjującym umowy pozyskiwania, usługi napisów, przechowywanie, szerokość pasma, itd., oraz osiągnąć opłacalność zaoszczędzając około 25% kosztów dla członków;
- wzbogacać katalogi członków EuroVoD o 100 europejskich filmów fabularnych rocznie, które zostaną opatrzone napisami i udostępnione online.

Wspólną Strategią Rozliczenia Praw VoD jest identyfikacja posiadaczy praw i wspólne negocjowanie praw VoD, aby zbudować wspólny katalog filmów europejskich, dostępny w każdym kraju federacji. Wspólnym Modelem Dystrybucji VoD jest zwiększenie transnarodowego obrotu filmami europejskimi, wspieranie różnorodności kina europejskiego, a także promowanie niezależnego kina o wysokiej wartości artystycznej w całej Europie, aby promować nowe talenty.

Członkami EuroVoD są: UniversCiné Belgia – platforma VoD z ponad 884 tytułami i dwujęzycznym interfejsem (francuski i flamandzki), Filmin (Hiszpania) – platforma VoD z ponad 1050 tytułami, Volta (Irlandia) – platforma VoD z ponad 136 tytułami, Good!Movies (Niemcy) – platforma VoD otwierana w lipcu 2011, Bord Cadre Films (Szwajcaria) – niezależna wytwórnia, Blind Spot Pictures (Finlandia) – niezależna wytwórnia, UniversCiné (Francja) – platforma VoD z ponad 1540 tytułami online, Niezależna Fundacja Filmowa (Polska) – organizacja filmowa.

Rdzeniem sieci EuroVoD jest 8 krajów; ich łączna populacja to więcej niż 260 mln ludzi. Szeroka sieć EuroVoD to jak dotychczas 13 krajów. Trwają dyskusje o partnerstwie z innymi krajami europejskimi.

Powyższy tekst został przygotowany przez Departament Własności Intelektualnej i Mediów Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego na bazie wykładu Pana Jean-Luca Ormières.





David Uwemedimo
Światowa Organizacja Własności Intelektualnej (WIPO)

Przemówienie Davida Uwemedimo, przedstawiciela Światowej Organizacji Własności Intelektualnej

Z działalnością organizacji zbiorowego zarządzania w zmieniającej rzeczywistości wiążą się następujące wyzwania:

1. Rola organizacji zbiorowego zarządzania

Organizacje zbiorowego zarządzania działają dla dobra społecznego. Jest to sytuacja korzystna zarówno dla twórców, jak i użytkowników. Uprawnieni z tytułu praw autorskich i pokrewnych otrzymują wynagrodzenie z tytułu korzystania z ich dzieł oraz mają świadomość w jaki sposób dany utwór jest eksploatowany w środowisku cyfrowym. Użytkownicy natomiast mogą być pewni, że korzystają z utworów zgodnie z prawem. Jeżeli organizacje zbiorowego zarządzania mają odgrywać ważna rolę, muszą wykazać zaangażowanie w przyszłość kultury.

2. Jakość zarządzania

Zbiorowy zarząd w środowiskach cyfrowych musi być elastyczny, oparty na jasnych zasadach oraz efektywny. Duże znaczenie mają inicjatywy, próbujące zdefiniować wspólne zasady działania, takie jak np. CISAC Professional Rules. Ważne jest aby zasady były nie tylko ustanawiane, ale także stosowane w praktyce.

3. Zarządzanie danymi – opis problemu

Zbieranie danych to bardzo ważny element działalności organizacji zbiorowego zarządzania. Organizacje mają długą

tradycję działania, ale głównie w obrębie poszczególnych państw członkowskich. Wiąże się to z tym, że dane którymi dysponują są z reguły krajowe, brakuje natomiast danych międzynarodowych. Problem jest szczególnie widoczny w dobie rozwoju Internetu i związanych z tym nowych sposobów korzystania z utworów. Zarządzanie danymi w przyszłości musi odbywać się na poziomie międzynarodowym.

4. Zarządzanie danymi – rozwiązanie

Powinny być tworzone wspólne systemy gromadzenia danych oraz rejestru z zakresu praw autorskich i praw pokrewnych np. międzynarodowy rejestr utworów muzycznych. WIPO jest odpowiednia organizacją, żeby prowadzić taki rejestr.

5. Równowaga pomiędzy podmiotami zainteresowanymi

Konieczne jest zapewnienie równowagi pomiędzy stanowiskiem podmiotów uprawnionych, a użytkowników. Podmioty te działają na jednym wspólnym rynku. W związku z tym konieczna jest ich współpraca.

6. Niezależne formy dystrybucji

Konieczne jest funkcjonowanie na rynku niezależnych licencji np. Creative Commons. Organizacje zbiorowego zarządzania muszą zaakceptować fakt, ze pewna grupa autorów będzie udostępniać utwory właśnie w ten sposób, bez pośrednictwa organizacji.

7. Technologia nie rozwiąże wszystkich problemów zbiorowego zarządzania

Nowe technologie nie mogą być traktowane jako remedium na wszystkie problemy związane ze zbiorowym zarządzanie. Powinny być jedynie wykorzystywane jako jeden ze sposobów na poprawę sytuacji.

8. Rola dostawców usług internetowych

Dostawcy usług internetowych stanowią ogniwo „łańcucha" pomiędzy uprawnionymi z tytułu praw autorskich lub praw pokrewnych a użytkownikami. Konieczne jest zapewnienie, aby ich wkład w kulturę był znaczny. WIPO dostrzega potrzebę dyskusji na temat roli dostawców usług internetowych w zmieniającym się środowisku.

9. Dialog

Konieczne jest prowadzenie dialogu pomiędzy podmiotami zaangażowanymi w przemysł związany z kultura. Tylko dzięki współpracy powstaną rozwiązania, mogące sprostać wyzwaniom jakie stawia nowa, cyfrowa rzeczywistość.

10. Specyfika sektora kultury

Prowadząc rozważania na temat powyższych, dziewięciu zagadnień należy pamiętać, że dotyczą sektora kultury. Organizacje zbiorowego zarządzania działają w tym sektorze i maja w nim swoją rolę do spełnienia.

Reasumując organizacje zbiorowego zarządzania będą pełnić ważną rolę w sektorze kultury. Niezbędny jest dialog, tak aby powstała współpraca pomiędzy właścicielami praw, a użytkownikami.

Powyższy tekst został przygotowany przez Departament Własności Intelektualnej i Mediów Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego na bazie wykładu Pana Davida Uwemedimo.

Curriculum Vitae

David Uwemedimo, z wykształcenia adwokat, przez ostatnie 25 lat intensywnie pracował na rzecz społeczności artystycznej Zajmował różne stanowiska w PRS (brytyjskiej organizacji zbiorowego zarządzania i ochrony praw autorskich), w tym Head of Legal Services (dyrektor działu prawnego) oraz Secretary and Legal Counsel (sekretarz i radca prawny). W czasie pracy w PRS, David był także sekretarzem ówczesnej Music Copyright Reform Group (poprzednika British Music Rights). Po zakończeniu pracy w PRS, David przez pewien czas prowadził prywatną praktykę (ze specjalizacją w dziedzinie prawa branży rozrywkowej) oraz pracował w CISAC (Międzynarodowej Konfederacji Stowarzyszeń Autorów i Kompozytorów). W CISAC, zajmował różne stanowiska, włącznie ze stanowiskiem Director of Legal, Political and Strategic Affairs (dyrektora ds. prawnych, politycznych i strategicznych). Obecnie David pracuje w WIPO (Światowej Organizacji Własności Intelektualnej, wyspecjalizowanej agendzie Organizacji Narodów Zjednoczonych) na stanowisku Dyrektora w Creators and Performers Support Division (Departament wsparcia twórców i wykonawców). David Uwemedimo jest autorem wielu artykułów i publikacji, w tym książki z zakresu prawa zobowiązań umownych.



PANEL I

Licencjonowanie utworów audiowizualnych online

PRAWO AUTORSKIE

ROLA KOMPETENCJI W KULTURZE ZARZĄDZANIE PRAWAMI AUTORSKIMI I POKREWNYMI W ŚRODOWISKU CYFROWYM

Moderator: Walter Dillenz **152**
Keynote speaker: Silke von Lewinski **154**
Panelista: Ted Shapiro **158**
Panelista: Peter Weber **167**
Panelista: Mark Bide **170**
Panelistka: Cécile Despringre **171**



Walter Dillenz
VDFS (Collecting Society for Audiovisual Rights)

Wstęp do panelu

Dyskusja koncentrowała się wokół Zielonej Księgi dotyczącej dystrybucji utworów audiowizualnych online, opublikowanej przez Komisję Europejską. Podkreślano istnienie różnic w systemach prawnych poszczególnych państw członkowskich, szczególnie w odniesieniu do praw, modeli biznesowych, a także środowiska użytkowników. W większości państw prawa nabywa producent (domniemanie przekazania praw).

Skupiano się na sposobach rozwiązania kwestii związanych z licencjonowaniem utworów audiowizualnych online. Generalnie możliwe są dwa podejścia zgodnie z zasadami: terytorialności lub kraju pochodzenia. Z implementacją każdej z tych zasad wiążą się odrębne ryzyka. Bez względu na wybrane rozwiązanie, podkreślano znaczenie prawa do godziwego wynagrodzenia za korzystanie z utworów, należącego się podmiotom uprawnionym oraz konieczność respektowania zasady swobody umów. W przypadku masowego korzystania z utworów, ważną rolę odgrywają organizacje zbiorowego zarządzania. Wynika to z faktu, że indywidualne „czyszczenie praw" jest w tym przypadku niemożliwe.

Podczas dyskusji odnoszono się również do projektu dyrektywy dotyczącej dzieł osieroconych. Paneliści zaznaczyli, że jest to niezwykle istotny problem i dobrze, że zostały podjęte prace nad jego uregulowaniem, ale opublikowany projekt nie jest rozwiązaniem idealnym i nadal wymaga pracy. Zastanawiano się również nad koniecznością stworzenia Ogólnoeuropejskiego Kodeksu Praw Autorskich, jednak idea ta na obecnym etapie nie uzyskała dużego poparcia.

Na zakończenie omawiano problem stosowania technologii do zarządzania prawami w środowisku online. Technologia powinna być środkiem uzupełniającym, szczególnie jeżeli chodzi o administrowanie danymi. Zastosowanie jej wymaga kooperacji różnych podmiotów.

Powyższy tekst został przygotowany przez Departament Własności Intelektualnej i Mediów Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego na bazie wykładu Pana Waltera Dillenz.

Curriculum Vitae

1969-1976	- Szef Działu Prawnego AKM (Stowarzyszenie Autorskie Praw Muzycznych)
1976-1991	- Dyrektor Naczelny AKM
1983	- Nominacja na sądowego eksperta od praw autorskich przez Commercial Court w Wiedniu
1986-1987	- Pracownik naukowy przebywający na stypendium badawczym w Instytucie Własności Intelektualnej im. Maxa Plancka w Monachium
1989	- Nominacja na asystenta profesora od praw autorskich przez Uniwersytet w Wiedniu (Habilitacja)
Od 1990	- Wykłada na temat praw autorskich i praw audiowizualnych na Uniwersytetach w Wiedniu, Salzburgu i Linz. Gościnnie wykładowca na Uniwersytetach w Krakowie, Warszawie, Pradze i Londynie
Od 1992	- Kierownik VDFS (Collecting Society for Audiovisual Rights)
1995-2000	- Austriacki członek Grupy Ekspertów ds Prawa Autorskiego (DG XV)
1997	- Nominacja na profesora zwyczajnego prawa autorskiego przez Uniwersytet w Wiedniu
1997-2001	- Członek Austrian Broadcasting Authority for Private Radio, Cable and Satellite Operators
2001	- Nominacja na członka Komisji Apelacyjnej Austriackiej Administracji ds. Bezpieczeństwa Społecznego Artystów w Kancelarii Federalnej
2001	- Nominacja na członka stałego Panelu Arbitrażowego ds. Prawa Autorskiego w Ministerstwie Sprawiedliwości



Silke von Lewinski
Instytut Własności Intelektualnej i Prawa Konkurencji im. Maxa Plancka

Przemówienie otwierające

Zaledwie kilka dni przed tą konferencją, Komisja Europejska opublikowała Zieloną Księgę dotyczącą dystrybucji utworów audiowizualnych w Internecie w Unii Europejskiej: możliwości i wyzwania związane z jednolitym rynkiem cyfrowym (KOM(2011) 427 wersja ostateczna z 13 lipca 2011 r.). Celem Zielonej Księgi jest rozpoczęcie debaty politycznej nad możliwościami rozwoju jednolitego rynku cyfrowego dotyczącego korzystania z utworów audiowizualnych online. W tym kontekście, zmierza ona do identyfikacji istniejących przeszkód na drodze do jednolitego rynku internetowego – przeszkód, które niekoniecznie są związane z prawami autorskimi, takich, jak bariery technologiczne. Poddaje ona pod dyskusję wiele rozwiązań, zmierzających do ułatwienia transgranicznego licencjonowania i rozwoju jednolitego rynku internetowego, który zostanie dalej krótko scharakteryzowany. Dokument ten dotyczy również szczegółowych kwestii, takich, jak zagwarantowanie niezbywalnego prawa do wynagrodzenia dla autorów i wykonawców, a także pytań odnośnie instytucji dziedzictwa filmowego i dostępu dla osób niepełnosprawnych.

Zanim zostaną przedstawione niektóre propozycje zawarte w Zielonej Księdze, trzeba się odnieść do kwestii zróżnicowania rynku audiowizualnych usług online. Po pierwsze, istnieje wiele sposobów korzystania z utworów audiowizualnych online takich jak VoD (VoD, które zresztą nie jest jednoznacznie zdefiniowane, jest wykorzystywane w różny sposób; może obejmować, na przykład, transmisje za pośrednictwem Internetu, telewizji kablowej lub satelitarnej, odbiór w czasie rzeczywistym lub po pobraniu odpowiedniego pliku; a także korzystanie w ograniczonym okresie czasu – porównywalne do wypożyczania w świecie analogowym lub możliwość „pobrania na własność" w celu obejrzenia nagrania audiowizualnego lub wypalenia go na DVD – porównywalne do sprzedaży w świecie analogowym) oraz transgraniczne korzystanie z utworów audiowizualnych, obejmujące reemisję programów telewizyjnych i catch-up TV. Po drugie, użytkownicy korzystają z wielu różnych urządzeń takich jak: komputery osobiste (z możliwością odbioru programu telewizyjnego), telewizja bazująca na protokole IP (Internet Protocol Television – IPTV), telefony komórkowe, tablety i konsole do gier. Ponadto na rynku działają różne grupy dostawców usług: organizacje nadawców, firmy telekomunikacyjne, dostawcy usług internetowych (ISP), producenci i dystrybutorzy filmowi, wydawcy multimediów i producenci sprzętu. Wreszcie, zostały opracowane różne modele biznesowe, polegające m.in. na dokonywaniu zapłaty za sam dostęp do utworu (pay per view) lub za uzyskanie dostępu do serwisu przez pewien okres czasu (pay per period of time). Istnieją też serwisy bezpłatne, czerpiące dochody z zamieszczanych na nich reklam (free VoD).

Ponadto, korzystanie z materiałów audiowizualnych może odbywać się na różnych polach eksploatacji. Po pierwsze, udostępnianie (upload) utworów w sieci jest formą zwielokrotniania, a więc jest objęte prawem wyłącznym. Z analogiczną sytuacją mamy do czynienia w przypadku pobierania plików przez użytkowników (download), z tym że prawo wyłączne ograniczone jest tutaj przepisami krajowymi dotyczącymi dozwolonego użytku. Po drugie, prawo do publicznego udostępniania utworów i przedmiotów praw pokrewnych, obejmuje oferowanie ich w taki sposób, że użytkownicy mają do nich dostęp w miejscu i w czasie przez siebie wybranym, a także sam akt transmisji, niezbędny do tego aby utwór stał się dostępny dla użytkowników. W przypadku nie-interaktywnych sposobów korzystania z utworów, takich np. jak reemisja, należy mówić raczej o rozpowszechnianiu.

W sektorze audiowizualnym funkcjonuje wiele grup podmiotów uprawnionych z tytułu praw autorskich lub praw pokrewnych. W odniesieniu do utworów audiowizualnych, w zależności od szczegółowych przepisów w ustawodawstwach państw członkowskich, właścicielami praw są autorzy utworów wcześniej istniejących, wykorzystywanych przy powstawaniu danego utworu audiowizualnego, jak i autorzy tego utworu, w szczególności tacy jak reżyser. Ponadto odrębne prawa przysługują również innym podmiotom, uczestniczącym w produkcji utworu audiowizualnego, takim jak aktorzy, muzycy i tancerze. Z praw pokrewnych korzystają również producenci fonogramów i wideogramów (w Wielkiej Brytanii i Irlandii jest to prawo autorskie). W praktyce zwykle prawa do utworów audiowizualnych nabywają producenci filmowi na podstawie ustawowego zapisu o przekazaniu praw lub na podstawie umowy. Natomiast w przypadku utworów muzycznych, prawa powierzone są odpowiednim organizacjom zbiorowego zarządzania. W celu przeprowadzenia skutecznego procesu „czyszczenia praw", indywidualne przypadki korzystania z utworów powinny być określone tak szczegółowo, jak to możliwe, tak aby były zgodne z przepisami państw członkowskich, które wymagają dokładnej specyfikacji (na przykład, niejasne pojęcie „VoD" może być doprecyzowane w umowie). W odniesieniu do transgranicznego korzystania z utworów, konieczne jest respektowanie praw poszczególnych państw członkowskich, takich jak zasady zawierania umów, przepisy dotyczące praw osobistych, odmienne zasady dotyczące prawa własności, oraz przepisy dotyczące zabezpieczeń przed nielegalnym korzystaniem z utworów (DRM).

Wśród propozycji mających na celu zwiększenie dostępności audiowizualnych usług online, należy w szczególności zwrócić uwagę na te, które nie znalazły się w Zielonej Księdze, a mianowicie zmiany zasad odpowiedzialności dla dostawców usług internetowych w Dyrektywie o handlu elektronicznym (e-commerce) oraz wspieranie wspólnych działań zainteresowanych stron, zmierzających do skuteczniejszego egzekwowania praw, a tym samym wzmocnienia legalnego rynku. W tym kontekście warto wspomnieć ostatnie porozumienie o współpracy (Memorandum of Understanding) z 6 lipca 2011 r., zawarte przez najważniejsze zainteresowane organizacje w USA, włączając w to podmioty uprawnione z tytułu praw autorskich i praw pokrewnych oraz dostawców usług internetowych. Porozumienie to jest dokumentem stanowiącym krok naprzód tak długo, jak ustawodawca nie stworzy bardziej skutecznego narzędzia do egzekwowania praw w środowisku cyfrowym. Jeśli chodzi o „czyszczenie praw", to przed zaproponowaniem konkretnych rozwiązań należy dokonać analizy jakie konkretne problemy występują. Ten punkt wyjścia należy mieć na uwadze dyskutując nad problemami zawartymi w Zielonej Księdze. W szczególności Zielona Księga wymienia zasadę „kraju pochodzenia", jako mającą zastosowanie do transmisji satelitarnych na bazie dyrektywy satelitarno-kablowej. W rzeczywistości, rozciągnięcie tego modelu na środowisko internetowe było już dyskutowane przy wcześniejszych okazjach, m.in. w kontekście dyrektywy o handlu elektronicznym (e-commerce) i dyrektywy o społeczeństwie informacyjnym. Jednakże, koncepcja

ta została wtedy odrzucona ze słusznych powodów, takich jak możliwość wyboru sądu ze względu na korzystniejsze rozstrzygnięcie sprawy (forum shopping) i przez to utratę ochrony, na przykład: w odniesieniu do praw osobistych, oraz faktu, że transmisja jest formą udostępniania i dotyczy także w krajów odbioru. Co więcej, inaczej niż nadawanie przez satelitę, transmisje internetowe generalnie nie mogą być ograniczane do terytorium UE. Jak wynika z powyższych przykładów, rozszerzenie „zasady kraju pochodzenia" budzi poważne zastrzeżenia. W odróżnieniu, może trzeba by zbadać, czy, a jeśli tak, to jakie rozwiązania technologiczne mogą pomóc w „czyszczeniu praw".

W odniesieniu do zbiorowego licencjonowania w odniesieniu do praw wyłącznych, Komisja Europejska prawidłowo wskazuje, że prawa do utworów audiowizualnych przeważnie są w posiadaniu producentów lub dystrybutorów, którzy nabywają je na mocy indywidualnych umów lub zapisów ustawowych. Zwykle wydają oni licencje indywidualnie, na bazie one stop shop i na zasadach multiterytorialnych, a więc zbiorowe licencjonowanie nie wydaje się konieczne w tym zakresie. Jednakże w odniesieniu do muzyki, będącej częścią utworu audiowizualnego, przeważnie zarządzanej przez organizacje zbiorowego zarządzania, zbiorowe licencjonowanie może odgrywać istotną rolę. Biorąc pod uwagę doświadczenia związane z Zaleceniem Komisji z 2005 r., dotyczącym muzyki w środowisku cyfrowym, które stworzyło skomplikowaną sytuację na rynku oraz miało negatywny wpływ na różnorodność kulturową, niżej podpisany nie zaleca rozszerzania stosowania tego modelu w przyszłości. Model rozszerzonych licencji zbiorowych również nie wydaje się odpowiedni w sytuacji regularnego, transgranicznego licencjonowania, a jego zastosowanie jest głównie dyskutowane przez organizacje nadawcze, ze względu na ich archiwa. Jednak, nawet w tym przypadku zastosowanie tego modelu do transgranicznego korzystania z utworów wymaga przeprowadzenia dalszych analiz.

Jeżeli chodzi o prawa do utworów muzycznych, które są powierzone organizacjom zbiorowego zarządzania, zapowiedziana przez Komisję Europejską na 2012 r. regulacja wpłynie na poprawę przejrzystości funkcjonowania organizacji, właściwe zarządzanie prawami oraz wypracowania wspólnych standardów w Unii Europejskiej. Co więcej, Zielona Księga wspomina o możliwości wprowadzenia jednolitego Europejskiego Kodeksu Praw Autorskich i opcjonalnie wspólnego tytułu praw autorskich bazującego na artykule 118 Traktatu o Funkcjonowaniu Unii Europejskiej (TFUE). Obie powyższe propozycje powinny zostać dalej zanalizowane pod kątem użyteczności oraz możliwości ich zastosowania. Wątpliwości w tym względzie są uzasadnione z uwagi na złożoność problemu i spodziewaną zwiększoną częstotliwość i znaczenie orzeczeń Europejskiego Trybunału, od których nie można się odwołać. Orzeczenia te są wydawane – jako zgodne z systemem sądownictwa – przez sędziów, którzy są ekspertami w zakresie prawa UE i którzy nie zawsze tak samo rozumieją poszczególne kwestie prawne w dziedzinie prawa autorskiego (wywodzą się z różnych systemów) jak sędziowie prawa cywilnego, czy nawet praw autorskich. Co więcej, wspomniana wyżej podstawa prawna (artykuł 118 TFUE) prawdopodobnie (zdaniem niektórych z powodów historycznych interpretacji) nie może służyć jako taka, gdyż nie ma zastosowania do praw autorskich. Ponadto, należy zadać pytanie dla kogo wprowadzenie wspólnego tytułu prawnego byłoby najbardziej korzystne (na przykład, dla największych podmiotów, z możliwością negatywnych skutków dla różnorodności kulturowej?), i dla kogo możliwa rejestracja wspomniana w tym kontekście byłaby przydatna (na przykład, przede wszystkim dla firm, które oferują wyszukiwarki?), oraz jaki wpływ może to mieć na system prawny. Także kwestie zwiększonej złożoności, a więc mniejszej przejrzystości dla profesjonalnych użytkowników, muszą zostać wzięte pod uwagę.

Wreszcie, godne pochwały jest to, że Zielona Księga poddaje pod rozwagę pomysł wprowadzenia niezbywalnego prawa do wynagrodzenia dla autorów i artystów wykonawców w celu zagwarantowania im odpowiedniego poszanowania ich praw. Zasadniczy problem został już wcześniej zidentyfikowany w artykule 4 dyrektywy WE z 1992 r. o prawie najmu

i wypożyczania, mającej na celu zrównoważenie słabej pozycji przetargowej autorów i wykonawców w odniesieniu do środowiska użytkowników, poprzez wprowadzenie niezbywalnego prawa do wynagrodzenia, (najlepiej) zarządzanego przez organizacje zbiorowego zarządzania i przyznanego im z mocy prawa jako rekompensata za przekazanie prawa wyłącznego. Praktyka pokazuje, że ten model jest najbardziej użyteczny dla beneficjentów, tam gdzie został właściwie wdrożony. Jeśli zostanie wprowadzony w UE, również w odniesieniu do prawa do udostępniania, problem wypłaty wynagrodzenia mógłby zostać rozwiązany np. przez stworzenie parasolowej organizacji zbiorowego zarządzania, która przekazywałaby zebrane pieniądze do odpowiednich poszczególnych organizacji zbiorowego zarządzania odpowiedzialnych za dalszą dystrybucję.

Podsumowując, wszelkie podjęte działania powinny się zaczynać od dogłębnej i szczegółowej analizy problemów. Należy postępować ostrożnie i bez pośpiechu, tak, aby znaleźć właściwe i trwałe rozwiązania tam, gdzie są one potrzebne.

Curriculum Vitae

Pracownik Instytutu Własności Intelektualnej im. Maxa Plancka w Monachium, specjalista w zakresie międzynarodowego i europejskiego prawa autorskiego. Ekspert Komisji Europejskiej (m.in. w pracach przy dyrektywie w sprawie najmu i użyczenia, Konferencja Dyplomatyczna Światowej Organizacji Własności Intelektualnej w 1996 r.), delegat Niemiec na Konferencję Dyplomatyczną Światowej Organizacji Własności Intelektualnej w 2000 r. (wykonania audiowizualne), główny ekspert rządowy w zakresie prawa autorskiego w ramach wstępnych programów TA Komisji Europejskiej od 1995 r., także współpraca przy późniejszych programach na całym świecie. Ostatnie publikacje: *European Copyright Law* (2010, współautor: Michael Walter); *International Copyright Law and Policy* (2008); *Indigenous Heritage and IP* (II wydanie 2008); *Copyright throughout the World* (od 2008). Adiunkt w letnim programie Pierce Law Center, monachijskiego Centrum Prawa Własności Intelektualnej i Uniwersytetu George'a Washingtona (GWU), profesor wizytujący w uniwersytetach w Paryżu (XI), Tuluzie i innych, wizyty naukowe w Columbia Law School oraz australijskim instytucie badań własności intelektualnej (IPRIA).



Ted Shapiro
Motion Picture Association

Wprowadzenie

Przemysł audiowizualny opiera się na wykorzystaniu praw autorskich. Od produkcji, poprzez dystrybucję i wyświetlanie w kinach, do wszystkich innych form konsumpcji, które w coraz większym stopniu odbywają się w środowisku cyfrowym, wszystkie podmioty są zaangażowane w licencjonowanie praw autorskich. Podobnie sytuacja wygląda w przypadku muzyki, gier, książek i czasopism oraz firm produkujących oprogramowanie. Branża kultury stanowi około 3% PKB, a jej roczna wartość rynkowa wynosi około 500 miliardów euro, zaś liczba zatrudnionych prawie 6 milionów[1]

Przemysł filmowy korzysta ze strategii emisji w okresach chronologicznych (okna medialne), która jest przedmiotem negocjacji handlowych z wystawcami teatralnymi i innymi dystrybutorami detalicznymi, włączając w to nowe platformy cyfrowe. Podążając za konwencjonalną teorią ekonomiczną, zawartość jest udostępniana w różnych formach i w różnym czasie, zgodnie z elastycznością popytu różnych segmentów rynku. Mimo energicznych działań branży, by temu zapobiec, łamiący prawo autorskie korzystają z tego modelu, dzięki czemu filmy są dostępne przed prawowitym wydaniem – czasami na długo wcześniej[2]. Jest to problematyczne zarówno dla dużych wytwórni, jak i niezależnych twórców filmowych[3]. Należy pamiętać, że kradzież filmu to istotny obszar aktywności międzynarodowej przestępczości zorganizowanej, przynoszący wiele negatywnych konsekwencji społecznych, wykraczających poza trudności gospodarcze samego przemysłu filmowego[4]. Oszacowano, że w 2008 r. sektor audiowizualny UE (film i telewizja), w wyniku naruszeń praw autorskich, poniósł straty dochodów w wysokości około 5,3 miliardów euro[5].

[1] Zielona Księga dotycząca dystrybucji utworów audiowizualnych w Internecie w Unii Europejskiej: możliwości i wyzwania związane z jednolitym rynkiem cyfrowym, KOM(2011) 427 wersja ostateczna z dnia 13 lipca 2011 r. Patrz przypis 3 odwołujący się do innych źródeł.

[2] *„Hurt Locker" lawsuit target pirates,* Reuters, 11 maja 2010 r.: http://www.reuters.com/article/2010/05/12/ushurtlockeridUSTRE64B0AU20100512; *Indie filmmakers: Piracy and Google threaten us,* CNET, 20 września 2010 r.: http://news.cnet.com/8301-31001_3-20016920-261.html

[3] *Independent filmmakers feel the squeeze of piracy,* „Los Angeles Times", 28 września 2010 r.: http://articles.latimes.com/2010/sep/28/business/la-fi -ct-film-pirate -20100928

[4] Ostatnie oskarżenia kryminalne w sprawie kino.to w Niemczech są doskonałym przykładem. http://www.gvu.de/25_176_Erste_Anklage_im_Fall_kino_to_am_Landgericht_Leipzig_erhoben_Gewerbsmaessige_Urheberrechtsverletzungen_in_ueber_einer_Million_Faelle_lautet_der_Vorwurf.htm. Patrz też, *Film Piracy, Organized Crime, and Terrorism,* (2009) RAND Corporation: http://www.rand.org/pubs/monographs/MG742.html

[5] http://www.iccwbo.org/uploadedFiles/BASCAP/Pages/Building%20a%20Digital%20Economy%20-%20TERA%281%29.pdf

To pokazuje, że przemysł filmowy udowodnił nie jeden raz, że może dostosować się do zmian technologicznych – przykładem są zmiany w oknach medialnych, które zmniejszyły się w ostatnich latach i nadal są przedmiotem częstych eksperymentów poszczególnych dystrybutorów.[6]

Sektor Audiowizualny UE

Dla funkcjonujących studiów filmowych i stacji telewizyjnych, aktywa bazowe, z których finansowana jest infrastruktura, obejmują biblioteki istniejących utworów oraz wartość istniejących licencji. W przypadku niezależnych producentów, nowe produkcje są finansowane przez licencjonowanie praw dla różnych terytoriów lub języków w różnych trybach eksploatacji dla partnerów dystrybucyjnych zanim nawet kamera zostanie w ogóle uruchomiona (przedsprzedaż praw). Prawo autorskie jest naprawdę podstawą tego przemysłu, a jego wartość jest funkcją wartości wymiany praw posiadanych przez firmy uczestniczące. Ta wartość jest pod silnym wpływem wykonalności tych praw, ponieważ wartość licencji jest całkowicie uzależniona od możliwości uzyskania dochodów od użytkowników licencjonowanych utworów. Na terytoriach, w których rozwija się piractwo prawa autorskie mogą przestać być przedmiotem handlu (jak w niektórych rozwijających sikrajach), a co za tym idzie lokalny przemysł może zostać pozbawiony możliwości rozwoju.

Wartość europejskiego przemysłu filmowego jest znacząca[7] i przyciąga istotne inwestycje międzynarodowych producentów filmowych. Poza bezpośrednim i pośrednim wkładem w PKB, daje zatrudnienie[8] dla wysoko wykwalifikowanych pracowników oraz, jako szczególnie międzynarodowa działalność, daje Państwom Członkowskim UE, dostęp do zaawansowanych produkcji i technologii poprodukcyjnych.

Pomimo nadzwyczajnej konkurencji ze strony rynku pirackiego, nastąpił wzrost liczby serwisów wideo na żądanie (VoD). Mimo, że ogólny rozmiar rynku VoD i około-VoD pozostaje obecnie relatywnie mały, to następuje gwałtowny wzrost, a potencjał jest ogromny. Bardzo ważne jest, aby pamiętać jednak, że w długim okresie rentowność tych nowatorskich usług jest zagrożona przede wszystkim przez masowe naruszanie praw autorskich online, a nie przez obecne ramy prawa autorskiego UE (choć oczywiście pewne nowelizacje systemu egzekwowania praw własności intelektualnej powinny być rozważone). Naruszanie praw autorskich online negatywnie wpływa na rynek w taki sposób, że za zawartość pirackich stron nie uiszcza się opłat licencyjnych na rzecz uprawnionych z tytułu praw autorskich i często nie są one zgodne z innymi obowiązującymi regulacjami, np. dotyczącymi ochrony konsumentów, ochrony danych i przepisów podatkowych, podczas gdy legalne strony spełniają te warunki. Ponadto, legalne strony muszą znaleźć wystarczające źródło dochodów na pokrycie kosztów, których strony piratów nie ponoszą. Problem ten obrazuje fakt, że w samej Wielkiej Brytanii 10 samodzielnych internetowych sklepów z filmami zakończyło działalność w 2009 r.[9] W niektórych krajach skutki piractwa stały się na tyle silne, że miały wpływ na strukturę makroekonomiczną. W Korei Południowej, skutki wszechobecnego szerokopasmowego szybkiego i niezgodnego

[6] http://www.natoonline.org/Release%20Windows/2010/Q2%202010/Major%20Studio%20Windows%20Chart%209.9.10.pdf. Patrz też: http://www.btigresearch.com/2010/08/19/dvd-to-vod-window-goes-poof-even-before -brian-robertsgoeshollywood/

[7] To jest poza oczywistym znaczeniem kulturowym. Na przykład, UE produkuje 1168 filmów fabularnych w 2009 roku, w porównaniu do 677 produkowane w USA według Europejskiego Obserwatorium Audiowizualnego. W samej Wielkiej Brytanii, sektor przyciąga znaczne inwestycje międzynarodowych filmowców, głównie hollywoodzkich, w wysokości 928.900.000 funtów w 2010 r. (wzrost o 15% do 2009 r.).

[8] Patrz wyżej TERA i wiele innych badań.

[9] BSAC UK Movie Market Update

z prawem pobierania, skutecznie zapobiegły zaistnieniu działalności DVD w ogóle[10]. W Hiszpanii, z powodu piractwa w ciągu ostatnich 5 lat, wydatki konsumentów na wideo spadły od około 700 mln euro (2005 r.) do 400 mln euro (2010 r.)[11].

Wartość przemysłu filmowego w całości opiera się na rzetelnych możliwościach wykorzystania utworów chronionych prawem autorskim. Obecnie jest to sprawa szczególnie ważna, jako że podmioty z branży wprowadzają innowacje w handlu poprzez zastosowanie nowych internetowych e systemów dystrybucji. Ważne jest, aby docenić, że umowy licencyjne dobrze działają na cyfrowym rynku audiowizualnym, dzięki scentralizowanej iprzejrzystej konsolidacji praw producentów filmowych. System prawny UE powinien uznawać producenta za głównego posiadacza praw do danego utworu, tak aby ułatwić licencjonowanie i nowe modele biznesowe online. Aktualnie szczególnie ważne jest, aby nie wprowadzać niepewności w tym obszarze.

Głównym celem tego wystąpienia jest zapewnienie, że polska prezydencja ma świadomość znaczenia i stopnia skomplikowania innowacji technologicznych w przemyśle filmowym i innych branżach objętych prawami autorskimi. Film był zawsze biznesem związanym z nowymi technologiami. Przemysły kreatywne są wysoce innowacyjne i synergia w zakresie „twardych innowacji" jest bardzo szeroka. Przemysł filmowy jest pionierem innowacji technologicznych poprzez współpracę z firmami elektronicznymi zajmującymi się technologią i potrzebami konsumentów, jak np. DVD, Blu-Ray, Kino Cyfrowe, 3D, systemy DRM, a ostatnio, system dostępu wykorzystujący ultrafiolet[12]. Masowy popyt na technologie zapewniające domową rozrywkę jest oczywistym przykładem takiej synergii. Ponadto, jak zidentyfikował już w 2004 roku profesor Olivier Bomsel, rozwój szerokopasmowego dostępu do Internetu w rozwiniętych gospodarkach był w dużej mierze dotowany przez przemysły, w których mają zastosowanie prawa autorskie. Subsydia te, niezależnie od społecznego uzasadnienia w poprzednich latach, byłyby całkowicie nieuzasadnione na dojrzałym rynku szerokopasmowego dostępu[13].

Technologie zarządzania prawami cyfrowymi (DRM) umożliwiają dostawcom treści zaspokojenie popytu konsumentów na rynku w sposób elastyczny i efektywny, pozwalając na rozwój nowych interaktywnych ofert, które bez tego nie byłyby możliwe. Podobne przykłady w szerszym kontekście branż z zakresu praw autorskich, to między innymi zautomatyzowany protokół dostępu do treści [Automated Content Access Protocol], otwarty cyfrowy język praw [Open Digital Rights Language] i ONIX-PL.[14] Te rozwiązania techniczne są obietnica ograniczenia kosztów transakcji i wzrostu aktywności gospodarczej, zakładając, że prawo autorskie nie jest osłabione tak, że będzie rósł odsetek nielegalnych użytkowników. Takie innowacyjne podejście wzmocni ochronę praw autorskich, dzięki czemu przemysł z nimi związany będzie mógł w dalszym ciągu osiągać duży wkład do PKB i rynku pracy UE.

Nowe Modele Biznesowe

Sugeruje się, że przepisy o dozwolonym użytku przyczyniają się do rozwoju nowych modeli biznesowych i unowocześnień. W rzeczy samej, prawdą jest, że wiele podmiotów rozpoczynających działalność będzie uważnie badać granice prawa autorskiego w celu ustalenia, w jaki sposób może uniknąć oskarżenia o naruszenie praw autorskich, wnoszenia opłat licencyjnych i dokonywania inwestycji w nowe treści.

Wyraźne określenie zakresu praw własności intelektualnej (w tym zakresu dozwolonego użytku) ułatwia licencjonowanie na zasadzie równych szans bez potrzeby dalszych interwencji sądowych. Zachęca to do konkurencji i różnorodności na rynku, nie dając przewagi na wejściu do rozstrzygania lub ustalania w odniesieniu do zakresu praw własności intelektualnej[15]. Rynki powinny dążyć do wspierania innowacji przy jednoczesnym zniechęcaniu spekulantów podmiotów nielegalnie osiągających zyski.

Rozwój nowych usług pokazuje, że legalne firmy internetowe pojawią się na wolnym rynku, pod warunkiem, że są one zorganizowane na niezbędnym poziomie profesjonalizmu z odpowiednimi inwestycjami i mogą liczyć na stabilny i zapewniający rozwój rynek w ramach reżimu praw autorskich[16]. Ich główne wyzwanie to nielegalne oferty online. Być może dla małych operatorów uzyskanie uprawnień będzie niewygodne, w tym koszty transakcyjne mogą sprawić lub nie, że zaspokojenie potrzeb licencjodawcy będzie trudne. Mimo tego uzyskanie licencji przez takich operatorów nie jest niemożliwe i nie ma też żadnych dowodów, że kwestia ta ogranicza rozwój nowych przedsiębiorstw.

Istnieje wiele firm (zgodnie z EAO, jest więcej niż 700 podmiotów świadczących usługi VOD w Europie) zaangażowanych w licencjonowanie treści online. Popyt na takie usługi jest tu siłą napędową. Chociaż wzrost jest gwałtowny, to nadal jest to ułamek całkowitego dochodu. W UE zgodnie z Zieloną Księgą, obroty VOD wyniosły 544 mln euro w 2008 roku. Rynek audiowizualny jest w trakcie okresu dramatycznych zmian: okna (chronologia mediów) kurczą się, modele Premium VOD są testowane, dostawcy treści eksperymentują w mediach społecznościowych (Facebook) oraz z rozwojem aplikacji filmowych, producenci elektroniki tworzą telewizory przygotowane na potrzeby VoD oraz inne nowe systemy, a dostawcy platform starają się wykorzystywać chmury (Ultrafiolet). Termin VOD jest stosowany dość powszechnie w wielu badaniach, ale istnieje różnica między VOD i e-sprzedażą (EST lub Digital to Own). Odróżnić należy stałe nabycie treści od modeli obejmujących tylko wyświetlenie w określonym okresie czasu. EST nie rozwija się tak szybko, jak VOD. Inne modele obejmują usługi na bazie abonamentu i „na żądanie" ze wsparciem z reklam. By przeanalizować rynek audiowizualny, należy wziąć pod uwagę inne czynniki, które wpływają na sektor: VAT, rozporządzenia klasyfikacyjne, różne zasady ochrony konsumenta, prawa sprzedaży, itp.

Znane są technologie licencjonowania treści praw autorskich w środowisku online, takie jak system (YouTube Video ID fingerprinting)[17], co oznacza, że to, co nie mogło kiedyś być przedmiotem transakcji, teraz już może być. Dalsze przykłady odpowiednich technologii obejmowałyby inne systemy, takie jak Google's fingerprinting method[18] lub jego opatentowany system kontroli dostępu do książek online, opracowane nie tylko dla celów praw autorskich[19]. Technologie zarządzania treścią nie tylko umożliwiają posiadaczom praw licencjonowanie ich dzieł w środowisku cyfrowym,

[10] *The Death of the Korean DVD Industry: A Sign of Things to Come in the U.S.?* Janko Roetgers, Gigaom.com, 3 września 2008 r.: http://gigaom.com/video/the-death -of-the-korean-dvd-industry-a-sign-of-things-to-come-in-the-us/

[11] International Video Federation, „European Video Yearbook" 2010.

[12] http://www.uvvu.com/

[13] *Enjeux économiques de la distribution des contenus* (2004), http://www.cerna.ensmp.fr/Documents/0Betalii-P2P.pdf. Patrz też: *Decreasing Copyright Enforcement Costs: the scope of a graduated response*, (2009) „RERGI", 6 (02), s. 13-20 http://www.cerna.ensmp.fr/images/stories/media/Rerci.pdf. http://www.the-acap.org/

[14] http://www.the-acap.org/

[15] Patrz Dr. George Barker, *Cloud Computing and Online Search and Advertising Markets: Obstacles to Competition,* ANU Center of Law and Economics, Working Paper nr 2, 2010, powołując się na korzyść Google, jak i siłę rynkową w stosunku do innych podmiotów rynku wyszukiwania w świetle ugody Google Books: http://law.anu.edu.au/cle/Papers/2010No1_Search&Online_Advertsising_Overview_of_Industry_v2.0.pdf.

[16] *Netflix Surpasses 20 Million Subscriber Mark; Q4 Revenue Up 34%,* „Hollywood Reporter", 26 stycznia 2011 r.: http://www.hollywoodreporter.com/news/netflix-surpasses-20-million-subscriber-76371

[17] http://www.youtube.com/t/contentid

[18] USA Patent Nr 7.366.718: http://patft.uspto.gov/netacgi/nph-Parser?Sect1=PTO2&Sect2=HITOFF&u=/netahtml/PTO/search -adv.htm&r=497&f=G&l=50&d=PTXT&s1=google.ASNM.&p=108&OS=AN/google&RS=AN/google

[19] USA Patent Nr 7.664.751: http://patft.uspto.gov/netacgi/nphParser?Sect1=PTO2&Sect2=HITOFF&p=1&u=/netahtml/PTO/search -bool.html&r=1&f=G&l=50&co1=AND&d=PTXT&s1=7,664,751.PN.&OS=PN/7,664,751&RS=PN/7,664,751

lecz ponadto sprawiają, że będzie się rozszerzał rynek sprzedaży takich rozwiązań przez dostawców innowacyjnych technologii. Zbyt szerokie stosowanie przepisów o dozwolonym użytku zniszczyłoby oba te rynki.

Następuje rozwój innowacyjnych rozwiązań na rynku w celu uproszczenia mechanizmów automatycznego licencjonowania i innych form pozwoleń. Specyfikacja techniczna poprzez informacje zarządzania prawami pozwala zidentyfikować czy i jak treści mogą być używane w odczycie maszynowym. Istnieje wiele przykładów takich specyfikacji. Przykładem bezpośrednio związanym z przemysłem filmowym jest ultrafiolet, interoperacyjny standard, który pozwala użytkownikom dzielić się treścią w bezpieczny sposób między urządzeniami w domu i na urządzeniach mobilnych. Inne przykłady obejmują otwarty cyfrowy język praw [ODRL], zautomatyzowany protokół dostępu do treści [ACAP] i ONIX-PL. Takie innowacyjne podejście pozwala sektorowi na zapewnienie ochrony praw, a przez to zapewnienie, że może mieć nadal silny wkład w PKB i rynek pracy UE.

Kwestia możliwości wykluczenia sprawia, że egzekwowanie praw własności intelektualnej ma bezpośrednie znaczenie dla wzrostu gospodarczego. Jeśli prawa autorskie nie są egzekwowane, nie mogą być przedmiotem licencjonowania na rynku. Konkurencja nie rozwija się przez działalność podmiotów ułatwiających nieautoryzowane dzielenie się utworami chronionymi prawem autorskim lub udostępniających łącza do stron internetowych, które umożliwiają znalezienie pirackich materiałów lub ułatwiają nielicencjonowaną transmisję treści. Nawet takie oferty piratów wymagają stałego dopływu nowych dzieł. W przypadku, gdy bodziec do tworzenia nowych dzieł jest podważany, długoterminowa stabilność produkcji i dystrybucji treści poddawana jest w wątpliwość. Należy przy tym zauważyć, że liczba filmów produkowanych rocznie przez największe studia spadła.

Rola producenta

Koszty transakcyjne są istotnym elementem ekonomii praw autorskich. Ekonomia skali, w zakresie licencjonowania praw autorskich, stworzona dzięki konsolidacji praw w rękach producenta w celu ułatwienia scentralizowanego licencjonowania, jest jasna. Ta forma organizacji wolnego rynku sprzyja licencjobiorcom, jako, że licencjodawcy chcą nie tylko zmniejszenia kosztów ich działalności, ale także, maksymalna dostępności i prostoty licencji dla tych, którzy mogą skutecznie gospodarczo wykorzystać licencjonowane prawa.

Tak więc, system licencjonowania korzystania z filmów online działa dobrze i rozwinęły się dzięki temu przedsiębiorstwa. Częścią kosztów transakcji posiadaczy praw autorskich jest koszt egzekwowania tych praw, który może być wyjątkowo wysoki dla wnoszących skargi w wielu Państwach Członkowskich UE. Te koszty funkcjonują by wyeliminować drobnych sprawców naruszeń z egzekucji. Z ekonomicznego punktu widzenia, gdy właściciel praw autorskich racjonalnie uważa, że koszty egzekucji mogą stworzyć zysk netto, to poniesie te koszty – w przeciwnym razie nie. Stąd istnieje automatyczny regulator egzekwowania praw, uzależniony od korzyści ekonomicznych.

Alternatywnym podejściem do redukcji kosztów transakcyjnych licencjonowania jest zbiorowe zarządzanie prawami. W sektorze audiowizualnym częstotliwość występowania zbiorowego zarządzania wydaje się być ograniczona do administrowania honorariami za retransmisje drogą kablową i opłaty za dokonywanie prywatnych kopii z powodów związanych ze sposobem działania branży, jak również charakterem audiowizualnych praw autorskich. Organizacje zbiorowego zarządzania działają głównie w sektorze muzycznym, ze względu na charakter praw autorskich do utworów muzycznych, charakter użytkowania i dystrybucji, co wiąże się z koniecznością licencjonowania wielości

utworów, z których każdy dotyczy wielu posiadaczy praw autorskich, w zależności od tego, co licencjonowane użycie za sobą pociąga. Ponadto, podczas gdy studio ma interes zarówno w ograniczaniu kosztów, jak i zmniejszaniu cen do niższych niż mają konkurenci, w celu maksymalizacji konsumpcji, organizacje zbiorowego zarządzania są mniej podatne na takie motywacje. Co więcej, producenci muszą stale inwestować swoje zyski w nowe utwory.

Dorobek prawny UE w zakresie praw autorskich – Wyjątki

Niektóre polityki społeczne zawierają wyjątki, które podlegają pod test trójstopniowy (zob. art 5.5 dyrektywy o prawach autorskich)[20]. Rozwój stron z treścią generowaną przez użytkowników [UGC] i stron mashup jest zwykle podawany jako uzasadnienie dla wprowadzania nowych wyjątków od praw autorskich. Te prace pochodne są zazwyczaj nowymi wersjami utworów komercyjnych. Zwolennicy rozszerzonych wyjątków, tacy jak Laurence Lessig, polegają bardzo mocno na społecznym i gospodarczym znaczeniu takich „użyć transformacyjnych". Oczywiste jest, że operatorzy UGC i innych stron mogą zarobić znacznie więcej z reklam dzięki przyciągnięciu użytkowników – ale, co przyciąga użytkowników? Oczywiście, możliwość dzielenia się oryginalnymi stronami mashup, ale również dostęp do nielegalnych kopii popularnych nowych utworów, są kluczowymi czynnikami.

Przed zajęciem się problemem bezpośrednio, warto spojrzeć na rzeczywiste wykorzystanie nielicencjonowanych sieci dystrybucji. Badanie „top 100" wideo na dowolnej stronie pirackiej, takiej jak www.thepiratebay.org, pokaże, czym zainteresowani są konsumenci. To co wzbudza zainteresowanie w zakresie wymiany plików, to wysokiej jakości, profesjonalnie wykonane treści, takie jak hity, najlepiej przed ich udostępnieniem w licencjonowanych kanałach.

Powstaje pytanie, dlaczego tylko przekształcone utwory (lub wszelkiego rodzaju utwory tworzone przez użytkowników) na YouTube są utworami, których utworzenie nie kosztuje praktycznie nic? Odpowiedź dotyczy motywacji. Takie utwory rzadko są wystarczająco atrakcyjne, aby być komercyjnie licencjonowanymi i jest tym samym niemożliwe by uzasadnić wydatkowanie czasu lub pieniędzy na ich produkcję. Takie strony również coraz częściej licencjonują komercyjne treści, aby pozostać konkurencyjnymi.

Mashupy są słabym uzasadnieniem do autorskich nowelizacji przepisów o dozwolonym użytku. To nie znaczy, że mashupy nie są społecznie użyteczne i nie powinny być promowane. Mashupy, na których opierają się argumenty przeciw prawom autorskim to zazwyczaj amatorskie prace, których autorzy poprawnie rozumieją (choć mogą mieć nadzieję, że będzie inaczej), że jest mało prawdopodobne, by zdobyli rynek. Jeśli istnieje rynek na mashupy, twórcy zazwyczaj dążą do komercjalizacji ich utworów i będą płacić producentowi by negocjować licencję na korzystanie z utworów podstawowych, w razie potrzeby.

Jednakże, jeśli wszystkie mashupy zostaną objęte przepisami o dozwolonym użytku, to w oczywisty sposób pozwoli na darmowe korzystanie, co z kolei ograniczy udział w PKB oraz zmniejszy motywację do twórczości. Zrównoważone podejście leży gdzieś pomiędzy tymi dwoma skrajnościami i polega na ułatwieniu tworzenia niekomercyjnych prac, jednocześnie nie szkodząc zabezpieczeniom interesów twórców większych dzieł. Stwierdza się, że system praw autorskich UE zapewnia konieczną elastyczność.

---

[20] Patrz także Artykuł 3 TRIPS, Artykuł 10 Traktatu WIPO o prawie autorskim i Artykuł 9 (2) Konwencji berneńskiej.

Terytorialność

Podzielność praw autorskich umożliwia funkcjonowanie rynku praw, jak na przykład wtedy, gdy niezależny producent zbiera środki na swój film przez przedsprzedaż w różnych krajach i w różnych kanałach (teatralne, DVD / Blu-ray, TV, VoD) do różnych nabywców. Oznacza to, że film może mieć licencję dla języka celtyckiego, jeśli ma to sens handlowy, lub dla mieszkańców Warszawy, lub osób korzystających z serwisów o modelu komunikacji każdy z każdym [peer-to-peer]. Ta podzielność pozwala na funkcjonowanie różnych modeli biznesowych i ustalanie cen w odpowiedzi na elastyczność popytu. Jeśli prowadzi to do nielegalnego podziału rynku lub stanowi nadużycie pozycji dominującej, prawo konkurencji ma pełną zdolność do naprawienia sytuacji, ale jak Trybunał Sprawiedliwości UE wielokrotnie orzekał, taki podział nie wynika a priori z możliwości licencjonowania terytorialnie[21].

Niedawno opublikowana przez Komisję Europejską Zielona Księga dotycząca dystrybucji utworów audiowizualnych podejmuje także kwestię terytorialności, stawia kilka powiązanych z tym pytań, a także odnosi się oczekiwanej wówczas decyzji w sprawie Premier League, dotyczącej przekazu satelitarnego na żywo meczów piłki nożnej. Wśród prób rozwiązania dostrzeżonego problemu, były wnioski o przyjęcie Kodeksu praw autorskich UE lub przynajmniej unijnego tytułu praw autorskich funkcjonującego równolegle z systemami krajowymi. Oba podejścia pociągają za sobą złożone problemy, wywołują konstytucyjne pytania i wymagać będą znacznej woli politycznej. Inne propozycje zakładają regulację prawa do udostępniania na zasadzie kraju pochodzenia lub zagwarantowanie jedynie prawa do wynagrodzenia, tym samym poważnie zmniejszając jego użyteczność jako narzędzia licencjonowania i egzekwowania przepisów praw własności intelektualnej.

Niestety, ci, którzy opowiadają się za wprowadzeniem licencjonowania transgranicznego nie uwzględniają rzeczywistego sposobu funkcjonowania licencji. Wprowadzenie jednolitego europejskiego prawa autorskiego (a także większości innych sugestii) nie będzie się różniło od podziału lub braku podziału europejskiego rynku licencji praw autorskich – jeśli tak by się stało, nie byłoby to korzystne dla gospodarki krajów europejskich. Należy zaznaczyć, że w stosunku do praw autorskich takie działanie jest, co najmniej, błędne. W każdym razie, multiterytorialne i pan-europejskie prawa są dostępne u większości posiadaczy praw na warunkach komercyjnych. Do tej pory operatorzy telekomunikacyjni UE i nowe platformy cyfrowe nie szukały ich. Prawa konkurencji UE nadal pełnią funkcję ochronną przeciw bezprawnym praktykom lub nadużyciom.

To, co czai się za debatą o terytorialności jest tak naprawdę tylko próbą dużych komercyjnych użytkowników osłabienia praw autorskich, aby obniżyć koszty własne. Biorąc pod uwagę sposób, w jaki film jest finansowany, produkowany i wykorzystywany, to pragnienie, aby zmniejszyć koszty własne stanowi krótkoterminowy sposób podtrzymania twórczości. Rodzi to także ryzyko korzyści większych dystrybutorów ze szkodą dla mniejszych. Więksi dystrybutorzy będą w stanie zaoferować wyższe kwoty za pan-europejskie utwory, których mniejsi dystrybutorzy nie będą w stanie zapłacić, mimo że połączeni mniejsi dystrybutorzy byliby w stanie zaoferować większe łączne opłaty licencyjne, a ich lokalne działanie może lepiej odpowiadać na potrzeby klientów.

Jeśli chodzi o ostatnie orzeczenie Trybunału Sprawiedliwości UE w przypadku Premier League, posiadacze praw w sektorze filmu i TV oczywiście analizują je starannie. Jego skutki, poza pokazywaniem na żywo meczów piłki nożnej

[21] Zostało to potwierdzone ostatnio w decyzji Premier League która obejmowała licencje na żywo meczów piłki nożnej: sprawa C-403/08, Football Association Premier League Ltd, rekreacja QC v i C-429/08, Karen Murphy przeciwko Media Protection Services Limited, Wyrok z 4 października 2011 r.

i usługami płatnej telewizji nie są wyraźnie widoczne. Orzeczenie to nie potępia terytorialnego licencjonowania, ale w zamian zabrania absolutnej ochrony terytorialnej. Jednocześnie, jest to również potwierdzenie zakresu wyłącznego prawa do publicznego udostępniania. Jeżeli orzeczenie w sprawie Premier League byłoby stosowane poza pokazywaniem na żywo meczów piłki nożnej dostępnych na platformach płatnej telewizji satelitarnej, to rodzi to szereg pytań. Oto przykład:

> Firma producencka tworzy program telewizyjny na rynek Wielkiej Brytanii, który zawiera wcześniej istniejącą muzykę trzeciej strony, do której prawa są „wyczyszczone" tylko dla Wielkiej Brytanii. Spektakl jest objęty licencją na kanał płatnej telewizji wyłącznie do dystrybucji na rynku Wielkiej Brytanii, podczas gdy między innymi producent ma tylko prawo do odtwarzania muzyki na terenie Wielkiej Brytanii (może być wiele względów handlowych nie uzyskania szerszych praw,w tym koszty, dostępność, postrzegany popyt na produkcję poza Wielką Brytanią, itp.).

Nawet jeśli orzeczenie w sprawie Premier League miało by tu zastosowanie (w tym w odniesieniu do muzyki), jest oczywiste, że terytorialne ograniczenie licencji nie jest samo w sobie naruszeniem prawa UE. Jeśli ma to zastosowanie, orzeczenie Premier League zdaje się mieć tylko wtedy zastosowanie, jeśli terytorialne licencje były w jakiś sposób egzekwowane poprzez bezwzględną ochronę terytorialną (np. zakaz sprzedaży dekoderów dla konsumentów w innych państwach członkowskich). Tak więc, jeśli platforma Wielkiej Brytanii nie dąży aktywnie do pozyskania abonentów w innych Państwach Członkowskich, wydaje się, że byłoby niezbędne prowadzenie sprzedaży biernej (tzn. reagowanie na niechciane żądania od konsumentów w innych państwach członkowskich). Jeśli to uczyni, czy platforma naruszyła umowę? Czy licencjodawca w celu pozwolenia na produkcję w pierwszej kolejności musi teraz nabyć pan-europejskie prawa do muzyki ab initio? Czy uprawnieni do utworów pierwotnych mogą się odwoływać? I tak dalej. Podobne pytania pojawiają się w kontekście nabywania praw do filmu (tzn. tam, gdzie ograniczenie terytorialne wynika z ograniczeń w dystrybucji nabytych praw, a nie z ograniczeń w zakresie podstawowych praw).

Wynagrodzenia Autorów / Wykonawców utworów audiowizualnych

Zielona księga ma na celu zbadanie sposobów uproszczenia transgranicznego licencjonowania w sektorze audiowizualnym i, bardziej ogólnie, zachęcić do dalszego rozwoju internetowej dystrybucji utworów audiowizualnych w UE. Jednak w tym kontekście pojawiają się pytania związane z wprowadzeniem do prawa Unii Europejskiej niezbywalnego prawa do wynagrodzenia dla autorów i / lub wykonawców – w odniesieniu do internetowej eksploatacji utworów audiowizualnych, **w drodze obowiązkowego zbiorowego zarządzania.** Taka zmiana w dorobku unijnego prawa autorskiego podważyłaby cele Agendy Cyfrowej.

Tytułem wstępu, nie jest to spór o to, czy autorzy i wykonawcy pracy zbiorowej, jak film fabularny, powinni korzystać z jej potencjalnego sukcesu, ale raczej jak. Producenci popierają zasadę, że autorzy i wykonawcy powinni otrzymywać godziwe wynagrodzenie za twórczy wkład do utworów audiowizualnych. Rzeczywiście, zasada ta jest wbudowana w sposób działania wielu poważnych wytwórni przy produkcji filmów i seriali telewizyjnych, które wynagradzają autorów, i wykonawców, nie tylko w oparciu o płatności z góry, ale także o dochody wynikłe z dalszej eksploatacji. W rezultacie, wprowadzenie ustawowego prawa do wynagrodzenia podlegającego obowiązkowi zbiorowego zarządzania, które ignoruje wspólne stanowiska negocjacyjne i pozostałe płatności, nie jest wspierane przez największych producentów filmowych. Bardziej konkretnie, poniżej znajduje się kilka powodów, dlaczego idei europejskiego niezbywalnego prawa do wynagrodzenia zarządzanego zbiorowo i obowiązkowo, należy się przeciwstawiać:

- Żaden posiadacz prawa nie powinien być zmuszany do zbiorowego zarządzania / licencji, z wyjątkiem przypadków gdzie wyłączne prawa podlegają obowiązkowi zbiorowego zarządzania ze względu na praktyczność w ramach stosownych aktów międzynarodowych. Takie przypadki są wyjątkami (np. kablowa retransmisja), a nie regułą;
- Propozycja ta upoważnia krajowe organizacje zbiorowego zarządzania reprezentujące autorów / wykonawców do egzekwowania prawa do wynagrodzenia wbrew nowej treści platform online bezpośrednio i niezależnie od tradycji narodowych w całej Europie oraz umów kontraktowych pomiędzy producentami i autorami / wykonawcami;
- Tradycyjnie, częstość występowania zbiorowego zarządzania / licencji w sektorze audiowizualnym (AV) jest bardzo ograniczona, ponieważ prawa do eksploatacji są scentralizowane w ręku producenta na bazie ustawy lub wyniku umowy;
- Płynne licencjonowanie i wykorzystanie usług dystrybucji internetowej byłoby ograniczone dodatkowym wynagrodzeniem i administracją, w efekcie szkodząc interesom użytkowników komercyjnych i konsumentów;
- Na mocy tej propozycji, organizacje zbiorowego zarządzania prawami będą dążyć do płatności od platform. Producenci i dystrybutorzy przekonają się, że platformy są skłonne zapłacić mniej za treść – i do płatności uzupełniających w stopniu powyżej początkowego ryczałtowego wynagrodzenia, na przykład dodatkowe płatności były już wypłacane na podstawie porozumień indywidualnych lub zbiorowych, autorzy i wykonawcy uzyskaliby podwójne płatności. Oczywiście, nie zawsze tak będzie, ale lepiej byłoby mieć narzędzie zachęty w celu zapewnienia uczciwego wynagrodzenia dla autorów / wykonawców;
- Kolejnym ograniczeniem tej propozycji jest zmniejszenie wartości wyłącznego prawa, jakie producent otrzymuje z mocy prawa i / lub umowy. Jeśli platforma będzie musiała ponieść dodatkowe koszty, będą chcieli zapłacić mniej za prawa do treści, które nabywają od producenta w imieniu właścicieli praw powiązanych utworów audiowizualnych.

Co do innych środków w celu zapewnienia sprawiedliwego i odpowiedniego wynagrodzenia autorów i wykonawców przy internetowej eksploatacji utworów audiowizualnych, warto podkreślić (i) znaczenie wspólnych stanowisk negocjacyjnych (CBA) w Państwach Członkowskich, w których są one praktykowane, oraz (ii) poszukiwania potencjalnych zachęt do wspierania wypracowywania takich stanowisk w krajach, gdzie nie są one zwyczajowe.

Curriculum Vitae

Ted Shapiro jest prawnikiem, członkiem palestry stanu Massachusetts i adwokatem (niepraktykującym) w Anglii i Walii. Posiada tytuł magistra w dziedzinie prawa z University of Amsterdam, doktora praw z Dickinson School of Law (Pensylwania) oraz licencjata z Connecticul College. Obecnie Ted zajmuje stanowisko Starszego Wiceprezesa, Głównego Radcy Prawnego oraz Zastępcy Dyrektora Generalnego w Motion Picture Association w Brukseli, jest odpowiedzialny za europejski dział prawny MPA, nadzorujący zapewnianie usług prawnych – porady prawne, spory sądowe, dostosowywanie się do przepisów prawnych – dla MPA i reprezentowanych przez nią firm. Jako Zastępca Dyrektora Generalnego, Ted pomaga w ogólnym zarządzaniu działaniami MPA w Brukseli.



Peter Weber
Europejska Unia Nadawców

1. **Istnieje nagląca potrzeba modernizacji europejskich procesów korzystania z praw przez nadawców utworów audiowizualnych, szczególnie w odniesieniu do użytkowania online**

- **Nadawcy publiczni mają znaczący wkład w europejską gospodarkę kreatywna i kulturalną.**

Nadawcy publiczni inwestują rocznie 10 miliardów € w produkcje audiowizualne.

64% ich programów to produkcje własne i lub zlecone i obecnie posiadają oni w swoich archiwach 28 milionów godzin nagrań radiowych i telewizyjnych.

Wszyscy oni uczestniczą w **projektach ambitnej cyfryzacji,** aby móc oferować te programy szerokiej publiczności za pośrednictwem Internetu. Na przykład BBC oceniła, że cały proces digitalizacji i „czyszczenia praw" do utworów archiwalnych zająłby jej łącznie około 3 lat.

- **Obecnie, nadawcy publiczni chcą odpowiadać na nowe oczekiwania klientów, jednak pewne części europejskiego dziedzictwa audiowizualnego nie mogą jeszcze zostać udostępnione.**

Technologia pozwala na dostępność ofert audio i audiowizualnych niezależnie od czasu i miejsca odbioru, na wszystkich platformach. Ponadto, widzowie chcą mieć dostęp do ulubionych programów w każdym miejscu i o każdym czasie. Nadawcy odpowiadają na te zmiany poprzez udostępnianie swoich programów online (np. podcast i usługi catch-up tv takie jak BBC iplayer).

Jednakże przed udostępnieniem jakichkolwiek programów online **nadawcy muszą uporać się z uregulowaniem kwestii związanych z prawami autorskimi.**

Jest to szczególnie trudne w przypadku produkcji telewizyjnych ze względu na dużą liczbę różnych posiadaczy praw – od 50 do 100 aktorów, piosenkarzy, muzyków, scenarzystów, itp. – może brać udział w powstawaniu jednego programu.

Nadawcy muszą uregulować kwestie prawne w odniesieniu do wszystkich materiałów przez nich wykorzystywanych na każdej platformie.

Dodatkowo, w przypadku dużej części produkcji nadawców, umowy licencyjne zostały podpisane w czasie, kiedy nadawanie online nie istniało lub było nieprzewidziane. Prawo do udostępniania w Internecie, w większości przypad-

ków, nie będzie zatem uwzględnione w zezwoleniu (w zależności od właściwego prawa kontraktowego) i niezbędne będzie uzyskanie nowej licencji od każdego współautora produkcji. Ponadto, utrwalenia dźwiękowe są zasadniczo osadzone w dziełach audiowizualnych. **W przypadku własnych produkcji audiowizualnych nadawcy, uregulowanie kwestii związanych z prawami muzycznymi jest również niezbędne do udostepniania na żądanie.**

Na przykład, ZDF oszacowała, że roczna liczba jej kontraktów wynosi około 70 000. Oczywiste jest, że indywidualne renegocjacje dotyczące wykorzystywania wszystkich materiałów online są niemożliwe. Wymagałoby to zbyt dużych nakładów administracyjnych. Są to pieniądze i czas, które można by lepiej zainwestować w kreatywność.

Dodatkowo, pod koniec procesu, wymagane zezwolenie na użytkowanie może czasami nie zostać wydane: jeżeli brakuje zezwolenia jednego posiadacza praw, cały program audiowizualny nie może zostać udostępniony do użytku.

2. Wiele narzędzi w znaczący sposób pomoże licencjonować produkcje audiowizualne nadawców w ramach UE

Ze względu na nieustający rozwój technologii oraz wzrost oczekiwań konsumentów, wymagających niezwykle elastycznych rozwiązań licencjonowania, **Europa potrzebuje wspólnego pakietu narzędzi licencjonowania.**

- **Ramy dotyczące praw autorskich przyjęte dla wszystkich rodzajów wykorzystania treści audiowizualnych nadawców na rynku wewnętrznym**

Propozycja Komisji Europejskiej w sprawie dyrektywy w sprawie niektórych dozwolonych możliwości wykorzystania utworów osieroconych potwierdza potrzebę znalezienia rozwiązania dla archiwów nadawców. Po raz pierwszy proponowane jest rozwiązanie prawne. Propozycja ta jest krokiem we właściwym kierunku, ale jej zakres jest ograniczony i skupia się tylko na niewielkiej części archiwów nadawców. Europejskie ramy prawne dotyczące praw autorskich muszą zająć się specyfiką tego materiału w szerszym ujęciu.

- **Zbiorowe zarządzanie prawami w odniesieniu do masowego użycia treści kreatywnych**

Zbiorowe zarządzanie prawami w odniesieniu do masowego użycia treści kreatywnych jest niezwykle ważne.

W szczególności, nadawcy są masowymi użytkownikami muzyki: duży nadawca może w swoich programach wykorzystywać nawet 200 000 utworów muzycznych tygodniowo. Umowy zbiorowe oraz rozwiązania jednego okienka w odniesieniu do wykorzystywania utworów muzycznych w programach nadawców już istnieją dla nadawania linearnego, gdyż niemożliwe jest, aby nadawcy pojedynczo regulowali kwestie związane z prawami muzycznymi. Jednak zezwolenia na korzystanie ze światowego repertuaru muzycznego są potrzebne również w środowisku cyfrowym.

Zbiorowe zarządzanie prawami oraz rozwiązania jednego okienka – z możliwością uwzględnienia przez państwa członkowskie modelu rozszerzonych licencji zbiorowych lub podobnych systemów tam gdzie ma to zastosowanie – powinno być stosowane zarówno do tradycyjnych audycji jak i wykorzystywania programów nadawców online.

Jednocześnie oczywiste jest, że swoboda kontraktowa producentów filmowych, aby indywidualnie negocjować z nadawcami ich wyłączne prawa musi zostać utrzymana.

- **Europejski kodeks zachowania dla organizacji zbiorowego zarządzania**

Nadawcy publiczni są naturalnymi partnerami biznesowymi organizacji zbiorowego zarządzania. W erze cyfrowej stowarzyszenia autorskie odgrywają tak samo ważną role jak w środowisku offline.

Ich kluczową funkcją jest ułatwianie korzystania z materiałów chronionych prawem autorskim, po niższych kosztach transakcji niż przy licencjonowaniu indywidualnym oraz administrowanie wynagrodzeniem zebranym od użytkowników oraz rozdzielenie go pomiędzy posiadaczy praw.

Minimalny zbiór europejskich zasad zarządzania i przejrzystości pomoże zabezpieczyć atmosferę bezpieczeństwa oraz faworyzować skuteczne zarządzanie prawami. **Jasne warunki licencjonowania dla użytkowników, przejrzystość w odniesieniu do struktury i poziomu opłat, skuteczne mechanizmy rozwiązywania konfliktów oraz regularny nadzór są najważniejszymi aspektami zasad, którymi powinny kierować się organizacje zbiorowego zarządzania.**

Te zasady europejskie mogłyby później stać się podstawą do wprowadzenia bardziej rozszerzonych systemów zbiorowego zarządzania w Państwach Członkowskich, w których uznano by to za pożyteczne lub niezbędne. Oczywiste jest, że skuteczność i przejrzystość muszą być zasadniczymi warunkami dla organizacji, które maja zawierać umowy o rozszerzonym skutku.



Mark Bide
Europejska Rada Wydawców

Przez długi okres, zanim zostało skodyfikowane, prawo autorskie było motorem rozwoju sektora mediowego. Rozwój technologii implikuje teraz zmiany, które muszą być dokonane w odniesieniu do praw autorskich. Internet oznacza koniec tradycyjnych modeli biznesowych, barier wejścia na rynek, ale zapowiada również koniec praw autorskich w wymiarze jaki znamy. Potrzebne są nowe sposoby zarządzania, które będą znajdowały zastosowanie w środowisku cyfrowym.

W praktyce oznacza to, że zarządzanie prawami nie jest już opcjonalne. Zapobieganie naruszeniom praw nie jest podstawowym problemem. Podstawowym wyzwaniem jest wykorzystywanie technologii do tego, do czego ona się nadaje najbardziej m.in. zarządzania danymi. Zarządzanie prawami jest procesem skomplikowanym i kompleksowym, dotyczącym wielu sektorów gospodarki. Konieczne jest wypracowanie rozwiązań transgranicznych, dotyczących zawartości całej domeny ze szczególnym uwzględnieniem współpracy technologicznej.

Najprostszym rozwiązaniem jest stworzenie stowarzyszenia medialnego. Jest to wyzwanie globalne, nie europejskie. System powinien opierać się na międzynarodowej współpracy oraz przejrzystych zasadach funkcjonowania. Powinien w takim samym stopniu uwzględniać interesy uprawnionych, jak i użytkowników. Do głównych zadań stowarzyszenia powinno należeć zbudowanie infrastruktury do identyfikacji praw opartej na wspólnych standardach – mechanizmu który łączyłby utwory zamieszczane w Internecie z podmiotami uprawnionymi z tego tytułu. Stowarzyszenie powinno ułatwiać podejmowanie działań, a nie bezpośrednio w nich uczestniczyć. Działania muszą cechować się elastycznością, nie mogą być związane z jakimś określonym modelem biznesowym, muszą być dostosowane do działań sektora. Stowarzyszenie nie powinno natomiast tworzyć „serwerów praw", ponieważ wiele już istnieje i będą tworzone w przyszłości. Uczestnictwo powinno być dobrowolne. Uprawnieni muszą chcieć przystąpić, ponieważ będzie to w ich interesie, a nie dlatego że jest to obowiązkowe.

Powyższy tekst został przygotowany przez Departament Własności Intelektualnej i Mediów Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego na bazie wykładu Pana Marka Bide.



Cécile Despringre
Stowarzyszenie Autorów Audiowizualnych

Stowarzyszenie Autorów Utworów Audiowizualnych (SAA), zrzesza 25 organizacji zbiorowego zarządzania z 18 krajów. Obecnie reprezentuje ponad 120 000 scenarzystów i reżyserów filmów, programów telewizyjnych i innych utworów audiowizualnych.

Cele organizacji są następujące:

- ochrona i wzmocnienie majątkowych i osobistych praw autorów utworów audiowizualnych;
- rozwijanie, promowanie i ułatwianie zarządzania prawami autorskimi przez organizacje członkowskie;
- zapewnienie odpowiedniego wynagrodzenia dla autorów utworów audiowizualnych za każdorazowe wykorzystanie ich utworów.

W dniu 21 lutego 2011 SAA opublikowało Białą Księgę w sprawie Praw i Wynagrodzeń Autorów Audiowizualnych w Europie. Biała księga przedstawia sytuację europejskich autorów utworów audiowizualnych w zakresie ich praw i wynagrodzeń. Podkreśla ona istniejące problemy oraz przedstawia rozwiązania w oparciu o doświadczenia i know-how zbiorowego zarządzania prawami autorskimi.

Przemysł audiowizualny opiera się na kreatywności i talencie

Reputacja i sukces europejskiej produkcji filmowej i telewizyjnej opiera się na zdolnościach twórczych jej autorów. Jednakże indywidualne negocjacje umów z producentami zbyt często kończą się wykupieniem praw jako, że umowy z autorami negocjowane są jako pierwsze w procesie produkcji, w momencie kiedy istnieje największe ryzyko, a dostęp do środków finansowych jest ograniczony.

Organizacja systemu praw autorów audiowizualnych i ich wynagrodzeń w Europie

Prawa autorów audiowizualnych i system ich wynagradzania jest tylko częściowo scharmonizowany w Europie. W zależności od kraju występują znaczne rozbieżności w odniesieniu do kwot wypłacanych scenarzystom i reżyserom.

W wielu krajach prawa autorskie są uwzględniane w umowach produkcyjnych, jednakże są one raczej indywidualnie niż zbiorowo negocjowane, a scenarzyści i reżyserzy są zazwyczaj zmuszeni do zaakceptowania jednej płatności

za przekazanie wszystkich praw. Umieszczenie w umowach „prawa do udostępnienia" przyznanego przez Dyrektywę o Społeczeństwie Informacyjnym z 2001 r. okazało się trudne i rzadko powoduje że autorzy otrzymują dodatkowe wynagrodzenie za kolejne użycie utworu „na żądanie". W przeciwieństwie do powyższego, prawa i wynagrodzenia objęte zbiorowym zarządem są gwarantowane wszystkim autorom utworów audiowizualnych i pomagają im utrzymać się podczas przygotowywania kolejnego projektu.

Zbiorowe zarządzanie prawami autorów utworów audiowizualnych

Wiele praw jest zarządzanych przez organizacje zbiorowego zarządzania:

- Europejskie ustawodawstwo przewiduje obowiązek zbiorowego zarządzania prawami do retransmisji drogą kablową;
- Rekompensata za prywatne kopiowanie jest zbiorowo zarządzana, w miejscach gdzie istnieją opłaty;
- W poszczególnych państwach inne prawa pochodne, takie jak najem i publiczne wypożyczanie, sprzedaż video i korzystanie dla celów edukacyjnych są zarządzane zbiorowo;
- Więcej niż połowa członków SAA pobiera i dystrybuuje wynagrodzenie z tytułu prawa do transmisji telewizyjnych utworów autorów audiowizualnych. Mogą one generować znaczne dochody.

W niektórych krajach (np. Hiszpania, Włochy, Polska) końcowy dystrybutor utworu audiowizualnego uważany jest przez prawo za odpowiedzialnego za płatności na rzecz autorów. Wynagrodzenia te są pobierane przez organizacje zbiorowego zarządzania. System ten jest najbardziej korzystny dla autorów, ponieważ jak przewiduje ustawa, niezależnie od umowy zawartej z producentem, dystrybutor końcowy jest zobowiązany do: a) płatności na rzecz autorów za każde kolejne wykorzystanie ich prac oraz b) wykonanie płatności za pośrednictwem organizacji zbiorowego zarządzania. Jest to bardzo efektywne rozwiązanie zapewniające, że niezależnie od narodowości, autorzy audiowizualni będą odpowiednio wynagradzani w zależności od sukcesu swoich utworów.

Wyzwania rewolucji cyfrowej

Sektor audiowizualny na całym świecie przechodzi aktualnie okres dramatycznych zmian. Pojawienie się wielu nowych platform cyfrowych dystrybucji filmów i innych utworów audiowizualnych oferuje zarówno szanse, jak i wyzwania. W celu utrzymania i zwiększenia produkcji europejskiej w świecie cyfrowym, filmowcy (twórcy, producenci i dystrybutorzy), będą zależni od stałego wsparcia finansowego i systemu zachęt. Jest to szczególnie ważne w tym momencie, by wkład autorów był rozpoznawany i finansowo wynagradzany. Trwałe zobowiązania na poziomie krajowym i europejskim w zakresie wsparcia przemysłu i jego twórców, jak również utrzymania poziomu produkcji są niezbędne.

Przyszłościowe sprawdzone rozwiązanie: zwiększenie zbiorowego zarządzania prawami i wynagrodzeniami autorów audiowizualnych

Europejski jednolity rynek cyfrowy nie może pomijać autorów utworów audiowizualnych. SAA uważa, że istnieje pilna potrzeba harmonizacji praw ekonomicznych tych autorów – twórców treści, na których barkach spoczywa przyszłość europejskiego sektora audiowizualnego.

SAA proponuje następujące rozwiązanie:

- niezbywalne i nieprzenoszalne prawo do wynagrodzenia autorów audiowizualnych za udostępnianie ich utworów w oparciu o przychody z dystrybucji on-line, pobrane od końcowych dystrybutorów;
- zbiorowe zarządzanie w zakresie prawa do wynagrodzenia.

Doświadczenie pokazuje, że w przypadku praw autorskich, które zostały uznane na poziomie UE, autorzy korzystali z większej ochrony prawnej i przejrzystości swoich praw oraz osiągali korzyści ekonomicznych, bez szkody dla rynku.

Wniosek

SAA uważa, że wykupowanie praw powinno przestać funkcjonować. Technologie informacyjne i komunikacyjne pozwalają teraz na nowe systemy wynagrodzeń w oparciu o przychody z eksploatacji filmów i innych utworów audiowizualnych.

Włączenie tej kwestii do Zielonej Księgi Komisji Europejskiej w sprawie dystrybucji on-line utworów audiowizualnych jest zachęcające i SAA cieszy się na współpracę z innymi podmiotami w sektorze, jak również z Komisją, w celu osiągnięcia porozumienia w sprawie realizacji propozycji Stowarzyszenia. Spowoduje to uwolnienie potencjału europejskiego sektora audiowizualnego i rozwój stabilnego systemu wynagrodzeń dla autorów audiowizualnych. Dostarczy to również jasności i pewności dla użytkowników i konsumentów w zakresie praw i rozwoju transgranicznego licencjonowania w całej Europie.

Curriculum Vitae

Cécile Despringre jest Dyrektorem Wykonawczym SAA. Studiowała Prawo międzynarodowe i europejskie na University of Paris I i uzyskała tytuł magistra z Międzynarodowego prawa gospodarczego w 1996 r. Po odbyciu praktyk w Delegacji Komisji Europejskiej przy Organizacjach Międzynarodowych w Genewie w 1997 r. rozpoczęła pracę jako urzędnik do spraw europejskich w SACD w Brukseli, w tym samym czasie została też doradcą prawnym Federacji Europejskich Reżyserów Filmowych (FERA) i Międzynarodowego Stowarzyszenia Autorów Dzieł Audiowizualnych (AIDAA). W 2006 r. została Dyrektorem Generalnym FERA i utrzymała tę pozycję do czasu nominacji w SAA w 2009 r.


s at stake
adcasters, telcos,
stributors,
equipment
els (subscriber-
emand view"), pay
ertisement-
Walter Dillenz
Silke von Lewinski
Ted Shapiro

PANEL II

Odpowiedzialność za naruszenia praw autorskich w środowisku cyfrowym a zbiorowe zarządzanie prawami

PRAWO AUTORSKIE

ROLA KOMPETENCJI W KULTURZE
ZARZĄDZANIE PRAWAMI AUTORSKIMI
I POKREWNYMI W ŚRODOWISKU CYFROWYM

Moderator: Steve Rowan **178**
Keynote speaker: Jean Bergevin **180**
Panelista: Kurt Van Damme **182**
Panelista: Marek Staszewski **187**
Panelista: Didier Giraud **190**
Panelista: Piotr Stryszowski **191**
Panelistka: Marie-Françoise Marais **194**
Panelistka: Marielle Gallo **197**



Steve Rowan
Brytyjski Urząd Własności Intelektualnej

Wstęp do panelu

W sesji wzięło udział 7 mówców reprezentujących OECD, Komisję Europejską, Parlament Europejski, Francję oraz posiadaczy praw z przemysłu muzycznego, wydawniczego i filmowego. Debata podkreślała potrzebę gromadzenia lepszych dowodów, aby ułatwić informowanie i przeprowadzanie interwencji w tym obszarze. Trudno jest zgromadzić i ocenić dowody na naruszanie praw własności intelektualnej, ale obecne dowody nie pokazują, żeby naruszanie stanowiło problem i potrzebne były działania.

Prezentacje i dyskusje przywołały szeroki zakres planowanych działań lub działań już realizowanych w wielu państwach członkowskich UE. Jasne było, że rządy i posiadacze praw autorskich przyjęli wiele strategii, których celem jest próba oznakowania treści oraz zdefiniowanie naruszenia praw autorskich i zajęcie się tym problemem.

Dyskusja podkreśliła, że technologia stanowi zarówno szansę, jak i zagrożenie dla przemysłów kreatywnych. Istniały nowe sposoby komercjalizacji treści oraz docierania do nowej publiczności, ale przyniosły one również zagrożenia związane z łatwością kopiowania i publikowania. Jednak prezentacje i dyskusje pokazały, że istnieją nowe i innowacyjne rozwiązania tych problemów, które można odnaleźć za pomocą technologii. Mówcy podkreślali rolę edukacji w zwiększaniu świadomości na temat ważności praw autorskich i mówili o systemach, które opracowali, aby wykryć nielegalne kopiowanie treści literackich w Internecie. System pokazał, że dzieła literackie były dostępne w wielu językach i na wielu stronach internetowych. Pokaz systemu wykrywającego nielegalne wykorzystywanie treści audiowizualnych dostarczył podobnych przykładów nielegalnego wykorzystywania treści audiowizualnych w Internecie i sposobów jego wykrywania.

Sesja zakończyła się wnioskiem, że w celu zajęcia się problemem piractwa niezbędna jest współpraca przemysłu i rządów w wypracowaniu zrównoważonego podejścia – edukowanie publiczności na temat znaczenia szanowania i nagradzania kreatywności, zapewnianie, że istnieją atrakcyjne sposoby korzystania z legalnych treści, a także skuteczne egzekwowanie mechanizmów w stosunku do tych, którzy dalej naruszają prawa autorskie.

Curriculum Vitae

Zastępca Dyrektora w Dyrektoriacie Praw Autorskich i Własności Intelektualnej brytyjskiego Urzędu Własności Intelektualnej. W Urzędzie pracuje od 1991 r. W ciągu swojej kariery pracował na różnych stanowiskach operacyjnych, politycznych i sądowych w zakresie praw autorskich, patentów, znaków handlowych i wzorów przemysłowych. Członek zespołu ds. własności intelektualnej w Jednostce Strategicznej Premiera (2004 r.) oraz pracownik ministerstwa skarbu (2006 r.) w charakterze doradcy przy sporządzaniu Raportu Gowersa (Gowers Review). Od 2007 r. Zastępca Dyrektora, obecnie odpowiedzialny za polityki w zakresie praw autorskich i kwestie egzekwowania przepisów prawa własności intelektualnej.



Jean Bergevin
Wydział do Walki z Podrabianiem i Piractwem,
Dyrekcja Generalna ds. Rynku Wewnętrznego i Usług, Komisja Europejska

Przemówienie otwierające

Internet jest szansą dla rozwoju kultury. Ułatwia rozpowszechnianie treści oraz zwiększa kreatywności twórców. Internet jest siecią globalną, dlatego też jego rozwój wymaga wprowadzania rozwiązań międzynarodowych. Wzrost gospodarczy Unii Europejskiej oparty jest na rynku kreatywnym, który wymaga zaufania oraz ciągłych inwestycji. Gospodarka UE jest zależna od globalnych trendów. Dobra niematerialne będą stanowić o przyszłej roli gospodarki europejskiej w świecie. Żadna produkcja, ani dystrybucja kreatywnych treści nie jest darmowa.

Rozwój wspólnego rynku związany jest z wieloma wyzwaniami. Ramy prawne regulujące ten rynek mają za zadanie ułatwienie wytwarzania przedmiotów własności intelektualnej, które mogą być rozpowszechniane i wykorzystywane na terytorium całej Unii Europejskiej. Przepisy muszą być zgodne z zasadami sformułowanymi w Karcie Praw podstawowych UE, czyli: swobodą umów, ochroną własności intelektualnej, ale także ochroną danych osobowych i swobodą wyrażania opinii.

Strategia dotycząca praw własności intelektualnej, opublikowana przez KE w maju wyraża w jaki sposób KE chciałaby stawić czoła powyższym wyzwaniom. Dokument porusza wiele zagadnień w tym także kwestie zbiorowego zarządu oraz egzekwowania praw własności intelektualnej.

Jeżeli chodzi o problem zbiorowego zarządu, KE planuje opublikowanie projektu dyrektywy w tym zakresie jeszcze w tym roku. Celem będzie zwiększenie przejrzystości działania organizacji oraz jakości zarządzania, a także zwiększenie efektywności działania i ułatwienie korzystania z dostępnego repertuaru, nie tylko krajowego, ale również międzynarodowego. Internet oraz technologie informatyczne pozwalają na bardziej efektywne pobieranie oraz redystrybuowanie wynagrodzeń z tytułu korzystania z utworów i przedmiotów praw pokrewnych. Organizacje zbiorowego zarządzania są w stanie pobierać większe sumy za niższe stawki od szerszego grona użytkowników. Ponadto większa część pobranego wynagrodzenia powinna być rozdystrybuowana pomiędzy autorów oraz fundusze kulturalne.

Internet zmniejsza bariery wejścia i wyjścia na rynek, co może być wykorzystywane przez użytkowników i operatorów czerpiących dochody kosztem podmiotów uprawnionych. Mechanizmy służące egzekwowaniu praw własności intelektualnej na poziomie europejskim muszą dawać podmiotom uprawnionym możliwości zapobiegania nielegalnemu

wykorzystywaniu ich utworów. Problemem wartym rozważenia przez państwa członkowskie jest to jak sprawić żeby egzekwowanie praw własności intelektualnej było łatwiejsze dla małych i średnich przedsiębiorstw i twórców indywidualnych. Jeżeli chodzi o nielegalną wymianę plików to należy wykorzystać prace Obserwatorium oraz monitorować postępy dokonywane w poszczególnych państwach członkowskich.

Niezbędna jest edukacja użytkowników, a tymczasem kultura jest najmniej ważną częścią programów edukacyjnych w większości krajów. Powinny być rozwijane działania prewencyjne, niedopuszczające do naruszania praw. Ważne jest, aby prawa nie były wykorzystywane w sposób, który zapobiegałby rozwojowi kultury.

Prawo autorskie nie jest przestarzałe, ale wymaga pewnego dostosowania do rozwoju nowych technologii, tak aby można było w pełni korzystać z dorobku kulturowego. Przeciwdziałanie naruszeniom powinno stać się bardziej opłacalne i efektywne w skali transgranicznej. Programy edukacyjne powinny bardziej skupiać się na kształceniu w zakresie twórczości kulturalnej.

Powyższy tekst został przygotowany przez Departament Własności Intelektualnej i Mediów Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego na bazie wykładu Pana Jeana Bergevin.



Kurt Van Damme
Librius, Reprobel, Boek.ba

Nielegalne kopie treści książek: zintegrowany model flamandzki

Przebudzenie w innym świecie

W ciągu ostatnich kilku lat proces wydawania książek bardzo się zmienił. Co chwila pojawiały się nowe urządzenia, nowe modele biznesowe i nowe sposoby na udostępnienie treści czytelnikom. Chociaż wydawanie książek zawsze będzie blisko związane z wersją drukowaną, cyfrowy rynek księgarski obejmujący e-booki oraz publikacje na nośnikach cyfrowych rozwija się w naprawdę szybkim tempie. Mimo to, w krajach, gdzie rynek księgarski jest niewielki, ponieważ używa się tam tzw. małych/mniej używanych języków (języki o małej liczbie użytkowników) cyfrowy rynek księgarski jest rynkiem zarówno wschodzącym, jak i bardzo wrażliwym.

Na dzień dzisiejszy e-booki stanowią we Flandrii mniej niż 1% całego rynku księgarskiego, jednak biorąc pod uwagę to, że ich sprzedaż w okresie od września 2010 roku do września roku 2011 potroiła się, udział ten szybko się powiększa. W świecie wydawnictw naukowych, technicznych i medycznych (STM) książki i publikacje w formie cyfrowej istnieją od dłuższego czasu i mają dużo większy, chociaż trudny do dokładnego określenia, udział w rynku.

Rynek e-booków: młody, mały i wrażliwy

Mały, wschodzący flamandzki cyfrowy rynek księgarski stale ewoluuje, ale w rozwoju i uzyskaniu stabilności przeszkadzają mu dwa główne czynniki: piractwo i wysoka stawka VAT. We Flandrii, tak jak w całej Belgii, książki wydawane w formie papierowej korzystają z niskiej, 6-procentowej stawki VAT, jednak wszystkie publikacje cyfrowe (włączając te na trwałych nośnikach) są nadal oprocentowane według normalnej, 21-procentowej stawki. Ta dyskryminacja jest nie do zaakceptowania nie tylko dlatego, że to treść produktu powinna decydować o wysokości stawki VAT, nie jej forma(t) lub sposób udostępniania, ale także dlatego, że powstrzymuje wydawców, dostawców treści cyfrowych (np. e-aggregators) oraz księgarzy przed obniżeniem cen sprzedaży w handlu detalicznym. Wskutek tego we Flandrii nie

osiągnięto jeszcze „punktu przełomowego" (punktu, po osiągnięciu którego sprzedaż książek w formie cyfrowej osiągnęłaby poziom/masę krytyczną, która zamieniłaby rynek wschodzący w rynek mocny i opłacalny).

Piractwo i różnorodność kulturowa

Na dodatek cyfrowy rynek księgarski musi radzić sobie z nielegalnymi treściami w Internecie. Z uwagi na to, że owe treści są zwykle rozpowszechniane za darmo i łatwo je znaleźć, odbiorcy ulegają pokusie ściągnięcia, wysłania i/lub dzielenia się tymi treściami, wskutek czego wydawcy, dostawcy, dystrybutorzy, księgarze, ale też nie zapominajmy – autorzy zostają z pustymi rękami, bez zwrotu zainwestowanych środków i bez wynagrodzenia za ich twórczość oraz znaczący wkład w gospodarkę (jako twórcza gałąź przemysłu). Ponadto, większość pirackich kopii książek to bestsellery, przede wszystkim beletrystyka, kryminały, fantasy, komiksy i literatura faktu. W normalnych warunkach rynkowych właśnie dzięki tym bestsellerom wydawcy mogą inwestować w książki o mniej popularnej treści: książki, które nigdy nie dostaną się do pierwszej dziesiątki sprzedanych książek, ale które, dzięki bogactwu tematów i pozycji stanowią ważny element różnorodności kulturowej każdego kraju. W rezultacie, istnieje bezpośrednia i odwrotna zależność pomiędzy ilością dostępnych nielegalnych książek a różnorodnością kulturową. Okazuje się, że proporcja ta powoduje szczególnie dużo problemów w krajach lub na obszarach o niewielkich rynkach i/lub „mniej rozpowszechnionych językach", jak np. Flandria.

Walka nie na papierze, lecz na polu bitwy

Z wielu powodów trudno jest wycenić szkody ekonomiczne wyrządzane przez piractwo. W przeciągu ostatnich pięciu lat opublikowano wiele badań na ten temat, jednak ich metodologie się różnią i, jak zauważono w Raporcie Hargreavesa dla Wielkiej Brytanii (UK Hargreaves Report 2011), czasami budzą one wątpliwości. Pewne jest natomiast to, że pirackie kopie treści książek znajdują się w Internecie i są rozpowszechniane, i to w dużych ilościach. Flamandzcy wydawcy (poprzez swoje stowarzyszenie VUV, organizację patronacką flamandzkiej branży księgarskiej Boek.be i ich stowarzyszenie autorskie Librius) byli i nadal są zdania, że jedynym sposobem na wiarogodną ocenę rzeczywistych rozmiarów i ilości dostępnych nielegalnych pozycji – i w konsekwencji piractwa na rynku księgarskim – jest przeprowadzenie zautomatyzowanego, regularnego i szeroko zakrojonego przeszukiwania Internetu nastawionego na tytuły książek wydanych drukiem, na podstawie bazy danych Boekbank (BiP). A ponieważ mają taki zamiar, wydawcy słusznie dodają, że mogą przy okazji także usunąć nielegalnie treści, na które natrafią.

Jednoczenie się i usuwanie

Odkrywanie na nowo Ameryki rzadko jest dobrym pomysłem. Dlatego też flamandzka branża księgarska zjednoczyła się z Belgijską Federacją Anty-Piracką (BAF), aby stworzyć narzędzie indeksujące (webcrawler) do wyszukiwania nielegalnych książek na podstawie HYDRA oraz narzędzia indeksujące do wyszukiwania nielegalnych filmów, muzyki i gier (BAF). Każdy znaleziony nielegalny link czy strona internetowa, który nie znajduje się na (dużej) liście skanowania znanych stron do ściągania bezpośredniego (Rapidshare, MegaUpload, ...), stron P2P (The Pirate Bay, eDonkey, ...) i grup dyskusyjnych jest dodawany do listy skanowania, dzięki czemu webcrawler jest programem, który sam dostar-

cza sobie materiału do przetworzenia. Ponadto czynnie skanuje Internet zamiast biernie korzystać wyłącznie z portalu o piractwie na stronie, na której posiadacze praw autorskich zamieszczają lub zgłaszają linki lub treści naruszające prawa autorskie. Wadą takiego portalu jest to, że link, który usuniemy dzisiaj, następnego dnia pojawi się gdzie indziej. Kiedy webcrawler działa w sposób czynny, zautomatyzowany i wszechstronny, powracające linki pozostają takie, jakie powinny być – nieaktywne.

Rezultaty pierwszego zastosowania SINBADa: duży problem w małym kraju

Namacalnym rezultatem współpracy organizacji Boek, Librius i BAF jest SINBAD, skrót od „Szukanie nieautoryzowanych książek i prezentacji w Internecie". SINBAD to jedno z nielicznych istniejących oraz wydajnych narzędzi indeksujących, stworzonych do wyszukiwania nielegalnych książek w UE. Został uruchomiony latem 2011 roku i stale pracuje dostarczając meta-dane o książkach z Boekenbank dla narzędzia indeksującego BAF i do listy skanowania. Pierwsze wyniki SINBADa były zaskakujące: znalazł on i od razu usunął 29 tysięcy nielegalnych linków do treści flamandzkich książek, 19 tysięcy dotyczyło beletrystyki i literatury faktu oraz 10 tysięcy dotyczyło komiksów (które to, nawiasem mówiąc, stanowią jedynie 5 procent flamandzkiego rynku księgarskiego a więc są one zbyt licznie reprezentowane w nielegalnym światku online). Te liczby są zaskakujące, ale też imponujące zarazem biorąc pod uwagę fakt, że BAF w 2010 roku usunął „jedynie" jakieś 12 tysięcy nielegalnych linków do belgijskich filmów i seriali telewizyjnych. Do nielegalnych książek, które znaleziono i usunięto należały przetworzone cyfrowo z wersji papierowych książki i komiksy, e-booki oraz audiobooki i podcasty. Jeszcze bardziej niepokojące było to, że wiele z tych linków było „multipakietami" (pakietami zbiorczymi) i zawierało nie jedną, ale całe serie nielegalnych książek, często starannie ułożonymi według autorów i gatunków literackich.

„Ma być prosty, łatwy w obsłudze" (KISS)

SINBAD, choć skomplikowany jeśli chodzi o użytą technologię, pracuje na prostej i efektywnej zasadzie: wysyła automatycznie wygenerowaną wiadomość „notice-and-take-down" (procedura notyfikacji o bezprawnych treściach w Internecie) na „abuse@" – adres mailowy hosta/dostawcy strony internetowej lub platformy. Po wysłaniu takiego powiadomienia, strony/platformy, o które chodzi zwykle blokują zgłoszone linki. W przeciwnym wypadku podejmuje się dalsze kroki prawne wedle potrzeby.

Jak organizacja zbiorowego zarządzania może pomóc w walce z piractwem

SINBAD został opracowany i sfinansowany przez Librius, organizację zbiorowego zarządzania flamandzkich wydawców książek (www.librius.com / aby uzyskać więcej informacji, w tym szczegółowe wyniki poszukiwań i usuwania kliknij na przycisk na portalu SINBAD w lewym dolnym rogu – niestety strona w obecnej wersji dostępna jest wyłącznie w języku holenderskim), korzystając ze wsparcia swojego „Funduszu Innowacji i Rozwoju" („IO-Fonds"/„ID-Fund"). Zgodnie z belgijskim prawem autorskim organizacja zbiorowego zarządzania może przeznaczyć do 10 procent zarządzanych przez siebie środków (w przypadku Libriusa, obrót w 2010 przekroczył 3 miliony euro i pochodził przede wszystkim z opłat z tytułu reprografii i honorarium wypłacanego przez biblioteki publiczne) na utworzenie lub zasilenie

„kulturalnego, społecznego i edukacyjnego funduszu". W wypadku Libriusa, ID-Fund nie jest przeznaczony wyłącznie na rozwój (t.j. pomoc mniej rozwiniętym organizacjom zbiorowego zarządzania w innych krajach polegająca na zdobyciu kompetencji i dzieleniu się najlepszymi praktykami, ale głównie na promowanie innowacji we flamandzkim sektorze księgarskim.

Zachęta do stosowania

W fazie początkowej usługa SINBAD jest wolna od opłat dla członków/wydawców Libriusa, aby dać im możliwość zapoznania się z programem, jego metodami pracy i generowanymi wynikami. Od 2012 roku mogą być pobierane opłaty. Zasady ich pobierania zostaną jeszcze ustalone. Członkowie-wydawcy dali Libriusowi upoważnienie do usuwania treści łamiących prawo. Dalsze kroki prawne – takie jak wytoczenie procesu o meritum lub o odszkodowanie, czy uzyskanie zakazu sądowego – wymagają dodatkowych upoważnień. Oczywistym jest, że wydawcy, jeśli tego sobie zażyczą, mogą wycofać się z projektu (całkowicie lub częściowo).

Zostaw ściągających pliki w spokoju, są twoimi (przyszłymi) klientami

SINBAD jest tylko jedną – aczkolwiek ważną – częścią stosowanej przez Boek.be i Librius polityki antypirackiej. Przede wszystkim, piractwo jest definiowane jako „udostępnianie i/lub rozpowszechnianie nielegalnych treści książek". W rezultacie, ściąganie dla celów prywatnych nie zawiera się w tej definicji, dlatego też użytkownicy nie są celem programu anty-pirackiego. Boek.be i Librius wysyłają przez to jasny i pozytywny sygnał (ściąganie jest w porządku ale możesz rozważyć zakup oryginału o wysokiej jakości) zamiast negatywnego (ściągając popełniasz przestępstwo). Flamandzka branża księgarska jest zdania, że osoby ściągające nielegalne treści – często nastolatki z ograniczonym budżetem – są przyszłymi klientami, dlatego nie powinno się ich irytować czy oskarżać o przestępstwo za ściąganie nielegalnych treści. Z drugiej strony aktywnie uderza się w firmy i osoby hostingujące, wysyłające i udostępniające pliki. Poza tym, Boek.be i Librius – wspólnie z BAF i innymi przedstawicielami posiadaczy praw autorskich – prowadzą kampanię mającą na celu rewizję statusu prawnego dostawców usług internetowych (ISP). Zajmują się również zwiększeniem wiedzy o problemie nielegalnych książek poprzez szkolenie i informowanie urzędników państwowych. Działają też na polu zwalczania piractwa online. Nie mniej ważnym osiągnięciem jest prowadzenie – od 2009 roku, kiedy to flamandzki rynek e-booków był w jeszcze w powijakach – portalu e-boek.org, który oferuje około 15 tysięcy holenderskich i 150 tysięcy angielskich legalnych e-booków (www.e-boek.org).

Europa wzywa

Librius jest obecnie zaangażowany w negocjacje ze stowarzyszeniami wydawców oraz z organizacjami zbiorowego zarządzania z innych krajów członkowskich UE w celu przekształcenia SINBADa w pan-europejskie antypirackie narzędzie. To europejskie podejście ma dużo racji bytu z wielu powodów: (1) pozwoliłoby to posiadaczom praw autorskich zredukować wydatki ponieważ inwestycje na etapie początkowym jak również roczne koszty licencji/użytkowania mogłyby być podzielone pomiędzy kilku udziałowców; (2) piractwo to w UE bez wątpienia zjawisko transgraniczne i poważne zagrożenie dla całej europejskiej branży wydawniczej; (3) dane generowane przez pan-europejski we-

bcrawler dostarczyłyby dokładnych, rzetelnych i wyczerpujących informacji dla Europejskiego Obserwatorium ds. Podrabiania i Fałszerstwa, zwłaszcza jeśli chodzi o rzeczywisty wymiar piractwa obejmującego książki; oraz (4) transgraniczna inicjatywa UE umożliwiłaby i uzasadniła tak potrzebne europejskie wsparcie finansowe.

Podsumowanie

Przypadek Librius/SINBAD ukazuje sześć podstawowych zagadnień: po pierwsze – piractwo obejmujące książki istnieje i to na dużą skalę, nawet na mniejszych rynkach księgarskich/obszarach językowych; po drugie – istnieje bezpośrednia i odwrotna zależność pomiędzy piractwem a zarówno różnorodnością kulturową, jak i rozwojem/ochroną wschodzącego i bardzo wrażliwego rynku e-booków; po trzecie – chociaż trudno sobie wyobrazić, że kiedyś odniesiemy ostatecznie zwycięstwo w walce z nielegalnymi treściami, to znaczące zmniejszenie ilości pirackich treści jest możliwe przy użyciu praktycznej, sprawdzonej, zautomatyzowanej i samonapędzającej się technologii, bez potrzeby podjęcia kroków prawnych, lub tylko z niewielkim ich udziałem; po czwarte – organizacja zbiorowego zarządzania lub RRO mogą zapoczątkować lub sfinansować antypirackie inicjatywy i przez to odgrywać aktywną rolę na tym polu; po piąte – wiarygodna i wyczerpująca baza danych książek wydanych drukiem to znacznie więcej niż tylko BiP i może być wykorzystana na wiele przydatnych sposobów, które to z kolei mogą (lub mogłyby w krajach, które takiej bazy jeszcze nie mają) być podstawą biznesowych modeli służących finansowaniu, współfinansowaniu lub wspieraniu rozwoju i/lub poprawnego funkcjonowania BiP; i po szóste – we Flandrii w praktyce sprawdziła się właśnie zintegrowana wizja (zarówno odnośnie komunikacji, zwłaszcza z użytkownikami końcowymi, jak i odnośnie roli i współpracy różnych graczy związanych z książką i większym sektorem przemysłów kreatywnych).

Curriculum Vitae

Absolwent uniwersytetu w Gandawie, 1995 r. (magister prawa, studia ukończone z wyróżnieniem). Członek izby adwokackiej w Oudenaarde (1995–1999) oraz prawnik w kancelarii Linklaters De Bandt w Brukseli (2001–2002), asystent na uniwersytecie w Gandawie (postępowanie cywilne, 1997–2001), radca prawny Flamandzkiego Stowarzyszenia Adwokatów (2002), aplikant w Prokuraturze oraz Sądzie Pierwszej Instancji w Oudenaarde (2002–2006).

OBECNIE PIASTOWANE STANOWISKA

Librius: dyrektor zarządzający (od 2008), Boek.be: kierownik zespołu prawnego i doradca w zakresie polityki zagranicznej (od 2006), Reprobel: prezes zarządu (od 2010), członek zarządu (od 2007), wiceprezes (2009–2010), Reprobel: prezes Kolegium Wydawniczego (od 2009). Członek ministerialnych komisji ds. reprografii i kopii prywatnych (od 2007), Federacja Wydawców Europejskich: członek Excom (od 2007), Boek.be: członek Excom (od 2008).



Marek Staszewski
Związek Producentów Audio Video

Odpowiedzialność za naruszenie praw autorskich w środowisku cyfrowym vs. zbiorowe zarządzanie prawami

Zagadnienie zbiorowego zarządzania prawami autorskimi i prawami pokrewnymi, w tym prawami producentów muzycznych i artystów, w zasadzie pojawiło się w Polsce dopiero po 1994 roku, kiedy to przyjęta została znowelizowana ustawa o prawie autorskim. Dokument ten wprowadził formalne ramy administracyjne, na przykład: obowiązek, by organizacja zbiorowego zarządzania miała formę „stowarzyszenia" – dziś wymóg ten wydaje się nieco przestarzały, zwłaszcza w kontekście pobierania należnych wynagrodzeń w imieniu osób uprawnionych.

Nowa ustawa o prawie autorskim wprowadził jednak niezwykle użyteczną instytucję prawną – przyznała ona organizacji zbiorowego zarządzania status STRONY POKRZYWDZONEJ w postępowaniu karnym. To umożliwiło organizacjom domaganie się ochrony prawnej w postępowaniach karnych, działając w imieniu wszystkich osób uprawnionych, które powierzyły tej organizacji kwestie administracji i ochrony swoich własnych praw. Gwarantuje ona także jednolitą reprezentację i spójną politykę egzekwowania tych praw.

Traktowanie organizacji zbiorowego zarządzania jako pośrednika ułatwia osobom uprawnionym egzekwowanie swoich praw:

- ściganie naruszeń przez organizacje zbiorowego zarządzania jest możliwe w odniesieniu do wszystkich pól eksploatacji;
- licencje obejmujące rózne pola eksploatacji przyznawane są przez organizacje zbiorowego zarządzania wyłącznie na określonych warunkach – produkt licencjonowany musi posiadać podobne cechy, co oznacza, że konkurencja może odbywać się na płaszczyźnie jakościowej, a nie cenowej.

W ostatnich latach, pełnomocnicy ZPAV skupili się na walce z nieautoryzowaną dystrybucją nagrań dźwiękowych w środowisku cyfrowym. Piractwo internetowe stało się powszechnym, a zarazem trudnym do powstrzymania zjawiskiem, przede wszystkim ze względu na fakt, że użytkownicy mają złudzenie anonimowości w sieci, a treści są tam łatwe do znalezienia i zmodyfikowania. Użytkownicy sieci typu p2p zaczęli masowo dzielić się nieautoryzowanymi plikami w Internecie. Jednocześnie – organy ścigania i wymiar sprawiedliwości nie były przygotowane do stosowania procedur karnych wobec przestępstw popełnianych w sieci. W związku z tym, niemal niemożliwe było skuteczne egzekwowanie praw przez indywidualne osoby.

Organizacje zbiorowego zarządzania już od wielu lat realizują programy szkoleniowe dla policjantów, prokuratorów i sędziów z całej Polski. Zwróciliśmy się także z prośbą o powołanie przy policji, prokuraturze i sądach, specjalnych jednostek zajmujących się prawem własności intelektualnej. Od kilku lat, Komenda Główna Policji posiada w swojej strukturze specjalny wydział odpowiedzialny za koordynowanie działań policyjnych, związanych z prawem własności intelektualnej, prowadzonych na terytorium Polski.

Współpraca pomiędzy sektorem prywatnym a stroną rządową jest widoczna w Grupie Zadaniowej, działającej w ramach międzyresortowego Zespołu ds. przeciwdziałania naruszeniom praw autorskich i praw pokrewnych, która działa pod patronatem Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Obecnie Grupa ta, zrzeszająca organizacje zbiorowego zarządzania reprezentujące osoby uprawnione z tytułu praw autorskich lub praw pokrewnych, dostawców usług internetowych, a także przedstawicieli Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, do którego kompetencji należy ochrona prawa własności intelektualnej, pracuje nad rozwojem skutecznych narzędzi powstrzymywania piractwa internetowego.

Obecnie wydaje się, że najskuteczniejszym rozwiązaniem byłby system dobrowolnych umów zawieranych pomiędzy dostawcami usług internetowych a posiadaczami praw. Udział przedstawiciela strony rządowej stanowi gwarancję formalnego charakteru tych relacji. ZPAV już od dwóch lat prowadzi rozmowy z ISP i opracował uzgodnioną procedurę informowania o przypadkach naruszenia prawa przez użytkowników, w tym także użytkowników portali społecznościowych, co skutkuje zmniejszeniem dostępu do nielegalnych nagrań. Wdrożenie zbliżonego modelu zostało zaproponowane największemu na polskim rynku operatorowi i właśnie omawiane są jego szczegóły. Jednakże, doprowadzenie do porozumienia pomiędzy organizacjami reprezentującymi odpowiednie sektory, pod patronatem wspomnianej już grupy zadaniowej wydaje się najbardziej odpowiednim rozwiązaniem.

Niezależnie od tych działań, konieczne są zamiany legislacyjne – obowiązujące przepisy mają zastosowanie głównie do naruszeń prawa w obszarze nośników fizycznych, które dziś stały się zjawiskiem marginalnym. Potrzeba wprowadzenia reformy prawa autorskiego została podniesiona już 2005 roku, jednak, aż do dziś, żadne zamiany nie zostały przeprowadzone. Jako przykład można by podać cywilną drogę dochodzenia praw, która nie jest zbyt często wykorzystywana ze względu na przewlekłość procedur i niską skuteczność.

Aby podnieść poziom świadomości na temat bezpiecznego wykorzystywania muzyki w erze cyfrowej, w ramach Koalicji Antypirackiej założonej w 1998 roku wraz z polskim oddziałem MPA (FOTA) oraz BSA, ZPAV przeprowadził szereg kampanii edukacyjnych wśród dzieci, nastolatków, rodziców i nauczycieli. Najnowszy projekt nosi tytuł „Bądź świadomy" i jest współfinansowany przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz Narodowe Centrum Kultury. Projekt został skierowany do dzieci w wieku 13 – 16 lat, czyli dzieci, które dorastały już w erze Internetu, a które stanowią największą grupę wśród osób naruszających prawo własności – zarówno świadomie, jak i nieświadomie. Akcja jest wspierana przez polskich artystów i prowadzona przez dziennikarza muzycznego – Hirka Wronę.

Podsumowując:

- Naruszenia praw własności intelektualnej przynoszą poważne straty dla przemysłu muzycznego;
- Jedynie postępowanie karne może skutecznie chronić te prawa;
- Wyłącznie organizacje zbiorowego zarządzania są w stanie skutecznie reprezentować posiadaczy praw.

Wymienione powyżej działania mają charakter długoterminowy, ale ich pierwsze efekty są już dostrzegalne, szczególnie w odniesieniu do poziomu świadomości na temat bezpiecznego i zgodnego z prawem sposobu korzystania z Internetu.

Curriculum Vitae

Adwokat Marek Staszewski ukończył Wydział Prawa i Administracji Uniwersytetu Warszawskiego. Jest członkiem Komisji Prawa Autorskiego. Uczestniczył w pracach komisji sejmowych i procesach legislacyjnych dotyczących prawa autorskiego, w tym w charakterze eksperta Komisji Kultury i Środków Przekazu Sejmu Rzeczpospolitej przy tworzeniu zapisów ostatniej nowelizacji ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Jest pełnomocnikiem prawnym m.in. Związku Producentów Audio Video w licznych sporach prawnych, pozasądowych i sądowych. Wielokrotnie występował jako moderator i prelegent podczas szkoleń krajowych i zagranicznych, w tym dla posiadaczy i użytkowników praw własności intelektualnej, sędziów, prokuratorów, policjantów, celników i straży granicznej. Współtworzył Koalicję Antypiracką (w składzie: Fundacja Ochrony Twórczości Audiowizualnej, Business Software Alliance i Związek Producentów Audio Video). Uczestniczył w pracach międzyresortowego Zespołu do spraw Zwalczania Naruszeń Prawa Autorskiego i Praw Pokrewnych przy Ministrze Kultury i Dziedzictw narodowego.



Didier Giraud
Narodowy Instytut Audiowizualny we Francji (Ina)

INA gromadzi i zachowuje materiały audiowizualne. W zbiorach instytutu znajduje się ponad 3,5 miliona godzin nagrań telewizyjnych i radiowych. INA jest największym instytutem audiowizualnym na świecie. Oprócz zachowywania zbiorów celem Ina jest również klasyfikacja materiałów oraz ich udostępnianie. INA zatrudnia 980 pracowników. Dysponuje budżetem 125 milinów (w 2010 r.) Od 1995 roku gromadzi materiały pochodzące od wszystkich nadawców francuskich, a od 2002 r. również nadawców satelitarnych i kablowych (100 kanałów telewizyjnych i 20 radiowych).

Podczas konkursu Docs Gdansk Remix (europejski konkurs remiksowania materiałów archiwalnych i artystycznych audio i wideo dotyczących Stoczni Gdańskiej i Solidarności.) po raz pierwszy umożliwiono udział europejskim użytkownikom Internetu. Archiwalne materiały wideo pochodziły nie tylko z Ina, ale także od polskiego partnera NInA.

Zaprezentowano narzędzie Signature, które jest automatycznym systemem identyfikacji plików wideo. Pozwala na monitoring programów nadawanych w telewizji i internecie pod kątem właściwych płatności oraz na filtrowanie streamingu wideo na poszczególnych platformach. Wiele podmiotów zdecydowało się poprzeć ten system, m.in.: Canal +, EuropaCorp, Dailymotion itp. Technologia została pierwotnie wymyślona i rozwinięta przez departament badania i rozwoju INA. Po kilku latach pracy, ostatecznie rozwiązania były wymyślone na potrzeby INA do monitorowania telewizji w 2005 r. Po sukcesie, korzystają z niego też zewnętrzne podmioty.

Powyższy tekst został przygotowany przez Departament Własności Intelektualnej i Mediów Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego na bazie wykładu Pana Didiera Giraud.

Curriculum Vitae

Didier Giraud w 1981 r. ukończył Uniwersytet w Valenciennes (Francja). W 1982 r. wstąpił do Departamentu Archiwów Ina. Korzystając z ogólnych cyfrowych narzędzi audiowizualnych, poszerzył swoją wiedzą nt. produkcji telewizyjnej. Od 1990 do 2000 r. był kierownikiem technicznym wydarzenia IMAGINA, forum powięconego grafice komputerowej, współtworzonego przez Festival du Film de Monte Carlo i Ina. Didier Giraud jest absolwentem École supérieure d'ingénieurs en électronique (ESIEE), gdzie w 2000 r. otrzymał dyplom magistra z analizy strategii i konkurencyjności. Jest obecnie zaangażowany w rozwój strategii i partnerstwo dla Wydziału Badań i Edukacji Ina.



Piotr Stryszowski
Organizacja Współpracy Gospodarczej i Rozwoju (OECD)

Opinie wyrażone w niniejszym dokumencie są prywatnymi poglądami autora (-ów) i nie muszą odzwierciedlać poglądów OECD lub rządów państw członkowskich.

W erze cyfrowej krajowe systemy własności intelektualnej (IP) mogą wymagać wielu zmian i modyfikacji w celu promowania wzrostu gospodarczego i innowacji społecznych. W szczególności można byłoby wyróżnić kilka obszarów o szczególnym znaczeniu strategicznym, w tym:

- opracowanie strategii gromadzenia dowodów naruszeń praw własności intelektualnej;
- potrzebę międzynarodowej współpracy i koordynacji;
- znaczenie skutecznego egzekwowania praw własności intelektualnej.

Znaczenie opracowania strategii gromadzenia dowodów naruszeń praw własności intelektualnej

Jednym z punktów zasługujących na pełne poparcie jest potrzeba opracowania strategii gromadzenia dowodów naruszeń praw własności intelektualnej. Z pewnością nie jest to proste, gdyż wiele (mikro) danych i analiz potrzebuje solidnych dowodów dotyczących relacji charakteryzujących inicjatywy tworzenia wiedzy, wykorzystywania wiedzy, systemów IP oraz ich egzekwowania.

W celu pozyskania tych solidnych danych, niezbędne są dalsze krajowe i ponadpaństwowe działania w celu poprawy i uporządkowania sposobów zbierania, dostępności i porównywania danych dotyczących zarówno własności intelektualnej (nie tylko patentów, ale także innych dziedzin, takich jak wzory, znaki towarowe, itp.), jak i dynamiki firm. Solidna ocena programu powinna opierać się na reprezentatywnym i szerokim zestawie danych, które w niektórych przypadkach jeszcze nie istnieją i/lub nie są dostępne. Poprawa relacji i wymiany danych pomiędzy urzędami ds. własności intelektualnej i krajowymi urzędami statystycznymi mogłaby spowodować ruch we właściwym kierunku np. połączenie już istniejących danych dla celów konsolidacji danych, porównywalności, ich poprawy i analiz.

Niestety, obecna literatura dotycząca własności intelektualnej jest w większości przypadków poświęcona patentom. Do tej pory niewielka ilość badań została wykonana (zwłaszcza, jeśli chodzi o analizy ilościowe) w zakresie gospodarczego znaczenia praw autorskich, znaków towarowych, itp. Ponadto, istnieją dwa główne powody, dla których patenty nie są najlepszym wskaźnikiem dla całego spektrum praw własności intelektualnej:

Po pierwsze, istnieje kilka podstawowych różnic gospodarczych pomiędzy patentami, znakami towarowymi i prawami autorskimi. Argumenty ekonomiczne, które mają zastosowanie do patentów niekoniecznie sprawdzają się w odniesieniu do znaków towarowych lub praw autorskich (i odwrotnie). Na przykład patenty wymagają uwzględnienia szczegółów technicznych danego wynalazku w domenie publicznej. Dlatego patenty są postrzegane jako promujące rozpowszechnianie wynalazków. Mechanizm ten nie sprawdza się w odniesieniu do praw autorskich lub znaków towarowych. Stąd należy zachować ostrożność przy „rozszerzaniu" pewnych działań z patentów na pozostałe prawa własności intelektualnej.

Po drugie, ilościowe pomiary liczby patentów są traktowane jako punkt wyjścia do procesów innowacyjnych, a nie bodziec do innowacji samej w sobie.

Potrzeba wzmocnienia współpracy i koordynacji międzynarodowej

W erze cyfrowej krajowy system własności intelektualnej powinien być dobrze osadzony i skoordynowany z działaniami międzynarodowymi. Istnieje kilka przykładów zmian zachodzących w najważniejszych systemach własności intelektualnej na całym świecie, które mogłyby być wykorzystane jako wzorzec do dalszej analizy. Korea na przykład niedawno ustanowiła nowe przepisy dotyczące własności intelektualnej, które wejdą w życie w lipcu 2011 roku. Obejmują one przepisy ramowe regulujące szeroki zakres zagadnień związanych z prawami własności intelektualnej (IP), w tym zawiązanych z połączeniem badań i rozwoju z własnością intelektualną, przestrzeganiem praw własności intelektualnej, udostępnianiem informacji o prawach własności intelektualnej oraz rozwojem sektora usług związanych z prawami własności intelektualnej. Podobnie Japonia jest obecnie na etapie kończenia wdrożenia trzeciego etapu swojego „Zarysu strategii dotyczącej własności intelektualnej", uchwalonego w 2002 roku.

Jeśli chodzi o ewentualną zmianę obecnego systemu praw autorskich, prace OECD na temat piractwa cyfrowego sugerują co najmniej dwie kwestie, które mogłyby być poruszone w tym kontekście.

Są to: (1) międzynarodowa spójność przepisów dotyczących praw autorskich oraz (2) ponadpaństwowa współpraca w zakresie monitorowania i wdrażania działań z zakresu egzekwowania praw własności intelektualnej. Gwałtowny rozwój Internetu stworzył nowy międzynarodowy wymiar dla właścicieli praw autorskich. Każda treść może być łatwo przekazywana na cały świat bez żadnych kosztów. Ze względu na różnice w systemach prawnych w poszczególnych krajach, działania, które w myśl jednej legislacji stanowią naruszenie przepisów, niekoniecznie muszą by nielegalne w myśl innej legislacji. Prowadzi to do międzynarodowego przemieszczania się działań pirackich do krajów o bardziej liberalnych przepisach (i/lub słabszym ich egzekwowaniu). Tak więc sytuacja wymaga koordynacji przepisów prawnych.

Znaczenie skutecznego egzekwowania praw własności intelektualnej

Rozwój internetu i digitalizacja materiałów chronionych prawem autorskim wprowadzają nowy wymiar w odniesieniu do zjawiska fałszowania i piractwa. Przepływ pirackich produktów cyfrowych w Internecie jest trudniejszy do śledzenia przez organy ścigania, w odróżnieniu do przepływu dóbr fizycznych. Duża liczba zaangażowanych podmiotów oraz brak transakcji pieniężnych, stanowią dalsze wyzwanie dla skutecznej współpracy międzynarodowej pomiędzy

organami ścigania odnośnie przeciwdziałania naruszeniom praw własności intelektualnej. Jednak rządy i organy ścigania na całym świecie mogą pochwalić się kilkoma przykładami współpracy w ramach dochodzeń prowadzonych w zakresie wielu ram legislacyjnych i ściganiem innych działań związanych z Internetem.

Produktem ubocznym tej nowej dynamiki rynku jest to, że liczba dostawców pirackich treści cyfrowych (wielu z nich nie uważa się za „piratów") znacznie się zwiększyła, co sprawia, że wykrywanie i ściganie tych działań jest znacznie trudniejsze i bardziej kosztowne dla właścicieli praw autorskich i organów ścigania. Sytuację pogarsza fakt, że „piraci" działają na całym świecie w różnych systemach prawnych, co dodatkowo utrudnia skuteczność egzekwowania i czyni je trudniejszym i bardziej kosztownym. Gospodarki o silnej ochronie praw autorskich mają skłonność do zgłaszania niższych poziomów piractwa, ale ryzyko kar bez skutecznego egzekwowania prawa nie zawsze spełnia rolę silnego środka odstraszającego. Ponadto, elastyczność piratów cyfrowych pozwala im łatwo przenosić swoją działalność na rynki, na których systemy prawne są słabsze.

W odniesieniu do egzekwowania praw własności intelektualnej – szczególnie w zakresie praw autorskich – kilka propozycji kładzie nacisk na mechanizmy kar. Jednak w literaturze ekonomicznej zajmującej się ryzykiem moralnym wykazano, że gdy zagrożenie karą nie jest prawdopodobne – jak to ma miejsce w przypadku praw autorskich, których naruszenie często jest trudne do udowodnienia – systemy zachęt i koszty związane z tymi mechanizmami mogą być wprowadzane w celu zminimalizowania moralnych zagrożeń, prowadzących do piractwa. Zagrożenie moralne wynika z faktu, że osoby lub instytucje nie biorą odpowiedzialności ani nie ponoszą konsekwencji swoich działań.

Curriculum Vitae

Analityk Polityczny w Dyrektoriacie Nauki, Technologii i Przemysłu (DSTI) Organizacji Współpracy Gospodarczej i Rozwoju (OECD), od 2006 r. Pracując w DSTI OECD zaangażowany w wiele projektów w obszarze ekonomii wiedzy i praw własności intelektualnej, m.in. Economic Impact of Counterfeiting and Piracy, Innovation in the Software Sector, Piracy of Digital Content oraz Knowledge Markets and Networks. Absolwent Uniwersytetu w Tilburgu (Holandia). Jego badania naukowe skupiają się wokół ekonomicznych aspektów innowacji i własności intelektualnej.



Marie-Françoise Marais
HADOPI (Wysoki urząd ds. rozpowszechniania utworów i ochrony praw w Internecie)

Rozwój Internetu znacznie zwiększył wymianę kulturową, radykalnie zmieniając zwyczaje jego użytkowników i ich zachowanie – mowa jest tutaj zarówno o miłośnikach kina, muzyki, fotografii, literatury jak i innych form sztuki. Udostępnianie utworów bliskim ustąpiło miejsca nieograniczonej wymianie treści na dużą skalę.

Wynikają z tego nowe prawa i obowiązki.

Z uwagi na niską wykrywalność wykroczeń i niewspółmierne kary, przepisy prawa dotyczące kradzieży treści są nieskuteczne. Kary są też rzadko wymierzane, więc organy regulacyjne poszukują nowych środków, które pomogą im stawić czoło rosnącej liczbie przypadków nielegalnego pobierania danych.

To właśnie w związku z tym problemem ustawa o „twórczości i Internecie" z przełomu czerwca i października 2009 r. wprowadziła procedurę tzw. „stopniowej reakcji".

Przepisy dotyczą 38 mln internautów we Francji, którzy bardzo różnie postrzegają „narzędzie", jakim jest Internet i w różny sposób z niego korzystają. Głównym celem ustawy jest „przywołanie do porządku" i pełni ona przede wszystkim rolę edukacyjną. Jeśli jednak Internauci, będą ignorować upomnienia, czekają ich kary.

Dwa badania empiryczne przeprowadzone przez Hadopi (Wysoki urząd ds. rozpowszechniania utworów i ochrony praw w Internecie) pt.: „Ustawa Hadopi – dobra kulturowe i zastosowania Internetu: praktyki i punkt widzenia francuskich internautów") pokazały, że 49% użytkowników Internetu przyznaje się do korzystania z sieci w sposób nielegalny.

„Stopniowa reakcja" to działanie o charakterze edukacyjnym w ramach postępowania karnego dotyczącego konkretnego wykroczenia – tzw. „poważnego zaniedbania"

Procedura zawiera element edukacyjny. Została ona wdrożona przez Komisję ds. ochrony praw i ma stanowić przede wszystkim mechanizm ostrzegawczy dla użytkowników, mający im przypominać, że nie mogą wykorzystywać Internetu do celów nielegalnych. Zawiera ona również pewien element karny. Jeśli internauta zignoruje upomnienie, Komisja ds. ochrony praw może, gdy incydent się powtórzy, przekazać sprawę do sądu.

U podstawy tej procedury leży koncepcja apelowania na dużą skalę do poczucia odpowiedzialności internautów, gdy ci przesyłają swoje pliki innym osobom i jeśli apel taki okaże się nieskuteczny, wówczas sprawą mają zajmować się sądy.

Działalność Komisji ds. ochrony praw:
Sierpień 2010 r. – pojawiły się pierwsze skargi do Hadopi od podmiotów uprawnionych.
Wrzesień 2010 r. – Hadopi skierowało pierwsze wnioski o identyfikację osób do dostawców usług internetowych.
1 października 2010 r. – Hadopi wysyła pierwsze upomnienia.
Luty 2011 r. – rozpoczął się drugi etap procedury „stopniowej reakcji" – wysyłanie drugiego upomnienia.

Do dnia 1 listopada 2011 r. Hadopi wysłała w sumie:
700 tys. pierwszych upomnień;
55 tys. drugich upomnień;
i 100 spraw zakończyło się etapem trzecim – w sądzie.

Mimo że „stopniowa reakcja" ma zupełnie realny charakter, procedura ta sama w sobie nie wystarczy. Poza swoim dość ograniczonym zakresem interwencji, stanowi ona swoisty dodatek do działalności Hadopi o bardziej doniosłym charakterze, a mianowicie propagowania korzystania z oferty legalnej.

Oferta legalna

W Internecie dostępna jest zarówno oferta legalna, jak i nielegalna – płatna i darmowa. Internauta ma dużą trudność z rozróżnieniem tego, co jest legalne.

Jest to jeden z wniosków badań prowadzonych przez HADOPI. 59% użytkowników Internetu deklarujących korzystanie legalne, stawia znak równości między usługami płatnymi i legalnymi. Odsetek ten wynosi 46% w przypadku internautów przyznających się do nielegalnego korzystania z Internetu. Liczba ta pozwala nam zweryfikować pogląd, zgodnie z którym treści online nie odpowiadają w sposób wystarczający oczekiwaniom internautów.

Aby ułatwić użytkownikom odróżnienie oferty legalnej od nielegalnej, Hadopi postawił sobie za cel oznakowanie aktualnie dostępnej oferty. Oznakowanie dotyczy podmiotów, których działalność polega na świadczeniu usług udostępniania treści w Internecie i definiuje ono kryteria gwarantujące, że dana oferta nie narusza praw autorskich.

Dane liczbowe dotyczące oznakowania

Wysoki Urząd oznakował ofertę 33 usługodawców:
- 24 serwisy muzyczne;
- 7 serwisów audiowizualnych;
- 4 serwisy dotyczące gier wideo i oprogramowania;
- 1 serwis fotograficzny.

Oferty oznakowane przez Hadopi zawierają 115 milionów utworów ogółem. Prawie 1/3 serwisów oznakowanych przez Hadopi zawiera ponad milion utworów w swojej ofercie. Największe portale udostępniają legalnie od 11 do 20 milionów dzieł.

Obiecujące wyniki

Po pierwszych miesiącach działalności widoczne są wymierne rezultaty. Ze wspomnianych badań wynika, że 16% francuskich internautów deklaruje przejście na ofertę legalną w ciągu sześciu miesięcy od wprowadzenia procedury „stopniowej reakcji". Połowa z nich stwierdza, że Hadopi zachęcił ich do częstszego obcowania z dobrami kultury poprzez portale nie naruszające praw autorskich.

Odpowiednie podmioty opublikowały dane, zgodnie z którymi nastąpił spadek nieautoryzowanej wymiany plików we Francji w ramach sieci peer-to-peer i zdają się one potwierdzać powyższe wyniki. Nie należy jednak ignorować potencjalnych skutków ubocznych, takich jak próby ukrywania takich działań, lub nielegalne korzystanie z plików dzięki rozwiązaniom innym niż sieci peer-to-peer (strumieniowe przesyłanie danych, bezpośrednie pobieranie).

W związku ze złożonością problemów dotyczących utworów i praw w Internecie, działaniom HADOPI powinna towarzyszyć intensywna polityka mająca na celu harmonizację i zbliżenie do siebie poszczególnych stron zainteresowanych.

To właśnie ten zamiar przyświecał idei wprowadzenia „znaków" Hadopi. W ramach inicjatywy wokół siedmiu niezależnych ekspertów zgromadziło się sto osób z różnych środowisk związanych z kulturą i Internetem, by wspólnie opracować koncepcję ekosystemu przyszłości.

Instytucja wybrała działania otwarte pozbawione elementów hierarchizacji. To właśnie na nich wyrosła koncepcja „znaków" Hadopi. Jest to również platforma o charakterze otwartym i jawnym, w której uczestniczą osoby prowadzące wspólnie badania i rozmowy pod nadzorem siedmiu niezależnych ekspertów. Pięciu z nich jest specjalistami w różnych dziedzinach gwarantujących całościowe podejście do tematu i są to: prawo, ekonomia, socjologia, technologia i filozofia.

Reasumując, chciałabym podkreślić, że Hadopi dba o poszanowanie praw wszystkich użytkowników Internetu. Prawa autorskie nie wiążą się bowiem jedynie z kwestią wynagrodzeń, lecz również ze swobodą decydowania o miejscu, w którym znajdą się utwory oraz ich przeznaczeniu.



Marielle Gallo
Parlament Europejski

Interwencja Warszawa

1. Wstęp

- Po raz pierwszy Komisja proponuje globalną i spójną strategię dotyczącą własności intelektualnej. Wypowiadam się w imieniu grupy PPE, popierając przyjęcie tej inicjatywy.
- Celem polityków jest, aby UE wyszła z aktualnego kryzysu gospodarczego i społecznego. Aby wzmocnić pozycję Europy w gospodarce światowej i sprostać konkurencji krajów rozwijających się, należy inwestować w gospodarkę opartą na wiedzy. Własność intelektualna znajduje się w samym sercu tego podejścia. Bez jednolitego patentu, skutecznego systemu ochrony i bez praw autorskich sprzyjających twórcom, Europa stanie się rynkiem dla firm amerykańskich i chińskich.

2. Dyskusja panelowa: zbiorowe zarządzanie i egzekwowanie praw własności intelektualnej

A. Zbiorowe zarządzanie i licencjonowanie transgraniczne

- Stwierdzenie Działania Komisji Europejskiej zawiodły wszystkie zainteresowane strony.
- Unikając debaty ideologicznej, do której niektórzy chcą nas doprowadzić, oceńmy rzeczywistość: Problemu nie stanowią prawa autorskie, problemem też nie jest tzw. terytorialność praw autorskich, lecz rozdrobnienie repertuarów muzycznych, stworzone m.in. przez zalecenie z 2005 roku. Trzeba więc znaleźć natychmiast rozwiązanie, żeby zlikwidować to rozdrobnienie, jednocześnie respektując traktaty Unii Europejskiej oraz prawo konkurencji.
- Ponadto, istotne jest stworzenie nowych ram prawnych dla funkcjonowania i przejrzystości działania organizacji zbiorowego zarządzania;
- Niedawny skandal w Hiszpanii pokazuje, jak wiele pozostaje do zrobienia w tym temacie. Pamiętajmy, że głównym zadaniem systemu zbiorowego zarządzania jest zapewnienie odpowiedniego wynagrodzenia dla artystów i

możliwie najszerszego rozpowszechniania prac członków podmiotów zrzeszonych. Innymi słowy, to organizacje zbiorowego zarządzania służą swoim członkom, a nie odwrotnie.

B. Egzekwowanie praw własności intelektualnej

- Przegląd dyrektywy z 2004 jest konieczny ponieważ w dokumencie tym nie przewidziano niektórych form korzystania z utworów w środowisku cyfrowym. Proces cyfryzacji dotyka coraz więcej sektorów gospodarczych. Cały świat musi skonfrontować się z nowymi wyzwaniami.
- Niektórzy twierdzą, że dostęp do wszystkich utworów powinien być darmowy. Jest to jednak niemożliwe. Twórczość ma swoją cenę i żaden model gospodarczy nie będzie zrównoważony dopóki nie zostaną usankcjonowane działania, które amerykanie określają mianem „kradzieży cyfrowych".
- Liczne badania wykazują szkodliwe efekty piractwa, m.in. badania OCDE z 2008 oraz bardziej aktualne Kanadyjskiej Rady ds. Własności Intelektualnej z lutego 2011 roku. Nie potrzeba jednak żadnych badań. Wystarczy zauważyć załamanie na rynku muzycznym w Hiszpanii, żeby przekonać się o szkodliwych działaniach nielegalnego pobierania plików.
- Propozycja nowelizacji dyrektywy enforcement, opublikowanej przez Komisję ma na celu dostarczenie odpowiedzi na trzy delikatne pytania, dotyczące:
  - Równowagi miedzy prawem podmiotów uprawnionych do uzyskania informacji o naruszeniach a ochroną danych osobowych użytkowników;
  - Sposobów gromadzenia dowodów dotyczących naruszeń praw własności intelektualnej, w celu zapewnienia skutecznej ochrony;
  - Sposobów oddziaływania na dostawców usług internetowych,
- Ten ostatni punkt jest nierozerwalnie wiąże się z przeprowadzonymi przez KE konsultacjami społecznymi na temat handlu elektronicznego. Czy konieczne jest dokonanie przeglądu dyrektywy o handlu elektronicznym? Jest to niewątpliwie jedna z najbardziej kontrowersyjnych dziś kwestii.
- Nie zapominajmy, że handel elektroniczny jest strategiczną dziedziną dla całej gospodarki europejskiej. Dlatego należy zachować szczególną ostrożność. Hadel elektroniczny zaczął rozwijać się od 2000 roku, kiedy ta dyrektywa została przyjęta. Niektóre przepisy, zwłaszcza dotyczące zwolnienia z odpowiedzialności dostawców usług internetowych, nie odpowiadają obecnej rzeczywistości.
- Bez powracania do tej dyrektywy, konieczne byłoby, aby Komisja Europejska, przy udziale wszystkich zainteresowanych stron, zaproponowała wytyczne dotyczące interpretacji niektórych przepisów dyrektywy 2000/31 w celu zapewnienia jednolitego stosowania w UE;

3. Wnioski

- Podsumowując, chciałabym przypomnieć, że Internet jest ekosystemem;

- W tym ekosystemie, posiadacze praw, operatorzy sieci i użytkownicy muszą współistnieć. To współistnienie nie jest pozbawione konfliktów, ale cały świat ma w tym interes, aby ten ekosystem funkcjonował;
- Ponadto okazuje się, że nawet linia demarkacyjna pomiędzy tymi podmiotami nie odpowiada już rzeczywistości: operatorzy telekomunikacyjni w znacznym stopniu przyczyniają się do tworzenia treści kulturowych, użytkownicy zaś generują coraz więcej własnych treści;
- Biorąc powyższe pod uwagę, apeluję więc do wykraczania poza ideologiczne podziały i powołanie czegoś, co nazywam **siecią współpracy** – bez przegranych i wykluczonych, biorąc pod uwagę interesy wszystkich stron, wynagradzając wszystkich, którzy mają swój wkład w tworzenie takiego wspaniałego, ale wrażliwego ekosystemu jakim jest Internet.

Curriculum Vitae

Absolwentka studiów w zakresie prawa prywatnego na Uniwersytecie w Paryżu (I) (1977). Praktykuje jako prawnik w Paryżu od października 1978 r. W wyborach do Parlamentu Europejskiego w 2009 r. zdobyła mandat kandydując z ramienia Unii na rzecz Ruchu Ludowego w okręgu Ile-de-France. Jest członkiem Komisji Prawnej i Delegacji ds. stosunków ze Stanami Zjednoczonymi oraz członkiem-zastępcą w Komisji Rynku Wewnętrznego i Ochrony Konsumentów, Komisji Zatrudnienia i Spraw Socjalnych i Delegacji ds. stosunków z Indiami. Sprawozdawca w inicjatywie w zakresie egzekwowania praw własności intelektualnej na rynku wewnętrznym, przyjętej 21 września 2010 r. Jest także przewodniczącą grupy roboczej ds. praw autorskich w Parlamencie Europejskim.


n economy.
es entry and wide distribution
cted works.
ty.
arket economy that requires
o thrive
l dependent on the global
ve works) are the bedrock of
my
diffusion is costless.
Steve Rowan
Jean Bergevin
Piotr Stryszowski
Marie-Françoise Marais
Marek Staszewski

PANEL III

Rozszerzony zbiorowy zarząd jako możliwe rozwiązanie aktualnych dylematów w zakresie praw autorskich

PRAWO AUTORSKIE

ROLA KOMPETENCJI W KULTURZE
ZARZĄDZANIE PRAWAMI AUTORSKIMI
I POKREWNYMI W ŚRODOWISKU CYFROWYM

Moderatorka: Elżbieta Traple **204**
Keynote speaker: Mario Bouchard **206**
Panelistka: Maria Martin-Prat **211**
Panelista: Mihály Ficsor **213**
Panelista: Patrick Peiffer **222**
Panelistka: Lucie Guibault **224**
Panelista: Krzysztof Kuik **227**



Elżbieta Traple
Stowarzyszenie Filmowców Polskich

Wstęp do panelu

Skuteczne mechanizmy „czyszczenia" praw autorskich są niezbędne w dziedzinach opartych na prawach autorskich, dlatego model ECL postrzegany był jako potencjalny środek do osiągnięcia tego celu. Spierano się, czy model ECL, pierwotnie opracowany w krajach skandynawskich, będzie miał zastosowanie w sytuacjach, w których posiadacze praw autorskich są liczni, niezrzeszeni w organizacjach zbiorowego zarządzania lub trudni do wskazania (np. w przypadku dzieł osieroconych). Jako że model ECL znajduje się w planach legislacyjnych UE – patrz Zielona Księga w sprawie praw autorskich w gospodarce intelektualnej (COM 2008 (466) i COM 2009 (532), naszym zadaniem dzisiaj jest przedstawienie głównych cech tego systemu oraz omówienie podstawowych problemów prawnych z nim związanych. Powinniśmy spróbować określić, czy ECL może stanowić rozwiązanie przynajmniej niektórych problemów współczesnego społeczeństwa cyfrowego.

Istnieją liczne kontrowersje prawne dotyczące modelu ECL, proszę o pozwolenie na wymienienie przynajmniej niektórych z nich: 1) czy zatwierdzenie przez Ministra Kultury tylko jednej organizacji zbiorowego zarządzania jako upoważnionej do działania na podstawie modelu ECL mogłoby być traktowane jako przeszkoda w kontekście wolnego rynku usług? 2) Czy model ECL jest zgodny z Konwencją Berneńską, a w szczególności: czy konieczny jest system opt-out, by pozostawić ustalenia Konwencji Berneńskiej bez zmian i czy opting-out, powinno być traktowane jako formalność, jak jest to rozumiane w Konwencji Berneńskiej? 3) Czy system ECL stanowi ograniczenie, czy wyjątek w odniesieniu do trójstopniowego testu? 4) Czy terytorialność systemu ECL może stanowić przeszkodę dla transgranicznego zarządzania?

Wnioski z przedstawionych raportów i dyskusji:

1. System ECL pozwala na zachowanie pewnego stopnia autonomii zarządzania i może być postrzegany jako „złoty środek" pomiędzy obowiązkowymi licencjami i całkowitą swobodą umów;
2. Zapewnia on niezbędną pewność dla użytkowników, ponieważ posiadacze praw autorskich mogą przedstawiać swoje roszczenia jedynie wobec organizacji zbiorowego zarzadzania;
3. System ECL nie stanowi panaceum na wszystkie trudności lub problemy zagadnień współczesnych praw autorskich, ale może być dobrym rozwiązaniem pewnych problemów (np. dzieł osieroconych lub digitalizacji dziedzictwa kulturowego w bibliotekach, emisji online lub retransmisji) = pewne rodzaje utworów, w niektórych sektorach, na pewnych polach eksploatacji;
4. System ECL jako taki nie jest przeszkodą dla konkurencji.

Trzeba przyznać, że system ECL jest możliwym rozwiązaniem niektórych problemów z zakresu praw autorskich, o których mowa w rezolucji dotyczącej warunku 4: system powinien być uznany przez prawo krajowe lub przez prawo UE; organizacja musi zagwarantować zabezpieczenie użytkowników przed wszelkimi roszczeniami ze strony poszczególnych posiadaczy praw autorskich; organizacje zbiorowego zarządzania powinny gwarantować funkcjonowanie systemu opt-out, należy zwrócić szczególną uwagę na interes posiadaczy praw autorskich, którzy nie powierzyli swoich praw w zarząd, aby zapewnić im odpowiednie wynagrodzenie. Konieczne jest jasne stanowisko Komisji Europejskiej w odniesieniu do systemu ECL w kontekście Dyrektywy usługowej. Uznanie systemu ECL przez prawo UE (np. w przyszłej Dyrektywie w sprawie zbiorowego zarządzania) powinno stanowić rozwiązanie problemu terytorialności systemu ECL.

System ECL stanowiący potencjalny środek, który może pomóc w rozwiązaniu problemu „czyszczenia" praw autorskich, ułatwia publiczny dostęp do dzieł kultury i stwarza lepsze warunki rynkowe dla pośredników, dlatego powinny zostać rozważone partykularne interesy wszystkich stron zaangażowanych w zarządzanie prawami autorskimi.

Curriculum Vitae

Adwokat. Pracownik Katedry Prawa Cywilnego Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zajmuje się prawem cywilnym i prawem własności intelektualnej, jest autorką licznych publikacji z tego zakresu. Wydział Prawa UJ ukończyła w 1969 r., w 1978 r. uzyskała tytuł doktora prawa, a w 1989 r. obroniła rozprawę habilitacyjną. W latach 1986-1987, 1990 i 1996 prowadziła badania w Instytucie Maxa Plancka w Monachium jako *visiting profesor*, uczestniczy w pracach międzynarodowych grup naukowych poświęconych tworzeniu modelowych rozwiązań w zakresie prawa autorskiego i prawa własności przemysłowej. Jest uczestnikiem prac nad projektami ustaw oraz ekspertem przygotowującym opinie dla Sejmu i Senatu RP. Współpracuje z międzynarodowymi organizacjami prawniczymi, jest członkiem Deutsches Anwaltsinstitut w Bochum, prezesem Sądu Polubownego przy Izbie Przemysłowo-Handlowej w Krakowie. W okresie przygotowań do akcesji RP do Unii uczestniczyła w pracach nad harmonizacją prawa autorskiego i własności przemysłowej w grupie ekspertów powołanych przez Komisję Europejską.



Mario Bouchard
Radca Generalny w Komisji ds. Prawa Autorskiego w Kanadzie

Opinie wyrażone w niniejszym dokumencie są prywatnymi poglądami autora i nie muszą odzwierciedlać poglądów Komisji ds. Prawa Autorskiego w Kanadzie.

Przemówienie otwierające

Czasami właściciele praw autorskich do danego utworu nie mogą być odnalezieni. Często próby odnalezienia autora nie mają też sensu ekonomicznego. W wyniku tego utwór taki jest albo wykorzystywany bez zgody (z naruszeniem praw autorskich), albo nie jest wykorzystywany wcale. Oba scenariusze są niekorzystne dla użytkownika, jak i dla uprawnionego. Rozszerzone zbiorowe zarządzanie (ECM) jest jedynym sposobem na uniknięcie powyższego problemu.

Model rozszerzonych licencji zbiorowych polega na zawarciu umowy (ECL) między organizacją zbiorowego zarządzania (CMO) a użytkownikiem, której stosowanie jest rozszerzone (na ogół poprzez przepisy prawne), tak aby umożliwić korzystanie z utworów, do których prawa autorskie posiadają osoby niebędące członkami organizacji. ECL są zwykle wymuszone potrzebą rynkową i dobrowolne. Umowa musi być zawarta z organizacją zbiorowego zarządzania (CMO) zanim prawo usankcjonuje rozszerzenie umowy. Rozszerzone zbiorowe zarządzanie (ECM) wywodzi się z krajów nordyckich i powstało na początku lat sześćdziesiątych.

ECM nie stanowi jedynego rozwiązania problemów dla wszystkich utworów osieroconych lub utworów niedostępnych w handlu, choć może rozstrzygnąć niektóre kwestie. Inne rozwiązania są możliwe, a czasem preferowane.

Przepisy związane z ECM zawsze nakładają pewne ograniczenia. Generalnie, ECL jest dostępny w konkretnej sytuacji rynkowej. W Norwegii na przykład, ECL są stosowane w odniesieniu do drukowanych lub cyfrowych reprodukcji opublikowanych utworów wykorzystywanych do wyłącznego użytku instytucji edukacyjnych na ich własne potrzeby i do udostępniania opublikowanych utworów znajdujących się w kolekcjach archiwów. ECL nie pozwala na reprodukcję niepublikowanych utworów, a archiwa nie mogą udostępniać czegoś, co nie znajduje się w ich zbiorach. Tylko duńskie przepisy potencjalnie mogą mieć zastosowanie do wszystkich rodzajów użytkowania i użytkowników. Potrzeba uzgodnienia licencji pomiędzy organizacją zbiorowego zarządzania (CMO) i użytkownikiem powoduje dalsze ograniczenia w zakresie stosowania ECL: umowy mogą jedynie ograniczyć, a nie rozszerzyć statutowe ramy na przykład poprzez ograniczenie rodzajów utworów lub sposobów korzystania wskazanych w licencji lub określić, w jakim stopniu każdy utwór może być wykorzystany.

Ogólnie rzecz biorąc, niezbędna jest interwencja ze strony władz publicznych, by ustawowe rozszerzenie było stosowane. Wszędzie z wyjątkiem Szwecji, organizacja zbiorowego zarządzania musi reprezentować znaczną część repertuaru w danym kraju, zanim możliwe jest zastosowanie ECL. Duńskie ustawodawstwo wymaga od ministerstwa kultury zapewnienia, że zezwolenie udzielane jest tylko wówczas, gdy indywidualne „czyszczenie" praw nie jest możliwe. W Norwegii, właściwy departament musi czasem zdecydować, którzy użytkownicy mogą skorzystać z ECM. Wszystko to zdaje się potwierdzać, że ECL są zaprojektowane tak, aby nie konkurować z istniejącymi rynkami.

Co do zasady, przepisy dotyczące ECM wymagają, aby członkowie organizacji zbiorowego zarządzania i podmioty niebędące członkami były traktowane jednakowo. Równe traktowanie nie gwarantuje jednak indywidualnego wynagrodzenia: niektóre należności są wykorzystywane do celów zbiorowych. Przepisy ECM nie wskazują praw osób niebędących członkami do indywidualnych wynagrodzeń, z wyjątkiem Danii, gdzie niebędący członkami czasami mają prawo do takiego wynagrodzenia, które jest określone przez Trybunał, jeżeli strony nie dojdą do porozumienia.

Możliwość wycofania się lub zrezygnowania z pośrednictwa organizacji zbiorowego zarządzania (opt-out) jest wyjątkiem, a nie regułą. Nawet, jeśli opcja ta jest rzadko wykorzystywana lub oferowana, to jest ona nadal ważna, choćby dlatego, że może zapobiec potencjalnym konfliktom. Jej brak może mieć wpływ na akceptacje ECM, jak również jej zgodność z Konwencją Berneńską oraz Porozumieniem w sprawie Handlowych Aspektów Praw Własności Intelektualnej (TRIPS).

W przypadku ECM z możliwości opt-out mogą skorzystać wszystkie zainteresowane strony. Posiadacze praw, którzy nie chcą być reprezentowani, pozostają poza system. Ci, którzy pozostaną bierni są wynagradzani. Licencjobiorcy mogą korzystać ze wszystkich utworów z wyjątkiem tych, co zostały wyłączone na podstawie opt-out. W przypadku systemu ECM istnieje mniej lub nie istnieją żadne wady systemu obowiązkowych licencji. W swej formie prawnej, chroni on użytkownika od odpowiedzialności cywilnej i karnej.

System ECM nie jest panaceum. Ogólnie rzecz biorąc, musi on być wprowadzony przepisami prawa, choć po raz pierwszy został zastosowany na podstawie umowy. System ECM może być mniej niż zadowalający dla osób szczególnie wrażliwych na problemy związane z prawami autorskimi. W pewnym stopniu, jednak te ograniczenia mogą być bardziej teoretyczne niż praktyczne.

System ECM jest, ogólnie rzecz biorąc, choć nie w każdym przypadku, zgodny z Konwencją Berneńską, Porozumieniem w sprawie Handlowych Aspektów Praw Własności Intelektualnej (TRIPS) i Europejskim *acquis communautaire*. ECM może wzmocnić monopolistyczną pozycję organizacji zbiorowego zarządzania, zwłaszcza że co do zasady, władze publiczne zwykle autoryzują jedną organizację zbiorowego zarządzania (CMO) do wydawania rozszerzonych licencji na danym rynku. Jest to mniejszy problem, jeśli organizacje zbiorowego zarządzania są ściśle monitorowane przez organy władzy publicznej. To samo nie może być powiedziane o europejskich organach ds. konkurencji, które mogą uznać ECM za problematyczne w ramach jednolitego rynku.

Mechanizmy podobne do ECM zostały wdrożone w wielu krajach. Istnieją one w Malawi i Zimbabwe. Niektóre kraje Europy Środkowej i Wschodniej mają podobne systemy, w tym Czechy, Węgry, Łotwa i Ukraina.

Rosyjskie CMO od dawna mają prawo do udzielania licencji w imieniu wszystkich posiadaczy praw. Przepisy te stwarzały trudności w okresie przejściowym, kiedy to tworzyła się gospodarka rynkowa. Kodeks cywilny przewiduje obecnie, że tylko CMO akredytowana przez władze państwowe może przyznawać ECL. Gwarantowana jest również możliwość opt-out, choć jej zastosowanie najwyraźniej nie ma wpływu na istniejące licencje do czasu ich wygaśnięcia.

Brytyjska ustawa dotycząca gospodarki cyfrowej z 2010 (British Digital Economy Bill) przyznała rządowi uprawnienia do wydawania przepisów dotyczących ECL, ale te regulacje zostały ostatecznie odrzucone. Raport Hargreaves dotyczący własności intelektualnej proponuje zaawansowane i odrobinę niejednoznaczne rozwiązania dotyczące masowego licencjonowania dzieł osieroconych, proponując Nordycki system ECL połączony z wymogiem starannego poszukiwania właścicieli praw w rejestrach; rząd zapowiedział ostatnio, że zamierza wprowadzić to zalecenie.

W Stanach Zjednoczonych, niektórzy postrzegali proponowane ustalenia w sprawie Google Books jako formę ECM. Orzeczenie zezwoliło Google na korzystanie z dzieł wszystkich posiadaczy praw, którzy nie zastosowali wyłączenia (opt-out), a należności miały być wypłacone w każdym przypadku organizacji zbiorowego zarządzania. Były też istotne różnice. Podejmowane środki byłyby sądowe, a nie umowne lub prawne. Nie byłoby żadnego organu nadzoru innego niż sąd. Uzgodnienia spowodowały utworzenie nowej organizacji zbiorowego zarządzania (CMO), bez członków na początku. Wreszcie, tylko zarejestrowani właściciele praw autorskich mogli uzyskać wynagrodzenia. Sprawa jest dyskusyjna: orzeczenie zostało odrzucone przez sąd wyższej instancji.

W Kanadzie, gdy pomiędzy organizacją praw reprograficznych (RRO) i niektórymi rodzajami instytucji obowiązuje taryfa lub licencja, to ustawa o prawie autorskim stanowi, że odszkodowania dostępne dla osób niebędących członkami są włączone do płatności, które mają być zapłacone na podstawie taryfy lub licencji. Jednak korzystanie z utworów przez osoby niebędące członkami pozostaje naruszeniem praw autorskich, co stanowi ostateczną formą wyłączenia (opting out).

Kanadyjskie organizacje praw reprograficznych (RRO) stosowały system ECM pomiędzy organizacjami na podstawie umowy przez dwie dekady. Oferują one licencję gwarantującą ochronę przed odszkodowaniami dotyczącymi wszystkich kosztów i odpowiedzialności wynikających z ewentualnego ścigania za naruszenie praw autorskich, o ile użytkownik nie wykonywał kopii utworów podanych przez CMO na liście wyłączeń, która identyfikuje tych, którzy skorzystali z możliwości opt-out. Osoby niebędące członkami, których prace zostały wychwycone w trakcie dokonywania redystrybucji wynagrodzenia otrzymały płatność, jak każdy członek. Ma to ważną zaletę: właściciel praw autorskich, który spieniężył czek z opłatami, udziela z mocą wsteczną uprawnień do korzystania z jego utworu. Żaden użytkownik nigdy nie występował o odszkodowania na podstawie tej klauzuli. Organizacje praw reprograficznych (RRO) wykupują czasami ubezpieczenie od odpowiedzialności cywilnej, z przeznaczeniem na ewentualne odszkodowania. Ponadto, ponieważ te organizacje udzielają niewyłącznych licencji na korzystanie z utworów, zawsze dają możliwość, żeby użytkownik źródła uzyskał pozwolenie bezpośrednio u uprawnionego, zwykle wydawcy. Tu znowu postępowania cywilne i karne są nadal możliwe i wydanie nakazu zdecydowanie zabezpiecza prawo właściciela do „opt-out".

W Holandii Pictorights uprawnia archiwa fotograficzne do udostępniania osieroconych prac wizualnych na zasadach niekomercyjnych. Odszkodowania, jakie oferują są ograniczone do kwoty stosownego wynagrodzenia. W teorii, użytkownicy nadal mogą być pozwani przez członków uprawnionych, niebędących członkami organizacji. Oczekuje się jednak, że Ci będą usatysfakcjonowani, wiedząc, że są traktowani na równi z członkami. Chodzi o to, aby traktować to jako zbiorowe prawo, podobnie jak najem i prawa reprograficzne. Właściciele praw autorskich mogą zastosować opt-out.

W Niemczech Bild-Kunst upoważnia bibliotekę narodową oraz banki utworów sztuk pięknych do udostępniania do pobrania dla zarejestrowanych użytkowników wszystkich prac niezależnie od tego, czy znajdują się one w repertuarze organizacji zbiorowego zarządzania (CMO). W tym przypadku organizacja jest gotowa podjąć ryzyko współpracy z osobami niebędącymi członkami tylko wtedy, gdy użytkownik jest zainteresowany licencję na „świat". Również w tym przypadku wysokość odszkodowań może wynieść tylko tyle, ile wynosiła kwota stosownego wynagrodzenia. Niebędący członkami są wynagradzani na takich samych zasadach, jak członkowie, a uprawnieni mogą zastosować mozliwość opt-out.

System ECM prawdopodobnie doskonale nadaje się do masowej digitalizacji. Jego użyteczność wzrasta w miarę wzrostu liczby zastosowań i spadku ich jednostkowej wartości. ECM może pomóc obniżyć lub wyeliminować niektóre koszty transakcji związane z indywidualnymi zezwoleniami lub poszukiwaniami autorów w przypadku dzieł osieroconych. Może to również umożliwić szybsze osiągnięcie „reprezentatywnego repertuaru" wymaganego przez posiadaczy praw i użytkowników. W przeciwnym razie, właściciele praw nie będą przystępować do organizacji zbiorowego zarządzania ze względu na jej niewystarczająco duży rozmiar, niewielki repertuar, a więc tantiemy są niskie; organizacja zbiorowego zarządzania (CMO) nie pobiera wiele, więc brakuje jej środków na działanie i egzekwowanie praw, i zarówno ze względu na mały repertuar, jak i ryzyko postępowań prawnych, użytkownicy nie są szczególnie zmotywowani do współdziałania z CMO.

Wdrożenie systemu ECM, czy poprzez umowy (które powinny być rozważone, jeśli ustawodawcy są niechętni do działania), czy poprzez regulacje prawne, wymaga pewnej dozy porozumienia wśród zainteresowanych stron, jak również informacji i decyzji w sprawie szeregu kwestii strategicznych, takich jak:

- Jakie środki powinny zostać podjęte w celu poszukiwania właścicieli praw?
- Kto powinien za to zapłacić? Jeżeli organizacja zbiorowego zarządzania, to ECM jest właściwym rozwiązaniem. Jeśli użytkownik, to preferowanym systemem będzie licencjonowanie korzystania z dzieł osieroconych.
- Jakie jest prawdopodobieństwo akceptacji otrzymanego wynagrodzenia przez podmioty niebędące członkami organizacji zbiorowego zarządzania?
- W przypadku umownych ECL, jakie jest prawdopodobieństwo postępowań cywilnych lub karnych? Na ile użytkownicy boją się takich postępowań?

Tylko podstawowe elementy ECL są rozszerzeniem repertuaru w kontekście użytkowników współdziałających z CMO. Jednak, aby mogły być z powodzeniem wprowadzone w innych krajach, ECM prawdopodobnie wymaga doprecyzowania następujących kwestii:

- porozumienia pomiędzy organizacją zbiorowego zarządzania, a użytkownikami dotyczącego zastosowania ECM;
- zatwierdzenia CMO przez władze publiczne zgodnie z przyjętymi kryteriami (reprezentacja, właściwe zarządzanie, transparentność);
- równego traktowania podmiotów niebędących członkami (z lub bez specjalnych uprawnień do indywidualnego wynagrodzenia);
- prawa do opt-out, najlepiej w połączeniu z listą tych, którzy z niego skorzystali;
- organu publicznego, który zajmował by się monitorowaniem wahań liczby członków organizacji, wyłączeń przy-

padków opt-out, akceptacji wynagrodzeń przez podmioty niebędące członkami i innych czynników, w celu sprawdzenia czy licencja zapewnia to, co było zakładane.

Wdrożenie systemu ECM powinno być możliwe, również w przypadku, gdy dwie organizacje zbiorowego zarządzania działają na tym samym rynku.

Skutecznemu działaniu systemu ECM w nowych krajach może bardzo pomóc istnienie „renomowanych" organizacji zbiorowego zarządzania i tradycji zarządzania prawami na zasadzie połączenia umów prywatnych i przepisów publicznych. Może to jedynie nastąpić, jeśli organizacje zbiorowego zarządzania są postrzegane jako wiarygodne, skuteczne i transparentne.

Curriculum Vitae

Członek stowarzyszenia the Bar of Quebec, absolwent Uniwersytetu Laval. Od 1990 r. sprawuje funkcję Radcy Generalnego w Komisji ds. Prawa Autorskiego. Był doradcą ds. legislacyjnych w Zgromadzeniu Narodowym Quebecu, gościnnie wykładał prawo publiczne na Uniwersytecie w Birmingham, był koordynatorem ds. badań w ramach projektu Komisji ds. Reformy Prawa Kanady dotyczącego prawa administracyjnego, pośrednikiem w handlu winem, doradcą w federalnym ministerstwie sprawiedliwości oraz naczelnikiem wydziału ds. usług prawnych w Komisji ds. Imigracji i Uchodźców. Występował przed Federalnym Sądem Apelacyjnym oraz Sądem Najwyższym Kanady. Jest autorem kilku prac na temat prawa autorskiego, Komisji ds. Prawa Autorskiego, zbiorowego zarządzania prawami autorskimi oraz na temat dzieł osieroconych. Pan Bouchard był zaangażowany w wiele spraw dotyczących reformy prawa autorskiego i nowych technologii, w tym w dyskusję nad proponowanymi opłatami za odtwarzanie muzyki przez Internet i radio satelitarne. Jest członkiem zewnętrznej komisji doradczej w ramach Programu Własności Intelektualnej i Technologii w Osgoode Hall Law School na Uniwesytecie York w Toronto.



Maria Martin-Prat
Wydział Prawa Autorskiego, Dyrekcja Generalna ds. Rynku Wewnętrznego i Usług, Komisja Europejska

Model rozszerzonych licencji zbiorowych jest jednym ze sposobów rozwiązania dylematów z zakresu prawa autorskiego w Unii Europejskiej. Do tej pory funkcjonuje w krajach skandynawskich. Podstawą tego systemu jest dobrowolna umowa zawierana pomiędzy użytkownikiem, a organizacją zbiorowego zarządzania, która administruje prawami do reprezentatywnej części repertuaru w danej kategorii.

Dyrektywy europejskie nie narzucają gotowych rozwiązań, ani sposobów na zarządzanie prawami. Ich zadaniem jest jedynie wprowadzenie wskazówek do ewentualnych działań. Ostateczna decyzja zawsze należy do państw członkowskich.

Komisja Europejska ma wątpliwości, czy model rozszerzonych licencji zbiorowych, mimo iż z powodzeniem funkcjonuje w krajach skandynawskich, może stać się rozwiązaniem ogólnoeuropejskim. Musiałby być wtedy stosowany również do transgranicznego korzystania z utworów. Państwa członkowskie mają odmienne porządki prawne i fakt, ze dane rozwiązanie jest z powodzeniem wykorzystywane w kilku państwach, nie oznacza, że jest odpowiednie dla wszystkich pozostałych.

Z punktu widzenia Komisji Europejskiej wprowadzenie modelu rozszerzonych licencji zbiorowych na skalę europejską jest kłopotliwe. Jednym z zagadnień budzących poważne wątpliwości jest kwestia monopolistycznej pozycji organizacji zbiorowego zarządzania, udzielającej tego typu licencji. Najważniejszym aspektem modelu jest konieczność zapewnienia przez daną organizację kryterium reprezentatywności repertuaru. Ponadto niezbędne jest zapewnienie uprawnionym możliwości „wyjścia", mimo że skorzystanie z niej w praktyce jest dosyć trudne.

Komisja Europejska nie wyklucza stosowania modelu rozszerzonych licencji zbiorowych na skalę europejską, ale podchodzi do tego sceptycznie.

Powyższy tekst został przygotowany przez Departament Własności Intelektualnej i Mediów Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego na bazie wykładu Pani Marii Martin-Prat.

Curriculum Vitae

Pani Martin-Prat jest kierownikiem jednostki ds. praw autorskich w Dyrekcji Generalnej ds. Rynku Wewnętrznego

i Usług Komisji Europejskiej. Jest odpowiedzialna za rozwój i egzekwowanie acquis UE w dziedzinie praw autorskich i praw pokrewnych, jak również za międzynarodowe negocjacje w organach takich jak Światowa Organizacja Własności Intelektualnej. Przed wstąpieniem do oddziału ds. praw autorskich, pani Martin-Prat była już kierownikiem w DG MARKT, jednostce odpowiedzialnej za wolny przepływ usług i wolność w sprawach firm i organizacji, w szczególności zaś za wprowadzenie Dyrektywy o Usługach w 2006 roku. Na wcześniejsze doświadczenia w Komisji Europejskiej składa się członkostwo w Gabinecie Komisarza Joaquina Almunii oraz praca na różnych stanowiskach w DG MARKT. Pani Martin-Prat jest wpisana do rejestru adwokatów w Hiszpanii i ukończyła dwa kierunku podyplomowe z prawa europejskiego. Mówi płynnie po hiszpańsku, angielsku i francusku.



Mihály Ficsor
Węgierska Rada Praw Autorskich

Obowiązkowe i rozszerzone zbiorowe zarządzanie prawami autorskimi i pokrewnymi zgodnie z normami międzynarodowymi i *acqui communautaire*

I. Obowiązkowe zbiorowe zarządzanie

1. Obowiązkowe zbiorowe zarządzanie i traktaty międzynarodowe

Przed dokonaniem analizy Konwencji Berneńskiej, z punktu widzenia tego, kiedy i na jakich warunkach może być wprowadzone obowiązkowe zbiorowe zarządzanie (oczywiście ta analiza jest odpowiednia także z punktu widzenia Porozumienia TRIPS oraz WCT, które zawierają analogiczne do Konwencji Berneńskiej postanowienia), warto zadać poniższe pytania:[1]

- czy jest to o*kreślenie/nałożenie warunku,* jeśli ktoś jest w stanie coś zrobić, ale prawo przewiduje, że może to zrobić tylko w określony sposób?
- czy jest to *określenie/nałożenie warunku,* jeśli ktoś coś posiada, ale prawo przewiduje, że może tego użyć tylko w określony sposób?
- czy jest to *określenie/nałożenie warunku,* jeśli ktoś ma zagwarantowane prawo, ale przepisy przewidują, że może je wykonywać tylko poprzez określony system?

Oczywiście pozytywna odpowiedź powinna być dana na każde z tych pytań.

Ważne jest by zauważyć, że Konwencja Berneńska zawiera przepisy – a mianowicie art. 11*bis*(2) i art. 13(1)

[1] W związku z art. 9.1 Porozumienia TRIPS i art. 1(4) WCT.

– na mocy których jest to kwestia do uregulowania w krajach Unii Berneńskiej, by określić/nałożyć *warunki* pod jakimi określone wyłączne prawa mogą być wykonywane.

Art. 11*bis*(2) stanowi, co następuje (podkreślenia dodane):

> Jest kwestią regulacji w krajach Unii by *określić warunki, na jakich prawa wymienione w ustępie poprzedzającym*[2] *mogą być wykonywane*, lecz warunki te mają zastosowanie tylko na terenie krajów, które je ustaliły.Nie mogą one w żadnych okolicznościach naruszać praw osobistych autora, ani jego prawa do stosownego wynagrodzenia, które w razie braku porozumienia, ustala kompetentny organ.

Art. 13(1) stanowi, co następuje (podkreślenia dodane):

> Każde państwo należące do Związku może w zakresie go dotyczącym – w odniesieniu do wyłącznego prawa autora dzieła muzycznego i autora słów, których zapis wraz z dziełem muzycznym został już przez tego ostatniego dozwolony – ustalić zastrzeżenia i warunki zezwalania na zapis dźwiękowy tego dzieła muzycznego, w odpowiednim wypadku wraz ze słowami; jednakże wszelkie tego rodzaju zastrzeżenia i warunki będą miały ściśle ograniczoną moc obowiązującą tylko w państwie, które je ustaliło, i w żadnym wypadku nie mogą naruszać przysługującego autorowi prawa otrzymania słusznego wynagrodzenia ustanowionego, w braku umowy, przez właściwą władzę.

Przepisy te są uważane za podstawę prawną do wprowadzenia *obowiązkowych licencji* stosownie do sposobu, w jaki definiują minimalne wymagania, które muszą być przestrzegane, gdy te warunki są wprowadzane; a mianowicie, że określenie/nałożenie warunków nie może, w żadnych okolicznościach, naruszać prawa do uzyskania godziwego wynagrodzenia. To jednak nie znaczy, że obowiązkowe licencje mogą być postrzegane jako jedyne „warunki" wymienione w tych przepisach; *również inne warunki* wykonywania wyłącznych praw *mogą być stosowane.*

Jest jasne, że obowiązkowe zbiorowe zarządzanie prawami jest takim warunkiem, ponieważ oznacza to (odnosząc się do wyżej wypunktowanych pytań), że

- (i) mimo, że właściciele tych praw są w stanie coś zrobić (mianowicie, przysługuje im wyłączne prawo zezwalania na przedmiotowe czyny), jest określone, że *mogą to zrobić tylko w określony sposób;*
- (ii) mimo, że posiadają takie wyłączne prawa, jest określone, że *mogą jedynie wykorzystać te prawa w określony sposób;*
- (iii) mimo, że mają przyznane takie prawa, jest określone, że *mogą wykonywać te prawa tylko poprzez określony system* (mianowicie, przez zbiorowe zarządzanie).

Możliwości „określania/nakładania warunków" są określone w Konwencji w sposób wyczerpujący. Zatem, na podstawie zasady *a contrario*, można wydedukować, że ogólnie obowiązkowe zbiorowe zarządzanie *wyłącznymi prawami* może być wymagane tylko w tych samych przypadkach, co obowiązkowe licencje (które skutkują jedynie prawem do wynagrodzenia).

Do tej pory analizowana była kwestia obowiązkowego zbiorowego zarządzania *prawami wyłącznymi.* Ważne, aby to

[2] „Prawa wymienione w ustępie poprzedzającym" – ustępie (1) tego samego Artykułu – są objęte następującymi przepisami: „Autorzy dzieł literackich i artystycznych korzystają z wyłącznego prawa udzielania zezwoleń na: i) nadawanie swych utworów drogą radiowo-telewizyjną lub publiczne rozpowszechnianie tych dzieł wszelkimi środkami przekazu bezprzewodowego, służącymi do rozpowszechniania znaków, dźwiękowych lub obrazów; ii) wszelkie publiczne rozpowszechnianie za pomocą środków przekazu przewodowego lub bezprzewodowego dzieł nadawanych drogą radiowo-telewizyjną, jeśli to rozpowszechnianie jest dokonywane przez inną organizację niż ta, która je nadała pierwotnie;iii) publiczne rozpowszechnianie przez głośniki lub inne analogiczne aparaty do przenoszenia znaków, dźwięków lub obrazów dzieł nadawanych drogą radiowo-telewizyjną".

zaznaczyć, ponieważ to, co omówiono powyżej, nie powinno być interpretowane, jako oznaczające, że obowiązkowe zbiorowe zarządzanie może być stosowane jedynie w przypadkach, w których Konwencja Berneńska (lub inny międzynarodowy traktat dotyczący praw autorskich i pokrewnych) zezwala na określenie/nałożenie warunków stosowania wyłącznych praw. Obowiązkowe zbiorowe zarządzanie jest dopuszczalne również w przypadkach:

- (i) gdy prawo nie jest określone jako wyłączne prawo zezwalania, ale raczej jako zaledwie prawo do wynagrodzenia (jak w przypadku prawa do odsprzedaży (*droit de* suite) na mocy Artykułu 14*ter* Konwencji oraz tzw. „Artykułu 12 prawa"[3] wykonawców i producentów fonogramów);
- (ii) gdy ograniczenie wyłącznego prawa jedynie do wynagrodzenia jest dopuszczalne (jak na mocy Artykułu 9(2) Konwencji Berneńskiej dotyczącej prawa do powielania)[4]; oraz
- (iii) gdy to, czego dotyczy, to „prawo do wynagrodzenia" (przeważnie dla autorów i wykonawców), które przetrwało przeniesienie określonych praw wyłącznych.

2. Obowiązkowe zbiorowe zarządzanie na gruncie *acquis communautaire*

Dyrektywa w sprawie najmu i użyczenia. Najlepszym przykładem obowiązkowego zbiorowego zarządzania „prawami do wynagrodzenia", wspomnianymi na końcu poprzedniego paragrafu, jest „niezbywalne prawo do wynagrodzenia" na mocy artykułu 4 Dyrektywy w sprawie najmu i użyczenia[5]. Skoro zostało tylko wspomniane wyżej, uzasadnionym jest rozpoczęcie przeglądu *acquis communautaire* z punktu widzenia kwestii obowiązkowego zbiorowego zarządzania.

Artykuł 4(1) Dyrektywy w sprawie najmu i użyczenia określa, co następuje: „W przypadku przeniesienia lub cedowania przez twórcę lub wykonawcę swego prawa najmu fonogramu lub oryginału lub egzemplarza powielonego filmu na rzecz producenta fonogramu lub producenta filmu, autor zachowuje prawo do otrzymania godziwego wynagrodzenia za najem". Paragraf 2 tego samego artykułu stanowi: „Twórca lub wykonawca nie może zrzec się prawa do godziwego wynagrodzenia za najem".

Postanowienia artykułu 4 (3) i (4) dyrektywy dotyczą kwestii zbiorowego zarządzania. Artykuł 4 (3) ma brzmienie: „Wykonywanie prawa do stosownego wynagrodzenia *może być* przeniesione na organizację zbiorowego zarządzania, reprezentującą twórcę lub wykonawcę" (podkreślenie dodane). Następnie Artykuł 4 (4) przewiduje *możliwość* pośrednictwa organizacji zbiorowego zarządzania. W stosownej części brzmi następująco: „Państwa Członkowskie mogą uregulować, czy i w jakim zakresie *może* być wykonywane prawo do stosownego wynagrodzenia przez organizację zbiorowego zarządzania oraz od kogo można żądać lub pobierać takie wynagrodzenie" (podkreślenie dodane).

[3] Prawo wykonawców i producentów fonogramów do jednorazowego godziwego wynagrodzenia za nadawanie i publiczne udostępnianie z fonogramów opublikowanych w celach komercyjnych określone w artykule 12 Konwencji Rzymskiej i artykułu 15 Traktatu WIPO.

[4] Artykuł 9(2) Konwencji Berneńskiej stosuje wyrażenie „zezwolić na reprodukcję utworów". Może to oznaczać – z zastrzeżeniem wspomnianego testu – albo darmowe wykorzystanie lub, jak to jest wyjaśnione w sprawozdaniu Komitetu Głównego I z 1967 r. konferencji zmieniającej w Sztokholmie (patrz pkt 85 sprawozdania), redukcja wyłącznego prawa do wynagrodzenia do prawa jedynie do godziwego wynagrodzenia. Można to wywnioskować z tego, że w przypadku powszechnego i niekontrolowane kopiowanie na użytek prywatny, w niektórych krajach, prawo do wynagrodzenia jest stosowane (zwykle w postaci opłaty od urządzeń rejestrujących lub materiału), w odniesieniu do tych, na których rozciągnięte są zasady traktowanie takie jak w przypadku podmiotów krajowych.

[5] Artykuł 4 (1) Dyrektywy w sprawie najmu i użyczenia stanowi: „W przypadku przeniesienia lub cedowania przez twórcę lub wykonawcę swego prawa najmu fonogramu lub oryginału lub egzemplarza powielonego filmu na rzecz producenta fonogramu lub producenta filmu, autor zachowuje prawo do otrzymania godziwego wynagrodzenia za najeml pkt 2 tego samego artykułu dodaje, że „twórca lub wykonawca nie może zrzec się prawa do godziwego wynagrodzenia za najem".

W cytacie postanowień artykułu 4 (4) dyrektywy słowo „może" jest podkreślone by zwrócić uwagę, że chodzi o to, że dyrektywa przyznaje organizacjom zbiorowego zarządzania prawo do pobierania wynagrodzenia. Ponieważ okazało się to konieczne do wskazania w dyrektywie, że w tym przypadku wynagrodzenie *może* być pobierane przez organizacje zbiorowego zarządzania, uznaje się, że wynika to z *acquis communautaire* – chyba, że taka możliwość nie wynika bezpośrednio z postanowień umowy międzynarodowej, której Państwa Członkowskie są stronami – istnieje wówczas potrzeba takiej zgody. To ma nieuniknione skutki *a contrario* ponieważ wydaje się odzwierciedlać stanowisko, że w KE nakaz obowiązkowego zbiorowego zarządzania jest dopuszczalny tylko wtedy, gdy jest wyjątkowo dopuszczony przez normy międzynarodowe o prawie autorskim i – zgodnie z tymi normami – w *acquis communautaire*. Przepisy innych dyrektyw w sprawie obowiązkowego zbiorowego zarządzania, o których mowa poniżej potwierdzają ten efekt *a contrario.*

Dyrektywa satelitarno-kablowa. Dyrektywa satelitarno-kablowa[6] posuwa się dalej niż tylko do wprowadzenia możliwości zbiorowego zarządzania prawami: w przypadku kablowej retransmisji, czyni takie zarządzanie obligatoryjnym. Artykuł 9(1) dyrektywy stanowi, że: „Państwa Członkowskie *zobowiązane są* zapewnić, aby prawo przysługujące właścicielom i posiadaczom praw autorskich i praw pokrewnych, polegające na udzielaniu lub odmowie udzielenia operatorom kablowym zezwoleń na retransmisje drogą kablową, realizowane było wyłącznie za pośrednictwem organizacji zbiorowego zarządzania prawami autorskimi" (podkreślenia dodane). Dyrektywa reguluje również sposób, w który można osiągnąć skupienie praw przysługujących podmiotom uprawnionym z tytułu praw autorskich i praw pokrewnych w rękach organizacji zbiorowego zarządzana (lub możliwe, że więcej niż jednej organizacji, z których właściciele praw mogą wybrać sobie jedną)[7].

Cytowany przepis dyrektywy satelitarnej i kablowej *jest zgodny z podaną wyżej zasadą,* według której w przypadku wyłącznego prawa, *obowiązkowe zbiorowe zarządzanie może być wprowadzone tylko w przypadku, gdy odpowiednie normy międzynarodowe pozwalają to zrobić,* albo przez pozwalające na to warunki korzystania z praw wyłącznych lub poprzez ograniczenie go do prawa do wynagrodzenia w niektórych przypadkach. (W takim przypadku, wyłączny charakter praw przedmiotowych znika nie tylko w odniesieniu do decydującego „początkowego" etapu – to jest w stosunkach między właścicielami praw i organizacją zbiorowego zarządzania – ale również w odniesieniu do „dalszego" etapu między organizacją zbiorowego zarządzania i użytkownikami).

Dzieje się tak ponieważ, jak cytowano powyżej, w odniesieniu do autorów prawa wyłączne do zezwalania na „(...) publiczne rozpowszechnianie tych dzieł wszelkimi środkami przekazu bezprzewodowego (...)", przyznane przez ust (1) art. 11bis i ust (2) tego samego artykułu stanowi, że „[i] ustanowienie warunków wykonywania praw przewidzianych wyżej w ustępie 1 należy do ustawodawstwa państw należących do Związku, lecz warunki te będą mieć moc obowiązującą ściśle ograniczoną tylko do państwa, które je ustanowiło. Nie mogą one w żadnym wypadku naruszać praw osobistych autora ani przysługującego mu prawa otrzymania słusznego wynagrodzenia ustalonego, w braku umowy, przez właściwą władzę" (w przypadku praw pokrewnych, ani konwencja rzymska, ani *acquis communautaire* nie przewidziały wyłącznego prawa udzielania zezwoleń dotyczących retransmisji kablowych Sytuacja ta nie uległa zmianie wraz z przyjęciem dyrektywy satelitarnej i kablowej. Normy międzynarodowe przyjęte w międzyczasie – odpowiednie przepisy Porozumienia TRIPS i traktatów WIPO – również nie wprowadziły takich praw wyłącznych).

Artykuł 10 dyrektywy satelitarnej i kablowej przewiduje wyjątek od obowiązkowego zbiorowego zarządzania prawami retransmisji drogą kablową, a mianowicie w odniesieniu do praw organizacji nadawczych[8]. Dotyczy to i potwierdza jedną z podstawowych zasad zbiorowego zarządzania, zgodnie z którą zbiorowe zarządzanie jest uzasadnione jedynie w przypadku, gdy indywidualne wykonywania praw – ze względu na liczbę właścicieli praw, liczbę użytkowników i inne okoliczności – jest niemożliwe lub, co najmniej bardzo niepraktyczne do zastosowania[9]. Organizacje nadawcze są stosunkowo mniej liczne (w przeciwieństwie do autorów i uprawnionych z tytułu praw pokrewnych, innych niż organizacje nadawcze) i są w stanie zarządzać swoimi prawami indywidualnie.

Dyrektywa w sprawie prawa autora do wynagrodzenia z tytułu odsprzedaży oryginalnego egzemplarza dzieła sztuki. Dyrektywa ta[10] – tak samo jak Dyrektywa w sprawie najmu i użyczenia w odniesieniu do przewidzianego w niej prawa do wynagrodzenia – nie wprowadza obowiązkowego zbiorowego zarządzania w zakresie pobierania i podziału opłat licencyjnych z tytułu odsprzedaży, lecz pozwala państwom członkowskim na jego wprowadzenia. Jej Artykuł 6.2 ma brzmienie: „Państwa Członkowskie mogą ustanowić obowiązkowe lub fakultatywne zbiorowe zarządzanie honorariami autorskimi, przewidzianymi na mocy art. 1".

Wynika z tego, że w tym przypadku wprowadzenie obowiązkowego zbiorowego zarządzania jest dozwolone na mocy norm międzynarodowych dotyczących praw autorskich, ponieważ odpowiada charakterowi prawa odsprzedaży (droit de suite) na mocy Artykułu 14ter Konwencji berneńskiej; a mianowicie, że jest to tylko prawo do wynagrodzenia (jest to również tylko takie prawo na mocy artykułu 1 dyrektywy w sprawie prawa odsprzedaży).

W cytowanym tekście artykułu 6 (2) dyrektywy, położono nacisk na słowo „może" wskazując, że pośrednictwo organizacji zbiorowego zarządzania jest przewidziane. Potwierdza to wynik analizy powyżej, zgodnie z którą przepisy takie mają domniemanie a contrario.

[6] Dyrektywa Rady 93/83/EWG z dnia 27 września „w sprawie koordynacji niektórych zasad dotyczących prawa autorskiego oraz praw pokrewnych stosowanych w odniesieniu do przekazu satelitarnego oraz retransmisji drogą kablową".

[7] Artykuł 9 (2) i (3) dyrektywy satelitarnej i kablowej stanowią:
„2. W przypadku, gdy podmiot praw autorskich nie przekaże sprawy zarządzania swoimi prawami organizacji zbiorowego zarządzania prawami autorskimi, organizacji, która zarządza prawami tej samej kategorii jest uważa się za uprawnioną do zarządzania prawami takiego podmiotu. Jeżeli dana kategoria praw podlega zarządzaniu przez więcej niż jedną organizację zbiorowego zarządzania prawami autorskimi, podmiotowi praw autorskich przysługuje swoboda wyboru organizacji zbiorowego zarządzania prawami autorskimi uprawnionej do zarządzania jego prawami. Podmiot praw autorskich określony w niniejszym ustępie ma te same prawa i obowiązki wynikające z umowy między operatorem kablowym a organizacją zbiorowego zarządzania prawami autorskimi, która zarządza jego prawami, co podmiot praw, który upoważnił daną organizację oraz może wysuwać roszczenia do tych praw w terminie ustalonym przez dane Państwo Członkowskie, nie krótszym jednak niż trzy lata od daty retransmisji drogą kablową, przedmiotem którego był jego utwór lub inne treści podlegające ochronie.
3. Państwo Członkowskie może postanowić, że w przypadku zezwolenia przez podmiot praw autorskich na wstępną transmisję utworu lub innego przedmiotu objętego ochroną na terytorium danego Państwa Członkowskiego, przyjmuje się, że wyraził on zgodę, aby jego prawa do retransmisji drogą kablową wykonywane były nie indywidualnie, lecz zgodnie z przepisami niniejszej dyrektywy" na nią przeniesione przez innego właściciela praw autorskich i / lub praw pokrewnych".

[8] Artykuł 10 dyrektywy satelitarna i kablowa stanowi: „Państwa Członkowskie zobowiązane są zapewnić, aby art. 9 nie był stosowany do praw, z których organizacja radiowa i telewizyjna korzysta w odniesieniu do jej własnych transmisji, niezależnie od tego, czy dane prawa należą do tej organizacji, czy też zostały na nią przeniesione przez innego właściciela praw autorskich i/lub praw pokrewnych".

[9] Jest to pierwsza zasada określona w rozdziale Wnioski obu wydań księgi WIPO w sprawie zbiorowego zarządzania (pierwsze wydanie: 1990, WIPO publikacja nr 688 (E); drugie wydanie: 2002, WIPO publikacja nr 855 (E). W wydaniu z roku 2002, zasada ta ma brzmienie: „(1) zbiorowe zarządzanie lub inne systemy wspólnego zarządzania prawami autorskimi i pokrewnymi jest uzasadnione, jeżeli indywidualne korzystanie z tych praw – ze względu na liczbę i inne okoliczności zastosowania – jest niemożliwe lub, co najmniej, bardzo niepraktyczne. Takie wspólne zarządzanie prawami należy wybrać, jeśli to możliwe, jako alternatywę dla licencji przymusowych.

[10] Dyrektywa 2001/84/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 27 września 2001 r. w sprawie prawa autora do wynagrodzenia z tytułu odsprzedaży oryginalnego egzemplarza dzieła sztuki.

II. Rozszerzone zbiorowe zarządzanie

1. Oparte na domniemaniu i „rozszerzone" zbiorowe zarządzanie z punktu widzenia międzynarodowych traktatów

W pełni rozwinięte systemy zbiorowego zarządzania mają tę zaletę, że pozwalają organizacjom zbiorowego zarządzania na udzielanie licencji ramowych dla użytkowników na korzystanie z quasi ogólnoświatowego repertuaru utworów lub przedmiotów praw pokrewnych w odniesieniu do danego prawa z danej kategorii utworów.

Jednak nawet gdy system umów dwustronnych jest dość rozwinięty (np. jak w przypadku praw wykonawców muzycznych), repertuar utworów w odniesieniu do których organizacja zbiorowego zarządzania została wyraźnie upoważniona do zarządzania wyłącznymi prawami, w rzeczywistości nigdy nie jest naprawdę repertuarem całego świata (ponieważ w niektórych krajach, nie ma odpowiedniej organizacji partnerskiej do zawarcia umów o wzajemnej reprezentacji, lub dlatego, że niektórzy autorzy nie ufają organizacjom zbiorowego zarządzania, co do wykonywania ich praw).

W związku z tym istnieją dwie podstawowe techniki prawne dla zapewnienia funkcjonowania systemów licencji ramowych. Pierwszy z nich to system „oparty na gwarancji", który składa się z następujących elementów: (i) uznanie ustawowe lub przez orzecznictwo zgodności z prawem zezwalania przez organizację zbiorowego zarządzania na korzystanie z utworów, które nie są objęte repertuarem danej organizacji; (ii) organizacja gwarantuje, że właściciele praw nie będą żądać niczego od użytkowników, którym licencje są udzielane i wszelkie roszczenia podmiotów uprawnionych będą rozstrzygane przez organizację, a użytkownik uzyska rekompensatę za szkody i koszty spowodowane roszczeniami uprawnionego"; (iii) organizacja gwarantuje również, że traktuje właścicieli praw, którzy nie przekazali swoich praw w zarząd w sposób rozsądny (na pewno nie dyskryminując ich w stosunku do tych autorów, którzy powierzyli swoje prawa organizacji zbiorowego zarządzania).

Taki system nie obejmuje możliwości rezygnacji z pośrednictwa organizacji zbiorowego zarządzania (opt-out), a organizacja nie musi administrować znaczną częścią repertuaru (patrz punkt dyskusji na temat „rozszerzonego" zbiorowego zarządzania poniżej).

Istnieje również inna technika prawna stosowania licencji ramowych, która jest bardziej odpowiednia w przypadku praw wyłącznych, ponieważ unika paradoksalnej sytuacji pozostawienia rozwiązania problemu dotyczącego właścicieli praw, którzy nie chcą uczestniczyć w systemie zbiorowego zarządzania, danej organizacji zbiorowego zarządzania, której nie chcieli powierzyć praw (jak w przypadku systemów „opartych na domniemaniu"). Ta technika prawna to tzw. rozszerzone zbiorowe zarządzanie. Istotą takiego systemu jest to, że jeśli jest jakaś organizacja upoważniona do zarządzania określonym prawem, reprezentująca zdecydowaną większość – zarówno rodzimych jaki zagranicznych[11], to skutek takiego zbiorowego zarządzania rozciąga się z mocy prawa także na prawa tych uprawnionych, którzy nie powierzyli organizacji zarządzania ich prawami.

[11] Stan wystarczająco reprezentatywnego repertuaru jest stwierdzany w odniesieniu do zarówno „opartego na domniemaniu" i „rozszerzonego" systemu zbiorowego zarządzania w rozdziale Wnioski Księgi WIPO z 2002 r. o zbiorowym zarządzaniu: „(13) Zarządzanie licencjami ramowymi przyznanymi przez właściwie umocowaną i wystarczająco reprezentatywną organizację zbiorowego zarządzania powinno być ułatwione przez prawne domniemanie, że takie organizacje mają prawo do zezwalania na wykorzystanie wszystkich utworów objętych takimi licencjami i do reprezentowania wszystkich właścicieli praw, których to dotyczy (podkreślenia dodane)".

Faktycznie ten warunek zakłada dwa kryteria. Pierwsze to podstawowe kryterium zgodności z normami międzynarodowymi że taki rozszerzony skutek jest przyznawany jedynie przez prawo krajowe, gdzie zbiorowe zarządzanie jest usankcjonowanym normalnym sposobem wykonywania praw. Drugie kryterium jest takie, że rozszerzony skutek powinien dotyczyć tylko marginalnego zakresu praw nie objętych repertuarem ustanowionym na bazie dobrowolności, ze względów wskazanych wcześniej.

Drugi niezbędny warunek zgodności systemu „rozszerzonego" zbiorowego zarządzania z normami międzynarodowymi to to, że powinny istnieć przepisy chroniące interesy tych właścicieli praw, którzy nie przystąpili do organizacji i którzy nie chcą uczestniczyć w systemie zbiorowego zarządzania (możliwość opt-out). Tacy właściciele praw powinni mieć możliwość swobodnego wyboru pomiędzy albo domaganiem się wynagrodzenia (jak w przypadku stosowania systemu opartego na gwarancji) lub wystąpienia (np. w przypadku zadeklarowania, że nie chcą być reprezentowani przez organizację). W tym drugim przypadku, oczywiście, musza sami zająć się wykonywaniem swoich praw.

Rozważając możliwość wystąpienia z systemu zbiorowego zarządzania, rozsądny termin powinien być dany organizacji na wykluczenia z repertuaru utworów twórców, którzy skorzystali z opcji opt-out. Należy także podkreślić, że opcja wystąpienia powinna być prosta i nieuciążliwa (np. właściciel prawa powinien móc wycofać się poprzez zwykłą deklaracje co do wszystkich obecnych lub przyszłych utworów właściciela, bez zobowiązania do przedstawienia wyczerpującej listy)[12].

2. Rozszerzone zbiorowe zarządzanie na mocy *acquis communautaire*

Dyrektywa satelitarno-kablowa. Fakt, że system rozszerzonego zbiorowego zarządzania lepiej koresponduje z wyłączną naturą praw – i z powiązanymi z tym przepisami międzynarodowymi – to prosty system „oparty na gwarancji" jest oficjalnie uznany również na mocy systemu *acquis communautaire.*

Ma to odzwierciedlenie w przepisach Artykułów 2 do 4 Dyrektywy Satelitarnej i Kablowej. Artykuł 2 stwierdza, że „z zastrzeżeniem przepisów określonych w niniejszym rozdziale, Państwa Członkowskie ustanawiają na rzecz autora wyłączne prawo do wydawania zezwoleń na publiczny przekaz satelitarny utworów chronionych prawem autorskim". Artykuł 3(1) dodaje, że „Państwa Członkowskie zobowiązane są zapewnić, aby uzyskanie zezwolenia określonego w art. 2 możliwe było wyłącznie w drodze umowy", a następnie Artykuł 3(2) podkreśla, co może być uznane za rozszerzony system zbiorowego zarządzania. Stanowi, że:

„Państwo Członkowskie może postanowić, że umowa zbiorowa między organizacją zbiorowego zarządzania prawami autorskim i a organizacją radiową i telewizyjną, dotycząca danej kategorii utworów, może zostać rozszerzona na podmioty praw autorskich tej samej kategorii, a nie reprezentowanych przez organizacje zbiorowego zarządzania prawami autorskim z zastrzeżeniem, że:

- równocześnie z publicznym przekazem satelitarnym, ten sam nadawca dokona transmisji przez system naziemny, oraz

[12] Wymóg możliwości wystąpienia jest stwierdzony w rozdziale Wnioski edycji 2002 Księgi WIPO o zbiorowym zarządzaniu, jak następuje: „(14)... W systemie rozszerzonego zbiorowego zarządzania powinny być przepisy dla ochrony tych właścicieli praw, którzy nie są członkami organizacji zbiorowego zarządzania. Powinni mieć możliwość wystąpienia (czyli zadeklarowania – w rozsądnym terminie – że nie chcą być reprezentowani przez organizację) i/lub żądania indywidualnego wynagrodzenia. Jeśli takie możliwości istnieją i mogą być stosowane w praktyce bez nieuzasadnionych komplikacji, system rozszerzonego zbiorowego zarządzania uważa się za obowiązkowe zbiorowe zarządzanie".

- podmiot praw autorskich nieposiadający swojego przedstawiciela, może w każdej chwili wykluczyć rozszerzenie umowy zbiorowej na jego utwory oraz zbiorowe lub indywidualne korzystanie z jego praw".

Ten przepis dyrektywy pozwala Państwom Członkowskim na wprowadzenie systemu rozszerzonych licencji zbiorowych (słowo„może" jasno to pokazuje). To wpływa na zasadę, że (i) zezwolenie jest wymagane i system taki nie może być wprowadzony w stosunku do żadnego wyłącznego prawa i (ii) tam, gdzie jest stosowany ten system, są określone warunki, które muszą być wzięte pod uwagę[13].

Wyżej wymienione zasady są potwierdzone w Artykułach 3(3) i 4 które wskazują rozszerzone zbiorowe zarządzanie jest uzasadnione jedynie gdy jest niezbędne i gdy właściciele praw zazwyczaj nie mają zamiaru – lub z trudem mogliby – wykonywać ich wyłączne prawa indywidualnie. Artykuł 3(3) identyfikuje kategorie dzieł, których to nie dotyczy. Określa, że „ust. 2 nie stosuje się do utworów filmowych, łącznie z utworami stworzonymi w sposób analogiczny do dzieł filmowych", podczas gdy Artykuł 3.4 podkreśla unikalną naturę rozszerzonego zbiorowego zarządzania przez wprowadzenie szczególnej procedury notyfikacji[14].

Dyrektywa o Społeczeństwie Informacyjnym. Jest jeszcze inna dyrektywa, w której wzmiankowane jest rozszerzone zbiorowe zarządzanie. Dyrektywa o społeczeństwie informacyjnym[15] w odnośniku (18) preambuły stwierdza ze: „niniejsza dyrektywa nie narusza ustaleń w Państwach Członkowskich dotyczących metod administrowania prawami, takimi jak rozszerzone licencje zbiorowe".

Nie trzeba mówić, ze trudno to interpretować jako zezwolenie na jakiekolwiek porozumienia – włączając system rozszerzonego zbiorowego zarządzania – w odniesieniu do jakiegokolwiek wykorzystania i jakiejkolwiek kategorii chronionych przedmiotów pod jakimikolwiek warunkami. Zasady odzwierciedlone w Artykule 3 Dyrektywy satelitarno-kablowej z pewnością muszą być sumiennie wzięte pod rozwagę.

Curriculum Vitae

Mihaly Ficsor w latach od 1966 do 1968 był sędzią w Centralnym Sądzie Okręgowym w Budapeszcie a od 1969 do 1975 był kierownikiem sekcji w Departamencie Kodyfikacji węgierskiego ministerstwa sprawiedliwości. W roku 1975 dr Ficsor został zastępcą dyrektora naczelnego, a w 1977 dyrektorem naczelnym Węgierskiego Biura ds. Praw Autorskich. W tym samym czasie pracował w Węgierskim Towarzystwie Autorów (ARTISJUS). W ARTISJUSie pracował aż do maja 1985 r., będąc także członkiem – oraz, przez ostatnie cztery lata, wiceprezesem Biura Wykonawczego Międzynarodowej Konfederacji Towarzystw Autorów i Kompozytorów (CISAC). Między rokiem 1985 i 1999, dr Ficsor pracował najpierw jako dyrektor, a potem od 1992 do 1999 jako asystent dyrektora naczelnego Światowej Organizacji Własności Intelektualnej (WIPO), zarządzał prawami autorskimi i prawami pokrewnymi. Był odpowiedzialny za wiele ważnych projektów.

[13] Nie trzeba mówić, że ponieważ *acquis commuautaire* reguluje wszystkich aspektów praw autorskich i pokrewnych, to nie daje również wyczerpującej listy praw wyłącznych tam, gdzie zastosowanie rozszerzonego zbiorowego zarządzania może być uzasadnione. Na przykład prawo do publicznego odtwarzania nie jest objęte *acquis commuautaire.* W przypadku tego prawa, na przykład, rozszerzone zbiorowe zarządzanie może być uzasadnione.

[14] Artykuł 3(4) określa, że „jeżeli prawo Państwa Członkowskiego przewidują rozszerzenie umowy zbiorowej zgodnie z przepisami ust. 2, Państwo Członkowskie zobowiązane jest powiadomić Komisję, które organizacje radiowe i telewizyjne są uprawnione do korzystania z tego prawa. Komisja opublikuje taką informację w Dzienniku Urzędowym Wspólnot Europejskich (seria C)".

[15] Dyrektywa 2001/29/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 22 maja 2001 r. w sprawie harmonizacji niektórych aspektów praw autorskich i pokrewnych w społeczeństwie informacyjnym.

W Światowej Organizacji Handlu (WTO), dr Ficsor należy do ekspertów od własności intelektualnej zajmujących się zawieraniem porozumień panelowych. Obecnie dr Fiscor jest prezesem Węgierskiej Rady Ekspertów od praw autorskich, przewodniczącym honorowym Węgierskiego Stowarzyszenia Forum Praw Autorskich, członkiem Komitetu Wykonawczego Międzynarodowego Stowarzyszenia Własności Intelektualnej (ALAI) i prezesem Sojuszu Europy Wschodniej i Centralnej ds. Praw Autorskich (CEECA), posiadającym status stałego obserwatora WIPO. Dr Ficsor był prezesem Grupy roboczej UNESCO, przygotowującej projekt wprowadzonej z pewnymi poprawkami i wprowadzonej w życie w 2007 r. ustawy Konwencji UNESCO o ochronie i promocji różnorodności kulturowego wyrazu.



Patrick Peiffer
Europeana

Celem działalności prowadzonej przez Europeana jest digitalizacja dziedzictwa kulturowego. Ramy prawne licencjonowania Europeana składają się z trzech elementów:

1. Mowa dotycząca wymiany danych

Partnerzy digitalizują kolekcje a następnie przekazują je Europeana. Meta-dane trafiają do Europeana, a egzemplarz utworu zostaje u podmiotu przeprowadzającego digitalizację. Umowa określa sposób w jaki Europeana korzysta z meta-danych i udostępnia je publicznie, bez restrykcji, za darmo, dla każdego. De facto ma to taki skutek jakby dane były w domenie publicznej.

2. Domena publiczna i różne rozwiązania z nią związne

Stworzono narzędzia umożliwiające identyfikację, czy dany utwór jest w domenie publicznej (Public Domain Charter, Mark). Ostatnim z nich jest Kalkulator Domeny Publicznej (Public Domain Calculator). W przeddzień konferencji kalkulator udostępniono w internecie. Zanalizowano czas ochrony w 30 systemach prawnych. Wykresy pokazują fragmentację praw i terytoriów. Na podstawie odpowiedzi na zadane pytania, system odpowie czy dany utwór jest w domenie publicznej czy nie.

3. Rozszerzone licencje zbiorowe

Powodem wprowadzenia tego systemu, są próby zlikwidowania luki wśród utworów pochodzących z XX w., zgromadzonych w Europeana. Model ten nie rozwiązuje wszystkich problemów, ale jeżeli chodzi o możliwość korzystania z niektórych kategorii utworów w niektórych państwach jest jedynym rozwiązaniem (np. prasa historyczna).

Europeana nie „wyczyści" praw za partnerów, którzy przeprowadzają digitalizację utworów, ale udzieli im wszelkiej możliwej pomocy. Pierwszym etapem do wprowadzenia modelu rozszerzonych licencji zbiorowych powinna być analiza prawna, polegająca na zbadaniu zgodności

z konwencją berneńską i porządkiem prawnym UE. Następnie należy dokładnie przeanalizować rozwiązania nordyckie oraz zbadać możliwości stosowania ich w odniesieniu do transgranicznego korzystania z utworów.

Powyższy tekst został przygotowany przez Departament Własności Intelektualnej i Mediów Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego na bazie wykładu Pana Patricka Peiffer.



Lucie Guibault
Instytut Prawa Informacyjnego, Uniwersytet w Amsterdamie

Transgraniczne rozszerzone zbiorowe licencjonowanie: rozwiązanie dla upowszechniania dziedzictwa kulturowego Europy online?

Współautor artykułu: **J. Axhamn** (Uniwersytet w Sztokholmie)

Coraz szersze korzystanie z internetu i technologii cyfrowej otworzyło nowe możliwości dla dystrybucji i dostępu do twórczych treści online, włączając instytucje dziedzictwa kulturowego. Jednakże digitalizacja i rozpowszechnianie znacznej części zbiorów znajdujących się w posiadaniu europejskich instytucji kultury może być znacznie utrudnione ze względu na wysokie koszty transakcji związane z „czyszczeniem" praw autorskich i pokrewnych. Jest to równie prawdziwe w odniesieniu do instytucji kultury biorących udział w projekcie Europeana. Opracowanie przedstawione podczas konferencji „Kompetencje w kulturze" bada, czy nordycki model „rozszerzonych licencji zbiorowych" (ECL) może stanowić realne rozwiązanie problemów związanych z digitalizacją i rozpowszechnianiem dzieł chronionych prawem autorskim, znajdujących się w posiadaniu instytucji dziedzictwa kulturowego, z krótkim odniesieniem do kwestii transgranicznego ich upowszechniania.

Spośród wielu możliwych rozwiązań dotyczących problemu „czyszczenia" praw, w raporcie zbadane zostały tylko te związane z „rozszerzonym zbiorowym licencjonowaniem". Mimo, że analizy są oparte na systemach ECL w krajach nordyckich, to warto zauważyć, że wiele innych form ECL funkcjonuje poza Skandynawią, włączając te ustanowione w Kanadzie oraz Europie Środkowo-Wschodniej. Również inne opcje zostały przedstawione w celu rozwiązania kwestii „czyszczenia praw", w oparciu o nowe rodzaje uzgodnień umownych koncentrujące się na niekomercyjnym charakterze wielu utworów i różnych terminach końcowych. Należy podkreślić, iż jest wysoce nieprawdopodobne, że jedno rozwiązanie może być stosowane do wszystkich rodzajów dzieł, domen i terytoriów. Pragmatyczne podejście

polega na przyjęciu elastycznej i innowacyjnej perspektywy, wybierz, a nawet „wybierz i wymieszaj" odpowiednie rozwiązania dostosowane do konkretnej sytuacji „czyszczenia" praw.

Ze względu na ogromną ilość dzieł, co do których prawa muszą być „wyczyszczone", problemy związane z masową digitalizacją i rozpowszechnianiem online przedmiotów chronionych prawem autorskim, będących w posiadaniu instytucji kultury, najlepiej byłoby rozwiązać poprzez zbiorowe licencjonowanie. Wśród różnych opcji w zakresie zbiorowego licencjonowania znajduje się nordycki model ECL. Odnosząc się tylko do jego najbardziej charakterystycznych elementów, regulacje ECL ogólnie stanowią, że skutki wynegocjowanej umowy zbiorowej między użytkownikiem dzieła oraz przedstawicielem OZZ (Organizacji Zbiorowego Zarządzania), odnoszące się do specyficznych form korzystania z utworów, zostają rozszerzone na posiadaczy praw autorskich, którzy nie powierzyli swoich praw organizacji. Umowa, która zakłada „rozszerzony" skutek, określana jest jako umowa ECL. Po zawarciu umowy ECL, użytkownik może korzystać z dzieł objętych umową i nie jest narażony na ryzyko roszczenia, zarówno prawnego jak i finansowego, od nie-reprezentowanych posiadaczy praw (czasami określanych jako „osoby zewnętrzne"). Użytkownik, który zawiera umowę ECL z organizacją reprezentująca znaczną cześć repertuaru, ma więc pewność, że organizacja spełni wszystkie ewentualne roszczenia rozszerzenia podmiotów uprawnionych. W celu ochrony swoich interesów, nie reprezentowani posiadacze praw autorskich mają prawo do indywidualnych wynagrodzeń i w większości przypadków prawo do rezygnacji z umowy (opt-out). Ponadto wymóg reprezentatywności odpowiedniej OZZ zapewnia modelowi legitymację, jako sposobowi zarządzania prawami osób zewnętrznych.

Oceniając model ECL w świetle kosztów transakcji stanowiących wyzwanie dla dostawców treści Europeany, regulacje ECL mogłyby zostać wprowadzone dla instytucji kultury uczestniczących w Europeanie. Co się tyczy użytkowników, przepisy najlepiej odnosiłyby się do tych samych beneficjentów, jak w przypadku ograniczeń w artykułach 5(2)(c) i 5(3)(n) dyrektywy 2001/29/EC: niektóre muzea, biblioteki i archiwa. Archiwa nadawców i instytucji dziedzictwa filmowego powinny zostać włączone do beneficjentów, o ile jednak nie posiadają już statusu „archiwum". Regulacja ECL powinna być wystarczająco szeroka, aby obejmować wszystkie formy digitalizacji i udostępniania w internecie, ale może być ograniczona do treści, które „nie są współcześnie dostępne na rynku". Dokładna definicja prawna musi być ustalona przez ustawodawcę po konsultacji z przedstawicielami OZZ i dostawcami treści. W celu zwiększenia pewności prawnej dostawców treści, regulacja ECL może zawierać reguły, według których zawartość, stworzona przed określoną datą byłaby zaliczona do już niedostępnych na rynku, a zatem objęta regulacją ECL, chyba że posiadacz prawa rezygnuje i korzysta z możliwości opt-out.

Paneuropejskie rozpowszechnianie online kolekcji posiadanych przez instytucje kultury jest poważnie utrudnione z powodu podziału terytorialnego w praktyce licencjonowania. Dwa rozwiązania są łatwo podatne na pokonanie wyzwań stawianych przez terytorialny podział obecnych praktyk licencyjnych. Pierwszym z nich jest rozwiązanie oparte na zasadzie kraju nadawania, inspirowane przez definicję „kraju nadawania" w dyrektywie satelitarno kablowej 93/83/EEC, czyli zasada stanowiąca, że instytucje kultury powinny być zobowiązane jedynie do uzyskania licencji w kraju, w którym instytucja rozpoczęła rozpowszechnianie online. To rozwiązanie wymagałoby interwencji legislacyjnej na poziomie UE. Drugie rozwiązanie opiera się na dobrowolnym działaniu OZZ i zasadniczo oznacza, że OZZ-y udzieliłyby sobie wzajemnie mandatu do wydawania wieloterytorialnych licencji.To rozwiązanie jest realne biorąc pod uwagę wsparcie, jakie otrzymuje obecnie od Komisji i fakt, że nie pozbawia posiadaczy praw autorskich ich praw w krajach odbioru. Aby to rozwiązanie działało w praktyce, musi być wspierane przez interwencję legislacyjną zarówno w odniesieniu do praktyki licencjonowania, jak i zasady dobrego zarządzania i przejrzystości. Aby stymulować udzielanie

mandatów pomiędzy OZZ, krajowe regulacje ECL mogą być uzależnione od takich mandatów.

Należy zauważyć, że oba proponowane rozwiązania są omawiane globalnie i mogą mieć różne skutki w zależności od tego czy wprowadzony zostanie na poziomie europejskim jednolity system „czyszczenia" praw, czy też Państwa Członkowskie będą miały swobodę w przyjmowaniu rozwiązań dla „czyszczenia" praw z tytułu masowej digitalizacji i rozpowszechniania utworów przez instytucje kultury. Ten raport nie zajmuje stanowiska w sprawie tego, który przebieg działań jest bardziej pożądany. Potrzebne będzie prowadzenie dalszych badań w przyszłości w celu uwzględnienia faktu, że jeśli państwa członkowskie przyjmą różne rozwiązania, to musi to mieć wpływ na sytuację transgraniczną, np. dlatego, że nie każde prawo jest zarządzane przez OZZ w każdym kraju.

Wreszcie model ECL jest oparty na istnieniu OZZ reprezentującej znaczną cześć repertuaru na danym polu eksploatacji. Praktyczne funkcjonowanie modelu i jego zgodność z międzynarodowymi i unijnymi normami również opiera się na założeniu, że OZZ prowadzi działalność w sposób przejrzysty i zgodnie z zasadami dobrego zarządzania. Innymi słowy, model zakłada środowisko charakteryzujące się solidną strukturą i kulturą OZZ. W przypadku eksportowania modelu ECL do nowych krajów, może wystąpić potrzeba uzupełnienia przez przepisy prawne dotyczące dobrych rządów i przejrzystości.

Badanie to zostało opracowane przez Instytut Prawa Informacji Uniwersytetu w Amsterdamie, w ramach pakietu roboczego 4, prowadzonego przez Bibliotekę Narodową w Luksemburgu, w ramach projektu Europeana Connect, który był finansowany przez Komisję Europejską jako 7. projekt ramowy. Głównym autorem badania jest Johan Axhamn, doktorant w zakresie prawa własności intelektualnej na Wydziale Prawa Uniwersytetu w Sztokholmie, który ściśle współpracowały z dr Lucie Guibault z Instytutu Prawa Informacyjnego.

Curriculum Vitae

Starszy pracownik naukowy w Instytucie Prawa Informacyjnego Uniwersytetu w Amsterdamie (UvA). Studiowała prawo na Uniwersytecie w Montrealu (Kanada), a w 2002 r. uzyskała doktorat w UvA, gdzie obroniła pracę pt. *Copyright Limitations and Contracts: An Analysis of the Contractual Overridability of Limitations on Copyright*. W Instytucie Prawa Informacyjnego pracuje od 1997 r., specjalizując się w międzynarodowym i porównawczym prawie autorskim. Obecnie pracuje w sieci Europeana Connect w ramach programu Europeana Licensing w zakresie digitalizacji i rozpowszechniania europejskiego dziedzictwa kulturowego. Wśród projektów badawczych, w których brała udział w ostatnich latach znajdują się 3 zlecone przez Komisję Europejską w zakresie treści tworzonych przez użytkowników.



Krzysztof Kuik
Wydział Antymonopolowy i Mediów, Dyrekcja Generalna ds. Konkurencji,
Komisja Europejska

Relacje prawa własności intelektualnej i prawa konkurencji są niezwykle złożone.

Z perspektywy praw ochrony konkurencji model rozszerzonych licencji zbiorowych ma zarówno zalety jak i wady. Dzięki niemu możliwe jest zmniejszenie fragmentaryzacji zarządzania prawami, ale pod warunkiem, że opcja „wyjścia" nie będzie stosowana. System ten ma również wady. Uprawnieni mogą często korzystać z możliwości opt-out. Model rozszerzonych licencji zbiorowych jest mało elastyczny w odniesieniu do licencjonowania nowego typy usług. Wymaga on nadzoru, spójnego w całej Europie.

Podsumowując, model rozszerzonych licencji zbiorowych ma znaczące wady i wymaga dalszych analiz pod względem zgodności z unijnym prawem konkurencji.

Powyższy tekst został przygotowany przez Departament Własności Intelektualnej i Mediów Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego na bazie wykładu Pana Krzysztofa Kuika.

Curriculum Vitae

Od 2009 r. pracuje w Dyrekcji Generalnej ds. Konkurencji Komisji Europejskiej jako kierownik Wydziału Antymonopolowego i Mediów, odpowiedzialny za egzekwowanie przepisów antymonopolowych w dziedzinach mediów i sportu. Wcześniej pracował w biurach międzynarodowych kancelarii prawnych w Brukseli, Warszawie i Nowym Jorku. Absolwent Uniwersytetu Warszawskiego, posiada dwa dyplomy LLM (Uniwersytet Katolicki w Leuven i Szkoła Prawa Uniwersytetu Nowojorskiego). Uczestnik wielu seminariów i konferencji, autor publikacji o europejskim i polskim prawie konkurencji, w szczególności w zakresie przepisów antymonopolowych, fuzji i pomocy państwa.




Mihály Ficsor
Patrick Peiff



SPRAWOZDANIA Z BLOKÓW TEMATYCZNYCH KONFERENCJI

Kultura: Edwin Bendyk **232**
Sprawy audiowizualne: Tadeusz Kowalski **235**
Prawo autorskie: Krzysztof Wojciechowski **238**



Edwin Bendyk
Tygodnik „Polityka"

Podsumowanie bloku tematycznego „Kultura"

Na blok tematyczny „Kultura" składały się trzy panele:
1. Rola kompetencji kulturowych w budowie kapitału społeczno-intelektualnego Europy;
2. Partnerstwa kreatywne na rzecz kompetencji kulturowych;
3. Od słów do czynów: Potrzeba finansowania projektów kulturalnych ze środków krajowych i europejskich.

Treść wygłaszanych referatów i towarzyszących im dyskusji podczas każdego panelu była niezwykle bogata i różnorodna, główne tezy wystąpień i formułowane przez uczestników wnioski składają się na syntetyczny obraz problemów i rekomendacji.

Zacząć należy od dobrych wiadomości, a najważniejsza, to przekonanie występujących, że kultura ma znaczenie i mają znaczenie kompetencje kulturowe. Analizy konkretnych przypadków i analiz odwołujących się do studiów empirycznych pokazują, że kultura staje się coraz ważniejszym elementem rozwoju indywidualnego i społecznego. Kompetencje kulturowe sprzyjają zaś rozwijaniu różnorodnych umiejętności. Poziom kompetencji kulturowych koreluje pozytywnie zarówno z umiejętnościami „miękkimi", jak zdolności do komunikacji interpersonalnej, jak i „twardymi" – przekładają się bowiem na osiągnięcia edukacyjne w przedmiotach ścisłych.

Niemniej ważny jest ich wpływ na postawy, jak zaangażowanie społeczne i obywatelskie, czy zdolność do uczenia się uczenia. To niezwykle ważne spostrzeżenia w sytuacji, gdy liczne prognozy wskazują, że obecni uczniowie pracować będą w zawodach, których większość nie jest jeszcze znana, a więc nie sposób oczekiwać, by system edukacyjny przygotowywał bezpośrednio do ich wykonywania.

Kultura i kompetencje kulturowe są ważne także ze względu na ich rosnące znaczenie w stymulowaniu zmian społecznych. Przykłady podawane z poziomu pojedynczych organizacji, miast czy całych krajów pokazują, że kultura i działania polegające na włączaniu przez włączenie do kultury sprzyjają upodmiotowieniu i mogą być nośnikiem pozytywnych przekształceń społecznych, aktywizacji obywatelskiej i przedsiębiorczości.

Jest i druga dobra wiadomość zakomunikowana podczas paneli bloku „Kultura" – przytaczane konkretne przypadki nie są statystycznymi artefaktami, lecz znajdują uzasadnienie w refleksji teoretycznej nad kulturą, socjologią i ekonomiką kultury. Kompetencje kulturowe sprzyjają kreatywności indywidualnej i społecznej, a kreatywność oparta na kulturze bezpośrednio wiąże się z szeroko rozumianą innowacyjnością. Analizując ten wpływ wystrzegać się należy różnych redukcjonizmów. Pierwszy pochodzi jeszcze z XIX wieku i ówczesnych, romantycznych koncepcji kreatywności jako cechy indywidualnej, charakteryzującej obdarzone szczególnym darem jednostki. O ile podmiotowość jednostki w procesach twórczych jest niezwykle ważna, to jednak sam proces twórczy i dalej, innowacyjny przebiega w szerszym kontekście społeczno-kulturowym.

Z tego samego względu nie do obrony jest drugi redukcjonizm, ograniczający analizę wpływu kultury i kompetencji kulturowych do ich wkładu w rozwój przemysłów kultury. Ich znaczenie w gospodarkach krajów rozwiniętych systematycznie rośnie, lecz znaczenie kultury i kompetencji kulturowych przekracza ten tak wąsko określony wpływ, bo dotyczy całej gospodarki opartej na wiedzy i innowacyjności.

Wystrzegając się redukcjonizmu strzec się także należy podejścia zbyt szerokiego, zwłaszcza do zagadnienia kompetencji kulturowych. Zakres pojęciowy jest niezwykle istotny, bo wiąże się z zagadnieniami praktycznymi: edukacją kulturalną. Musi ona przekraczać tradycyjne podejście, ograniczające się do kształcenia przedmiotów artystycznych i stać się ważną częścią programów nauczania nie tylko w ramach wyodrębnionych lekcji. Jak jednak budować optymalne programy edukacji kulturalnej? Odpowiedzi udzielają pierwsze systemowe próby konstruowania takich programów, podjęte m.in. w Holandii, przechodzące właśnie próby wdrażania w holenderskich szkołach.

Niestety, zadowolenie z podejmowanych systematycznych prób przesłania fakt, że zarówno sferze kultury, jak edukacji kulturalnej nie towarzyszy odpowiednie zainteresowanie badawcze. Brakuje aktualnej wiedzy, na dodatek podstawowy przedmiot badań, kultura zmienia się niezwykle szybko, a jednym z najważniejszych wektorów tej zmiany jest technologia i cyfrowa rewolucja. Cyfryzacja niesie z sobą głębokie przekształcenie hierarchii, praktyk twórczych i uczestnictwa w kulturze. Jednocześnie wraz z cyfryzacją pojawiają się nowe możliwości badawcze związane z rozwojem tzw. humanistyki cyfrowej.

Nie tylko jednak szybkie i głębokie zmiany w kulturze są źródłem praktycznych i teoretycznych wyzwań. Z drugiej strony bardzo istotną barierą we wdrażaniu nowoczesnych programów edukacji kulturalnej jest zachowawczość instytucji edukacyjnych i kulturalnych. W większości przypadków wyrażają one głębokie zadowolenie ze sposobu w jaki działają i realizują powierzone sobie misje. Problem w tym, że skuteczna edukacja kulturalna wymaga podejścia interdyscyplinarnego i zaangażowania wielu instytucji, zarówno publicznych, jak komercyjnych i sektora społecznego. Niestety, taka współpraca, choć konieczna i, jak pokazuję przykłady, możliwa do podjęcia, to jednak niezwykle trudna do wdrożenia systemowego.

Trudności w porozumieniu między instytucjami muszą więc przełamać mediatorzy. Najlepszymi wydają się politycy dysponujący odpowiednią legitymacją, by działać ponad branżowymi silosami. Pytanie jednak, jak przekonać polityków do podjęcia się tego zadania? Wszak kultura, mimo wymienionych argumentów na rzecz jej ważności mało gdzie cieszy się wysokim uznaniem polityków. Wyraźnym przykładem Unia Europejska, gdzie kultura bardzo rzadko występuje jako temat dokumentów strategicznych, co z kolei przekłada się na znikome finansowanie kultury z budżetu unijnego.

Wydaje się, że jedynym sposobem na mobilizację polityków jest mobilizacja społeczna w sprawie kultury. Istnieją pozytywne przykłady na poziomie regionalnym i krajowym, by wspomnieć polski Ruch Obywatele kultury, który doprowadził do podpisania przez rząd Paktu dla kultury. Czy podobna mobilizacja możliwa jest na forum europejskim? Próby trwają.

Zanim jednak starania te przyniosą efekty systemowe w postaci bardziej zaangażowanej europejskiej polityki kulturalnej i włączenia kultury explicite do innych programów społecznych i rozwojowych Unii Europejskiej, należy kreatywnie korzystać z możliwości istniejących w obecnym systemie. A pieniądze na kulturę znaleźć można nawet w budżecie Wspólnej Polityki Rolnej.

Niezależnie jednak od tych działań taktycznych nie należy rezygnować z celu strategicznego, czyli uczynienia z kultury obszaru, który w europejskiej strategii rozwojowej miałby analogiczne znaczenie, jak nauka.

Curriculum Vitae

Edwin Bendyk (ur. 1965) – dziennikarz, publicysta i pisarz, dyrektor Ośrodka Badań nad Przyszłością w Collegium Civitas, wykładowca w Centrum Nauk Społecznych PAN. Członek zespołu pisma Polityka. Prowadzi blog Antymatrix. Autor zbioru esejów *Zatruta studnia. Rzecz o władzy i wolności* (W.A.B. 2002), nominowanego do Nagrody NIKE 2003, książki *Antymatrix. Człowiek w labiryncie sieci* (W.A.B. 2004), uznanego za Książkę Lata 2004 Poznańskiego Przeglądu Nowości Wydawniczych oraz zbioru *Miłość, wojna, rewolucja. Szkice na czas kryzysu* (W.A.B. 2009). Uczestnik Ruchu Społecznego Obywatele kultury, Przewodniczący Rady Narodowego Instytutu Audiowizualnego, komisarz wystawy stałej w Europejskim Centrum Solidarności. Członek Panelu Głównego Narodowego programu Foresight Polska 2020, członek rad programowych Polskiego Forum Obywatelskiego, Centrum Politycznych Analiz, Programu Rozwoju Bibliotek i projektu Moja Polis. Członek Komisji Rewizyjnej Krajowego Funduszu na rzecz Dzieci. Laureat wielu nagród, w tym Nagrody Infostar, Nagrody im. Marka Cara, statuetki Infostat.



Tadeusz Kowalski
Filmoteka Narodowa w Warszawie

Podsumowanie bloku tematycznego „Sprawy audiowizualne"

Tematy części audiowizualnej konferencji eksperckiej są zapisane w Cyfrowej Agendzie dla Europy. Celem organizatorów było przeprowadzenie dyskusji na temat kwestii blisko związanych z kluczowymi działaniami, które powinny być realizowane w ramach „Promocji Różnorodności Kulturowej i Twórczych Treści".

Jednym z głównych priorytetów polskiej prezydencji jest kapitał intelektualny, który stanowi istotną część kapitału społecznego. Poszukując rozwiązań dla kultury, polskie władze zadeklarowały duże znaczenie kompetencji kulturowych i niektórych ich elementów, jak wiedza, poszanowanie prawa, kreatywność i innowacje. Kulturowy i intelektualny kapitał to elementy przewagi konkurencyjnej zjednoczonej Europy w globalnym środowisku.

Ważny kontekst stanowią tu wyzwania wynikające z rozwoju technologicznego, pojawiające się nowe formy dystrybucji towarów i usług w zakresie kultury oraz gwałtowny rozwój techniki cyfrowej. Jak digitalizacja wpływa na kulturę? Jakie są główne wyzwania dla przemysłu filmowego? Jaka strategia jest niezbędna dla dostosowania praw autorskich w erze cyfrowej? Te i inne istotne pytania zostały zadane ekspertom dyskutującym i prezentującym różne doświadczenia i podejścia do problemu.

Audiowizualna część konferencji była podzielona na trzy panele. Oto krótkie podsumowanie głównych wniosków i zaleceń wskazanych przez międzynarodowych ekspertów.

Pierwszy panel – „Przyszłość archiwów cyfrowych (potencjał twórczy, potencjał komercyjny i modele biznesowe)" stanowił doskonałą okazję, aby spojrzeć z szerokiej perspektywy na najważniejsze problemy branży filmowej w ogóle i archiwów w szczególności. Prezentacja wstępnej wersji głównych wniosków badania „Cyfrowa agenda dla europejskiego dziedzictwa filmowego" skupiła uwagę audytorium na bardzo ważnych elementach, jak: rozwój cyfrowego kina, pilna potrzeba zachowania cyfrowo „zrodzonych" filmów, kształtowanie się systemu (nie technologii) długoterminowej konserwacji cyfrowej, ekonomiczny wymiar digitalizacji istniejącego dorobku filmowego. Digitalizacja powinna rozpocząć się już teraz, ale tylko kilka z ponad 35 filmowych europejskich funduszy regionalnych wspiera digitalizację.

Niezbędne jest wspieranie wysiłków w kierunku nadania realnego priorytetu dla kultury w kolejnej perspektywie finansowej, jak również szukanie w dalszym ciągu innego modelu biznesowego do finansowania ze źródeł publicznych i prywatnych. Nie ma alternatywy dla digitalizacji, ochrona zasobów cyfrowych daje „drugie życie" dobrom kultury i szansę na dostęp do publiczności, zatrzymuje utratę jakości obrazu i dźwięku, jak również jest podstawowym warunkiem długoterminowej konserwacji. Archiwa, które są zaangażowane w digitalizację, to innowacyjne instytucje, używające bardzo zaawansowanej i rozwijającej się technologii, tworzą miejsce dla wykwalifikowanych prac.

Wśród niektórych przedstawicieli tego rynku zaobserwowano słabe zrozumienie idei digitalizacji i tym samym dużą presję sektora komercyjnego na „ulepszanie" historycznego dorobku przez dodanie efektów specjalnych, cynowanie, cyfrową interpretację, wzbogacenie dźwięku i obrazu, dodanie artefaktów. Istnieje realne ryzyko, że przez takie działania autentyczny historyczny dorobek filmowy w przyszłości zniknie i niezbędne jest popieranie międzynarodowych standardów cyfrowej archiwizacji (konserwacji) (takich jak np. zasady FIAF).

Mając na uwadze, że w przyszłości praktycznie wszelki dostęp i prezentacje będą w przyszłości cyfrowe oczywistym jest, że europejskie dziedzictwo filmowe musi być zdigitalizowane, a także, że przewiduje się, iż konserwacja cyfrowa będzie zarówno droższą, jak i równoległą działalnością do konserwacji filmu analogowego.

Jest klika bardzo wartościowych inicjatyw zmierzających do zwiększenia łatwości dostępu do dziedzictwa filmowego, jak projekt European Film Gateway zapewniający dostęp do ponad 600 000 cyfrowych pozycji z 14 europejskich archiwów lub ekranów UE, oferujący dostęp do archiwów telewizji.

Zauważono, że proponowana dyrektywa w sprawie dzieł osieroconych jest krokiem w dobrym kierunku, jako element koniecznej zmiany prawa autorskiego.

Rozmawiano o tym, że podstawowy warunek rozszerzenia dostępu do Europejskiego Dziedzictwa Filmowego wymaga realnej woli politycznej by zainwestować w digitalizację, bez bezpośredniego pieniężnego zwrotu z inwestycji, a wysiłki te powinny być ułatwione przez stworzenie jednego europejskiego rynku cyfrowego.

Kilkakrotnie podkreślano, że w przyszłości jednym z głównych celów archiwów filmowych i telewizyjnych będzie oferowanie połączeń (lub sieci) i danie kontekstu do oferowanych treści, dla których ważnymi warunkami są wartościowe meta-dane, interoperacyjność baz danych i wspólne rozwiązania techniczne dla Europeany.

Drugi panel – „Rekonstrukcja filmów i materiałów audiowizualnych. Archiwa i edukacja filmowa" pokazał kilka wartościowych przykładów sposobu wykorzystania archiwalnych materiałów audiowizualnych w celu edukacji najmłodszych, a także ludzi w innym wieku. Wielkie kolekcje cyfrowe, jak Europeana czy INA, oferują bardzo bogaty zakres możliwości edukacyjnych, jakkolwiek w przypadku Europeany tylko 2% zawartości ma formę audiowizualną. Przyszłość Europeany i jej miejsce wśród europejskich instytucji kultury było dyskutowane także w kontekście niewystarczającej wiedzy Europejczyków o jej ofercie. Ogólnie uzgodniono, że Europeana powinna być ciągłym, długoterminowym projektem wzbogacającym wymianę dziedzictwa kulturowego pomiędzy obywatelami krajów członkowskich oraz innymi zainteresowanymi stronami.

Trzeci panel poświęcony był problemom „Cyfrowej dystrybucji filmów i materiałów audiowizualnych". Nowa strategia dla Europy obejmuje skierowanie szczególnej uwagi na problemy kultury, kreatywności, różnorodności kulturowej i jej potencjalnego wpływu na jakość życia, jak też na rozwój ekonomiczny. Europa potrzebuje wizji (dostęp Europejczyków do kultury, również w kontekście eliminacji cyfrowego podziału). Potrzebna jest również odwaga we wprowadzaniu zmian (odpowiedzialność).

Przykład Holandii w działalności EYE pokazuje, że podstawowym warunkiem sukcesu dystrybucji i spieniężenia dziedzictwa kulturowego, jak też jego digitalizacji jest wielostronne porozumienie pomiędzy zainteresowanymi stronami.

Doświadczenie z digitalizacją kina pokazuje, że ta technologia daje wiele możliwości, włączając funkcjonalne rozprzestrzenianie do innych inicjatyw i wydarzeń kulturalnych i edukacyjnych (transmisje przedstawień teatralnych, oper, spotkań i innych).

Warto także odnotować udane inicjatywy na polu VoD (dystrybucji filmów online), która zdaje się być najważniejszym kanałem dystrybucji filmów.

Curriculum Vitae

Dyrektor Filmoteki Narodowej, Kierownik Pracowni Ekonomiki i Zarządzania Mediami w Instytucie Dziennikarstwa Uniwersytetu Warszawskiego. Do jego zainteresowań naukowych należą m.in. ekonomiczne aspekty działalności środków masowego komunikowania, zarządzanie instytucjami medialnymi oraz nowe technologie komunikowania i ich wpływ na systemy masowego komunikowania. Pełnił funkcję dyrektora generalnego Krajowej Izby Producentów Audiowizualnych, od maja 2005 do czerwca 2006 przewodniczył Radzie Nadzorczej TVP S.A. Członek zarządu Europejskiego Stowarzyszenia Film



Krzysztof Wojciechowski
Uniwersytet Warszawski

Podsumowanie bloku tematycznego „Prawo autorskie"

1. Licencjonowanie utworów audiowizualnych on-line

Panel stanowił jedną z pierwszych okazji do dyskusji na temat ogłoszonej 13.07.2011 r. przez Komisję Europejską (KE) Zielonej Księgi na temat dystrybucji on-line utworów audiowizualnych w Unii Europejskiej: szans i wyzwań na drodze do jednolitego rynku cyfrowego. Sytuacja wyjściowa w tym zakresie jest złożona, zarówno w zakresie różnorodności sposobów korzystania, urządzeń odbiorczych, dostawców, modeli biznesowych. W grę wchodzą różne uprawnienia (1/ do udostępniania na żądanie, 2/ komunikowania publicznego, 3/ reprodukcji) oraz interesy różnych kategorii podmiotów uprawnionych (1/ twórców utworów uprzednio istniejących; 2/ twórców samego utworu audiowizualnego; 3/ aktorów i innych artystów wykonawców, 4/ producentów filmowych). Zwykle prawa do utworów audiowizualnych nabywane są umownie przez producenta, na rzecz którego w wielu krajach istnienie domniemanie przejścia praw.

Wystąpienia i dyskusja skupiła się wokół różnych opcji polityki licencjonowania utworów AV on-line, w tym: 1) licencjonowanie zbiorowe, a licencjonowanie indywidualne przez producentów/dystrybutorów; 2) koncepcja „państwa pochodzenia", a licencjonowanie terytorialne, oparte na podzielności praw autorskich. Nie podważono tego, że głównym dysponentem i licencjodawcą utworów audiowizualnych w obrocie powinien pozostać producent, a licencjonowanie użytku on-line powinno być oparte na zasadzie swobody umów i licencjach wyłącznych, przy możliwości stosowania ograniczeń terytorialnych lub językowych. Wskazano jednak na potrzebę wykorzystania zbiorowego zarządzania w odniesieniu do masowego korzystania z praw, jak np. aktualnie przy reemisji kablowej, co powinno być rozciągnięte, zgodnie z zasadą neutralności technologicznej, na inne rodzaje reemisji. W sytuacjach braku możliwości indywidualnego regulowania prawa, jak np. w odniesieniu do archiwów radiowych i telewizyjnych oraz filmowych, konstrukcja rozszerzonego zbiorowego licencjonowania, zdaniem niektórych, może stanowić realną opcję „uwolnienia treści" przy poszanowaniu praw twórców. Odnotowano propozycję rozwiązania kwestii utworów audiowizualnych zablokowanych w archiwach w projekcie dyrektywy o utworach osieroconych, zauważono jednak, że obecne brzmienie projektu nie oferuje tu rozwiązania idealnego. Koncepcja „państwa pochodzenia" w odniesieniu do uprawnienia do udostępniania na żądanie z jednej strony rodzi obawy tzw. forum shopping i obchodzenia regulacji krajowych bardziej ochronnych dla twórców (np. w zakresie praw osobistych), a także utraty przez producenta kontroli nad terytorialną dystrybucją filmów. Z drugiej strony jednak podkreślono, że obawy te nie spełniły się na gruncie dyrektywy satelitarno-kablowej, a przeciwnie przyczyniła się ona do ponadgranicznej dostępności nadań, bez uszczerbku dla swobody kontraktowej i adekwatności wynagrodzenia do użytku. Powinno to zachęcać do zastosowania podobnych rozwiązań dla audialnych i audiowizualnych usług medialnych nielinearnych, przy ograniczeniu ryzyka forum shopping, np. poprzez kryterium głównej siedziby przedsiębiorstwa użytkownika.

Koncepcje Europejskiego Kodeksu Prawa Autorskiego, bądź jednolitego europejskiego tytułu prawno-autorskiego nie zyskały większego poparcia, lecz raczej wzbudziły wątpliwości, zarówno co do podstaw prawnych, poszanowania różnorodności tradycji państw członkowskich, praktycznej użyteczności, jak i realności ich przyjęcia w krótkim czasie.

Duże zainteresowanie wzbudziła propozycja wprowadzenia w prawie UE dla twórców utworów audiowizualnych niezbywalnego, skutecznego wobec użytkownika i wykonywanego przez OZZ prawa do wynagrodzenia z tytułu udostępniania na żądanie. Służyłoby to wyrównaniu z natury słabszej pozycji negocjacyjnej twórców i zapewnieniu im udziału w sukcesie utworu. Podniesiono jednak wątpliwości dotyczące podwójnych praw (wyłącznych i do wynagrodzenia) oraz istnienia już kontraktowych systemów dodatkowych wynagrodzeń w niektórych krajach. Podkreślono przy tym, że nie chodzi o kwestionowanie zasadności samego wynagrodzenia, ale znalezienie optymalnego sposobu jego regulowania.

W nawiązaniu do słynnego aforyzmu Charlesa Clarka *the answer to the machine is in the machine* wskazano na potrzebę wykorzystania technologii w zarządzaniu prawami do użytku on-line. Technologia może służyć do bardziej skutecznego licencjonowania, w szczególności do zarządzania danymi. Wymaga to współpracy różnych mediów, pracy nad wspólnymi standardami oraz infrastrukturą identyfikacji i opisu praw, jednak bez tworzenia systemów przymusowych. Choć technologia nie może zastąpić regulacji, może ją istotnie wspierać.

2. Odpowiedzialność za naruszenie praw autorskich w środowisku cyfrowym a zbiorowe zarządzanie prawami

Wystąpienia i dyskusja w panelu, skupiła się wokół wyzwań i możliwości niesionych przez otoczenie cyfrowe w zakresie odpowiedzialności za naruszenia, oraz roli różnych „graczy" (uprawnionych, OZZ, dostawców usług internetowych). Internet stanowi źródło ogromnych możliwości, w tym stymulowania twórczości. Rodzi jednak szereg wyzwań z zakresu zarządzania prawami oraz ich egzekwowania. Ostatnio ogłoszona przez Komisję strategia IPR służyć ma sprostaniu tym wyzwaniom. Była ona bardzo oczekiwana, także przez Parlament Europejski.

Panel pozwolił połączyć spojrzenie na przykłady różnych rozwiązań regulacyjnych (Francja i Wielka Brytania) czy prac nad rozwiązaniami współ- lub samoregulacyjnymi (Polska) z omówieniem praktycznego zastosowania technologicznych systemów zarządzania prawami i wykrywania naruszeń – na przykładzie systemu antypirackiego dotyczącego książek SINBAD (Belgia – Flandria), oraz systemu wykrywania kopii wideo INA Signature.

W wystąpieniach i dyskusji zarysowało się szereg elementów wspólnych, pomimo różnic pomiędzy regulacjami krajowymi i praktycznymi systemami ich wdrażania. Efektywne mechanizmy egzekwowania praw (z zakresu prawa cywilnego, karnego, a niekiedy też, jak w Francji, administracyjnego) same w sobie nie są wystarczające. Równie istotna jest łatwa dostępność atrakcyjnych legalnych ofert chronionych treści, edukacja użytkowników, w tym adresowana

do dzieci i prowadzona we współpracy ze szkołami, współpraca pomiędzy uprawnionymi a dostawcami usług internetowych. Nawet w krajach, w których wdrożono system tzw. stopniowalnej odpowiedzi, jak Francja, ostrzeżenia użytkowników traktowane są głównie jako działania uświadamiające. Podkreślono, że np. w Belgii – Flandrii przy zwalczaniu naruszeń należy skupić się głównie na osobach rozpowszechniających nielegalne treści (uploaders), a nie na indywidualnych użytkownikach je ściągających (downloaders), gdyż są oni potencjalnymi klientami uprawnionych. Istnieją także kontrowersje, co do możliwości i trybu pozbawiania użytkowników końcowych dostępu do Internetu, w obliczu narastającego przekonania, że dostęp do Internetu stanowi emanację podstawowego prawa człowieka – prawa do informacji i wolności wypowiedzi.

Piractwo jest trudno mierzalne, z wielu względów, także z uwagi na brak pewności prawnej, co do jego definicji. Ograniczona jest dostępność precyzyjnych danych ekonomicznych dotyczących skali zjawiska i jego skutków. Nie budzi jednak wątpliwości jego znaczna szkodliwość dla interesu uprawnionych, jak i to, że stanowi ono źródło znacznego dochodu dla naruszycieli. Istnieje potrzeba zgromadzenia bardziej precyzyjnych danych – dowodów ekonomicznych, tak aby przyszłe działania stanowiły wyraz polityki opartej na dowodach, proporcjonalnej i odpowiednio adresowanej.

W kontekście przyszłych prac prawodawczych podkreślono znaczenie zapowiadanej inicjatywy Komisji dotyczącej OZZ, potrzebę rewizji dyrektywy enforcement oraz spojrzenia na wyłączenia odpowiedzialności zawarte w dyrektywie o handlu elektronicznym, w obliczu ewolucji, która nastąpiła od 2000 r. Zarysowano potrzebę rozróżnienia pasywnej i aktywnej roli dostawców usług internetowych, oraz doprecyzowania w tym zakresie rozwiązań w dyrektywie o handlu elektronicznym. Internet powinien być ekosystemem, w którym koegzystują różne interesy.

3. Rozszerzony zbiorowy zarząd jako możliwe rozwiązanie aktualnych dylematów w zakresie praw autorskich

Ekspansja prawa autorskiego w zakresie przedmiotu, czasu i zakresu ochrony, coraz częstsza wielość uprawnionych, ich rozproszenie, problemy z ich reprezentacją i odnalezieniem, a jednocześnie coraz większe możliwości masowego korzystania i dostępu do treści chronionych, skłaniają do poszukiwania uproszczonych i bardziej efektywnych sposobów licencjonowania, takich jak w ramach rozszerzonego zbiorowego zarządu. Instrument ten zwykle łączony jest z państwami skandynawskimi. Okazuje się jednak, że rozszerzony zbiorowy zarząd jest stosowany także w wielu innych krajach, choć nie zawsze na podstawie ustawowej, lecz często na zasadzie kontraktowej w ściśle określonych zakresach (np. w odniesieniu do korzystania z archiwów fotograficznych, zbiorów bibliotek, czy w zakresie korzystania dla celów nadań z tzw. małych praw). Z perspektywy europejskiej należy przy tym odróżnić rozszerzony zbiorowy zarząd (RZZ) od takiegoż licencjonowania (RZL), które wymaga podstawy prawnej i daje użytkownikowi pewność nienaruszania praw wyłącznych, choć skutek praktyczny rozwiązań kontraktowych jest – jak pokazują doświadczenia – zazwyczaj zbliżony. Szczególnie przydatne rozszerzone zbiorowe zarządzanie/licencjonowanie jest w odniesieniu do masowych, rozproszonych aktów korzystania trudnych do indywidualnego zarządzania. Aktualnym przykładem tego typu sytuacji są masowe projekty digitalizacji zbiorów obejmujących materiały chronione, takie jak projekt Europeana. RZL może być także jednym z rozwiązań dla problemu utworów osieroconych (które nie powinny być ograniczane tylko do książek i innych materiałów drukowanych), a także dla utworów wyczerpanych (out-of-commerce).

Przesłankami zastosowania RZL są zazwyczaj: 1) reprezentatywność OZZ, 2) ściśle określony zakres objętego użytku (specyficzne rodzaje masowego użytku i gł. w zakresie kategorii praw poddanych zbiorowemu zarządzaniu); 3) swobodne negocjowanie umowy między użytkownikiem a OZZ; 4) pewien nadzór ze strony władzy publicznej; 5) gwarancje praw uprawnionych niereprezentowanych przez OZZ, w tym a) prawo „wyjścia" (opt-out), b) prawo do wynagrodzenia. Prawo „wyjścia" jest istotne dla poszanowania wyłącznego charakteru praw autorskich, praktyka stosowania RZL pokazuje jednak, że jest ono rzadko wykonywane. Z kolei wśród warunków właściwego funkcjonowania RZL wymieniono wysoki stopień zorganizowania uprawnionych i dobre zarządzanie, przejrzystość i odpowiedzialność OZZ, co zwiększa legitymizację RZL zwłaszcza dla nieczłonków.

Zgodność RZL z konwencją berneńską i WCT nie została zakwestionowana, zauważono także, że nie jest ono obce prawu UE – przyjęte zostało jako obowiązkowe w dyrektywie satelitarno-kablowej w odniesieniu do reemisji kablowej i dopuszczone w odniesieniu do niektórych nadań. Dyrektywy przewidują także możliwość państw członkowskich nakazania wykonywania pewnych praw przez OZZ (dyrektywa o najmie i użyczaniu, dyrektywa o droit de suite). W kontekście europejskim wskazano na problemy: 1) korzystania ponadgranicznego, co rodzi wykraczanie skutku RZL poza kraj, w którym je zastosowano; 2) różnic między krajowymi uregulowaniami zbiorowego zarządzania, 3) problem reprezentatywności OZZ i stosowania praw „wyjścia" w kontekście ponadgranicznym. Popieranie dobrowolonych systemów RCL, np. w odniesieniu do utworów wyczerpanych, nie rodzi problemów, trudniejsze i wymagające większej ostrożności jest zaś wspieranie systemów obowiązkowych. Z drugiej strony wskazano jednak, że właśnie prawodawca europejski może rozwiązać te problemy, zwłaszcza w zakresie standardów zbiorowego zarządzania. Wiele nadziei łączone jest tu z zapowiadaną dyrektywą o zbiorowym zarządzaniu. Jako realne opcje rozwiązania kwestii ponadgranicznego rozpowszechniania wskazano zasadę państwa pochodzenia albo wzajemne umowy między OZZ tworzące model jednego okienka (one-stop-shop), podobnie jak model simulcastingu IFPI. Mniej realne byłoby oczekiwanie przyjęcia w tym celu jednolitego obowiązkowego wyjątku/ograniczenia (dozwolony użytek) albo Europejskiego Kodeksu Prawa Autorskiego.

Podkreślono stosowanie europejskiego prawa konkurencji do zbiorowego zarządzania, wskazując najważniejsze problemy na tym gruncie w zakresie funkcjonowania OZZ, w tym alokację klientów i ustalanie opłat administracyjnych. W żywej dyskusji wyrażono wątpliwości co do tego, czy ogólne zasady prawa konkurencji są adekwatne do rozwiązywania specyficznych, delikatnych i złożonych kwestii zarządzania prawami autorskimi, i czy przynoszą optymalne skutki kulturowe. Dyskusja potwierdziła potrzebę specyficznej regulacji sektorowej, w którą wpisuje się zapowiadana przez Komisję dyrektywa o zbiorowym zarządzaniu. Mogłaby ona wprowadzając standardy w zakresie dobrego zarządzania, przejrzystości i nadzoru nad OZZ rozwiązać część narosłych problemów. Umożliwiłoby to też szersze zastosowanie RZL. W konkluzji podkreślono, że RZL jest kompromisem pomiędzy licencjami przymusowymi a podejściem indywidualistycznym, gwarantuje pewność prawną użytkownikom, wynagrodzenie uprawnionym i negocjacyjny, kontraktowy tryb jego kształtowania. Potrzebne jest przy tym określenie przesłanek zastosowania RZL. Nie jest to zapewne panaceum na wszystkie problemy, ale środek potrzebny i pomocny.

Curriculum Vitae

Dr Krzysztof Wojciechowski – wykładowca na Uniwersytecie Warszawskim – Katedra Prawa Własności Intelektualnej i Dóbr Niematerialnych na Wydziale Prawa i Administracji Uniwersytetu Warszawskiego, radca prawny, członek Komisji Prawa Autorskiego przy Ministerstwie Kultury i Dziedzictwa Narodowego, doradca Zarządu TVP, członek Komisji Praw-

nej i grupy ds. prawa autorskiego EBU, ekspert ad hoc Krajowej Rady Radiofonii i Telewizji oraz Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, uczestnik prac nad polską ustawą o prawie autorskim i prawach pokrewnych oraz prac związanych z dostosowaniem polskiego prawa autorskiego i prawa mediów do prawa europejskiego.





COMPETENCES IN CULTURE

english



Table of contents

Foreword **251**
About the Conference **253**
Message of Monika Smoleń to the Participants of the Conference (July 2011) **262**

Culture

Cultural competences – role of culture and creativity in building of the intellectual capital of Europe 267
Panel I: The role of cultural competences in building intellectual capital **267**
Panel II: Creative partnerships for cultural competences **281**
Panel III: Making it happen: The need for national and European funding of culture **305**

Audiovisual

The creative potential of digital archives 321
Panel I: Future of digital archives (creative potential, commercial potential and business models) **321**
Panel II: Reconstruction of film and audiovisual materials. Archives and film education **341**
Panel III: Reconstruction of film and audiovisual materials. Archives and film educations **363**

Speech by David Uwemedimo, representative of the World Intellectual Property Organization **386**

Copyright

Role of the competences in culture. Management of copyrights and related rights in the digital environment 391
Panel I: Licensing of the audiovisual works online **391**
Panel II: Infringement of copyrights liability in the digital environment and collective management of rights **417**
Panel III: Extended collective rights management as a possible solution to current copyrights dilemmas **443**

Reports from the thematic sections of the conference
Culture: Edwin Bendyk **468**
Audiovisual: Tadeusz Kowalski **471**
Copyright: Krzysztof Wojciechowski **474**

Between the Panels... 481



Foreword

The Competences in Culture Conference, organized by the Ministry of Culture and National Heritage, in collaboration with the National Centre for Culture (Warsaw, 18th-20th July 2011) has been the most important expert event during the Polish Presidency of the Council of the European Union in the area of the culture, audiovisual and copyrights. As the forum for discussions on transformations taking place in these three thematic areas, it has indicated desirable directions of their development thus enabling the assessment of issues and the exploration of optimal resolutions. Competences in culture – the leitmotiv of the conference, refers to the number of well known concepts, primarily from the field of the cultural and artistic education. However, the competences were discussed in the context of the constantly changing challenges faced by the economy and the society, including educational systems. The competences in the modern dimension refer also to relatively new issues that have their origins in the technical development and in new models of creating and exploiting culture, such as the use of the digital heritage or the management of copyrights in the digital environment. Substantial discussions during the thematic panels have engaged well known representatives of the academic society, experienced practitioners, representatives of governments and European institutions, cultural and educational entities as well as international organizations. The expert reflections were accompanied by a thorough exchange of experiences and good practices which has contributed to the better understanding of the nature of issues related to the competences in culture.

The conference provided an extensive contribution to actions of the Polish Presidency within the field of culture, audiovisual and copyright, bringing a significant expert element to the current discussion within the Council of the European Union and in other fora. Examples of projects and informal, creative exchange of opinions between participants of thematic panels dedicated to culture, audiovisual and copyrights were exploited further during the works of the Cultural Affairs Committee of the EU Council, the Audiovisual Working Group of the EU Council and the Intellectual Property Working Group of the EU Council. The effect of these works includes, among others, the Council conclusions on cultural and creative competences and their role in building intellectual capital of Europe and the Council conclusions on the protection of children in the digital world, adopted on 29th November 2011 by the Council for Education, Youth, Culture and Sport.

This publication contains the collection of articles prepared by the participants of the Conference based on their presentations. Articles have been broadened with brief biographies of authors. For further information about the conference, including presentations used by the panelists, please visit the website of the conference:

www.competencesinculture.pl



About the Conference

CULTURE

CULTURAL COMPETENCES – ROLE OF CULTURE AND CREATIVITY IN BUILDING OF THE INTELLECTUAL CAPITAL OF EUROPE

This pillar of the conference took place just after the start of the discussions in the Council's Cultural Affairs Committee on the same topic.

Aims of this section of the conference were to:

- Highlight the role of culture and creativity in the building of the intellectual capital of Europe;
- Brand the idea of the intellectual capital, a term comprising human, (infra)structural, social and relational capital;
- Implement the Council work plan in the field of culture (2011-14), in particular prepare the new round of the Open Method of Coordination (expert groups, especially the one on the Promotion of creative partnerships);
- Raise awareness on the issue of financing of culture in the next Financial Perspective, including the next European Social Fund.

The conference's discussion highlighted considerable and very practical role that cultural competences – acquired through active participation and education (also the non- and in-formal one) – play in development of intellectual capital of Europe. The discussion was interesting particularly in terms of development of lifelong learning policies, and also in a broader context of the contribution to the realization the of EU 2020 Strategy aims, including reducing Early School Leaving. During the conference, we focused on projects which have already undergone evaluation, are research-related or otherwise produce well documented results. The main group of focus were children and young people, projects that concern and involve them. We also addressed the issue of a positive impact of cultural competences on acquisition of other key competences.

Within this pillar of the conference, three consecutive panels concentrated on:

1. meaning of broadly defined cultural competences (not just art skills, but ways of thinking, attitudes etc.) for the development of the intellectual capital (especially social capital, but also human and relational capital, all constitutive parts of it) and in the context of the national and European policymaking;
2. creative partnerships (linking diverse types of actors) aimed for development of cultural competences through cultural education (mostly non-/in- formal) and participation in culture, including a strong research component;
3. financing environment necessary for the full use of the potential of culture in development of intellectual capital, also in the context of the next EU Financial Perspective – achievements so far and expectations for the future.

DESCRIPTION OF THE PANELS:

I. The role of cultural competences in building intellectual capital

Explanation of how cultural competences constitute intellectual capital (its components are: human, structural, social and relational capital). Cultural competences are understood widely as the definition covers cognitive, instrumental and normative aspects as well as aspects of self-expression, thus implying the element of attitudes. These competences are shaped through artistic and cultural education and cultural participation.

The panelists addressed the definitions of these concepts and also highlighted how are or could they be embedded in the national and European policy frameworks. This panel was strongly interlinked with the next one and also included one case study.

II. Creative partnerships for cultural competences

Based mainly on good practices and experiences, the panel highlighted the role of creative partnerships (understood as cooperation between institutions operating in different fields) in development of cultural competences through education (mainly informal and non-formal) and promotion of participation in culture of people of all ages. Spillover effects of synergies between education and culture were also addressed.

We heard from practitioners and researchers, and diversity of speakers who came to this panel reflected an idea of a creative partnership itself.

III. Making it happen: The need for national and European funding of culture

Formulation and justification of an appeal for awareness raising on the use of various national and cohesion policy financial instruments (including the European Social Fund) for cultural projects – on the basis of the conference findings on the meaning of cultural competences in building of intellectual capital.

After presentations in the first and second panel, we had a picture of strong links between cultural competences and intellectual capital, as well as a couple of good examples showing how we can capitalize on these links. In the years of economic difficulties in the Member States and while the discussion on the next EU financial perspective starts, this panel contributed to a discussion on how cultural competences can contribute to social and economic development and thus what support it needs.

AUDIOVISUAL

THE CREATIVE POTENTIAL OF DIGITAL ARCHIVES

The themes of the audiovisual section of the expert conference are inscribed in the Digital Agenda for Europe. Our aim was to discuss issues closely related to key actions to be performed within the range of "Promotion of Cultural Diversity and Creative Content".

We were interested in exchanging best practices of digital archiving, new emerging business models, as well as building workflows for digital preservation of film and audiovisual archives. In particular, we wished to ask questions of how to ensure a fuller range of cultural materials is preserved and how beneficent are the new approaches to film and audiovisual collections (such as web harvesting or personal archiving).

Moreover, we wished to address the issues of the value of archives. We discussed new approaches to valorization of archives that include collaboration with education and research centers, publishers, documentary film makers, and the public.

Another important theme was the future funding of film archives and digital libraries. Public/private partnerships, appeals to the public for donations, collaboration with educational publishers and the educational systems are a few of the ways archives are meeting those challenges. How should AV archives respond to the possibilities offered by partnerships with commercial organizations? This issues were addressed in a broader context of EU support to cinema and digitization. Wide distribution of such works gives them a chance to survive in the digital era. Therefore, we wished to discuss the possible channels of distribution of film and audiovisual archives (VoD, digital cinema, etc.). We examined experiences, risks and challenges related to distributing both current materials (particularly European films) and archives.

Participants: government representatives, film and audio archives, libraries, museums, universities, and commercial organizations, educators, technologists, cinema sector entrepreneurs, and film makers.

DESCRIPTION OF THE PANELS:

I. Future of digital archives (creative potential, commercial potential and business models)

During this panel we addressed issues of digitisation of the audiovisual and film content and the creative potential of digitized materials. We wished to tackle these issues taking into account user's perspective and discuss how digitized archives may be used for private and commercial purposes. Also, we addressed the issues of emerging business model that emerge in the era of digitisation. For instance, in the coming years Europeana.eu will be facing challenges related to expansion of the Europeana collection, establishment of finance and management issues as well as a target model of the portal in a user-friendly version. Thus, during this panel we wished to talk about the future of European digital library as well as further development of its partner projects (mainly: European Film Gateway and EU Screen).

english

II. Reconstruction of film and audiovisual materials. Archives and film education

This panel was devoted to digital reconstruction of high quality European films that are particularly exposed to damage. We prepared a presentation of reconstructed film and documentary materials and its various creative possibilities. In particular, we addressed the educational aspect of digitizing film archives and presented best practices in creating education programs based on archive materials. In this context, we focused primarily on film education via archives. Such programmes not only support the development of the European audiovisual industry and strengthen European cultural diversity but, most of all, promote preservation of the European film heritage.

III. Digital distribution of film and audiovisual materials

Wide distribution of such works gives them a chance to survive in the digital era. Therefore, we discussed the possible channels of distribution of film and audiovisual archives (VoD, digital cinema, etc.). During this panel we discussed the experiences, risks and challenges related to distributing both current materials (particularly European films) and archives as well as matters of EU support to cinema in general. Thus, we addressed the economic context and viability of digital cinema production, distribution and exhibition which represent the future of the European cinema industry.

COPYRIGHT

ROLE OF THE COMPETENCES IN CULTURE.

MANAGEMENT OF COPYRIGHTS AND RELATED RIGHTS IN THE DIGITAL ENVIRONMENT

Short introduction

Technological changes are shaping the face of creative industries inevitably affecting the ways in which copyright works are created, produced, licensed, disseminated and enjoyed. On this background the aims of the copyright panels in the conference were:

1. to examine what are the implications of rapid changes in the digital environment for collective management of rights;
2. to analyze how technological changes and new ways of creation and disseminating works are shaping the competences of rightholders related to management of the remuneration for using the protected works;
3. to establish what imperatives should collective management societies have in the new media paradigm; what sort of competence should collective management societies have in order to meet the new creators' possibilities of disseminating works and new consumers needs of using the vast and varied supply of cultural content, simply: how can collective management societies guarantee the future of creation.

European Commission is on the brink of issuing the proposal for the new directive that will impose regulation on collective management of rights. Since expectations towards the directive project mainly focus on two areas: transparency of collective management societies and licensing of the music works online, the conference took up more complex and challenging areas of copyright: licensing of the audiovisual works online, infringement of copyrights liability and extended collective rights management model.

DESCRIPTION OF THE PANELS:

I. Licensing of the audiovisual works online

There is a need expressed by different stakeholders across Europe that tends to establish a strong European single market for the digital dissemination of audiovisual works. Authors appeal for fair remuneration for each use of their work. Collective management societies should be treated therefore as entities that could develop mechanisms for clearing the rights for digital media uses. At the same time variations in the rights administered by collective management societies result in divergences in the value of rights among Member States.

Within this section of conference all the possible solutions to licensing of copyrighted audiovisual works online in the multiterritorial environment were discussed. This entailed pan-European platforms comprising the repertoires of collecting societies and single EU-wide license based on application of the "country-of-origin" rule as implemented in the satellite–cable directive to all communication to the public offered by European media service providers on any media platform.

European Commission Communication on a Digital Agenda for Europe announced the preparation of a Green Paper addressing the opportunities and challenges of the online distribution of audiovisual works in 2011. This Panel debated on the next steps aiming at further legislation necessary to protect audiovisual authors.

II. Infringement of copyrights liability in the digital environment and collective management of rights

This panel discussed the changes brought by the digital environment with respect to copyright infringement liability. We live in the times when accessing, obtaining and disseminating unauthorized digital files is relatively easy. Discussion focused on the role of collective management societies in working out the liability regimes that apply to Internet intermediaries and the challenges posed by user generated content online. Among main areas of interests were peer-to-peer file sharing, social media, the liability position of ISPs and internet stores. In this context panel tackled both private copying exception and the extension and applicability of making available right. Panelists focused also on methodology and cost-effectiveness of identification of infringers. One of the aims of the panel was also presenting idea and projects of labeling of the content.

III. Extended collective rights management as a possible solution to current copyrights dilemmas

This part of conference focused on the presentation and examination of extended collective licensing model

english

which is applied widely in the Scandinavian countries. Main aim of this section was to present added value that is represented by this model, examine the fields in which it might be implemented, present the obstacles that appear in front of adopting it in different legal regimes. Special attention was put on application of such model to facilitating one-stop-shop licensing agreements and the solution of orphan works licensing.





CONTACT POINTS

The Competences in Culture Conference brought together approximately 70 representatives of Cultural Contact Points from 35 countries participating in the EU Culture Programme 2007-2013 (all countries belonging to the European Union, European Economic Area and candidate countries to the EU) as well as representatives of Directorate-General Education and Culture of the European Commission and the Education, Audiovisual and Culture Executive Agency.

In addition, guests participated in a two-day meeting organized by the Polish Contact Point on the occasion of the Polish Presidency at the National Gallery of Art Zachęta and at the University of Warsaw Library on 18th-19th July 2011. The program included workshops and closed sessions, meetings with the European Commission and trainings conducted by staff of the Executive Agency.

The main objective of the Polish Contact Point is to promote Culture Programme in Poland, to inform potential beneficiaries about the possibilities of obtaining EU grants to cultural projects. Through trainings, workshops and application consultations as well as through the website, newsletter and thematic publications Polish operators can get help with writing projects, looking for foreign partners and submitting applications.

Polish Contact Point website:
www.program-kultura.eu

European Commission website dedicated to culture:
http://ec.europa.eu/culture/index_en.htm



Monika Smoleń
Undersecretary of State in the Ministry of Culture and National Heritage

Message of Monika Smoleń to the Participants of the Conference (July 2011)

Dear Participants,

Culture is an important and integral part of the Polish Presidency action plan, and I hope that it will become one of its most recognizable symbols. I am aware of how important this time is for the promotion of the Polish culture, but it is also a time of search for good solutions for culture at the European level. I believe that, in collaboration with the European Commission and the Member States, we will be able to achieve significant results in this area during following 6 months. And there are many tasks; I will name just a few of them: firstly, a discussion over the future financial perspective 2014-2020. It is extremely important that culture should receive in the new budget adequate financial support not only through European programmes, but also by the structural funds. I am convinced that culture is important not only for promotion of intercultural dialogue, but also it is one of the most important socio-economic factors of the development of Europe and it may constitute its greatest competitive advantage. Secondly, the future of the EU support programmes Culture, Media, Citizens for Europe. Thirdly, works on the Directive determining the rules of licensing orphan works, and smooth running of EU affairs, together with the Commission, related to meetings of the Comities and General Assemblies of World Intellectual Property Organization (WIPO).

Within the framework of the Polish Presidency, the first meetings of working groups of the Council of the European Union regarding culture, audiovisual matters and copyrights took place. The Competences in Culture Conference is the most important expert meeting devoted to issues related to areas of interest of those groups. It is one of the events of the Polish Presidency of which we are holding our greatest hopes.

The subject "Competences in Culture" connects three panel sessions, each of which was devoted to the seemingly separate issues, sometimes specialist and inaccessible to the non-expert environment, however, combined with a common concern regarding an appropriate level of cultural, medial and artistic education, and about creating

conditions for the best possible accessibility to the cultural content and heritage, while at the same time providing an adequate copyright protection. Selection of topics of every session was not accidental – they respond to contemporary challenges posed by an increasing globalization and development of new technologies.

The leitmotif of the conference is competences in culture, which in a contemporary world play an incredible role and gain unusual character, because they contain a number of issues connected to traditional areas, such as cultural and artistic education, but also refer to other spheres, for instance, prevention and use of digital heritage and observance of copyrights in the digital environment. Our definition of competences in culture goes, therefore, beyond the traditional interpretation of participation in culture. Cultural competences are, therefore, necessary today not only to participate in culture actively and consciously, but also to be creative, innovative, open to changes – to respond to challenges posed by the reality in full scale.

Cultural competences, a priority of our Presidency, has been selected after long consideration. We are certain that they are necessary for construction of the intellectual and social capital of Europe, and for ensuring the competitiveness of the European economy. Thus, they deserve acceptance in the policy and work of the European Union, as well as in the context of the future EU funds and financial perspective and regulations of European Social Fund and European Regional Development Fund. Cultural competences were defined in the Parliament and Council Recommendation of 2006 regarding key competences in lifelong learning. The definition covers three levels: knowledge, skills and attitudes. This recommendation is the foundation of works on the key competences development, which are conducted primarily in the education sector. Despite the immense importance of this key competence, which has been repeatedly emphasised in the EU documents, adopted in the field of culture, education and youth, the critical mass of definite associations and actual activities which could support on the European level the development of cultural competences has not yet been built. This is what we would like to aim at during the Polish Presidency.

Creativity is being recognized as the basis for constructing and functioning of the knowledge based economy more and more often, however, it is rarely mentioned that the necessary foundation for the development of creativity are cultural competences. Cultural awareness and expression comprise not only knowledge, but also skills and attitudes, such as openness, tolerance, critical thinking, courage of innovative thinking, and therefore constitutes a basis for creating a European society founded on knowledge and competitive economy.

It is also important to raise the awareness regarding the possibilities of usage of different financial instruments, which exist at the national and European levels as well as the cohesion policy resources (including the European Social Fund), for realization of cultural projects. Investment in the structural capital – cultural infrastructure, means creating a necessary base for formation and development of cultural and creative competences. We cannot also forget about the necessity of strengthening the effects of synergies arising from cooperation within the framework of creative partnerships between different sectors, such as culture, youth, formal, informal, and non-formal education.

The digital era has brought many significant changes in the cultural environment – we feel obliged, on the one hand, to digitalize and preserve all of the cultural heritage, in order to pass it on to present and future generations, and on the other hand, to systematically build the competence of the users of the so-called digital libraries, storing millions of objects – books, movies, pictures, images, music, audiovisual and other compositions. The rapidly developing digital environment forces the construction, in particular, of competences essential for usage of the information provided by the electronic media. The group, which in this respect needs to be attended to with care comprises of children

english

and youth, who from their earliest years should be included in media education and protected from the access to harmful content.

Entry into the era of digitization has set before us the question about the task of cultural institutions that maintain and enable contact with the cultural heritage. In January this year the Committee of Wise Men in the report entitled "New Renaissance" presented recommendations on digitization, on-line access, and preservation of the European cultural heritage in the digital era. They also pointed out the opportunities that digitization creates for the development of new educational techniques, increased efficiency in education and the common European cultural awareness, and suggested specific actions that can be taken by Member States. This report is of particular importance for the Polish Presidency.

The development of digital technologies and the Internet to a large extent also influenced the ways of reproduction, marketing, distribution and use of works – it is now one of the biggest challenges. With new media the same content can be distributed using both traditional and digital media. What is more, their distribution is done by using a variety of devices such as television, personal computers and mobile phones. Therefore, consumers formulate demands to broaden the scope of access to copyrighted content, to enable browsing that content at any time and place, and business models must change quickly enough to keep pace with rapid technological developments.

It should be stressed that the European legislation in the area of intellectual property rights must be based on the principle of balance, that is – on the one hand – it has to provide adequate protection of the rights of owners, and on the other hand it has to provide reasonable access to cultural material. Organizations devoted to the collective management of rights play an important role in maintaining this balance in the changing reality. An efficient and transparent system of collective management can help resolve dilemmas related to the protection of copyright in the digital environment.

The copyright part of the Competences in Culture Conference will be a forum for exchanging views on the role of collective management organizations in a constantly changing reality, in particular about how technological change and new ways of creating and disseminating works influence the competences of collective management organizations, the entitled themselves, and the users.

One of the aims of the conference is also to discuss possible solutions for cross-border licensing of audiovisual works on-line. The conference is a good opportunity to refer, for the first time, to the European Commission's document, namely the Green Book published on July 13 concerning the online distribution of audiovisual works in the European Union.

While analysing the changes taking place through the development of the digital environment, the liability associated with copyright infringement should also be taken into consideration. Exchange of views is particularly important in light of plans of the European Commission, which announced for 2012 the work on amending the directive on the enforcement of intellectual property rights, aiming to adjust it to the challenges of enforcing the intellectual property rights on the Internet.

Solving the aforementioned problems will be possible owing to the dialogue, willingness to share knowledge and willingness to face many common challenges. In my opinion all, cultural, media, and copyright parts of the Competences in Culture Conference will constitute a live forum for exchanging views on a number of issues arising within the common theme.

I thank all the speakers, moderators, panellists and rapporteurs, as well as all conference participants, for taking the time, being present and sharing their knowledge and experience. I strongly believe that the Competences in Culture Conference, organized by the Polish Presidency, will become a significant event in the world of culture.

Curriculum Vitae

A graduate of socio-economic geography at the Jagiellonian University, post-graduate studies on management at the Jagiellonian University Faculty of Law and Administration and the Jagiellonian University Pedagogical Studium. In 2003 she defended her Ph.D. dissertation with distinction at the Jagiellonian University Faculty of Management and Social Communication and received Ph.D. title in liberal sciences in the branch of management. During her Ph.D. studies she was a grant holder of the scholarship awarded by the Netherlands Minister of Education, Culture and Science at the Erasmus University in Rotterdam. From 1998 to 2007 she worked as an academic teacher in the Jagiellonian University Institute of Public Affairs. Co-author of the National Strategy for the Development of Culture, author of several academic articles and expert's opinions on the culture management and financing from the European funds. In the years 2003-2004 the Manager of the Structural Funds and Culture Strategies Task Force in the National Culture Centre and the Minister of Culture Plenipotentiary for the National Culture Programme. Since 2004 the Ministry of Culture and National Heritage employee, first as the Head of the Department of Cooperation with Local Governments, next as the Head of the Department of Cultural Strategy and European Affairs and finally as the Head of the Department of Cultural Strategy and European Funds. She represented the Ministry in teams responsible for, inter alia, monitoring of the cohesion policy, implementing the Lisbon Strategy, implementing Structural Funds at the central and regional level.

english

PANEL I

The role of cultural competences in building intellectual capital

CULTURE

CULTURAL COMPETENCES – ROLE OF CULTURE AND CREATIVITY IN BUILDING OF THE INTELLECTUAL CAPITAL OF EUROPE

Moderator: Jean-Marc Lauret **268**
Panelist: Laura Cassio **270**
Panelist: Szilvia Németh **274**



Jean-Marc Lauret
Ministry of Culture and Communication of the French Republic

Introduction to the Panel

I would like to open the discussion with two remarks.

First note: There are at least three concepts of creativity.

This notion originates from the 19th century, as well as the romantic concept of "creative genius". Creative genius comes to people from the outside and applies only to those upon whom the nature or God has bestowed such an attribute. This concept did not disappear completely. "Creative" being is sometimes considered as a gift unevenly distributed among the people.

In the second half of the 20th century, we witnessed a change of perspective. Creative or productive genius came from the people themselves, as long as there were conditions so that everyone could develop his or her creative abilities. In a society, where innovation is the main driving force of the economy, the development of individual's creativity became the priority. The concept of creativity began to entwine with the notion of competitiveness.

In both cases, creativity is perceived as a **separate process.**

There is also a third view. Creativity is the result of personal work carried out in the collective framework. Then, the cooperation and not the competition becomes the main driver of the development, as the latter may become for some a factor of rivalry, but for the majority it is a factor of social exclusion and conformism, an incentive to escape or retreat.

Therefore, the concept of creativity, to which the reference is made, as well as the type of creativity pedagogy, which we would like to support, should be determined.

Second note: Innovation and creativity are not aims, but the means to achieve the aims. Depending on us, creativity may contribute to war or to productivity. On the other hand, innovation and creativity may aim at the fundamental change of our development model.

The use of creativity and innovation in the service of the new development model requires the implementation of an appropriate pedagogy centered around three axes.

1. **Development of emotional intelligence**

   Until now, education has been aimed at eliminating everything relating to the sensitivity, considered as not very credible, as a source of error or disorder, or as an incentive to evil. However, cognitive activity is equally marked by sensitivity and rationalism.

2. **Development of relationship intelligence**

   The society does not consist of, on the one hand, autonomous individuals, and on the other, of those who have not yet become or who have already been such entities, or the autonomy of whom is limited by disabilities. To a varying degree, we are all dependent on each other. Understanding this opens us to new concepts of teaching, it enables us to pass from the individualism and competitiveness model to cooperation model, and the development of distributed processing can attest the fact that it provides the best suited framework for knowledge production, a guarantee of both efficiency and creativity.

3. **Promoting the concept of truth as a constantly temporary structure**

   The tasks related to problem solving, faced by scientists, are not limited to tracking the process comprising the precisely determined stages, executed in a prescribed order. Knowledge is a construction drawing from various views of the reality. In this sense, intercultural dialogue is not only an important social problem, but also a driving force of the cognitive development.

The contribution of artistic and cultural education should be considered in relation to these three axes.

Curriculum Vitae

After deciding to abandon teaching philosophy in 1989, Jean-Marc Lauret started to work for the Ministry of Culture where he has implemented the policy on artistic and cultural development in early childhood, and was responsible for strengthening partnerships with universities. In 1997 he joined the Cabinet of the Minister of Overseas Territories, and in 2001 was appointed head of the department responsible for artistic and cultural education and higher education at the Ministry of Culture. Until 2009, he led a group of European experts responsible for producing propositions leading to the development of synergy between education and culture. Since January 2010, he has been a Project Coordinator at the General Inspectorate for Culture.

english



Laura Cassio
Directorate-General for Education and Culture, European Commission

Cultural competences in the current reflection at EU level

This contribution touches upon the frame of reference documents and initiatives at EU level, and it outlines why a focus on culture and creativity in education should be regarded as most valuable.

There is no need to underline that the acquisition of "culture" (as appreciation and expression of aesthetic meaning) has always been recognized as a prime aim of education, and culture has thus always represented a value per se in education. In the current reflections on education and training systems at the European level, nevertheless, some additional and perhaps more utilitarian considerations have emerged in relation to the role that culture and creativity may play in education.

They point to the key contribution that culture and creativity may bring to the overall quality of education; to social inclusion; and to the chances for young people to become employable, develop innovation and create a business.

A wealth of recent documents and policy processes at EU level endorse such reflections.

First of all, the framework of key competences for lifelong learning, defined in the 2006 Recommendation[1], indicates "cultural awareness and expression" as one of the key outcomes of learning. In the Education and Training 2020 work programme[2], the enhancement of creativity at all levels of education has been identified as one of four strategic objectives.

Also the current work on early school leaving points to culture and arts as an important tool for motivation of young people[3]. Arts and creativity are central to the current framework for cooperation in the field of youth policies.

On the culture side, the Open Method of Coordination on Culture in 2008-2010 looked, among other, at the synergies

1 http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=OJ:L:2006:394:0010:0018:en:PDF
2 http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=CELEX:52009XG0528(01):EN:NOT
3 http://ec.europa.eu/education/school-education/doc/earlyrec_en.pdf

between education and culture. In the current phase (2011-2014) work will be carried out on creative partnerships and on the key competence of cultural awareness and expression[4].

Besides, the debate started by the Commission on how to unlock the potential of Cultural and creative industries (Green paper and the following consultation)[5] put a significant emphasis on competences.

Let's look at all this in more detail. First of all, it appears that culture and creativity are not only value per se but also contribute to the **overall quality of education.** The 2006 Recommendation on key competences has influenced in depth reflections on the purpose and expected outcomes of education, and has been instrumental in key reforms of some national education systems. The fundamental principle of the key competence framework is on the one hand the emphasis on outcomes rather than on process and detailed curriculum, and on the other the idea that all key competences are closely linked and necessary to one another. Thus, key competence 8, that is "Cultural awareness and expression" intended as "appreciation of the importance of the creative expression of ideas, experiences and emotions in a range of media" should not only be regarded as a desirable outcome of education per se, but is also fundamental for, for instance, communication in mother tongue, learning to learn, social skills. This has been scientifically proven by the DICE project[6], also presented in this panel, which used a rigorous experimental methodology to assess the way drama education may contribute to the acquisition of a range of key competences.

The Education and Training 2020 work programme, which constitutes the reference framework for policy cooperation in the field of education among Member States, defines four strategic objectives on which such co-operation should be focused. Enhancing creativity and innovation is one of them; ongoing activities concern for instance the development of indicators on creativity. The rationale for such focus on creativity outlines inter alia the importance of creativity for the acquisition of key competences, but also its potential to contribute to social needs, as well as to individual well-being.

That "**well being**" should be explicitly mentioned in the reference framework for policy cooperation on education at European level is interesting enough. The current reflections on education in fact pose the issue of well being higher and higher on the agenda[7].

Empirical evidence, that would probably need further research, shows that a focus on arts and creativity in schools may greatly enhance the motivation of pupils, their engagement with learning and in some cases the overall attractiveness of the school, thus greatly contributing to improving the atmosphere and well being for pupils, teachers and families.

In the framework of the Education and Training 2010 process, a group of experts from national education authorities worked together on issues of Access and social inclusion in education, and notably on early school leaving[8]. They visited several "second chance" initiatives aimed at drop outs from secondary school, to reengage them with learning. A vast majority placed a large emphasis on arts and creativity, as a language that interests young people and may help to rebuild bridges. Of course, "second chance" measures represent a very limited segment of the education

4 http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=OJ:C:2010:325:0001:0009:EN:PDF
5 http://ec.europa.eu/culture/documents/greenpaper_creative_industries_en.pdf;
http://ec.europa.eu/culture/our-policy-development/cultural-and-creative-industries/consultation-on-green-paper_fr.htm
6 http://www.dramanetwork.eu/
7 to the point that a consortium of important Foundations has recently been set up to look at "learning for well being": http://www.learningforwellbeing.org/
8 Their reports are available at: http://www.kslll.net/peerlearningclusters/clusterDetails.cfm?id=15

english

spectrum; but it would be highly interesting to look at the reasons why they succeed where mainstream education fails – lessons could be learnt from there.

Concerning the use of arts and creativity, for instance, it may be observed that most education system include a fair amount of it in primary education, but much less in secondary education, and very little in initial VET. It is as if training to be electrician and studying music at the same time was not to be contemplated – yet, the large majority of young people are interested in music! Given that it is in initial VET that the rates of early school leaving are the highest, including in the programme some activities that really interest pupils might be worth considering.

It is for this reason that the Council recommendations on early school leaving, adopted in May 2011[9], recommend artistic and cultural activities as part of intervention strategies, to raise self-esteem and increase resilience.

At the same time, the co-operation framework for youth policy at EU level[10] focus on better quality access to and participation in culture and cultural expressions from an early age. Access to culture for young people is one of main topics in the youth field, as confirmed by the 2009 Council conclusions on "Promoting a creative generation through cultural expression and access to culture"[11], and the 2010 conclusions on "Access of young people to culture"[12].

On a more general plan, the contribution of culture to social cohesion is also well recognised by the 2010 Council conclusions on "The contribution of culture to the fight against poverty and social exclusion"[13].

Finally, culture in education also seems to have also the capability to contribute to the **overall economic prospects,** in terms of job creation. This is fundamental for the EU 2020 strategy, looking at the potential of "smart" growth. In the current crisis, creative industries have shown a high level of resilience and are therefore a promising sector to look at and support in the future. The Innovation Union flagship initiative includes a plethora of initiatives in support of creativity. But not all is about supporting the acquisition of competences for the creative professionals. The Green Paper on cultural and creative industries and following consultations also highlighted that the development of a creative economy needs a favourable environment – cultural and creative industries thrive where there is a humus, that is a competent audience that may support the industries. This is also why culture and creativity in education matter to the economy.

Of course, both education and culture are national (or regional) competences. What contribution may the EU bring in this field?

First of all, as said before, in the field of culture the intergovernmental co-operation through the Open Method of Coordination has given, and will give in the future, substantial attention to this topic.

EU programmes in the field of education, culture, youth and research may support transnational exchanges, and research and experimentation, in the field.

Besides, and perhaps most importantly, culture and creativity are part of the long term and broad reflection on key

9 http://ec.europa.eu/education/school-education/doc/earlyrec_en.pdf
10 Renewed framework for European cooperation in the youth field (2010-18).
11 http://register.consilium.europa.eu/pdf/en/09/st14/st14453.en09.pdf
12 http://www.youth-eutrio.be/LinkClick.aspx?fileticket=756933326761564166585530&tabid=96&language=nl-BE&stats=false
13 http://www.consilium.europa.eu/uedocs/cms_data/docs/pressdata/en/educ/117797.pdf

competences, and at the very core of the Education and Training 2020 work programme, setting the agenda for European co-operation for the next decade.

Curriculum Vitae

Policy officer at the European Commission, DG Education and Culture since 1998, Laura Cassio works in the Unit dealing with culture policy and intercultural dialogue. She is currently following initiatives related to intercultural dialogue, synergies between culture and education, and the contribution of culture to social inclusion. In her previous positions at the European Commission, she dealt with education and training policies and programmes – in particular, in relation to education and social inclusion, vocational guidance and skill needs analysis.

english



Szilvia Németh
DICE-project

The impacts of teaching and learning processes on key-competences. Some results of DICE-project

Co-author of the article: **János Gordon Győri**

By nature humankind is a cultural race. The way we are able to effectively cope with the integrated complexness of our physical and social environment and to survive is leading on culture. As a tool, culture is cumulative (Tomasello, 2009): it is built, shaped and shared by each individual and generation constantly through the history. Culture is also a self-developing process, since it is every time also the result of its own process, which serves again as a tool to shape the next developmental phase.

Societies are the most complex manifestations of our culture-building. Communities differ not only in their physical environment but also in the way they construct their social environment. People are "furnishing" their contexts in time and space (through institutions, belief-systems, attitudes, values, goals, patterns of behavior etc.), to experience meaningful conformity and safety in existence.

Culture is a learning and/by doing process based on a universal human competence. We all have born with cultural competence on which our cultural learning processes and our cultural behavior is built. This is universal. But the culture itself is learnt, and this learning (socialization, enculturation, also acculturation), and culture as behavior are already social/cultural constructs – or at least socially/culturally influenced. Also there can be significant individual differences in them.

Cultural competence is the ability to acquire, use, make changes in culture, while intercultural competence is the ability to acquire, use, make changes between different cultures. These competences consists of four main components:

- "self-awareness/self-reflection": one's consciousness of his/her biases in cultural issues (e.g. stereotypes and reactions towards people coming from different cultures, minorities, ethnic groups etc.);

- "knowledge": knowledge on otherness, and of other cultures;
- "attitude": eagerness to be more sensitive, self-reflective in cultural issues, and to learn more on other cultures, to change stereotypes, believes on other cultures, etc.;
- "skills": ability to work together with people from other cultures, being effective in multicultural communication, etc. (Deardorff, 2009.).

In spite of the fact that the majority of these components are subconscious (Sorti, 2009), all of these can be trained: one's cultural self-awareness, knowledge of otherness, the attitude as well as social skills can be shaped by teaching and learning processes.

In a multicultural context, intercultural competence is the most important foundation of building the individuals' and the whole society's cultural capital. Besides intercultural competence, other Key Competences take part in building of an intellectual and cultural capital. Key Competences for lifelong learning – communication in the mother tongue, communication in foreign languages, mathematical competence and basic competences in science and technology, digital competence, learning to learn, interpersonal, intercultural and social competences, civic competence, sense of initiative and entrepreneurship, cultural awareness expression – in the shape of knowledge, skills and attitudes appropriate to each context are fundamental for each individual in a knowledge-based society.

DICE ("Drama Improves Lisbon Key Competences in Education"), an international, two-year-long EU-supported cross-cultural research project, in addition to its other educational aims, was investigating the effects of educational theatre and drama on five of the eight Key Competences. The objectives of the project were to:

- demonstrate with cross-cultural quantitative and qualitative research that educational theatre and drama is a powerful tool to improve the Key Competences. The research was conducted with almost 5000 young people aged 13-16;
- publish a Policy Paper, based on the research, and disseminate it among educational and cultural stakeholders at the European, national, and local levels worldwide;
- create an Education Resource – a publication for schools, educators and arts practitioners about the different practices of educational drama. To disseminate it at the abovementioned levels;
- compare theatre and drama activities in education in different countries and help the transfer of know-how with the mobility of experts and expertise;
- disseminate the results of the project through conferences in most of the partner countries and a conference in Brussels for key EU leaders in arts, culture, education and youth.

In the final database there are data from 4,475 students' altogether, from 12 different countries, who have participated in 111 different types of educational theatre and drama programmes. Data have been collected from the students, their teachers, theatre and drama programme leaders, independent observers, external assessors and key drama experts. According to the research findings, those students who regularly participate in educational theatre and drama activities, compared with peers who had not been participating in any such programmes, are assessed more highly by their teachers in all aspects: feel more confident in reading and understanding tasks, in communication, are more likely to feel that they are creative, enjoy school activities more, are very significantly more tolerant towards both minorities and foreigners, much more active citizens, more innovative and entrepreneurial and among others show more dedication towards their future and have more plans. They are much more willing to participate in any genre of arts and culture, and not just performing arts, but also writing, making music, films, handicrafts, and attending all sorts

english

of arts and cultural activities. They do more for their families, are more likely to have a part-time job and spend more time being creative either alone or in a group.

The research proves that educational theatre and drama also significantly supports several of the most important educational targets of the Europe 2020 Strategy. So raising citizens with educational theatre and drama in the curriculum would have an influence on reduction of the rates of early school leaving, on increasing the overall quality of public and tertiary education, on establishing stronger synergy between culture and education and in training more innovative, creative and competitive citizens (Cziboly, 2010.).

Hofstede (2001) describes the basic value orientation of human societies along five dimensions, from which all can be of a high or a low level. These are the following:

- power distance: degree of inequality among people with and without power;
- individualism: strength of the ties within a community;
- masculinity: stickiness of male vs. female roles of a society;
- uncertainty: level of anxiety people feel in a society in unexpected and unknown situations;
- long-term orientation: how much a society prefers long-standing vs. short term values, traditions and goals.

Societies differ in the pattern of the tendencies of these basic value orientations. As it can also be seen from the DICE-results, all these foundations are socially and culturally constructed and therefore all can be investigated and trained by pedagogical methods. The more intercultural competences people need in their social life – in everyday situations and work – the more important is the fact that we can have educational influences on these. However, teachers' and students' knowledge, values on and approaches to cultural variations as well as methods in developing their cultural competences are determinant in these processes.

More info: http://www.dramanetwork.eu/

Bibliography

Cziboly, A. (ed.), *The DICE has been cast. Research findings and recommendations on educational theatre and drama*, DICE Consortium, 2010, http://www.dramanetwork.eu/file/Policy%20Paper%20long.pdf.
Deardorff, D.K. (2009), *Implementing intercultural competence assessment*, [in:] *The Sage handbook of intercultural competence*, D. Deardorff (ed.), 477-491, Los Angeles, Sage.
Hofstede, G. (2001), *Culture's consequences: Comparing values, institutions, and organizations across nations*, Thousand Oaks, Sage Publications.
Sorti, C. (2009), *Intercultural competence in human resources*, [in:] *The Sage handbook of intercultural competence*, D. Deardorff (ed.), 272-286, Los Angeles, Sage.
Recommendation of the European Parliament and of the Council, of 18 Dec 2006, on Key competences for lifelong learning.
Tomasello, M. (2009), *Why we cooperate*, Cambridge, MIT Press.

Curriculum Vitae

I graduated as a sociologist and educator (MA in Sociology and MA in Pedagogy) in 2000 at Eötvös Loránd University of Sciences, Budapest. In 2002 I received an MPhil Degree in Educational Research at the University of Cambridge, U.K. After that I began to work for the National Institute for Public Education as a researcher. I was working as an education specialist and researcher in the field of equity and access to quality education. I have led and participated in various national and international qualitative and quantitative research projects focusing on the school success of Roma, socially disadvantaged, immigrants and of pupils with special educational needs. Since 2002 I have had a possibility to monitor and evaluate the process of integration of Roma pupils into mainstream education, to collect the best practices of local solutions of desegregation. Between 2007 and 2009 I was working as an education expert in the Cluster on "Access and Social Inclusion in Lifelong Learning" at the European Commission, DG Education and Culture. Now I am participating in a PhD-programme of Eötvös Loránd University of Sciences, Budapest.

english



Kazimierz Krzysztofek
Pro Cultura Foundation

Curriculum Vitae

Kazimierz Krzysztofek's fields of research and scholarly competence include: the impact of information technology on the arts; the implications of IT for cultural industries and culture production, distribution, and consumption; and community cultures and civil society. Since 1994 (until 2000) he worked at the Institute of Culture as Director for Research. He has been a member of the Polish Academy of Science Committee for Forecasting Poland 2000 Plus since 1995. Since 2000 he has been professor of sociology at the Warsaw School of Social Sciences and Humanities. In 1987/88 he was senior Fulbright scholar in the MIT Center for International Studies (Program on International Communication) and in 1996, a visiting lecturer at the Pennsylvania State University. He has published widely and received numerous awards and honours.



Jakub Wojnarowski
The Chancellery of the Prime Minister

Curriculum Vitae

Director for Programs at the Foundation for Polish Science (since 2006) and Member of the Strategic Advisory Board to the Prime Minister of Poland (since 2008), previously a Board member of the Polish Donors Forum (2006-2009) and a member of the European Forum on Philanthropy & Research Funding Steering Group (2007-2008); holds MA in sociology from University of Warsaw (2001) and MA in political science from Central European University (2002), author and co-author of publications and reports on communication and conflict management and a book on the contemporary social movements. His areas of interest include scientific and innovation policy, social capital and mobility of researchers.



PANEL II

Creative partnerships for cultural competences

CULTURE

CULTURAL COMPETENCES – ROLE OF CULTURE AND CREATIVITY IN BUILDING OF THE INTELLECTUAL CAPITAL OF EUROPE

Moderator: Philippe Kern **282**
Panelist: Sergio López Figueroa **285**
Panelist: Henrik Zipsane **288**
Panelist: Paul Collard **292**
Panelist: Caroline Sharp **295**
Panelist: Barend van Heusden **299**



Philippe Kern
KEA European Affairs

Creative partnerships for cultural competences through education

"Creativity in learning is about fostering flexibility, openness for the new,
the ability to adapt or to see new ways of doing things and the courage to face the unexpected"
Arthur Cropley

Arts and culture organisations and professionals are increasingly working together with schools, training institutions, public administrations and businesses to help individuals develop cultural competences intended as a set of cognitive, instrumental and normative tools that individuals require for challenging social determinism, or to become risk-takers and creative.

Culture is an integrated pattern of human knowledge, beliefs, values, social behaviours and symbolic meanings. Such pattern continuously evolves through a process that confronts the differences that constitute reality. The educational environment is amongst the most important factors that shape creative capacities and learning abilities.

EU Policy context

Education is one of the pillars of the EU 2020 Strategy. It has to contribute to European citizens' skills and competences and allow a swift transition to a sustainable, knowledge-based economy.

The economic and financial constraint obliges to consider new ways to stimulate innovation and creativity but also social integration.

The Council Work Plan for Culture 2011-2014 of November 2010 provides for coordinated action to develop synergies between education and culture. The priority of the Work Plan, linked to the EU 2020 Strategy, is to develop skills and mobility through the promotion of creative partnership (with the publication of Policy Handbook in 2012) as well as the development of key competences (with the publication of a Good Practices Manual in 2013)

European institutions have developed a European Framework for Key Competences for Lifelong Learning which defines 8 key competences necessary for personal fulfilment, active citizenship, social inclusion and employability in a knowledge society.

Insufficient attention is given to the potential of creative partnerships to improve cultural competences that in turn benefit the 8 key competences by improving people's sense of identity, self-confidence, and creativity.

Creative partnerships is transformative

The panel gathered formidable representations of professionals experienced in creative partnerships. It concretely showed that engaging (more than "teaching") in art and culture is more than raising cultural awareness and understanding among learners. Researches as well as existing projects show that benefits of culture and the arts in different education contexts can have a direct effect on the other key 7 competences defined at EU level. Foremost creative partnership helps to apprehend life and fight social determinism, it contributes to fight against passivity and to give sense to learning.

The presentation and discussion clearly showed that access to Art and culture is transformative both at economic and social level by addressing productivity, health, social integration, poverty issues.

It is the responsibility of policy makers to establish the environment enabling the transformative power of art and culture. Such policy measures include:

- Encourage cultural institutions to get more involved in lifelong learning policies and projects (fight institutional conservatisms and break silos);
- Support more flexibility within the education system to foster collaboration with the art sector (whether private or public) – (fight institutional conservatism and break silos);
- Promote experimental learning (learning through doing);
- Support research measuring the economic and social impact of creative partnership' intervention and the benefits of creative learning;
- Make use of Art to stimulate interests in Science;
- Train the trainers on the positive and opportunities of creative partnerships;
- Raise awareness on conclusive experiments involving creative partnerships;
- Develop a coherent terminology on cultural competences for teachers and theoreticians to speak the same language at European level;
- Integrate measurement of interest and self-consciousness of pupils in learning experience to assess education system's performances (PISA).

english

Curriculum Vitae

Philippe Kern is the founder and managing director of KEA. Philippe Kern has 25 years' experience in the world of creative industries, public relations and legal advice. He is a specialist in copyright, anti-trust and trade law. Philippe was former Director of Public and Legal Affairs of PolyGram and head of the IFPI Brussels office. He is the founder of the European Film Companies Alliance (EFCA) and of the Independent Music Companies Association (IMPALA). He is founder and secretary general of EYPA – European Young Photography Awards. Founder of Untitled (Sans Titre) a forum for enabling the expression of artists' point of view on societal issues and lateral thinking. He contributes to the KEA blog and Creative Europe social network. He graduated in law from the universities of Strasbourg and Paris as well as the College of Europe in Bruges.



Sergio López Figueroa
Big Bang Lab

Cultural Social Responsibiltiy. A partnership model for social change

Background

In 2008 I founded Big Bang Lab as a multidisciplinary cultural-social enterprise involving production, creative development and learning design across music, film, heritage and digital media. In 2009 I was involved in the design and delivering of Delhi City Symphony, a multiple creative partnership programme working with underprivileged children in New Delhi. This project represented a personal learning experience, the result of a cultural leadership programme supported by the British Council in the UK. The conceptualization of cultural social responsibility emerged after this experience in New Delhi as a need to create a framework to being able to sustain creative partnerships towards social change. The children were co-creators of a silent documentary with live music about their city. After experiencing the amazing tranformation of their minds and the ability to learn, to listen and to absorve new realities such as public responsibility on waste management or human labour, I realized that in a very short time things can happen. How did they manage to connect to indian classical music with no previous exposure and in such a way that by the end of the project they had made a choice of instruments they wanted to learn?

The local partners were a NGO, the public television providing archives, the main multiple arts centre in the capital, a private digital media training centre as well as other institutions and individuals. It was a collective effort. The empowerment of the children to have a voice was the starting point and it is the position of a learner where I am writing this words from.

Global City Symphony is the expansion of the model and the implementation in real terms of cultural social responsibility looking at sustainable models that will enable new forms of learning, participation of communities in the design of cities and new forms of expression and co-creative models across boundaries of age, religion and culture backgrounds.

As a cultural-social entrepreneur, I am passionate about expanding the understanding of partnerships and creativity

english

to a wider context looking at measurable outcomes of social innovation and social impact. This conference proved a challenge as I wanted to be present at least in three places simultaneously. I have been working extensively using film and TV archives and the production of silent films by looking at current social, and environmental issues as well as new ways to connect past with the future beyond the boundaries of language or time. Then, looking at copyright in collective audiovisual works, I am exploring the opportunity of developing new models, promoting co-operative royalty systems to allow sustainable systemic changes and wealth distribution for communities.

I was attracted to the theme of culture in relation to intellectual capital at this conference. It makes it easier to connect culture with knowledge and therefore to social capital. Entrepreneurship has not been particularly promoted in the past in the cultural sector. On the other hand, there are not many examples of emerging social busineses in the UK or social enterprises trading via cultural or creative products and services. In the private sector, CSR as Corporate Social Responsibility is also evolving and will continue to do so. However very little efforts have been made to include cultural capital and its transfer from business to society.

Connectivity: no time boundaries. We are creating heritage right now at any moment, digitization and technology is bringing a no-time-boundaries paradigm allowing us to connect intangible memories to tangible outcomes, compressing old and new. Cultural Heritage in its conception involves at the same time inheritance with legacy becoming the most genuine form social responsibility through collective creative processes and also via intergenerational exchanges.

Collaboration: no space boundaries. Globalization and the internet allow us new forms of partnerships and engagement, online and offline, for instance between living artists and communities. Communities are more involved in civic activism involving changes beyond territory or countries. it is possible forindependent organisations to be working together across disciplines looking at a shared economy. At the basis of this transformations is the swift to a moral economy and culture should be at the core of driving and promoting a change of paradigm.

Conclusions

Audiovisual heritage is the door for a wider access to social and cultural competences. Media literacy in addition to new leadership, creative and collaborative skills are essential competences needed to deal with in an uncertain complex world. We need to act as organic creatures in a complex ecosystem. A line in the script from the film *Metropolis* by Fritz Lang says "there can be no understanding between the hand and the brain unless the heart acts as a mediator". I believe that to sustain long term partnerships we should be looking to share the same intentions, values and goals and then working backwards on the "how".

Cultural Social Responsibility is an emerging model, based on the need of rethinking business and culture in society, looking at multiple partnerships towards social impact, incorporating the knowledge and wisdom of older people, the reuse of digital archives, transforming memories and heritage from intangible inputs in tangible outcomes through creativity. In those scenarios of multiple forms of expressions, why not using ethical copyright as a tool for wealth distribution? European policies need to promote cultural, social entrepreneurship and leadership. We need to review the impact of culture to achieve social innovation and revising the role of heritage and intellectual capital as new paradigms for innovation. What is preventing long term partnerships across sectors? Is it just a problem of language or willingness to work together? After all, We are learning the art of true collaboration.

Big Bang Lab	www.bigbang-lab.com
Video channel	www.vimeo.com/bigbanglab
Network on LinkedIn	www.culturalsocialresponsibility.org

Curriculum Vitae

Composer, cultural activist and consultant, Sergio is the creator of the Cultural Social Responsibility framework. In 2008 he founded Big Bang Lab, a cultural-social enterprise and creative development agency based in London working internationally from consultancy to production and informal learning across music, film, digital media and crowdsourced audiovisual production as a powerful tool for advocacy and collective forms of expression. He promotes media literacy and the creation of a new language of digital silent cinema with music to engage communities worldwide beyond language barriers. Sergio is testing new models of ethical copyright, intergenerational knowledge transfer and collaborative partnerships, promoting intangible cultural heritage and global citizenship as a means towards socio-economic development and social inclusion.

english



Henrik Zipsane
Jamtli Foundation & Linköping University

We are more!
Learning through cultural engagement

Learning through cultural activities is a strategic area which ought to receive broader attention from the European Union, national governments and regional leaderships.

In earlier studies and policy recommendations on synergy effects between education and culture the scope has been narrowed down to strengthening the role of cultural activities in formal education, and tended to regard culture as something to be learnt. The only competence addressed has therefore been cultural awareness and creativity. The potential of cultural activities for other competences such as social and civic competences and learning to learn has not been explored.

This is not satisfactory to the cultural sector and should not be so to society at large. The potential of synergy between education and culture is much larger and broader and may effectively be a central part of capacity building.

We point out that the cultural sector:
1. is capable of producing effective pedagogical programmes which are original as they are based on the engagement with culture;
2. creates learning activities which reach people in a true and real life-long and life-wide meaning; and
3. offers learning of several key competences beyond cultural awareness.

To fully understand the potential of learning through cultural engagement we need to perceive lifelong learning literally as from cradle to grave and for all – regardless of gender, cultural or social background, education.

In the EU context key competences for lifelong learning mean competences which each individual should acquire and persist in, in order to take care of ones own life as well as to contribute to society. The competences are to be acquired, nurtured and developed throughout life as the individual and social context in which the competence is

meant to be effective changes over time. The eight key competences are well defined by the EU and described in terms of knowledge, skills and attitudes.

The Access to Culture Platform (ACP) began its work in June 2008 with 48 representatives from 36 different cultural organisations in Europe, covering almost everything from performing arts, heritage, cultural schools, architecture, cultural centres, minority languages, publishers, libraries and the information sector and cultural management.

The ACP organised its efforts in three work groups. The one called "Education & Learning" (19 delegates) collected good examples of what can be seen as extraordinary meetings between education and culture. In 2008, through the participating organisations, it collected 39 examples and discussed them at a seminar. Network of European Museum Organisations, European Association of Conservatoires and Association of European Open Air Museums organised this material in a simple template with the main focus on the key competence to which the described cultural activity was especially related. The whole material, together with policy recommendations from the ACP, was then handed to the European Commission in July 2009.

With help from the participating organisations the ACP collected another 21 examples in the Autumn 2010, bringing the total up to 60 examples of extraordinary meetings between education and culture in Europe. Overall, the material represents the sectors of heritage (especially museums) with 23 examples, music (10), theatre (7, especially drama) and adult education (13). It also includes 5 examples from building conservation and architecture, 1 example from a library and 1 from modern art.

The focus on children and young people is evident in the collected examples (39), followed by those concentrating on adults (15). No less than 23 of the examples which focus on children and youth are supposed to be designed for a relatively broad age group. This may mean that the cultural sector must be clearer about its target group. The belief in culture being for everybody unfortunately creates confusion between the political aim and the need for being specific.

Of the 39 examples addressed to children and youth, 26 are not related to formal education. It may be symptomatic: this way the cultural sector can take the initiative, control the programme while not having to meet (formal) education standards. If so, this is however not at all to say that the educational aim or value becomes smaller.

The obvious reason why such programmes work and are popular with the cultural sector is of course that the drama theatre uses its fundamental special competence of high quality dialogue and the museum its qualitative sense of authenticity as the primary tools for the learning processes.

The special conditions which the participants may meet in the cultural institutions can open the senses to a new learning world for all possible target groups. Nevertheless, when the cultural sector creates learning activities with no relation to formal education it is often difficult to draw a line between learning and leisure activities.

A learning situation will often stimulate acquisition of more that one competence even though one may be more tangible than others. When the cultural sector put a key competence reference on the collected examples, the following picture emerged:
- Communication in the mother tongue 17
- Communication in foreign languages 11
- Mathematical competence and basic competences in science and technology 9

english

- Digital competence 8
- Learning to learn 25
- Social and civic competences 51
- Sense of initiative and entrepreneurship 7
- Cultural awareness and expression 40

Clearly the social and civic competences appear to be front runners among the competences addressed through the engagement with culture in the collected examples, even ahead of the competence of cultural awareness and expression. It points to what may be a central part of learning through culture which is that engagement in cultural activities generally always includes confrontation and challenge of attitudes. This element in the learning process can be seen both as a facilitator for acquiring other competences or as a side effect when acquiring other competences, or both. Of the 60 collected examples five out of six address more than one key competence, with 20 addressing 2 key competences, 18 addressing 3 and 12 addressing more then 3.

The collected programmes show that especially the combination of social and civic, cultural awareness and expression and learning to learn competences is popular. This is no surprise as these competences appear to have development of attitudes as a dominant feature. The most frequent combinations of key competences in pairs are:

- Social and civic competences + cultural expression 33
- Social and civic competences + learning to learn 21
- Social and civic competences + mother tongue 12
- Social and civic competences + foreign language 10
- Cultural expression + learning to learn 19

The combinations are many and the possibility to do many different activities typical for the collected examples encourages many different competences. The composition of competences in the learning process of engaging with culture may depend on the structure of knowledge, skills and attitudes in a specific programme. Each of the meetings has its own challenge for attitudes both for the participant and the environment besides the issues of knowledge and skills. For example, the challenge of a young immigrant in the public library forms the basis for the acquisition of all the different competence aspects mentioned above, but also contributes to the library's own capacity to serve a broader community.

The part played by attitude development in learning through cultural engagement seems to be an essential component in all of the examples. This characteristic also implies some similarity in learning through culture with work place learning. The examples are an eye opener as it is still not normally expected that cultural institutions create such original pedagogical programmes.

Since we have been looking here at examples which are more or less unique (as they do not normally form part of the day to day practice in cultural institutions), beside these examples we should also consider the ordinary meetings in these cultural institutions between education and culture.

We would probably find many of the characteristics of the extraordinary in general educational activities in the cultural sector even though they are intended for a mainstream audience and have a stronger focus on the competence of cultural awareness and creativity. This is also why and how the earlier studies and recommendations about synergy

effects between education and culture have been as they have. But that way the true potential of the cultural sector in lifelong learning has also been seriously and wrongly overlooked.

For the whole paper, please see
http://www.access-to-culture.eu/upload/Docs%20ACP/WEAREMORE-THEOVERSEENPOTENTIAL.pdf

Curriculum Vitae

Henrik Zipsane obtained an MA in History from the University of Copenhagen in 1985 and a Ph.D. in History and Pedagogy from the Danish University of Education, Copenhagen, in 1996. He has been a Director for the Local Archives and Museums in the Municipality of Farum, near Copenhagen, including the Immigrants Museum, from 1987 to 2001, an external lecturer in local and immigrant history, University of Copenhagen, from 1997 to 2001, and Chair of the Association for the History of Migration in Denmark from 1999 to 2001. He has been a Director of Jamtli – the County Museum of Jämtland in Östersund, Sweden – since 2001, co-founder and Chair of the European Network LLOAM (Lifelong Learning in Open Air Museums) since 2002, and co-founder and co-director of the Nordic Centre for Heritage Learning in Östersund, Sweden, since 2005. He has been a PASCAL associate since 2007, on the boards of The European Access to Culture Platform and of Culture Action Europe since 2010 and guest professor at Linköping University since 2010.

english



Paul Collard
Creativity, Culture and Education (CCE)

1. What does CCE do?

Creativity, Culture and Education (CCE) is an international not-for-profit non governmental organisation (NGO) which aims to transform the lives of children and families by harnessing the potential of creative learning and cultural opportunity to enhance their aspirations, achievements and skills.

Because many children and young people already have access to rich cultural opportunities, CCE focuses its work on those children and young people who don't, and for whom access to such opportunities could transform their future.

CCE is about making a difference to the lives of children and families. It promotes a systemic approach to creative and cultural initiatives. It builds on the excellent practice which already exists in many places to make the quality of cultural interventions consistently high, to ensure that all children and young people are included and to place quality at the core of any creative or cultural experience. There are many projects and small scale initiatives which have been able to demonstrate a positive impact on young people and their families. CCE has developed an approach which tries to ensure that every such initiative always has a powerful effect.

CCE has been delivering two major programmes in England:

Creative Partnerships – England's flagship creative learning programme fosters long-term partnerships between schools and artists, cultural institutions and creative professionals to inspire, open minds and harness the potential of creative learning. The programme has worked with over 1 million children, and over 90,000 teachers in more than 8,000 projects in England. It works with around 2,500 schools each year.

Find Your Talent – a pilot cultural offer for children and young people which aimed to ensure they have access to the wide range of quality cultural experiences essential to unlocking their talent and realising their potential.

After the successful development of programmes in England, CCE is increasingly involved in assisting with the development of programmes abroad. In the summer of 2010, CCE were appointed advisers to the City of Amsterdam and is contributing to a redesign of the City's programmes for creative and cultural learning. Centred on building a stronger relationship between the cultural and education departments of the City, the new programmes are designed to refocus existing programmes to improve their impact.

CCE have also advising one of Germany's private foundations, Stiftung Gabriel Fink, on the development of a 5 year programme within a network of schools in Hamburg, which will draw heavily on the experience of Creative Partnerships.

CCE are also now working closely with the Governments of Lithuania and Latvia on the development of new programmes in their schools. In Lithuania, CCE has been awarded a major contract to support the development of a Creative Partnerships programme and similar proposals are under development in Latvia.

CCE has also attracted EU funding to develop programmes in partnership with other European countries. Its Artists in Creative Education programme, a partnership between Austria, Holland, Sweden and the UK, is exploring how artists should be prepared to work in primary schools. This EU Culture programme funded project will result in a publication and conference in the Autumn of 2011.

2. Why does CCE do this?

To succeed in the 21st Century, young people have to develop a set of skills and competencies. People no longer enjoy long term careers in specific arenas of employment where a set of specialised skills developed in school and or university can be deployed for the rest of one's life. People should expect to have a number of careers, to enjoy periods of portfolio working (simultaneously working on a number of different contracts) and to be prepared to develop new skills and knowledge. More often than not they will have to develop their own specialisms and employment opportunities. The world is looking for job creators, not job seekers.

The skills and/or competencies required to succeed in this world have been as defined by CCE include:

- Thinking imaginatively/ lots of ideas;
- Taking confident decisions;
- Taking and managing risks;
- Asking challenging questions;
- Transferring knowledge/skills into new settings;
- Emotionally literate/ working effectively in teams;
- Spotting surprises;
- Persistence/resilience;
- Reflecting critically.

This set of skills is increasingly seen across education systems as being of fundamental importance. The EU have recently conducted a survey of all European Education systems and have concluded that the core competencies they each seek to develop in young people are:

- Critical thinking;
- Creativity;
- Initiative taking;
- Problem solving;
- Risk assessment;
- Decision taking;
- Managing feelings.

Clearly these mirror the skills that CCE is seeking to unlock in young people.

CCE argues from its experience that these skills and/or competencies are in fact behaviours and that behaviours

english

are learnt by imitation. If we wish young people to become more creative, then we will have to educate them in environments in which adults model these behaviours. For many teachers this will require a major change in their teaching style.

3. How does Creative Partnerships work in schools?

CCE puts artists into schools in long term relationships. Schools apply to be in the programme, identifying an issue within the school's development plan on which they wish to focus. This could be weak speaking and listening skills among 5 – 6 year olds, poor mathematics results among 10 year olds, truancy or poor behaviour among 14 year olds. The schools may select any topic.

Each school selected to enter the programme is allocated a Creative Agent, a specially trained creative practitioner who works with them to devise a programme of activity which will help them address the school development issue they have selected. The creative agent will then select appropriate artists or creative practitioners to deliver the programme in the school. There are a wide variety of projects and approaches each one tailored to each school.

4. The impact of Creative Partnerships

CCE has commissioned extensive research on many aspects of its impact. The programme is shown to have a positive impact on:

- Raising attainment;
- Reducing absences;
- Engaging parents in the children's learning;
- Strengthens teacher skills and motivation.

And returns £15 to the treasury for every £1 invested by the Government.

The full version of these reports can be found at:
http://www.creativitycultureeducation.org/research-impact/exploreresearch/

Curriculum Vitae

Paul Collard is the Chief Executive of Creativity, Culture and Education (CCE), the organisation responsible for delivering the British government's major creative and educational programmes for young people in England. He has 25 years experience of working in the arts and is an expert in delivering programmes that use creativity and culture as drivers of social and economic change, most notably in the North East of England and New Haven, Connecticut, USA. Other positions Paul Collard has held include General Manager at the Institute of Contemporary Arts in London, Deputy Controller of the British Film Institute in London, Director of the UK Year of Visual Arts in the North East of England and Director of the International Festival of Arts and Ideas in Connecticut, USA.



Caroline Sharp
National Foundation for Educational Research (NFER) in England and Wales

Evidence from the evaluation of Creative Partnerships

1. Evaluation design and approach

The NFER has been responsible for several independent evaluation studies commissioned by CCE, aiming to evaluate the longer-term impact of the initiative on young people and schools.

CCE was keen to discover whether involvement in creative learning projects had impacted on other, high-value outcomes for children and young people (as well as intrinsic outcomes in creative learning). NFER conducted several separate studies, looking at results in 2003-2008[1] (Eames *et al.*, 2006; Durbin *et al.*, 2010; Kendall *et al.*, 2008a and b).

The results reported here are based on large samples of schools (around 400) and pupils (around 61,000) in each study. The studies used a "virtual control group" design.

The process was as follows:

1. Identify which schools and individual young people had been involved in the initiative. The team sent a simple form to all participating schools to find out which young people had taken part in Creative Partnerships activities each term;
2. The team requested access to national data. All schools in England collect information on all their pupils each year, including background characteristics and attainment, which they send to the Department for Education. The Department makes this available for research (under certain conditions);
3. The next stage was to identify a comparison of similar schools, especially those serving disadvantaged backgrounds and to locate the information on attainment and attendance for all pupils in the Creative Partnerships and comparison schools;
4. The team constructed statistical models, to take account of prior attainment and individual characteristics known

[1] We are currently investigating results in 2009 and 2010.

english

to affect outcomes (such as children with special educational needs, gender and economic disadvantage). This is known as multilevel modelling;

5. Finally, the team interpreted the results, comparing progress within and between schools.

We conducted analysis at both school and pupil levels:

- School level: compared Creative Partnerships schools with other similar schools;
- Pupil level: compared pupils who took part in Creative Partnerships activities with those who did not, in the same schools.

The results are shown in Table 1.

Table 1: The impact of Creative Partnerships on attainment at the school level

Years analysed	Positive impact on schools involved with Creative Partnerships			
	Age 11	Age 14	Age 16	Measures
2003 & 2004		•		average score, mathematics, science
2005 & 2006		•		average score, English, mathematics, and science
			•	total GCSE[2] point score, best 8 point score, English and science
2007 & 2008			•	total GCSE point score

This table shows the pattern of statistically significant results, adjusting for prior attainment and school-level characteristics (e.g. the number of pupils from deprived backgrounds). All results were statistically significant at the 0.05 level of probability.

We carried out pupil-level analysis in two studies (we did not have data on the individual pupils involved in Creative Partnerships in 2007 and 2008). The results are shown in Table 2.

Table 2: The impact of Creative Partnerships on attainment at the pupil level

Years analysed	Positive impact on pupils involved with Creative Partnerships			
	Age 11	Age 14	Age 16	Measures
2003 & 2004	•			average score, English, mathematics, science
		•		average score, English, mathematics, science
			•	total GCSE point score, best 8 point score, science
2005 & 2006	•			average score, English, science
		•		average score, English, mathematics, science
			•	total GCSE point score, best 8 point score, English, science

The results showed a pattern of positive significant results favouring young people who had taken part in Creative Partnerships. Pupils attending Creative Partnerships made greater progress in national tests at age 11, 14 and 16. The differences were between pupils taking part in Creative Partnerships activities and others, either in the same schools

[2] GCSE stands for General Certificate of Secondary Education.

[3] The threshold for an 'educationally significant' effect is 0.25 (see Slavin and Fashola, 1998).

or in schools not taking part in Creative Partnerships. The most consistent results (both between pupils and between schools) were seen at secondary school.

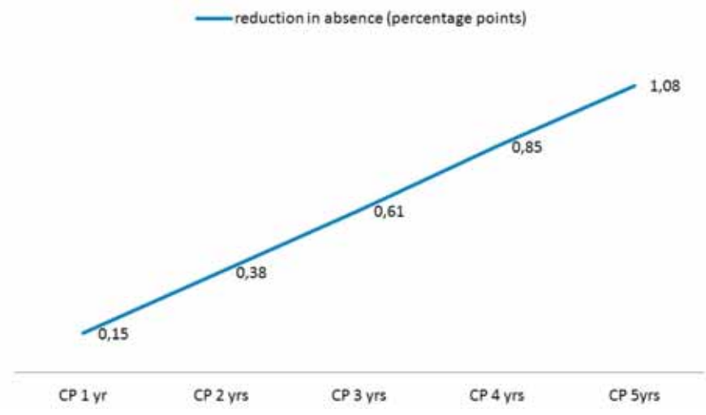
However, effect sizes – a measure of the difference between the groups divided by the standard deviation – were relatively low (e.g. 0.10)[3]. Effect sizes were relatively small (typically 0.10).

An example of the difference was that young people who attended Creative Partnerships activities made, on average, the equivalent of 2.5 grades better progress in GCSE (national tests at age 16) compared with similar young people in other schools.

2. Absence rates

The NFER has also studied attendance rates in primary and secondary schools involved in Creative Partnerships. There were no overall differences between schools involved in Creative Partnerships and those which were not involved, but there was a positive difference for primary schools which were involved in Creative Partnerships for several years. This is shown in Figure 1.

Figure 1: Trend in absence rates for primary schools involved in Creative Partnerships for different lengths of time



The 472 Creative Partnerships primary schools started with similar absence rates of around 5 per cent (the same as the absence rate in the other 16,000 English primary schools) but there was a clear trend for the absence rates in Creative Partnerships primary schools to reduce over time, which was not apparent in other similar schools. The absence rate in Creative Partnerships primary schools reduced from five per cent to four per cent in five years which equates to an overall reduction of about a fifth. The difference was sufficiently large to be considered "educationally significant" (with an effect size of 0.38) after 3 years.

english

3. Conclusion

The evaluation studies have found a pattern of statistically significant results favouring Creative Partnerships. The results suggest that pupils involved in Creative Partnerships activities made slightly greater progress in academic assessments at age 11, 14 and 16. Primary schools involved in Creative Partnerships improved their rates of attendance and absence rates continued to improve in schools involved in Creative Partnerships for several years.

4. References

Durbin, B., Rutt, S., Saltini, F., Sharp, C., White, K. (2010), *The Impact of Creative Partnerships on School Attainment and Attendance*, http://www.creativityculture-education.org/data/files/nfer-2010-impact-of-creative-partnerships-on-young-peoples-behavior-and-attainment-234.pdf [29 June 2011].

Eames, A., Benton, T., Sharp, C., Kendall, L. (2006), *The Impact of Creative Partnerships on the Attainment of Young People*, http://www.creativitycultureeducation.org/research-impact/exploreresearch/the-longer-term-impact-of-creative-partnerships-on-the-attainment-of-young-people,53,RAR.html [29 June 2011].

Gray, J., Jesson D., Sime, N. (1990), *Estimating differences in the examination performances of secondary schools in six LEAs: a multi-level approach to school effectiveness*, „Oxford Review of Education", 16, 2, 137–58.

Kendall, L., Morrison, J., Sharp, C., Yeshanew, T. (2008a), *The Impact of Creative Partnerships on Pupil Behaviour: Final Report*, Slough, NFER, http://www.nfer.ac.uk/nfer/publications/CPW01/CPW01.pdf [29 June 2011].

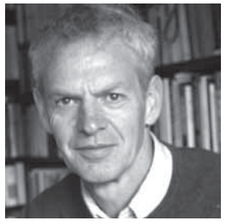
Kendall, L., Morrison, J., Yeshanew, T., Sharp, C. (2008b), *The Longer-term Impact of Creative Partnerships on the Attainment of Young People: Results from 2005 and 2006. Final Report*, Slough, NFER, http://www.nfer.ac.uk/nfer/publications/CPY01/CPY01.pdf [29 June 2011].

Sharp, C., Pye, D., Blackmore, J., Brown, E., Eames, A., Easton, C., Filmer-Sankey, C., Tabary, A., Whitby, K., Wilson, R., Benton, T. (2006), *National Evaluation of Creative Partnerships. Final Report*, Slough, NFER, http://www.nfer.ac.uk/nfer/publications/CPS01/CPS01.pdf [29 June 2011].

Slavin, R.E., Fashola, O.S. (1998), *Show Me the Evidence! Proven and Promising Programs for America's Schools*, London, Corwin Press.

Curriculum Vitae

Research Director at the National Foundation for Educational Research. Caroline Sharp has worked at the NFER for most of her professional career. Her research into arts, creative and cultural education includes studies of: arts training for primary teachers, artists-in-schools projects, instrumental music and educational broadcasts. Caroline was specialist consultant to the European Union Education, Audiovisual and Culture Executive Agency study Arts and Culture at School in Europe. She is currently evaluating the Start cultural engagement programme for the Prince's Foundation for Children and the Arts. Caroline directed the national evaluation of Creative Partnerships. Further studies used statistical modelling to assess the longer-term impact of the programme on pupil attainment and other outcomes.



Barend van Heusden
Department of Arts, Culture and Media, University of Groningen[1]

Culture in the Mirror

Co-authors of the article: **Emiel Copini, Theisje van Dorsten, Welmoed Ekster**

0. Introduction: towards a culture education curriculum

"Culture in the Mirror. Towards a continuous culture education curriculum" is a four-year research project on culture education, which was launched in 2009[2]. The goal of the project was to develop a general outline for a culture education curriculum that would meet a prevalent need for clarity regarding the content of arts education, or "arts and cultural education". This need for clarity definitely extended beyond the relationship between arts, cultural heritage, and media to include three issues – relating to the specificity of the content of culture education, its coherence (both internally and within the school curriculum), and its relationship to the development of the children and adolescents. Uncertainty about these three issues threatens (and in fact, devalues) the status of culture education, in school, as well as in society.

We conceived two research phases. The first phase involves developing a theoretical framework to address questions relating to abovementioned three issues. The second phase involves translating or adapting this abstract framework into a curriculum outline for educational practice. The translation of the theoretical framework into practice was established and elaborated in close cooperation with SLO – the Netherlands Institute for Curriculum Development, as well as with twelve schools for primary and secondary education.

1. Culture as cognition

We understand cognition, in its broadest sense, to refer to the information processing that allows humans to

[1] Address: Dept. Of Arts, Culture and Media, University of Groningen, Oude Boteringestraat 23, NL-9712 GC, The Netherlands.
[2] The research project Culture in the Mirror. Towards a continuous culture education curriculum" (2009-2013) is supported by grants from the Dutch Ministry of Education, Culture, and Science, and the VSBfonds.
[3] For additional information on SLO, please see http://www.slo.nl/organisatie/international/.

english

interact with their environment. Cognitive processes enable organisms to make sense of their surroundings through representations of the environment, in which they maintain themselves (i.e., the principle of "homeostasis"). "Sense-making is behavior or conduct in relation to environmental significance or valence, which the organism enacts or brings forth on the basis of its autonomy" (Thompson and Stapleton, 2009, 25). Humans do not differ from other organisms in this respect. Interaction with the environment is the result of "representations" (i.e., patterns of neuronal activity) (Siegel, 1999), with which humans are born, or which they learn or construct.

Cognition itself, however, is not the same as "cultural cognition". Three properties of the general capacity for representation appear to be determinative of "cultural cognition": the duplication of representation, the four basic cognitive skills, and the capacity for self-consciousness or metacognition.

The doubling of representation

Humans are capable of distinguishing the "here and now" from recollections; the two never completely coincide. The experience that corresponds to this situation is that of an unbridgeable "difference" between the present and the past (or memories of the past), and therefore of time. The ever-changing "here and now" appears to us as a consistently new combination of known representations.. Our survival depends upon the guarantee that our knowledge of the surroundings is not coincidental, but more or less correct – it "corresponds."

This doubling, or duplication, of representation makes human cognition semiotic (Cosmides and Tooby, 2000, 53-115). The tension between the two representations – a more or less stable recollection and a changing, instable actuality – transforms such a recollection into a "sign" by means of which a changing reality is recognized, and known. The "sign" can thus be defined as the stable recollection in a changing actuality. "Intention" is the process through which a recollection is linked to a changing actuality. The inevitable difference between actuality and recollection is the mainspring of the semiotic process.

The "duplication" of representation in memory and actuality also lies at the basis of the human capacity to imitate. The capacity to imitate, presupposes that memory enjoys a certain autonomy with regard to actuality. Anyone who imitates a situation, action, or event, implements a memory, as opposed to the actual situation, action, or event. The implemented recollection need not conform to actuality. For example, I can demonstrate the way in which I think a free kick ought to be taken, without a ball being actually present, let alone a football pitch and two teams.

The difference between memory and actuality generates freedom and individuality, as it allows individuals to draw upon multiple recollections, and to combine and manipulate them as they please. Because of this difference, human cognition is inherently changeable, as "other" less obvious recollections can be used to capture (i.e., shape) the difference with which actuality confronts us. At the same time, this difference can also be a source of uncertainty and anxiety.

Four basic cognitive strategies

A second aspect of the cognitive structure that is determinative of cultural cognition is linked to the development of the cognitive process[4]. Adaptation, or adjustment, takes place between stable recollection and changing actuality.

[4] The development of human cognition has been studied in evolutionary psychology, developmental psychology, and cultural philosophy and semiotics.

This process is an elaboration of a general process of adaptation in organisms. The elaboration lies in the fact that adaptation is not only a question of genetically fixed reflexes, of "blind" learning (by trial and error), but is more a process of construction, which undergoes development after having been enabled by the duplication of the representation.

We can provisionally establish that cultural or semiotic cognition is typified by a cumulative structure, from which four cognitive strategies – "perception, imagination, conceptualization, and analysis" – emerge and build upon each other. All of the strategies ultimately serve the same goal: to cope with changing actuality as efficiently as possible, in terms of economics and predictability. The number of strategies is limited, depending directly on the structure of the nervous system. Humankind appears to have gradually expanded its freedom, both individually and as a species. The complexity of culture is determined by the versatility of the memory, in combination with cognitive skills in the various media. Examples could include an impressionist painting, which allows us to experience a particular way of seeing and experiencing the world, or a literary text, "through" which we experience a state of mind – our own or that of somebody else.

Metacognition

When recollection and actuality are separated from one another through the duplication of representation, the recollection can also refer to the process of cognition itself. The actuality that is recalled and recognized is the actuality of the cognition process. The process is thus recursive: the duplication of the representation that leads to semiotic or cultural cognition is simultaneously the basis of "metacognition or self-consciousness".[5] "Broadly defined, metacognition is any knowledge or cognitive process that refers to, monitors, or controls any aspect of cognition" (Moses and Baird, 2010).

2. Culture education

Having established culture as cognition, we are able to provide the field of culture education with at least some answers to the questions that generated this research. Culture education involves self-consciousness or metacognition, encompassing "self-perception" in the form of information about culture; "self-imagination" in entertainment and the arts; "self-conceptualization" in history, religions, ideologies, and philosophy; and "self-analysis" in the social and cognitive human sciences.

From this perspective, arts education is an integral part of culture education, insofar as art is conceived as a specific cognitive practice, combining skills in metacognition, imagination, and media. The framework allows us to relate art in general (as well as the various disciplines of art) to other realms within culture. Art thus shares the metacognitive state with all other forms of cultural self-consciousness, including history or philosophy. The focus on imagination is shared with non-reflexive, first-order imaginative cognition, as manifest in technology and design. The media skills practiced in the various disciplines of art are shared with all other cultural activities that use these same media – no culture can exist without a medium.

Insight into these relationships allows us to structure culture education in terms of a common subject (i.e., cultural self-consciousness or metacognition), a number of basic cognitive strategies (i.e., perception, imagination,

[5] The term meta-consciousness is also in use (Schooler 2002, 339-44).

english

conceptualization, and analysis), as well as skills in basic types of media (e.g., the body, artifacts, language, and graphic signs). Self-perception can easily be related to perception as a general skill. Imagination need not be restricted to the arts and entertainment; it can also be applied to the solution of design, technical, social, or scientific problems. Imaginative cultural self-consciousness, as we encounter it in the arts, can easily be related to the conceptual self-consciousness of ideologies and philosophy, and analytical skills that are learned on a first-order level can probably serve on a meta-cognitive level as well.

Finally, we may now also be equipped to cope with the demand for a culture-education curriculum that meshes with the development of children and adolescents. From the perspective sketched above, the component of ontogenetic development that is specifically relevant to culture education is that of "metacognition". Although the four basic cognitive skills, along with media skills related to the use of the body, artifacts, language, and graphic symbols are certainly necessary, they are not a sufficient condition for cultural self-consciousness. In contrast, metacognition is a necessary and sufficient condition for both individual and collective self-consciousness. It is for this reason that an overview of the relevant literature on the ontogenetic development of metacognition will constitute a substantial part of the theoretical framework for the "Culture in the Mirror" project.

While working on the theoretical framework, confronting and relating it to recent research in culture theory and developmental research, we also started to translate it into a general outline for culture education. We are now in the midst of the process of designing and fine-tuning a general outline for a culture education curriculum that will provide schools and teachers with a clear view of the content and the structure of culture education, along with its connection to the relevant developments of children and adolescents. The empirical part of the research will be completed in 2012, and the results will be available in the spring of 2013.

References

Cosmides, L., Tooby, J. (2000), *Consider the source: The evolution of adaptations for decoupling and metarepresentation,* [in:] *Metarepresentations. A multidisciplinary perspective,* Dan Sperber (ed.), 53-115, Oxford, Oxford University Press.

Moses, L. J., Baird, J.A. (2010), *Metacognition,* "The Cognet Library: References Collection", http://cognet.mit.edu.proxy-ub.rug.nl/library/erefs/mitecs/moses.html.

Schooler, J. W. (2002), *Re-presenting consciousness: Dissociations between experience and meta-consciousness,* "Trends in Cognitive Sciences", 6, 339-344.

Siegel, D. J. (1999), *The developing mind. how relationships and the brain interact to shape who we are,* New York, The Guilford Press.

Thompson, E., Stapleton. M. (2009), *Making sense of sense-making: Reflections on enactive and extended mind theories,* "Topoi", 28, 23-30.

Curriculum Vitae

Barend van Heusden is professor of Culture and Cognition, with special reference to the Arts, in the Department of Arts, Culture and Media Studies at the University of Groningen in the Netherlands. In 1994 he successfully defended his PhD-thesis. Since then, he has published articles and books in the fields of literary and culture theory, semiotics and cognition, as well as arts and culture education. Since 2008, he supervises the national project "Culture in the Mirror: toward a curriculum for culture education". In this project, culture education is approached from a cognitive-semiotic perspective. A framework is developed that allows schools and teachers to design a culture curriculum that is tailored to the pupils' development and connects to the changes in contemporary youth and school culture.



PANEL III

Making it happen: The need for national and European funding of culture

CULTURE

CULTURAL COMPETENCES
– ROLE OF CULTURE AND CREATIVITY
IN BUILDING OF THE INTELLECTUAL CAPITAL OF EUROPE

Moderator: Vladimir Šucha **306**
Panelist: Maciej Mazerant **308**
Panelist: Mike Coyne **311**
Panelist: Beata Chmiel **314**
Panelist: Daphné Tepper **317**



Vladimir Šucha
Directorate-General for Education and Culture, European Commission

Introduction to the Panel

The panel provided interesting food for thought on how and why culture should be funded, both at the national and European level.

This is a topic of primary importance as the current economic and financial crisis is leading to budget cuts that deeply affect culture.

The session gave an unique insight on the importance of keeping a significant support for culture, even in times of crisis.

Ms Beata Chmiel, of the Citizens of Culture movement, outlined the main features of the joint and successful effort of citizens to demand a raise of the state budget for culture to 1%. Such increase has a precise focus, that is support to cultural education and better access and increased participation in culture. It is clear there that public funding for culture needs to benefit the whole population, and notably that part of the population suffering from socio-economic disadvantage.

Ms Daphne Tepper, representing Culture Action Europe, presented *we are more,* a similar campaign conducted at the European level to raise the voice of the cultural sector in the negotiations on the future EU funds and programmes. In particular, the we are more campaign focuses on requests for the next programme in the field of culture, and on local and regional development as a priority area in the field of culture. The campaign is collecting materials and tools that will help strengthen the cultural sector's ability to advocate by using evidence.

Mr Mike Coyne provided some examples of such concrete evidence in his presentation. As author of a study on the contribution of culture to regional development, he highlighted some examples of investment of structural funds that focused on creativity and culture as a motor of local growth. Notably, for instance, in Cornwall the use of cohesion policy funds in support of creativity and culture in the period 2000-04 lead to the creation of 560 jobs and to an increase of turnover by 29%; operations in Zollverein created 1,000 new jobs created and 170 enterprises (70% of them in the creative sector). He also underlined how investment in culture is meaningful when it is part of a broader

economic and social strategy, and how important it is for culture to engage with a broad range of policy fields.

On these lines but in a different perspective, Mr Maciej Mazerant informed about his successful initiative, aimed at helping artists and creative professionals find their way to become entrepreneurs, and guiding them into possibilities for grants and support. The key message for creative professionals is the need to overcome fear of self employment and acquire confidence about their not only artistic, but also economic potential.

In a nutshell, from the panel and the following debate a consistent overarching message emerged. Especially in times of crisis, when resources get thinner, the cultural sector needs to be daring and transversally engage in broader fields. The case for public support to culture is definitely stronger when culture has closely engaged with social and economic development and impact is visible.

This will also gain citizens' support for the cause – and, as the Polish movement showed, success may ultimately depend on how profoundly convinced citizens are, and on their active attitude.

Curriculum Vitae

Vladimir Šucha is a Culture and Media Director in the Directorate-General for Education and Culture of the European Commission.

english



Maciej Mazerant
Creative Self-employed

Competent creative self-employed

What competence should one have to be able to earn money in culture? Is it necessary to be a perfectly educated, talented artist, or rather a manager who is skilfully administering his talent? The answers to these questions were provided by the project "Creative self-employed – promotion of entrepreneurship and self-employment and popularizing good practices in the culture and creative industries sector in the Łódź region". It was conceived and conducted by people of culture, running their own company for people of culture, who would like to establish a company.

The need to prepare a project promoting self-employment and entrepreneurship among people of culture appeared at the beginning of our professional career, after graduating from the Academy of Art in Łódź. After studies, we did not want to work on someone's account; we wanted to do something on our own. And this was the origin of the company, in which as the basis for conducting business, we adopted issuing an online magazine about culture and carrying out promotional and editorial activities. From the beginning, the magazine "Purpose – Entrepreneurship in Culture" ("Purpose – Przedsiębiorczość w Kulturze") revealed to be a very important and necessary project, and its focus on entrepreneurship gained it an increasing readership. Initially, its main recipients were people of culture from Łódź. Today, "Purpose" is read by managers, cultural animators, artists, musicians, actors, officials, scientists, students, high school students, marketing and PR departments' staff from entire Poland and from Europe.

Six years of preparations of the substantive content, presenting good practices and interviews with people working in culture and creative sector became the basis to create a comprehensive project promoting entrepreneurship and business development among people of culture. The funds of the European Union, available within the Human Capital Operational Programme (Measure 6.2), designed to promote entrepreneurship and self-employment were also an important impetus for the implementation of such undertaking. Our perfect knowledge of needs of a potential target group of the project, i.e. readers of the magazine "Purpose – Entrepreneurship in culture", and the experience from

dozens of attempts, both successful and unsuccessful, in constructing projects for various grant programmes proved to be a good basis for the application motion.

The project "Creative self-employed" was created as a promotional and information campaign, the main purpose of which was to promote entrepreneurship and self-employment and popularizing good practices in the culture sector and creative industries. It was aimed at increasing knowledge about conducting own business, as well as possibilities of gaining support for its establishment and operating costs.

4,500 students and graduates of humanities studies and artists, including non-professionals, were the recipients of the project. In addition to young people, who are just preparing to enter the labour market, the project was open to those who at the event of their retirement did not want to end their professional career; women who, after giving birth to a child, wanted to return to the labour market, and people who wanted to start a new activity outside agriculture, living in rural and urban-rural municipalities, as well as in cities up to 25 thousand inhabitants. The programme was also designed for people with disabilities, for whom self-employment in creative sector and culture give a chance to break the barriers, for example by using ICT tools in business activity (information and communications technology – computer graphics, design, etc.).

The recipients of the project could include individuals with an idea to start a business in the creative sector. Their earlier resignation from the implementation of their own ideas did not result from insufficient skills, but from a lack of orientation in the economic situation of the Łódź region, a lack of knowledge about the entrepreneurship and finally, a lack of self-confidence. The project "Creative self-employed" was created in order to meet the needs of the talented and creative, potential entrepreneurs.

Encouraging, stimulating activity of people of culture in terms of participation in training and advisory projects, the effect of which is to create a company, was a crucial element of the project's implementation. Moreover, promotion of the culture sector and creative industries among 40 entities/persons preparing projects within Measure 6.2 HCOP (granting subsidy for starting a business), resulting in the plan for adoption and acceptance of people of culture and artists to participate in the project, was very important.

Within the project, we conducted a wide-ranging information and promotion activities, and also created a website www.kreatywnisamozatrudnieni.pl, at which 26 good practices were presented in the form of presentations of photographs, descriptions and video materials. We have also published 500 copies of the book entitled *Creative self-employed*, in which we presented the issues concerning entrepreneurship in culture sector and creative industries, as well as selected good practices. Each book was sent to the most important libraries in Poland and made available to all organizations, institutions in the Łódź region, which were potentially interested in supporting creators in their professional development. In addition, we conducted meetings and talks promoting the creative sector in business environment, local government and culture institutions.

The project was promoted at numerous conferences in Poland and abroad. As the most interesting good practice in Poland, it was presented by the Ministry of Foreign Affairs during the International Conference of Ministers of Foreign Affairs of EU countries on issues concerning culture and creativity, which was held in Prague in 2009. In the same year, the project was covered by the patronage of the European Year of Creativity and Innovation. It also contributed to obtain by our company, as the publisher of the magazine "Purpose – Entrepreneurship in Culture" (for the overall

activity), the special award in the competition of the European Entrepreneurship Awards in the category "Promote the Entrepreneurial Spirit", granted by the Ministry of Economy at the request of the European Commission.

However, the award in the competition organized by the Ministry of Regional Development, entitled "European Social Fund Best Practices" was the most important one. The project was selected as the Best 2010 Investment in a Human Being and was ranked among the top five of highly rated social projects implemented in Poland.

The project contributed to the promotion of artists' and humanist's attitude as an entrepreneur. With its implementation, we were able to support both people of culture in the creation of companies in the creative and cultural sector, and entities on the labour market in acquiring knowledge about the potential of the culture market and creative industries. As a result, we strengthened the creative sector – both locally and globally – with the implementation of the year-long undertaking with a budget of approximately PLN 100,000.

Locally, the project was designated as one of key and worth continuing in the document most important for the development and building the image of Łódź, which is the "Strategy for the promotion and marketing communications of brand Łódź for the years 2010–2016". Currently the second edition of the project – dedicated primarily to the officials, who are supposed to animate and promote the process of metamorphosis of Łódź from an industrial city to a creative city – is conducted at the request of the City of Łódź Office. Interest in its effects, demonstrated by the representatives of offices, institutions and organizations from other voivodeships in our country is the global result of the project conducted by us.

Curriculum Vitae

Graduated from the Łódź Academy of Art and the Polish Academy of Sciences in culture management. Publisher of the "Purpose — Entrepreneurship in Culture" magazine published by the European Culture Consulting Culture Factory, which he is the owner of. Manager of culture and creative projects in education and science. He runs seminars and workshops on entrepreneurship in culture. Expert in project management and obtaining European Union funds. Member of an expert team for the implementation of the Strategy of Promotion and Marketing Communication for the Łódź brand in 2010–2016. Originator of a number of projects in culture and entrepreneurship, including Agroarte, Creative Trail of the Łódzkie Voivodeship and the Creative Self-employed, aimed at developing the creative potential of the inhabitants of the Łódź region. Also cooperated with the Technical University of Łódź, the Polish Academy of Sciences, the Łódź City Hall, the Marshall's Office and the Medical University of Łódź.



Mike Coyne
Centre for Strategy and Evaluation Services (CSES)

Culture in Local & Regional Development. Evidence from the Structural Funds

My presentation is primarily about the lessons that can be drawn from the study conducted by CSES for the European Commission, Directorate-General Education and Culture (DG EAC), on the evidence from the Structural Funds of the role of culture in economic and social development at a local and regional level. Since the study has been available for some time now, I will concentrate on some of the elements of the study that have been less highlighted previously and especially those that relate most directly to the themes of the conference.

Summary of the nature of the study as a resource for the culture community

First, it is important to appreciate that the study was intended to be a resource for those who are exploring how culture-based projects can be seen to contribute to economic and social development and especially those who are seeking funding under the Structural Funds.

The study considered over 100 culture-based Structural Fund projects & programmes, citing diverse contributions to economic and social development, over two programming periods (2000 – 2013). It particularly aimed to highlight cases where evidence of impacts is clear and where the projects and programmes have been evaluated. It provides concrete examples of successful projects and illustrates diverse ways of accessing funds.

Meeting Structural Fund objectives

In particular, it tried to show how culture-based projects were successfully making distinctive contributions to **meeting all the Structural Fund objectives,** which currently (at the most general level) are:

1. Making Europe and its regions more attractive places in which to invest and work;

english

2. Encouraging innovation, entrepreneurship and the growth of the knowledge economy;
3. Creating more and better jobs.

This, in spite of the fact, for instance, that there is no reference to any contribution from culture in the Social Fund guidelines.

Creative Contributions

Cases show how **the creative sector is a major component of Europe's most dynamic cities** and how culture-based projects are not only creating businesses and jobs, but are also significantly improving productivity (leading to better-paid jobs) and promoting entrepreneurship, creativity & innovation.

Projects are cited that are also making **distinctive social contributions**, using music, performance and film to get through to – and communicate with – difficult-to-reach groups and to foster the social competences the arts are well placed to develop.

Some are making use of special skills that are of particular significance **for the Innovation Society**. They are directly inspiring fresh thinking and creativity within enterprises, they are providing motivation and encouragement to young people developing music businesses, promoting a sense of pride in craftsmen helping them to improve the quality of their artefacts and using powerful new forms of communication to develop the identity of an emerging cluster of creative businesses.

The cultural sector has **skills and competences that are critical to the development of a modern knowledge-based economy.** Where communication and motivation play such an important part in initiating and promoting new developments of many kinds, the traditional skills of the sector have plenty of scope. Recent discussion of lead markets, for instance, shows that in many of the sectors with major growth potential (e.g. renewable energy, bio-based products and e-health), there is a major social or environmental dimension and getting the sector going requires significant shifts in understanding and commitment across wide sections of society. Cannot the traditional skills and methods of the cultural sector – in communicating ideas and vision and in exploring difficulties and promoting debate – be used to help achieve the shifts in attitudes and practices that are necessary if these new industries are to thrive? This is just one way in which Europe needs to find its own ways (beyond the traditional incentive of earning lots of money) to exploit traditional strengths to motivate its citizens, to promote change and to generate confidence and direction.

Whose agenda ?

The problem is **how to communicate** this potential and demonstrate its relevance to people who have the money? The study on Culture in Local & Regional Development helps by providing concrete examples that demonstrate successful applications of a range of cultural competences. (There is also an associated online tool on DG EAC's website with guidance on some of the ways of accessing funding). However, the fundamental problem is how those from the cultural sector and those, for instance, responsible for Structural Funding can speak the same language.

We should be clear that officials with funds for economic and social development will not simply want to see projects

with intrinsic artistic merit. They will want to see projects that address their own **agenda of economic and social development,** projects where there is also a good chance that the results are sustainable into the future.

Those who maintain the 19th century view that cultural pursuits rise above material considerations and that the spiritual and material worlds inevitably have different concerns will find it difficult to operate in this new environment. However, **this is not about compromising quality or integrity.** It is about exploring new dimensions to cultural activities, engaging with new audiences and developing new perspectives, including the encouragement of reflection on a whole range of creative processes and promoting democratic debate about significant social challenges.

One of the encouraging aspects of a number of the projects reviewed for the study is that those from the cultural side who engaged with business and social processes found that all the inspiration was not just in one direction. Many found that their own perspectives and artistic practices were enriched and that they were **exploring new relationships** between their cultural activities and their local, and in some cases, national communities.

Curriculum Vitae

Originally an academic economist in the De Monfort University Business School in the UK, Mike Coyne is a CSES partner, who has accumulated wide experience in EU affairs. He worked for ten years in Brussels on SME policy, first in a Coopers and Lybrand team and then as an official in DG Enterprise in the European Commission, working with Member State authorities and business organisations on a programme of best practice exchange. For five years he was then Managing Director of a modern software company, working mainly in the cultural and educational sectors and with clients such as the British Museum, the Royal Opera House and the British Film Institute. Since joining CSES, he has specialised in impact assessment methodology and evaluation work, in the areas of enterprise policy, innovation, IPR and the creative economy.

english



Beata Chmiel
Citizens of Culture

Financing is a minimum that a state may do for culture

Citizens of Culture is an unofficial and voluntary social movement for a change in the country. They are not representatives of any professional group, they do not defend their own interests, they do not fight for group or trade privileges. They are not a professional corporation or milieu. They are people of various professions from different regions of Poland who think that culture is a common good and they want to act for it. It is an inclusive movement, open for everyone. Citizens of Culture is not a political movement nor beneficiary of the state budget.

Research prove that from at least several years there is an enormous disproportion between the potential and aspirations of Polish society on one hand and the level of expenditures on education and culture on the other. It is difficult to find a reasonable explanation for savings in this area, but it is easy to prove that expenditures in the field of culture and education remove the obstacles to growth in other aspects of social and economic life.

With the conviction that broadening the access to cultural goods and the development of creative competences have the utmost importance for the future of the country, and that culture and education not only may and should serve sustainable development, but also are conditions for it, in February 2010 several hundreds of most prominent Polish artists, animators, and managers of culture issued an appeal to Prime Minister Donald Tusk, in which they called for changes of aims, rules, and ways of financing and managing of culture, including the increase of expenditures on culture to at least 1% of the state budget. Following that, in May 2010, an open petition "1% for culture" was made available to be signed by citizens in cultural institutions during the Night of Museums, during festivals, and on the Internet. Thus, 100 thousands signatures were collected, including signatures of many politicians taking part in presidential and local elections. Each of them, also President Bronisław Komorowski, has signed an obligation to increase expenditures on culture and take actions to introduce changes.

The belief that the state as a form of political organisation of citizens has to take the responsibility over the state of culture, made Citizens of Culture adopt an idea of a social pact for culture that would be an obligation not only for

the authorities currently in power, but for the public authorities in Poland regardless of current power balance. It was not a totally new idea in the European practice of social dialogue – but as for now the only domains of social pacts were economy and social policy. The most well-known examples include the social agreement on overcoming the crisis concluded in late 1980s in Ireland between the government, employers, and trade unions or the Polish social pact of 1993, which defined the rules of privatisation of state-owned companies and the state obligations towards employees.

The idea of a social contract was also mentioned in the letter that Donald Tusk wrote in June 2010 to Citizens of Culture as an response to their appeal: "we should strive to ensure the demand to spend on culture at least 1 per cent of the state budget voiced by Citizens of Culture could be met on the basis of a contract concluded by the state and its citizens". As a result Citizens of Culture formulated and included their demands in a draft of Pact for Culture that was published on 10th December 2010 for social consultations treated as a kind of social dialogue.

The final text of the Pact for Culture, being the result of consultations and negotiations, was signed by the Prime Minister and representatives of society during the next Night of Museums on 17th May 2011. It is the first, not only in Poland, social agreement that has culture as its subject and that executes constitutional right to culture and development of all citizens by creating opportunities of equal access to goods of culture. It is not only a declaration of will, but a real obligation binding the parties to the agreement.

The aim of the Pact for Culture is to stimulate and increase the creative potential and social capital by means of an agreement and common activities. It is to be a form of a transparently and inclusively run social-public partnership for necessary legislative amendments that fully respect the constitutional order – including the principle of state subsidiarity.

Defending the place of culture in the public sphere, Citizens of Culture hold that in the public life, culture is as important as politics for the quality of life and possibilities of development of every individual. Hannah Arendt, very much concerned with weak points of democracy, emphasised that one of the biggest threats for culture in the democratic world – bigger than leisure industries and mass culture – is its removal from the reality, pushing it to the sidelines of caprice or extravagance.

Even optimistic statistics indicating that Poles are more and more eager to participate in culture show a less optimistic image of the reality. It is true that the number of cinema tickets sold is systematically growing, but surveys by "Social Diagnosis" ("Diagnoza Społeczna") prove that between 2007 and 2009 14% of Poles resigned from going to the cinema due to reasons other than the economic ones. It clearly shows that culture, even in its popular form, becomes a space of social divisions.

However, much more important is the indirect influence of culture on society and economy, whose development more and more depends on the ability to create and absorb innovations. It is not only education, but also continuous development, voicing new ideas – often experimental, controversial, and provoking a social debate. It is a well-known fact that the innovative potential of societies depends on their creative potential. It is much more than just a simple sum of the creative potential of its citizens, because artists mean nothing if society does not accept changes, novelties, is conservative and intolerant. The state of infrastructure, the quality of cultural education and artistic education, the size and structure of participation in culture, the availability of cultural offer also influence the creative potential. The Pact for Culture and programmes accomplished within the increase of expenditures on culture: cultural education (including media education), programme for reading and access to books, programme of works of art purchase and

english

orders for compositions, modernisation of public cultural institutions, and programmes for increasing citizens' activity – they are to serve all the above-mentioned issues.

Social movement Citizens of Culture aims at improving the quality of functioning of public life and acknowledgement that culture, understood as material and symbolic goods, ways of understanding the world, establishing and maintaining social relations, and finding creative solutions to new demands of the modern life, creates this quality of public life. Culture should then be a subject of special national care and common responsibility of state and its citizens. We stubbornly repeat: financing is a minimum that a state may do for culture. A responsible state through constant care for public good allows everyone to fully use their freedom within the community and loyal cooperation with the others. This is what culture is for.

Main demands of the Pact for Culture

Access to culture should be increased, especially in small towns, and actions preventing exclusion from culture should be undertaken.

It is necessary to improve cultural competences of citizens, which is why a programme for promotion of reading and cultural education are the most important challenges for the state and its institutions.

The most efficient tool of equalising opportunities in the access to culture and education are the public media. Due to this, they have to be thoroughly reformed and equipped with means to accomplish this mission.

The state should support and not organise cultural life of its citizens. Due to this, social initiatives should be supported and equal rights should be guaranteed in grant bids for institutions, non-governmental organisations, and private entities.

Linguistic and cultural competences depend on the system of education. Citizens of Culture Movement and the governmental authorities recognised the necessity of a reform of the system of education and increase of expenditures on civil, media, and cultural education.

Poles should be encouraged to take part and included in actions for the public good. It is necessary to find funds for civil initiatives.

The state, being a guard of the freedom of word and artistic freedom, is obliged to support also critical and experimental art as well as artistic activities for citizens with different world views.

Curriculum Vitae

Manager of culture and media analyst with over 15 years of editorial and journalistic achievements in Polish and European media ("Ex Libris", "La Repubblica", "L'Espresso", "Financial Times"). Deputy Director of the National Museum in Warsaw, member of the Programme Board of the Centre for Contemporary Art Zamek Ujazdowski in Warsaw. One of the leaders of the Citizens of Culture movement – informal and voluntary civic movement for increasing investment in culture from the state budget for at least 1% and for changes to the rules of management and financing of culture; Co-chairperson of the Team Pact for Culture at the Chancellery of the Prime Minister. Received an honorary Distinguished Cultural Service Award.



Daphné Tepper
Culture Action Europe

we are more – Act for Culture in Europe
A Europe-wide campaign for arts and culture

"Competences in culture" can be understood in many ways but mainly as competences developed by artists and cultural professionals within the creative sectors, and competences acquired through culture and creativity by different groups of citizens. Both potentials of culture have to be understood, valued, and supported appropriately by policymakers but also placed within an overall strategy that sees the development of competences as a mean and not an objective in itself. Individual and collective competences must indeed aim at achieving further objectives, such as the development of human and collective capital for an inclusive and sustainable growth.

When advocating at EU level for an increased support to the development of competences in and through culture, it is of crucial importance to understand the overall political framework in which we would like culture to be recognized and supported, as well as the general objectives those policies are pursuing. Political objectives framing policy instruments and funding schemes can indeed deeply affect the types of actions supported, as well as the category of actors acceding those funds.

At EU level, Europe 2020 is the political strategy that will be framing all the future policy and financial choices of the Union. This strategy has set up quantitative targets in the educational, economic and social fields, as well as priority actions to achieve them. To see the importance of supporting the development of "competences in culture" rightly placed in this framework, we have to first make sure that the political vision underlying the strategy is not reduced to a narrow view of growth, and that sustainability and social inclusion are also pursued with equal energy and means as economic targets. Only then would the full potential of culture in education, learning and skills development be adequately recognised, and only then could culture fully contribute to a European development which is genuinely 'smart, green, and inclusive'.

[1] To know more about the *we are more* campaign: www.wearemore.eu, and to sign the campaign manifesto: www.wearemore.eu/manifesto

english

The *we are more* campaign[1] initiated by Culture Action Europe – a civil society advocacy platform for arts and culture – in partnership with the European Cultural Foundation, has the very aim of promoting the better recognition of the role of culture in European development, and asks for an increased support for culture in the next EU budget 2014-2020. Its concrete demands concern the future of the Culture Programme and the next generation of Structural Funds, the funding instruments of the EU cohesion policy.

As developed in the campaign position papers, as well as in the recommendations of the Structured Dialogue Platform on the potential of cultural and creative industries[2], culture has a key role to play in local and regional development. This role is multifaceted as culture can not only contribute to the attractivity of territories, through heritage, cultural infrastructures and tourism, but also to economic growth thanks mainly to the dynamism of the cultural and creative industries, to economic and social innovation, and to the development of new skills and competences for social, economical, and integration purposes.

In order to see culture better supported in the next generation of Structural Funds, cultural operators will have to be invited to the upcoming national and regional consultations on the future of the Structural Funds, and the role of culture will have to be clearly mentioned in all framing documents of the future EU cohesion policy to be negotiated in Brussels and across Europe in the coming months. Technical assistance to cultural actors and managing authorities will also have to be foreseen in the future cohesion framework in order to simplify the access to the funds for culture-based initiatives.

Finally, in the next EU funding framework, the European Social Fund must be preserved and reinforced as a key instrument to address unemployment, social exclusion and poverty across Europe. In its future guidelines, the European Social Fund will have to better recognise culture as a privileged field for competences and skills development, as well as for its role in the integration of marginalised groups. Only then would the multifaceted potential of culture be fully tapped.

The idea of a social contract was also mentioned in the letter that Donald Tusk wrote in June 2010 to Citizens of Culture.

Curriculum Vitae

Daphné Tepper graduated in Political Science and Public International Law. She then conducted a research for the UNESCO Chair for Peace Culture and Human Rights in Barcelona on the use of artistic projects in post-conflict reconciliation processes. She started her professional career in the international development field, first in a private consultancy, and then at the European Commission (EuropeAid and DG RELEX). Since 2006 she works as Policy Co-ordinator for Culture Action Europe, a European arts advocacy platform representing the voice of over 50 000 cultural actors in EU political and cultural debates, and policymaking dialogues.

[2] To know more about the activities of the Platform: http://ec.europa.eu/culture/our-policy-development/doc1583_en.htm



PANEL I

Future of digital archives (creative potential, commercial potential and business models)

AUDIOVISUAL

THE CREATIVE POTENTIAL OF DIGITAL ARCHIVES

Moderator: Jeff Ubois **322**
Keynote speaker: Nicola Mazzanti **324**
Panelist: Charlotte Appelgren **327**
Panelist: Tadeusz Kowalski **331**
Panelist: Sonja de Leeuw **334**
Panelist: Thomas C. Christensen **337**



Jeff Ubois
PrestoCentre

Audiovisual archives from multiple perspectives

The first session of our conference is going to examine audiovisual archives from multiple perspectives. There are lots of ways of thinking about the future of archives. We might think of them in terms of economics, or technology, but we can also think in terms of using technology and innovation to achieve certain social effects, and to serve our values. There are at least three areas that seem particularly important in this context: public engagement, relations between the commercial and noncommercial sectors, and connected collections – all issues that have to do with changing relationships based on some of the new realities.

We can say for sure that audiovisual archives will change our understanding of history and culture in profound ways, and clearly, social understanding is more important than ever. We are currently in the process of building the most vivid historical record. On top of that, we are evolving what is essentially new instrument of human behavior and human society.

Audiovisual archives can reach out and serve the public as never before. New patterns of production imply that we need to revisit our collections policies. Simply gathering material from state owned media is not going to cut it in a world where breaking news is captured by citizens with cell phones – more than one billion of them with cameras – and cultural productions are increasingly created outside the traditional television and movie production system. The ability for individuals to produce media worth saving means that we are going to see enormous growth in the area of personal archives.

We need to build new relationship between archives and the commercial sector. There are different values and competencies on each side of the line, and there is a need for a division of labor. Sometimes it is appropriate or to build a wall against market force because some aspects of preservation are inherently non-market oriented. Put another way, the market is about exchange, but we cannot exchange money with the dead or the unborn very easily. On the other hand, there are some areas that noncommercial world should leave to commercial sector. Today, the commercial

sector has the audience, and we need to go out to where people will find us, and expose our collections. Here again arises a question of public engagement.

Another aspect of our relations with commerce has to do with IT services, and how they are changing operations, hiring, and management inside audiovisual archives. More and more, audiovisual archives are becoming IT organizations, and as such, they clearly need better working relations with IT companies. "But audiovisual archives haven't learned to be wise buyers, or good customers of IT products and services. We have to improve our negotiating position with the IT sector by developing expertise, or finding access to it". For digitization and access, private-public partnerships are being offered as a solution, but I would say beware of "Greeks Bearing Gifts". If your culture ends in hands of a single corporation, even one sworn to do no evil, you might regret it at some point. This issue is also highlighted in the "New Renaissance" report of Comite Des Sage.

We are also talking a lot about connecting collections. It is true that digital removes uniqueness. It removes the need to go to a physical location. And that is going to change the way collections connect to each other. Isaac Newton's first notebook is in New York City. Others are in the United Kingdom. For a Newton scholar, the relevant collection spans multiple institutions. That is a major reason why people are excited by linked data. We surely need new agreements between institutions. Connected collections make for a wide ranges new ways to both cooperate, and to compete.

Moreover, there is a possibly dark side to this transition for some institutions: media and high technology tend towards winner take all structures. So will it be handful of archives with the economies of scale, organizations can afford the staff who understand all aspects of digitisation, that dominate the entire domain? Is connection the first step in a kind of media or archival consolidation? What kinds of organizational autonomy and diversity do we need to preserve?

By Department of Intellectual Property and Media, Ministry of Culture and National Heritage, on the basis of Mr Jeff Ubois' speech at the conference.

Curriculum Vitae

Consultant to Beeld en Geluid and other libraries, museums, and archives engaged in mass digitization and moving image preservation. He is the primary convener of the Personal Digital Archiving conferences held at the Internet Archive in San Francisco, and the California representative for the Milano-based Bassetti Foundation which promotes responsible innovation. Prior to these associations, Jeff was part of the Preserving Digital Public Television Project funded by the Library of Congress and based at Thirteen/WNET (the public broadcasting station in New York City), and a staff research associate at the School of Information Management and Systems at the University of California, Berkeley, where he investigated access to television news and entertainment archives. For the Internet Archive, Jeff has worked on managing orphan works, maintaining archival integrity, and managing the collection and retention of digital library usage data.

english



Nicola Mazzanti
Royal Film Archive of Belgium

Keynote Speech

While thanking the Polish Presidency for organizing this conference, I have to say that I particularly appreciate the concept of "intellectual capital" as I also believe that the future of Europe lies in its capacity to become a society and an economy based on knowledge and information, innovation and creativity. And these are based on culture, and consequently on access to information and knowledge. But knowledge cannot be accessed or circulated unless it is conserved.

That's why the archeion, the archive, was at the centre of the Greek "polis": conservation and access to knowledge are the base of civilization and progress. In other words, archives are at the core of the European "intellectual capital".

Aware of the challenges as well as of the opportunities in the fields of conservation and access that the Digital Era presents for the cinema industry of for the Film Heritage Institutions, the European Commission – DG Information Society and Media – launched the Study **"Digital Agenda for European Film Heritage"** (www.dae-filmheritage.eu). Based on the results of the Study, the Commission will be considering a Communication or a revision of the 2005 Film Heritage Recommendation[1].

In July 2011, after six months of intense work, the Study published a Consultation Paper in order to gather the feedback of all stakeholders. Here I will present some highlights of this Paper.

The Study's analysis moves from the acknowledgement that the European cinema has officially entered into the Digital Era, from a systemic point of view.

Although it is very true that the digital screens penetration rate of is very different in the 27 MS, the "tipping point" was reached, and as the Final Report will look into the medium to long term, it must be based on a scenario in which the whole cinema chain from capture to distribution switches to digital.

The digitization of the complete cinema chain will inevitably lead to the progressive disappearance of analog film

[1] http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=CELEX:32005H0865:EN:NOT

technology. This means that very soon all the films produced until now on 16 or 35mm film will not be available anymore for commercial or cultural purposes. They will be effectively **inaccessible, lost forever.**

Furthermore, the European industry and Film Heritage Institutions are currently **not equipped to manage the Long Term Digital Preservation.** Unless actions are taken, all films produced today or in the future in digital format, **will be also lost forever.**

So, we are really at risk of loosing all films produced until now, and all films produced from now on

This is what I call the **Twin Black Hole scenario,** and it can be avoided only by starting as soon as possible plans to digitize the European film heritage before it is too late, and actions so that Film Heritage Institutions can undertake the preservation of D-Cinema works.

Further conclusions of the Study include:

- As all films are now produced digitally, **they must be preserved digitally** (any other alternative is short-lived and not practical);
- Analogue film preservation is necessary; **it should be continued and reinforced;**
- LTDP (Long Term Digital preservation) is a "system", not a 'machine0 and it requires **strict procedures and sustained investments.** FHI should apply proven practices from other fields;
- Due to its well-known weaknesses (small size, market share and capacity to invest) it **is unlikely that the European cinema industry alone can undertake the digitization** of its catalogue and the **preservation** of new productions;
- Compulsory deposit (legal or contractual) is in place in most MS but in most EU countries, provisions for compulsory deposit are not sufficient for LTDP;
- **Legal deposit should be enforced across EU mandating the deposit of unencrypted digital formats (to be defined by the Film Heritage Institutions);**
- The annual EU film production (1100 feature films + 1400 shorts) is calculated to require 5.8 PB/year of digital storage;
- In 2015, the LTDP of these 5.8PB will cost between **€1.5M and €3M;**
- EU FHI film collections are calculated at 1M hours;
- Costs of "pure" digitization (i.e. without "restoration" of all films) are calculated between **€500 and €2000 per hour;**
- The digitization of all EU collections is projected to result in 1.9 Exabyte of data (1900PB);
- **The cost model projects costs of €290M to LTDP this amount of data** (2015 costs);
- In 2013 the VoD market is projected to reach €2B, 62% of viewing time on pure VoD channels is for cinema;
- EU-wide State aid is calculated at €2.7B / yearly;
- The home-video market was €9.5B in 2009. 2/3 of DVdD sales are for 'catalogue titles' (older than 3-6 months).

Furthermore the Study proposes the following actions:

- **LTDP must start now;**
- **Digitization must also start now.** (and it should be finished in 7 to 10 years);

english

- **LTDP is a system, not a storage medium,** so FHI must be legally authorized to perform all the processes required (copying, migration, etc.);
- FHI should immediately start planning for digital repositories based on the OAIS Reference Model, these must be able to preserve content safely and securely;
- FHI should start **prioritizing digitization and LTDP now;**
- MS should engage themselves to provide sustained and commensurate support to FHI as LTDP requires regular ongoing funding, starting from the planning phase;
- Digitization plans should duly take into consideration all processes required before the actual digitization;
- MS should support FHI also for that. This includes the work required to clear rights, as one major reason behind FHI's concerns about copyright is that they lack the resources to research and clear them (also in the case of Orphans);
- Without these resources, digitization and access – e.g. on Europeana – is simply **impossible;**
- Research is needed in developing systems to manage LTDP of cinema content, possibly open-source as such systems do not exist or are excessively costly. Ideally, if such an open-source solution was used across Europe, this would simplify interoperability;
- FHI will need highly competent staff, trained and educated for analogue and digital archiving and preservation;
- Training of existing staff is also critical and it should be undertaken immediately.

Curriculum Vitae

Digitisation expert at the Royal Film Archive in Belgium with over 20 years of experience in archiving and reconstructing film collections. An author of publications on theoretical and practical aspects of digitisation.



Charlotte Appelgren
Cine-Regio

The future of film archives in an online world

It goes without saying that we all have a strong interest in preserving the European film tradition and that it is made available to future generation. My input to the conference focused on three topics to getting closer to understand how we can enjoy the European film tradition in an online world: Today's reality; Tomorrow's reality; and The challenges.

To give the participants an understanding why I see things as I do, I briefly introduced them to Cine-Regio – the association of regional film funds in Europe.

Today Cine-Regio represents 35 regional film funds – from 16 countries in Europe. All these 35 film agencies exhibit a range of support schemes and services to the film sector which aim to support film culture. The 35 film agencies represent approximately 150 mio euro per year to invest & support film culture. To picture this: 22 films at this year Cannes Film Festival was supported by Cine-Regio members.

Many of the regional film funds in Cine-Regio have taken up digitisation as priority, which contributes to the EU film heritage policy. The activities related to digitisation take various forms, but all help to preseve films, new and old, for the future generation to enjoy.

The regional film agencies already financially support the production of films in digital format and for instance the central German regional film fund MDM has funds for digitising productions that previously have received production support.

Another examples is in Italy where the Apulia Film Fund is helping to digitise the whole of Puglia's cultural heritage; and in Germany, MFG Baden-Württemberg financially support the digitisation of documentaries for the Haus der Dokumentarfilm.

Today's reality

Today we produce approximately 1.100 feature films in Europe per year, based on the current structure & business models.

english

An essential part of todays business model for film is release windows and territorial sales. This means that a film is available for a specific period of time in a specific territory. You can watch a film, but only within clearly defined window, beginning with the theatre.

Today the European cinema window is dominated by the Hollywood industry with market shares in cinemas at around 80-90%. This leaves between 20-10% to the 1.100 European feature films.

This situation seem to be even more pressured since the current digitalization of cinemas is based on Hollywood technologies – and a financing that seem to favor Hollywood films even more.

Tomorrow's reality

We need to predict the future – or at least try to predict the future based on the trends we see to day! Otherwise we might sound like the CEO at CENTURY FOX back in 1946 when he stated the following about the future of Television:

"Television won't be able to hold on to any market it captures after the first six months. People will soon get tired of staring at a plywood box every night."

Well, we all know that this is not quite what happened for television!

As for tomorrow's reality we know that globalization will continue to increase. Also, it is expected that the availability of free content will increase further. And we know that content on digital platforms will continue to increase as technology and infrastructure improves throughout Europe.

Overall in tomorrow's world there is a span of possibilities. If we envision to create a successful "Creative Europe" – film product and digital film archives could potential be one of the building blocks.

Not only is there and opportunity for new audiences for European films. EU has in its Treaty objective the promotion of cultural diversity and intercultural dialogue in the world. In fact, it is Europe's mission to sustain diversity in the face of globalization.

Facing the challenges

However, in order for European film & film archives to avail of all the opportunities, there are some immediate challenges.

Looking at the **legal framework** we have some challenges when it comes to effective rights clearance and effective licensing mechanisms.

At the moment the rights issues for orphan works is slowing down the digitization of Europe's film heritage. We therefore have a situation where a lot of fantastic and valuable archive materials remains sitting on the shelves. Film & material we cannot enjoy in the online environment.

If the future of film archives online is to succeed and the great European film tradition is to flourish – public policy in the field might well be needed.

Audiences: Digital technologies have enabled and supported changed consumer patterns regarding audiovisual content.

Digital technologies have created a demand culture – an expectation of immediate access to content and one in which opinion is instantly shared across networks.

We have been too focused on the negatives of this in terms of piracy or the effect on business models. But these trends do represent opportunities, particularly for a European film business that has always struggled to engage & attract young people.

Focusing on demand is not an easy idea for European film industry – and I would dare to say neither for traditional film archives & cinematecs.

In order to get the attention and curiosity of the "digital natives" we have to do our outmost to understand their patterns. Online audiences expect content to be available when they want it and on whatever platform they choose.

Digital archives have the possibility of meeting these audience demands – to give audiences access to content in many different ways: archive on-demand, shared content via facebook, mobile application, etc.

"Money makes the world go around"! The present business model in the European film industry is a mix between public and private money and a need of a "return on investment" in the different windows. Without the return on investment – there will be no private money.

Currently, we search for new revenue models and ways to finance films. But for some years we will have to develop new business models alongside existing revenue sources.

What we also need is to create sustainable business models that ensures public access to our cultural heritage. We have today free film content for the European citizens using European Film Gate Way and in for instance Denmark we have Filmstriben.dk – a public online library archive with 1.200 films where each Dane has the opportunity to stream 48 feature films per year for free.

So who should pay for digital film archives in the future? Firstly, we have to recognize that the measures and funding available for digital film archives across Europe does differ from Member state to Member state.

At the EU level – innovation and creativity are a priority sector of the EU 2020 strategy so is the Digital Agenda.

However, there is a contradiction here. Because when it comes to allocating money and resources to prepare Europe to meet the creative demand it seems not to be a priority. Looking at current running EU structural funds' programme, 25% of the funding is allocated towards the innovation agenda – however, less than 2% is aimed at "culture" activities. And looking at the overall EU budget less than 0,1% is spent on culture.

One recommendation our panel could make is that the Digital transition – including film archives – should be a priority area for investment by the European Structural funds (ESF) in order to develop new business models that break down the barriers for online film archives.

english

Conclusion

In conclusion, let's use the digital archives and great European cinema tradition to be at the forefront when it comes to innovation & experimenting with new models, including social networking, data collection on audiences, and testing potential of new forms of distribution and exhibition.

Let's together create a sustainable business models that ensures public access to our film heritage. – So we all can enjoy the great European cinema tradition.

Curriculum Vitae

General Secretary of Cine-Regio since March 2006, has studied business in USA, Ireland and Singapore, and holds a Master of Science from Odense University in Denmark. Charlotte has previously worked as International Executive with Merlin Films, Ireland; Advisor/Coordinator with MEDIA Desk Denmark; Festival Manager for the Danish Film Institute; and at two Danish production companies. Author of The Fine Art of Co-producing (2002 & 2007) and researcher on the report Film financing mechanisms stimulating private investment in Danish film. Board member of Cineuropa.org and member of the European Commission's Cinema Expert Group (2008-2010) and the European Audiovisual Observatory's advisory committee.



Tadeusz Kowalski
National Film Archive in Warsaw

Archive of the Future

"The future is now, but a little later..."
(advertising slogan)

Archives are cultural institutions and their most important obligations are:

- Preserving historical audiovisual assets;
- Development of film culture;
- Providing systematic (structured) information about films, peoples, audiovisual history, etc.;
- Those tasks (and functions) seems to be constant, but the forms of achieving goals can change in the future.

The question is what may change in the coming future?

- Increase of indirect forms of communication with archives by their clients;
- Increase of indirect forms of reviewing archival collections both for personal and professional purposes (Internet);
- Development of social networks surrounding archives;
- Increasing demand for the contextualization of different aspects of the film culture.

The future seems to be first of all digital, the problem is what do we understand by the digital preservation?

- Digitalization consists in the **conversion of analogue images, frame by frame, into digital data** in the process of scanning. Each frame is saved as a separate file, forming a sequence of image files;
- Film for archiving purposes should be scanned at a very high resolution and bit depth, with the largest possible amount of information about tonal gradation being recorded. By saving the maximum amount of information about the image, it is possible to protect the **authenticity** of a film material in its digital form;
- In the Filmoteka Narodowa the films are scanned at the 4K standard resolution and images are encoded in the DPX format – a loss-free format that makes it possible to record large amounts of information on **optical density, with the characteristics of the source film** base being well preserved.

english

What is the real sense of all those processes?

- Real sense of digital preservation:
- Second life for cultural goods;
- Chance for an access to the public;
- Stop lose in a picture and sound quality;
- Elementary condition for long-term „eternal" preservation.

Is it necessary?

- YES!
- Because there is no better way, no alternative;
- Because the social and business environment is changing (channels of distribution are first of all digital);
- Because the film art is relatively young and it is possible to do that for the purpose of the „memory of the world".

Is digitalization expensive?

- YES & NO
- Start up and establishing costs are **HIGH;**
- Running costs of storage per unit (TB) with the economy of scale are **MODERATE;**
- Costs of copying and distribution are very **LOW;**
- The big problem in coming years is simultaneously need for the next years to preserve **film assets both in analog and digital form.**

How to do the massive digitalization? The answer is to present some elements of archival preservation policy toward digitalization

- ALL analog films should be digitalized;
- FIRST of all those in bad condition and the oldest one;
- SOME of them should be remastered;
- ALL should be accessed;
- DIGATALIZATION with the high technological standard, distinctive support of public funding;
- REMASTERING – financed by commercial players and to some extend by public funding.

What are the advantages of digital archive versus analogue one?

- Digital archives offers multimedia, immediate, complex information about audiovisual objects;
- Easy indirect access to all interested parties;
- Possibility of interaction between archives and all interested users (clients);
- Low costs of previewing;
- Concentration of the activity of archives on building merit competence;

- Digital files are much easier accessible then those analogue in contemporary times, but:
  - To maximise potential of digital conversion it is necessary to take care of cultural competence;
  - In a plethora of digital objects users are „lost in space";
  - The role of archives is to provide „context" i.e. what is important, what is unique, what is worth to see, celebrate important dates and... many other.

What are the main challenges related to digital archiving?

- Little understanding what is digital archiving about and strong pressure from commercial players for „improving" (by adding special effects, colouring, „digital interpreting", enriching sound and picture, adding artefacts...) historical assets;
- The is a real danger not to have real historical assets in the future!
- The only solution: **encouraging international digital archiving standards.**

Curriculum Vitae

Director of the Polish National Film Archive, Head of the Economics and Media Management Laboratory at the Institute of Journalism, Warsaw University. His academic interests are focused around economic aspects of mass communication media, managing media institutions and new communication technologies and their impact on mass communication systems. Previously director general of the Polish Audiovisual Producers Chamber of Commerce, in 2005–2006 chairman of the TVP S.A. supervisory board. Member of the executive committee of the European Association of Film Archives (ACE).

english



Sonja de Leeuw
EUscreen

The future use of audiovisual archives, the European dimension: case study the online television heritage platform EUscreen

Cultural heritage material from across Europe is being digitized for preservation reasons, for reasons of accessibility and –increasingly– for reasons of usability. In the audiovisual domain, in particular, important steps in digitization have been taken that relate to the growing openness of broadcasting archives and film libraries. The maturing of audiovisual technologies on the Internet has therefore produced an entirely new set of opportunities and challenges for opening up and sustaining access to public archives and for delivering audiovisual culture online. EUscreen, a European project funded by the EC under the eContentplus programme, has taken up this challenge from its start in October 2009; it is running three years.

Its major objective is to stimulate the use of television archive content for the widest range of European user constituencies and communities and thus to advance active engagement with the cultural memory of Europe both at a national and a European level. Through its synergy with Europeana, EUscreen enables alignment of European audiovisual content with the digitized cultural heritage of Europe. From a comparative European television perspective solutions are proposed through the development of editorial mechanisms (content selection policy) and the development of user-led activities such as rating and tagging systems (commenting), blogs etc, as well as use cases to support use of programme content.

EUscreen is achieving this by building a highly interoperable digitized collection of television material (making available around 35.000 items online), which supports the multicultural and multilingual exploration of Europe's television content and metadata, which are being integrated into and harmonised with Europeana.

To that extent it brought together 28 partners from across Europe, including 20 archives, research and development partners, technology partners and the EBU. To support interactive engagement with television heritage across Europe

it offers well-defined and tested use cases in the fields of research, learning and leisure as well as for the benefit of open cultural productions. For the purpose of further contextualization it will launch topical virtual exhibitions as well as an e-journal on European television based on exploration of the EUscreen content to align with and stimulate academic research in a European perspective.

With conferences and workshops on creative and strategic topics, EUscreen helps to establish a lively community of EUscreen members, and existing and new networks.

With the EUscreen case I would like to illustrate how much the future of online television heritage is in both Linking and in providing Contextual information.

I suggest to distinct different levels of Linking, the first of which relates to Metadata: a Common metadata schema (20 mandatory elements) as well as Technical interoperability through harmonized and highly interoperable television collections, guarantees exchanges at a European level and integration into Europeana. EUscreen was built on the Video Active metadata schema (VA was a project funded by the EC under the eContentplus programme and ran from 2006-2009) and EBU core and has been extended to meet more advanced user needs.

The second level relates to linking the present's past to the users' present. To this purpose EUscreen distinguished four users groups: education, research, media professional and the general public. Demand-led access is developed through investigation of user specifications within each of these groups on the results of which EUscreen has developed and evaluated use case scenarios for using content for research, learning, and leisure and creative re-use regardless of the language and cultural boundaries. These use case scenarios narrativize possible use of content. The objective of these best practice use cases is to increase educational, cultural and creative value. They are being tested in real life environments (selected schools in various countries, media mix workshops, etc.). One such example in the field of primary education is creating space for children to work together with grandparents to explore differences and similarities in how events and subjects were represented differently over the years: archive media are compared with present-day media. In the field of Creative re-use the use case scenarios allow for reinterpretations of archival video content for art projects and live performances, making use of the visual and aesthetic characteristics of archival content in the first place.

Further to providing Contextual information, EUscreen underlines how much the future is in making sense of television heritage online, by offering different access routes to the content. Briefly these routes relate to the EUscreen platform in general, the Virtual Exhibitions (to be viewed on the EUscreen platform), and the e-journal (also accessible through the EUscreen platform).

Virtual Exhibitions are a good way to offer users specific access routes to the content showing relations between programmes at a European level. EUscreen offers comparative Virtual Exhibitions (curated by EUscreen) on defined themes for which archives select specific material: History of Television and European Identity. EUscreen is also exploring the possibilities for users to create their own comparative virtual exhibitions, without discarding IPR issues. Also archives themselves will curate and create their own archive exhibition, showing the typical and exceptional at a national level.

The EUscreen e-journal will be the first peer-reviewed multi-media e-journal in the field of television studies. It will provide a unique technical infrastructure for a multi-media presentation of critical reflections on European television.

english

Users will have the opportunity to dive into the history and presence of European television (with the help of the online sources presented analysed in context) by means of multi-media texts (presented by scholars and archivist alike).

With the example of EUscreen I hope to have illustrated that the future of audiovisual archives requires an agenda that lists as key issues the establishing of differentiated levels of connectivity; the solving of IPR issues to open access into the future; the providing of contexualization spaces and models. Last but not least, we should find ways to make access affordable.

www.euscreen.eu

Curriculum Vitae

Sonja de Leeuw is Professor at the Department of Media and Culture Studies at the Utrecht University. Her research and teaching interests are Dutch television culture in an international context (both history and theory, genres and productions practices) and Media and cultural diversity (diasporic media, representation of ethnicity). She is vice-chair of the section Diaspora, Migration and the Media of the international research association ECREA. Sonja de Leeuw participated in the EU funded research project CHICAM, Children in Communication about Migration (2001-2004) and coordinated the EU funded project Video Active, Creating Access to Europe's Television Heritage (2006-2009). She co-founded and coordinates the European Television History Network (with dr. A. Fickers, University of Maastricht) at www.televisionhistory.eu. Currently she is coordinator of the EU funded research project EUscreen, Exploring Europe's Television Heritage in Changing Contexts and co-leader of a research project on satire The Power of Satire: Cultural Boundaries contested.



Thomas C. Christensen
Association des Cinémathèques Européennes (ACE)

The Future of (Digital) Film Archives

The purpose of film archives is to collect, preserve, document, and give access to film heritage for current and future citizens.

Digital film preservation is expected to be as expensive, as well as a parallel activity to analogue film preservation. New digital preservation flows need to be established in most film heritage institutions, while analogue film preservation must remain supported, since analogue offers both the preservation of the original analogue objects and is still the most cost efficient for the analogue heritage.

A certain amount of additional funding is needed if loss of quality and heritage is to be prevented for digital cinema. In order for the film heritage to remain relevant, digitization must happen for a number of reasons. Virtually all access and presentation will be digital in the future. If European cinematographic heritage is to be visible and available it must be digitized. Financial return on heritage digitization will probably only indirectly and partially recoup the cost of digitization, even if the potential cultural and financial benefits to society at large are many with increased ease of access.

To fully realize the potential of digitization of film heritage will require copyright revision, either by law or directive (the proposed orphan works directive is a step in the right direction for the estimated 21% orphan films in European archives). Also required is real political will to invest in digitization, without direct monetary return on investment, as well as the creation of a single digital European market.

The European Film Gateway, www.europeanfilmgateway.eu, is a first step in the realization of the potential of a collaborative effort among the European film archives. As of August 2011 it provides a single access point to more than 500.000 digitized film heritage items from 16 European archives. Despite being currently a collection of individual collections, it will also provide the infrastructure allowing the digitization project EFG1914 (2012-2014) to display in a coherent manner the digitized film heritage relating to the First World War from 21 European film archives.

The main challenge for the European film archives is the urgent need to be upgraded to cope with the technological shift from analogue to digital cinema. As non-profit cultural institutions, the film archives have been successful in preserving

english

analogue film heritage, but they need upgrading to deal with a new digital preservation and access workflow. Digital offers great potential, but until new use and business models have matured, the cost and complexity of digital preservation may lead to loss of heritage. It is essential that the film archives are equipped to have the capacity, to both handle the deposit of new digital film materials, as well as managing the transformation of the analogue film heritage into digital, in order to retain access to the entire 120 years of cinema history.



PANEL II

Reconstruction of film and audiovisual materials. Archives and film education

AUDIOVISUAL

THE CREATIVE POTENTIAL OF DIGITAL ARCHIVES

Moderator: Mari Sol Pérez Guevara **342**
Keynote speaker: Róża Thun **343**
Panelist: Grzegorz Molewski **347**
Panelist: Michel Merten **349**
Panelist: Adriana Prodeus **351**
Panelist: Jill Cousins **354**
Panelist: Sophie Bachmann **356**



Mari Sol Pérez Guevara
Directorate-General Information Society and Media, European Commission

Introduction to the Panel

The main conclusions of this session were:

- European cultural institutions are committed to digitise their holdings in order to provide national and cross-border actions to them.
- The EU is encouraging and supporting digitisation and access to European cultures through Europeana and its partner's projects, such as EUscreen for TV archives and European Film Gateway for film archives.
- Digitisation offers great possibilities for making film and audiovisual archives accessible to public. This conference showed wonderful examples of how to use this archive material for education for the youngest (for instance, INA website Jalons).

Still lots of challenges ahead us:

- How to intensify efforts to digitise film and audiovisual material and bring it to Europeana?
  Only 3% of Europeana content is AV, and that is what people are most interested in.
- How to attract young audiences to the European film and audiovisual content already available online?
- How to ensure that film on digital support is safeguarded for future generations and not lost, as the 80% of the films from the silent era?

Curriculum Vitae

Administrator at the European Commission, Directorate-General Information Society and Media, Unit Audiovisual and Media Policies. She is in charge of the file European film heritage.



Róża Thun
European Parliament

Keynote Speech

Ladies and Gentlemen,

Identity and Cinema

I am here today as a Member of the European Parliament and a lover of European culture. I may be a big fan of the Internal Market and dedicate most of my efforts to it but I am wholly convinced that the EU is not only an economic project. The preservation and promotion of our cultural *aquis* is a means of fostering a genuine sense of shared European identity.

Many people claim that the EU is an unlovable bureaucratic jungle, a technical and distant entity. It is certainly not associated with culture. Nevertheless the EU institutions are doing a great job with the limited room for manoeuvre they have in a policy area which is jealously guarded by the member states. Europe has been delivering fantastic added-value behind the scenes even though in the area of culture it has next to no political clout and a budget which pales in comparison to the massive tranches assigned to agriculture, cohesion policy or infrastructure projects.

For the last 20 years the MEDIA programme has made an enormous contribution to the landscape of European cinema, creating a fertile ground in which European producers, actors and directors can flourish. With MEDIA Mundus, support has been extended outside the EU. The Europa network of cinemas promotes European films. The European Parliament's LUX Prize recognises the achievements of European cinematographers. (Also: Cities of Culture)

A lot has been achieved. European Cinema is something of which we can be proud of as Europeans. For this reason it is imperative that our rich legacy of film is preserved and passed on to future generations.

Europeana

One brilliant example of EU activity in this area is Europeana. How many of you have heard of Europeana or been on the Europeana website? (Maybe in this audience I'm preaching to be converted.)

english

Europeana is the EU's digital public library. It is a fantastic project, funded by the Commission and operational since 2008. It is designed for us to share our accumulated cultural wealth, to open up our national archives, museums and libraries to the 500 million citizens of the EU and beyond. Using the opportunities presented to us by technical innovation, this portal brings Europe's artistic and literary masterpieces into our homes via the Internet.

Europeana is a response to our society's changing needs and expectations. If we don't act to make our cultural heritage available online we'll have to rely on big market players such as Google to do this for us. To date an impressive 15 million items have been made available through Europeana. Yet unfortunately most Europeans are unaware of this wonderful project. A big effort needs to be made to promote it, among teachers as an educational resource with massive potential, among students and also among the general public.

Bringing down barriers of access to publicly-owned cultural material is 100% in line with European values and aspirations. One of the Europeana projects which particularly struck me is a Franco-German initiative whereby users can upload content from the First World War. Family memorabilia and letters are being shared to bring to life the social and cultural dimensions of a war which ravaged our continent and which has almost slipped out of living memory.

Long-term funding needs to be assured for Europeana and Member States which have been slow to make their works available need to step up to the mark.

Education

Digital access to our cultural heritage has the potential to revolutionise our education systems, yet these are notoriously slow to adapt. Throughout Europe nearly every household is equipped with a TV, radio, DVD player and computer with internet access. The main mass media with which we are confronted every day is audiovisual. Young people need to be taught to critically evaluate and selectively consume the images and sounds which they are bombarded by incessantly – be it TV, film or You Tube videos.

Lat year at a hearing in the European Parliament, German Director Wim Wenders and Polish film distributor Roman Gutek shared their views on the future of European Cinema with the Culture and Education of which I'm a member. They appealed for Media education to become an integral part of our education systems.

Wenders highlighted the fact that cinema is losing its young audience. For many young people "the movies are synonymous with Hollywood blockbusters". 80% of films shown in Europe are American yet each year 1,200 films are produced in Europe. National film industries remain highly fragmented. For instance fantastic Polish films are made every year – but how many European have seen a Polish film in the last twelve months? Digitisation presents us with new opportunities to remedy this problem: easier and cheaper distribution including Video on Demand and the facility of adding different language subtitles to digital copies of films, which immediately opens them up to new audiences.

Watching European films shouldn't be perceived as an elite activity. Yet as we all know the ability to appreciate culture is something has to be learned. It must be nurtured and encouraged to grow. Without the backing of our education systems the younger generation will lose the ability to distinguish between high and low culture in the wonderful medium which is film.

Currently film education is compulsory only in France and available also in the UK. Having well-trained teachers is key

to having well-educated pupils. A change in mentality needs to happen for the value of film to be appreciated to the same degree as literary works. National teacher training programmes and school curricula need to be rethought in light of this.

Collection and deposit

As I mentioned, film is a rich element of Europe's cultural heritage and the question of collection of European cinema for future generations must be reflected on at an EU level. The need to preserve is urgent. An estimated 80% of silent films have already been lost.

Each country has its own system of deposit of published works – usually in the national library. However, only some countries have a system which requires a copy of each film to be deposited in a national film archive, a process which grants film heritage institutions non-commercial rights. Spain and Denmark are great examples in this area: the Danish Film Institute has the right to screen subsidised films in its own cinemas and put subsidised documentaries and shorts on-line. In Spain, cultural screenings of subsidised films can be organised two years after the first release.

For filmmakers the cost of producing one extra copy for deposit is negligible. A compulsory deposit requirement should be adopted by all Member states so that audiovisual works, which are as much part of national heritage as the written word, are collected, catalogued and preserved for educational purposes. Primary responsibility for this must to be assumed by public authorities. The value of cultural works is immeasurable. We cannot rely on private firms to subsidise the most basic tenet of cultural preservation.

The European Commission is currently carrying out a study on a "Digital Agenda for European Film Heritage" which I'm sure Mari Sol Pérez Guevara can tell you more about.

Orphan Works

Our shared cultural heritage belongs to us all. It must be made as broadly available as possible and as easily as possible. This means digitising it, and making it available online and **for free** for instance via the Europeana website. This was underlined by the Comité des Sages (Committee of Wise Men) in the report "The New Renaissance".

Of course, rights holders and artists have to be respected and are entitled to be remunerated for their work. Nevertheless, many out-of-copyright works cannot be digitised and made available to the public due the fact that some of all of the authors are unknown or cannot be traced. These so-called Orphan Works have been the biggest obstacle to the mass digitisation of our cultural heritage.

In May the Commission issued a proposal for a Directive on Orphan Works which should help us overcome this obstacle. The directive aims to create a legal framework to allow EU-wide online access to works stored by public interest institutions such as museums and libraries for non-commercial purposes. It will require these institutions to carry out a standardised "diligent search" for their creators. If they aren't found the status of Orphan Work can be granted which is mutually recognisable in all Member States. The directive will cover not only books, journals, newspapers etc. but also audiovisual and cinematographic works contained in film heritage institutions and public service broadcasters.

english

The Polish Presidency has indicated that this will be one of their main priorities for the Presidency. Negotiations are already underway in the Council at working group level. In Parliament, we will be examining this piece of legislation come September.

Competence

To conclude I'd like to reflect for a moment on the title and purpose of this conference. I have spoken about "Competences in Culture" in the context of education and digital possibilities. Yet the word competence can have many different connotations. For anyone involved in EU affairs the word competence brings to mind the issue of the political and institutional division of labour between Member States and the EU. When it comes to Culture, the EU is quite **incompetent.**

At EU level, the Treaty, which dictates what we can and cannot do, mentions our "common cultural heritage" while granting the Union only the possibility to "contribute to the flowering of the cultures of the Member States" by "encouraging cooperation between Member States". By any terms this is a very weak competence.

So let us be realistic about what we can expect the EU to deliver. Often I hear people complaining that Androulla Vassiliou, Commissioner for Education, Culture, Multilingualism, and Youth is ineffective and that the Commission's Directorate-General for Education and Culture is weak.

The EU has achieved fantastic results in many policy areas and there is no reason why education and culture should not be one of them.

Unless we grant more competence to the EU in this area we will continue to deliver fragmented and modest results. A bold, brave and confident European educational and cultural policy can be achieved only when member states loosen their iron grip on this policy area.

We have seen just how much has been achieved to date with the EU playing a very minor role. The EU never seems to take the limelight but if we grant it a proper supporting role there's no telling how much more we can achieve.

Thank you.

Curriculum Vitae

MEP, European People's Party. Spokesperson for the Student Committee of Solidarity (SKS) and co-operator of Workers' Defence Committee (KOR) (1977-1980). NGO's activist – General Director and Chairwoman of the Polish Robert Schuman Foundation (1992-2005). Head of the European Commission Representation to Poland (2005-2009). Since 2009 European Parliament election, member of the Civic Platform. In European Parliament, she works in the Committee on the Internal Market and Consumer Protection and, as a substitute, in the Committee on Culture and Education where she works on regulations concerning the IPR. She is also a member of the Delegation for relations with Israel and in Delegation for relations with the Palestinian Legislative Council.



Grzegorz Molewski
KinoRP project

KinoRP project

The KinoRP project, within which digital reconstructions of masterpieces of Polish cinema are made, aims at saving achievements of Polish cinematography – a brand that used to be recognised internationally – by making digital copies of high quality. The KinoRP project gives Polish film classics in an excellent image and sound quality back to the audience – mainly in cinemas, but also by means of HD television, Blu-ray, and DVD. KinoRP is to a large extent an educational project – thanks to it young people, brought up in the world of digital technologies, may get to know the most outstanding Polish films in the best quality – and on a large screen.

All reconstructions are made with the participation of film makers, directors of photography and directors. The artistic supervision over reconstructions made within the KinoRP Project is done by the most prominent Polish directors of photography, for example Witold Sobociński, Jerzy Wójcik, Jan Laskowski, and Grzegorz Kędzierski.

KinoRP is an undertaking initiated and coordinated by a company KPD whose partners are: Studio Filmowe "KADR", Studio Filmowe "OKO", Studio Filmowe "Perspektywa", Studio Filmowe "TOR", Studio Filmowe "ZEBRA", and technological companies: The Chimney Pot, Studio Filmowe TPS, Yakumama Film, Dukszta&Malisz, TOYA Studios, Studio Company, and Cyfrowe Repozytorium Filmowe (CRF).

The project is accomplished in cooperation with the Polish Film Institute and the Polish Filmmakers Association.

Bogdan Zdrojewski, the Minister of Culture and National Heritage is the honorary patron of the KinoRP Project.

KronikaRP – multimedia image of collective memory of Poles

The main aims of KronikaRP on-line service are: to save unique materials from destruction and oblivion, to collect testimonies of the past, to combine official sources with amateur records of important events, great History with smaller histories and to make from them a multi-aspect and multimedia image of collective memory of Poles.

Possibilities offered by KronikaRP make this portrait of community not only multidimensional – due to the Internet its

english

creation becomes a team work that unites generations. We want to archive knowledge on events of utmost importance for Poland and the rest of the world so as to create an audiovisual image of Poles' memory in synergy with users. Everyone may add a new chapter to KronikaRP by sending us their own materials such as photos, video recordings or audio documents.

A user of the portal is also a potential co-editor: everyone can make comments on the material and its description, propose corrections and complementation with additional information. Thus the portal, composed of various testimonies and historic documents will become a modern, multimedia, and interactive form of historic education, an interesting way of learning history.

We insist on credibility of information that we disseminate – only verified and authenticated materials will be published by KronikaRP.

KronikaRP is another, after Kino Polska Television and the KinoRP project, initiative of Grzegorz Molewski, accomplished in cooperation with Documentary and Feature Film Production Company, Studio Filmowe KRONIKA, Video Studio Gdańsk, and Logoland company.

Curriculum Vitae

Creator of the Kino Polska TV channel and the KINO RP initiative reconstructing Polish films in high quality (for example *Popiół i diament, Sanatorium pod klepsydrą, Salto*). Kino RP is a joint project of the Digital Film Repository and the KADR Film Studio, in cooperation with the OKO Film Studio and the Polish National Film Archive.



Michel Merten
Memnon Archiving Services

Memnon Archiving Services is a European leader in the digitization, migration, and semi-automated indexation and documentation of audiovisual archives. Offices and studios in Belgium and Sweden make Memnon one of Europe's key players in the archiving field. The organization also providies "in house" services (set-up, media architecture, training, project-management, metadata issues).

Memnon is involved in the digitization of more than 700,000 hours of audiovisual archives (500,000 hours of sound and 200,000 hours of video) of most analog and digital formats for prestigious cultural institutions and audiovisual organisations throughout Europe (Bibliothèque nationale de France, Danish Radio, Sveriges Television, European Parliament, Biblioteca de Catalunya, Radio Télévision Suisse, National Library of Israël). Memnon has participated into many projects around audiovisual archives and education and also has developed tools for automated content enrichment.

Memnon digitises all analogue formats (sound: magnetic tapes, audio cassettes, vinyl records) (video: Betacam SP, U-Matic, 1 inch, 2 inch, VHS, D3, D9, etc.) and digital supports (sound supports: DAT, CD) (video: DVD, Digital Beta, DVC Pro, DV Cam, P2, etc.).

Memnon Archiving Services developes two types of projects: **"archives for all"** (Danish Radio) and **"restricted access"** (British Library). Both types of projects include standardised metadata and interoperability. Strong IT, project management, and audiovisual expertise are needed in both types of projects.

The key point of **"archive for all projects"** is to make the archives available to everybody and everywhere. Digital archives need to be "trendy" and "fresh". Theres is a very large diffusion between the projects – educational sector is only one of the targets. Crusial issue in this type of projects are copyrights.

The "Bonanza project" (www.dr.dk/bonanza) is an example of "archive for all" prepared for the Danish Radio. It is a part of the national project "Digitization of the cultural heritage" in Denmark. In 2007, the Danish Broadcasting Corporation (DR) began digitalizing the audiovisual cultural Danish Heritage – 550.000 hours of archived TV and radio. Budget for digitization came from the "Licenses for 3G mobile telephony" auction and grants. The aim of the project is to preserve archived material, make it available to all Danes, and to facilitate access of archived materials (web, education, smartphones and TV). In the frame of this project, Memnon has digitized 350 000 hours of sound recordings (broadcasting programs) on DAT in 3 years time (600 hours per day).

english

In **"restricted areas"** projects content is available to an identified group of users for education. Archives prepared in this kind of porojects are "academic" and "institutionals". Key element of this projets are metadata, indexation and quality of the content. Also IT developments to identify users, login and giving access to the content from everywhere and without failure are needed.

In project prepared for British Library (www.sounds.bl.uk) 45 000 sound recordings (more than 5000 hours) of value collections, mostly unpublished and poorly catalogued wide range of formats (1/4 tapes, DATs, records and others). Project was dedicated to UK higher or further education institutions Prepared archives are fully compliant with OAI-PMH.

The most significant element in digitization projects is strong project management and support. Also detailed project preparation is key to success. Copyright issues are essential and must be claryfied before starting the digitization. For this reason all stakeholders should be involved in the process (content owners, copyright experts, users groups, subcontractors, documentalists). All European digitisation projects have to be Europeana minded and be able to became a part of Europeana.

By Department of Intellectual Property and Media, Ministry of Culture and National Heritage, on the basis of Mr Michel Merten speech at the conference.

Curriculum Vitae

Michel Merten is the CEO and founder of Memnon. Michel initially worked for Exxon Chemical after graduating from the Solvay Business School. He left Exxon after 10 years of various positions to join a start-up dedicated to classical music recording/postproduction and initiated several music labels while starting up companies dedicated to sound mastering and restoration in Europe. Memnon offers archives a range of services to digitise, index, enrich and provide access to classic and current sound and video recordings in any format. The core activities of Memnon are outsourced and insourced digitisation of large scale audio-visual archives and has developed a series of software tools and solutions to assist institutions/broadcasters in achieving significant savings in the time required for indexation and documentation. Memnon has digitised/migrated to date over 700,000 hours of audiovisual archive for institutions as British Library, Sonuma (RTBF), Swiss Television, City of Paris, Danish Radio, French National Library, Centre National de l'Audiovisuel, UNESCO, European Parliament.



Adriana Prodeus
New Horizons of Film Education

Film education by means of archives. Experience of New Horizons of Film Education

1. **New Horizons of Film Education** is a project established in 2002 and aims at audiovisual education of young audience. Currently, it is being accomplished in local and arthouse cinemas in 22 Polish cities. It is run under the patronage of the Minister of National Education and the Minister of Culture and National Heritage.

   In the school year 2010/2011 9,000 pupils took part in classes conducted in Muranów arthouse cinema in Warsaw. The total programme attendance there was 50,000. In the whole country 42,000 pupils and 2,500 teachers joined New Horizons of Film Education. The total attendance was 234,000.

2. **The curriculum** consists of several programme cycles. Classes are adjusted to the needs of pupils from primary schools, junior high schools, and secondary schools as well as to pupils that are to sit their school-leaving examinations. Schools in cooperation with New Horizons of Film Education also prepare individual curricula, adjusted to the needs of a particular group. There are also workshops for teachers – in the intensive form these are workshops, lectures, and showings during New Horizons Film Festival in Wrocław.

   The structure of classes depends on the series that participants attend. Before showings in cinema there are lectures, and after the showing there are discussions and workshops. Teachers are given interdisciplinary materials that they may use later on at school. We offer original workshops on film analysis for classes particularly interested in cinema. New Horizons of Film Education also organises a practical e-course, during which everyone may produce their own film.

3. **Main goals** of film education programme include:

a) Preparation for independent participation in culture, both elite and popular.

english

b) Consolidation of school groups, teaching how to discuss and exchange opinions.
c) Basic knowledge of film language.
d) Creation of the habit of watching films in cinema.
e) The ability of independent analysis and evaluation of audiovisual materials – not only masterpieces of cinema.

4. **Sample lessons:**

a) **Series: Difficult subjects:** junior high school: *Teenage Love*: (2007), Jason Reitman.

In this case the lecture deals with consequences of pregnancies at a young age. We project a potential reaction at school, at home, and among peers. It deals with the issues of freedom and responsibility. Do teenage characters have the right to immaturity?

Methods of work with a class consist of an analysis of the language of the dialogue lists for particular scenes, analysis of characters – who speaks in the film? (on the basis of scriptwriter's Diablo Cody's blog), and analysis of the design in a frame (meaningful details in the photo). We discuss these issues before watching the film, making the audience more sensitive to details, but not revealing the whole. We point to the language of important issues, asking how parents react when they learn about the pregnancy? ("ehm, I thought that something has really happened: drink driving, drugs"). We emphasise mockery of colloquial language, humorous use of archaisms ("floozie, girl interested only in boys with good cars, hospitable in the crotch"). We try to determine the stylisation (parody). It is a combination of discussion of a problem with a film analysis.

b) **Series: Film analysis.** Level: secondary school. Subject: philosophy of seeing. Contexts: contemporary art, philosophy. Film: *The Diving Bell and the Butterfly* (2007) directed by Julian Schnabel. Form: film analysis after the showing, discussion.

Visual analysis includes the analysis of the film opening and the original role of Janusz Kamiński, the director of photography. We ponder to what extent the image is a result of the subject itself (a book "a winked eyelid"). We relate the style of camerawork to a text by Jean-Dominique Bauby – the hero of the story and the author of this testimony. We quote a book: "Through the frayed curtain at my window, a wan glow announces the break of day. My heels hurt, my head weighs a ton, and something like a giant invisible cocoon holds my whole body prisoner. Now, I want to create a diary of a motionless travelǫ written by a castaway on the shores of solitude". We emphasise subtle combinations of poeticisation and documentary character.

5. **The choice of repertoire on the basis of examples from artistic European cinema**

The programme is created on the basis of available titles. Films are selected with respect to their subject matter. Presentation of the most interesting achievements of the European cinema of recent years is a vital aim of New Horizons of Film Education. We would like to show cultural diversity, multitude of languages. As a lecturer I specialise in the interdisciplinary spectrum.

We select titles that are intriguing, original, and in accordance with issues discussed by teachers during other

classes at school. We are also interested in films such as those screened during lessons in the last few years: *The Return*, Andrey Zvyagintsev, Russia or *Waltz with Bashir* (2008), directed by Ari Folman, Israel.

6. **A multimedia package:** "Do you believe in what you see?". This year New Horizons of Film Education team has prepared teaching materials to be used during lessons at school, which were sent for free to interested secondary schools and libraries. They are composed of lesson plans (Polish, history, cultural education, and civics) and a DVD with prepared film examples. Their aim is to prepare pupils to read consciously texts of culture and everyday media announcements.

It can be done on the basis of archives as in the lesson "Ideology shot in a frame" during which we discuss film as a historical source. While showing the film *Triumph of the Will* (1934), directed by Leni Riefenstahl, Germany, we ask about the atmosphere of a pioneers' camp presented in the film, reaching an analysis of visual tools of propaganda.

We also offer a wide analysis of audiovisual medium. For this purpose we use the film *New York* (2009). We ask about the stereotypes that this city uses. What narrative and visual calcques does it copy? We discuss techniques of making trailers.

7. **Conclusions.** It would be challenging to create from the scratch a curriculum on the basis of particular archives (for example Polish Film Chronicles or National Film Archive). It is interesting to delineate curator's paths among Internet archives.

However, the basic question is how to place in the curriculum the role of cinema and common watching in relation to other film experiences.

Curriculum Vitae

Writer on art and film. Curator, author of *Themersonowie. Szkice biograficzne* and a chapter on contemporary Polish animation in *Polski Film Animowany*. She runs the Nowy Klub Filmowy film club at the Nowy Teatr in Warsaw and the *Weekendowy Magazyn Filmowy* film programme on TVP1. Co-author, with Kuba Mikurda, of T*rzynasty miesiąc. Kino braci Quay*.

english



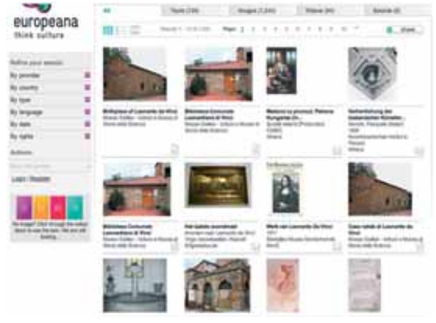
Jill Cousins
Europeana

Europeana, Education & Audio Visual Access

Europeana was launched in 2008, with the goal of making Europe's cultural and scientific heritage accessible to the public. The project is funded by the European Commission and Ministries of Culture thoughout the European Union. It is based in the National Library of the Netherlands, the Koninklijke Bibliotheek. Launching with 2 million items, www.europeana.eu now holds over 19 million. It is receiving a large number of visitors and has over 1500 contributing heritage organisations across Europe as well as support from research and technical universities for its data model and multilingual issues.

During the panel such issues concerning Europeana were discussed as:

- why access via audio visual material is important;
- what is the status of AV material in Europeana;
- the IPR issues relating to AV and therefore Europeana.



Starting with the issue of access, it was illustrated how to find or discover cultural heritage material using Europeana. By using the example of searching for Leonardo da Vinci works on Europeana, it was shown how we can access his famous works, such as La Joconde from the Louvre in Paris, but also how we can find and discover the manuscripts of this insatiably curious scientist-artist.

In this demonstration a video detailing the importance and interrelationships of Leonardo's manuscripts was also shown. This video is access with huge frequency when users search

for material relating to da Vinci. It shows how key audio visual material is to discovery and how it encourages people to engage with cultural heritage.

However in considering current status of AV material in Europeana it can be seen that only 3% of the available content in Europeana is audiovisual material. Many of the reasons for the poor amount of AV material stem from copyright. The need to trace the creators, authors and rights holders of an AV work prior to even digitising is hampering its accession to the web. AV is far more complicated with regards to rights clearance than most text but a priority needs to be given to ways of solving this situation. Ideas include extended collective licensing but there are also due diligence systems available, such as the Dutch Ximon. More effort will be rewarded by making such material available and using it to entice the younger generation further. The forthcoming Green paper on the online distribution of audio visual works is an opportunity to undo some of the damage done by the acceptance of the extended duration for recording rights. Where some of the material that is now available on Europeana may have to be removed as it now falls in copyright.

Europeana has worked to make clear to users what can be done with the material accessed on the site. This includes the issuing of the Public Domain Charter and the Public Domain mark. The former espousing that what was in the public domain in analogue form remains in the public domain in its' digital form. Europeana is also put a great deal of attention into rights labelling to this end. In combination with such activities Europeana has worked towards establishing that all the metadata it receives from providers is under a CC0 Universal Public Domain license. The aim being to be able to reuse this data to ensure wider discovery and creative use of the material. This is the Europeana Data Exchange Agreement. This agreement will enable Europeana to fulfill its plans for the coming 5 years.

Educational power of audio and video is unquestionable, especially for kids who nowadays grow up as a "YouTube Generation". It is therefore important to to take full advantage of educational power of audio and video materials.

Issues of copyright for digitisation and access were also discussed during the panel. Especially highlighted was the important role of Orphan Works Directive, which is currently under legal procedure in EU institutions. The main objective of this proposal is to create a legal framework to ensure the lawful, cross-border online access to orphan works (when the relevant copyright owner cannot be identified or found) contained in online digital libraries or archives operated by a variety of institutions that are specified in the proposal, when such orphan works are used in the pursuance of the public interest mission of such institutions.

Costs of digitisation and IPR difficulties are not easy to overcome, however it is necessary to take up the effort to open up cultural heritage and create new forms of access to old material.

english



Sophie Bachmann
The French National Audiovisual Institute (Ina)

National Audiovisual Institute

Crucial events in contemporary history: first site of the audiovisual on-line archive concerning education



Presentation of the French National Audiovisual Institute

The French National Audiovisual Institute (Ina) was founded in 1974. It stores the archives of French radio and television which it makes available to specialists from the audiovisual sector (broadcasters and producers), the wide public (through publications and ina.fr website) and educational and cultural institutions (museums, galleries, self-governments (collectivités territoriales), associations etc.).

With over 3.5 million hours archived in storehouses and on servers, Ina is one of the biggest audiovisual archive centres in the world. It offers trainings, conducts research and issues publications which are strictly connected with its archiving activities.

Ina and education

Stage 1. Analogue

Taking into account the requests of teachers, those official and unofficial ones, at the beginning of 1980s Ina decided to make the collected audiovisual materials to the education sector. In this way the video catalogue was created with almost 300 items, the majority of which are full versions of adaptations of literature works and programmes about them, documentaries and historical movies.

In that period each documentary was accompanied by full documentation. We wanted and we still want the image to constitute an integral part of media education. In other words, we have always wanted to provide materials necessary for the analysis of a work of art and information about techniques and the language of image. We hope that in this way we contribute to the development of a specific critical approach towards audiovisual projects.

Catalogue's content is gradually transferred onto DVD or our website. All materials can be used in schools.

Stage 2. Digital

Development of digital technologies enabled us to broaden our offer significantly.

Digital record plays two important roles in education: it makes it possible to join images, sounds and texts (multimedia) and it activates students and teachers (interactivity).

At the same time teachers gradually started to present their objections concerning the audiovisual materials. They had mixed feelings in relation to the use of fragments of TV news or newsreels as historical sources of modern world in the same way as iconography and written sources.

In 2002, with the active help of the Ministry of National Education, we created an image data base project which was aimed at the acquisition of the ability of using digital technologies through critical analysis of a thousand of documents concerning the newest events.

It wasn't only aimed at the presentation, through an image, of the most important events after 1914. We also wanted to conduct critical analysis concerning those events.

The website "Crucial events in contemporary history" was created in cooperation with teachers who participated in the development of the 'main body' (international relations history, political, economic, social and cultural history as well as the history of science and technology), in the selection of materials together with editorial team of the institute and in the preparation of supplementary materials. Then the effects of common works underwent the evaluation of experts from the ministry.

The appearance of our website which was created thanks to the cooperation of hypermedia Studio, the Ministry of Education and the teachers, was designed in such a way as to facilitate the usage of the server.

The website is constantly updated and improved while the interface is adjusted to users depending on their needs and habits.

On-line presentation of the website „Crucial events in contemporary history" (v3)
http://www.ina.fr/fresques/jalons/accueil

english

In order to face the constantly changing expectations of teachers in spring we introduced a new version of our website's interface. A long time ago we realised that there is more than one teacher's profile. After all, each of them has different needs. The new interface is aimed at facing those expectations.

Presentation of two main entrances: multimedia centres and education

Multimedia centres provide access to documents through:

- axis of time: it's the most intuitive solution.

Example: 1961 (50 years ago) – construction of the Berlin Wall.

Presentation of a fragment of a video and presentation of metadata: a note, historical and media context, transcription of the sound from the tape synchronised with the image; references to other films about Berlin (the possibility to sort with the use of a list).

Tools: Web 2.0
- search engine, e.g. Prague;
- of thematic groups, e.g. European integration;
- of maps: Europe, France, Paris.

"Teaching" Zone
- simple selection of documents thanks to the possibility of choice on the basis of school teaching programmes: history/geography/social studies/art history;
- a selection of 300 "most important" documents according to teaching programmes and their significance as historical sources;
- examples of (not ready models) of educational pathways which constitute the source of ideas for young teachers.

Recently, we have also placed on our server the educational pathways concerning the teaching of French as a foreign language. Since our project is also a perfect tool for language teaching.

Economical way

The free „Découverte" service enables the access to materials in streaking mode and to the majority of navigation functions. The service is indispensable because teachers, before they decide to buy the subscription, first want to test the server's abilities. It is also useful for all those who want to broaden their knowledge in terms of modern history with the use of new technologies.

An annual subscription for educational institutions (250 EUR for middle schools; 350 EUR for high schools) enables the access to documents and a special tab where one can note the results of search and selected video files.

Curriculum Vitae

Sophie Bachmann holds a doctorate in contemporary history and is in charge of educational activities in French National Audiovisual Institute (Ina), the first audiovisual centre dealing with archiving digital data. Her task is to make contents from archives of French radio and television available to milieus related to education: teachers, students, publishers of textbooks, associations, and museums. She is a project manager of the first educational programme with an audiovisual archive. As an expert in the field of contemporary history, she studies the Ina offer with respect to new educational applications of popularised digital technologies. She also takes part in productions of historical documentary films.

english


Jill Cousins


Grzegorz Molewski
Sophie Bachmann
Adriana Prodeus
Michel Merten
Róża Thun

PANEL III

Digital distribution of film and audiovisual materials

AUDIOVISUAL

THE CREATIVE POTENTIAL OF DIGITAL ARCHIVES

Moderator: Michael Gubbins **364**
Keynote speaker: Piotr Borys **366**
Panelist: Marta Materska-Samek **369**
Panelist: Emjay Rechsteiner **373**
Panelist: Claude Eric Poiroux **375**
Panelist: Aviva Silver **379**
Panelist: Jean-Luc Ormières **383**



Michael Gubbins
www.screendaily.com
Power to the Pixel

Digital cinema and the new audience

The impact of digital technologies and digital networks has heavily transformed all aspects of culture, including cinema. And those involved in European film at every level need to understand that, in many areas, protecting the existing industry is incompatible with seizing the digital opportunities. We need to rethink practice and policy to reflect the realities of the market. Those realities will be driven by audience demand, not industrial process. While part of the sector is still, in many ways, at the beginning of its journey to exploit these technologies, film audience has never had such a choice and ease access to films. Therefore, keeping pace and being in touch with the users is crucial for film sector, as more and more citizens turn to digital network-based resources to enjoy entertainment activities.

As I have pointed out in the CINE REGIO REPORT on the future of film distribution (http://digitalcinema.wrotamalopolski.pl/images/materials/digital%20revolution.pdf):

- Existing models have been crumbling, not just because of digital change but because the industry has been caught in a perfect storm of a global downturn, a banking crisis, new technology and changed consumer behavior;
- Customer demand for film has remained robust even in a recession, but Hollywood films remain dominant;
- Film has become increasingly polarised between ever-bigger global Hollywood franchises at one end and ever--smaller budget independent work at the other;
- The response to digital has been highly protectionist and insular. The digital discussion has been less about the future of film than the maintenance of the existing industry;
- The balance of the "film industry" has changed as the 35mm world disappears and deep divides are becoming apparent;
- The visibility of European film, particularly beyond national borders, has always been a problem but it is becoming more marginalised, opening up a worrying generation gap;
- The market for European and arthouse film is ageing and attracting young audiences is a major concern;
- Europe's production levels are out of kilter with distribution and audience demand and there is a serious over--production problem;

- Cultural diversity policies are heavily weighted towards production. Being made is more important than being seen;
- Tough action on piracy has not been accompanied by equally robust action on increasing access and visibility;
- Audiences are increasingly demanding choice in where and when they consume film o New technologies are constantly creating new ways to consume and each innovation creates new and challenging forms of demand;
- Engagement with audiences may open up new business models but require a complete rethink of existing practice;
- We already have a net-native generation which demands choice and think differently about how they interact with each other and the entertainment industry;
- Interaction and social networking is opening up new opportunities for film;
- Cross media experiments are emerging that are in tune with the way that a growing media-agnostic audience consumes entertainment;
- New forms of finance are opening up but remain untested. Other parts of the world are experimenting to a far greater degree;
- Too much attention has been given to VOD platform building;
- New business models need to be unchained from current restricted models. New models cannot be simply integrated into the old ones.

We are aware that Hollywood has the scale to adapt to these changes. But European film is already exposed to various dangers, from an ageing audience to a real threat to its theatrical infrastructure. Success in the digital world will be difficult, but the potential for a new era for European film exists. Let us just not forget that today the fight is not between media but for customer time.

By Department of Intellectual Property and Media, Ministry of Culture and National Heritage, on the basis of Mr Michael Gubbins' speech at the conference.

Curriculum Vitae

Editor, journalist and consultant specialising in film and digital media. He is the former editor of leading international film trade titles Screen International and Screendaily.com. He has also written for "The Times", "Time Out" and "The Guardian" and is regularly featured as an expert on BBC, ABC, CNN, ITN, Sky and NBC.

english



Piotr Borys
European Parliament

Audiovisual materials distribution

The Internet and digital technologies rapidly change the face of the audiovisual sector, affecting the processes of production and distribution as well as the methods of introducing new products into the market. At present, given contents may be sent via different networks and by means of traditional ways of data transmissions, e.g. ground-based broadcasting, with the use of a satellite, cable, or the Internet.

The Internet, together with a widely understood culture "upon request" caused not only that the film industry achieved a new level, but it also led to an actual revolution in this sector. As a result of the digitalisation process, heavy – and above all expensive – analogue copies will be soon completely replaced with digital ones, which are much lighter and cheaper in term s of production and distribution. It will allow for broadening and diversifying cinemas' offer as well as increasing the number of films produced and made available in Europe. Operators will be able to include in their offer educational programmes as well as the possibility of watching artistic and sport events in real time. The reduction of distribution costs means a better adjustment to the needs of a viewer. A large film library rich in various titles – including the so-called independent films – will allow cinema owners to make up an optimum repertoire depending on current needs.

Viewers' expectations are increasing all the time. Since present-day customers have a more flexible access to films than in the past, they want to have a possibility of watching whatever, whenever, wherever, and by means of whichever tool they choose.

This situation puts an undeniable pressure on traditional ways of distribution in the sector of audiovisual services. One of the signs that consumers' needs are growing is the level of piracy and a large number of illegal copies of works to be found on the Internet. The European audiovisual industry has already realised that traditional methods of distribution are too restrictive and this is why business models are constantly evolving in an attempt to meet viewers' needs. An attractive offer in the field of distribution not only will allow for the increase of incomes of copyright holders, but will also help to introduce appropriate measures in order to significantly reduce piracy in the audiovisual sector.

These changes are the reason for which a debate on the future of media chronology is so vital. In order to popularise and increase the availability of European films and fulfil growing demands of viewers, it is necessary to work out flexible models that will allow for a sustainable usage of linear and non-linear platforms taking into consideration copyright protection. The availability of a film on the marked, without the need to wait for a determined period of time from cinema première until the film is on a DVD, will largely reduce the problem of Internet piracy and will ensure a remarkably better quality of a copy. Unfortunately, as for now the film industry is governed by different rules. Of course it is possible to watch a film, but on different disks and in strictly defined time periods. A pre-defined order of time "windows," which depends completely on a distributor's will, is applicable. It is him to decide what period of time has to pass between film premières on particular types of disks. Surveys have shown that limitations imposed on audiovisual works' availability constitute the main obstacle while fighting against piracy.

Investments in new forms of distribution are indispensable. Within the last few years, millions of Euro from the European programme MEDIA were spent on the development of VoD (video on demand) platforms and related activities. VoD is an on-line service that allows for retail as well as a possibility of borrowing audiovisual works from film catalogues, documentary materials, educational programmes, cartoons for children, etc. The market of VoD services in Europe is growing, though it is still smaller than in the United States. However, a rapid growth of the popularity of this service within next few years is predicted. A wide-spread use of non-linear platforms is a response to numerous problems that beset the present-day audiovisual sector. As it has been mentioned, it is a legal alternative to illegal methods of obtaining contents from the Internet. As a result, it is a method of fighting against piracy on the Internet. The process of facilitating the access to the European cinema is also very important.

Not all films are shown in cinemas. This problem applies mainly to independent and low-budget films. Additionally, cinemas are not opened everywhere in Europe, e.g. in rural or poorly developed areas. Also in these cases, the Internet as a non-linear platform is the best solution as it responds to needs of a modern viewer, who may enjoy the latest offer of European films in a very high quality at home. It may be also predicted that such a direction of development will stimulate the demand on the increase of the data transfer speed and bandwidth of Internet connections.

Using the Internet as one of distribution methods opens for the cinematographic industry unprecedented possibilities for the development of its potential and allows for reaching a wider public both in Europe and outside Europe. The best cinemas are already using their websites to present information and win over a base of loyal customers. However as for now a transfrontier distribution of audiovisual contents via the Internet is disturbed by unclear legal regulations pertaining to film distribution on the Internet.

We are witnesses of a historic moment in the development of the European audiovisual industry. We have already entered the digital era, though the process of digitalisation is still going on. This process is difficult, costly, and embracing some dangers. It is also unavoidable, extorted by market needs and growing viewers' expectations. With the use of new technologies, production and distribution acquire a new dimension, find new solutions, and reach further and a wider public than ever before.

Curriculum Vitae

He graduated with a Masters in Law in 2001 from the Faculty of Law and Administration at the University of Wrocław,

english

specialization: economic policy. Piotr Borys' political career began when he was elected councillor in 1998 and joined the Municipal Executive. After the election in 2002 he became a member of the Lower Silesian Assembly, where he performed the function of Vice-President. Thereafter he was chosen for Vice-Marshall of the Lower Silesian Voivodeship with oversight for the Social Affairs Department and the Health Policy Department. In 2009 Piotr Borys was voted a Member of the European Parliament, where he sits on the Culture and Education Committee and the Legal Affairs Committee as well as in the delegation to the EU-Kazakhstan, EU-Kyrgyzstan and EU-Uzbekistan Parliamentary Cooperation Committees, and for relations with Tajikistan, Turkmenistan and Mongolia.



Marta Materska-Samek
Cinema Development Foundation

Programme strategies of local digital cinemas

Cinema digitalisation changes the way in which films are screened and eliminates the problem of a limited number of film copies and, as a result, film premières are no longer restricted to big cities. It is of utmost importance in the case of local cinemas, which are owned by local governments in towns with up to 100 000 citizens[1], which so far have been run as cinemas of the third and further circulation2. As small, usually single room cinemas, they did not have any power while negotiating with distributors, who form an oligopoly. This situation has changed due to the accomplishment of a project "Małopolska Digital Cinemas Network" within which 12 cinemas from the Małopolskie voivodeship have been digitalised. Apart from investment in modern digital equipment, creation of a network of individual cinemas was an important element of the project. The table below presents cinemas' location and the size of towns in which they are situated.

Table 1. Location of "Małopolska D-Cinemas Network" cinemas

No.	Town	Population in thousands of citizens
1	Bochnia	29.7
2	Brzeszcze	21.4
3	Chrzanów	49.4
4	Dąbrowa Tarnowska	20.5
5	Kęty	33.7
6	Kraków	755
7	Krynica-Zdrój	16.5
8	Limanowa	14.9
9	Oświęcim (Auschwitz)	40.3
10	Trzebinia	33.9
11	Tuchów	17.7
12	Wadowice	22.6

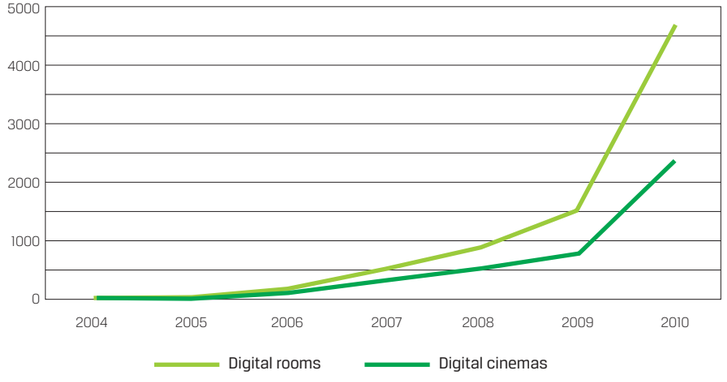
[1] Materska-Samek Marta, *Uwarunkowania rozwoju kin lokalnych na przykładzie Norwegii i Polski,* [in:] *Culture Management/ Kulturmanagement/ Zarządzanie Kulturą,* Emil Orzechowski, (ed.), 301-306, Kraków

[2] A cinema of the second of further circulation means that due to an insufficient number of 35 mm film copies issued by distributors, these cinemas received the film only after it had been screened in city cinemas – usually in multiplexes.

english

Multiplexes operating within the network are leaders of changes in the digitalisation process. At the beginning, the new technology was present in only one cinema room of a multiplex or megaplex and served for the purpose of screening 3D films. Due to this, the film offer in the DCP[3] format was limited to blockbusters[4], especially three-dimensional ones. As late as in 2009, there was a rapid growth in the number of digital rooms, which means that apart from the digitalisation of local individual and studio cinemas, subsequent digitalisation of cinema rooms in multiplexes took place and it was possible to screen more films in the digital and three-dimensional form[5]. Since then, distributors in Poland have started to promote film offers other than Hollywood productions. However, a breakthrough on the market took place only in 2011 and it was possible to programme a studio cinema on the basis of digital disks.

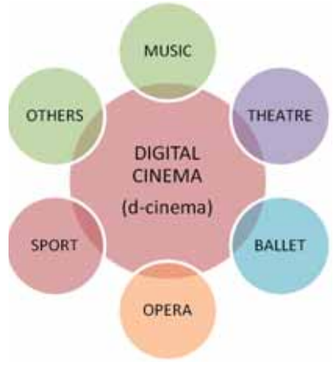
Table 2. The increase of the number of digital cinema rooms and cinemas between 2004 and 2010 (source: Mediasalles)



The possibility of presenting non-film content called an alternative content[6] is an additional advantage of digital cinemas. It is especially vital for cinemas that function within cultural institution structures at the local level. Due to the new technology of digital cinema, local communities may benefit from a wide offer of cultural and social events. A new programme strategy assumes not only the introduction of improved products in the form of première and three-dimensional films, but also new products from other fields of arts, such as theatre, opera, music, ballet, and even sport. Cinema equipped with the digital technology becomes a tool of popularising musical, theatre, or ballet culture, which was impossible with the use of the analogue technology. The diagram below present the new programme strategy.

[3] A DCP file (Digital Cinema Package) – a digital file adapted to be played in the digital cinema system according to the DCI specification.
[4] Best sold films produced by Hollywood film studios.
[5] At the end of 2010, 270 out of 274 systems of digital cinema were equipped with additional elements for 3D screenings.

Diagram 1. Programme strategy of a cultural institution using digital cinema technology [own study]



At the same time, cinemas have the possibility of screening archive and independent films. In Małopolska D-Cinemas Network, there are shows of archive materials from TVN News & Services Agency, which, within the EDU Kino project, enrich school education with audiovisual materials screened in local cinemas. In addition, film discussion clubs in cinemas reach for modernised (remastered in 2K) Polish[7] and European films.

It is worth noting that due to the culture creating mission of local cultural institutions, cinemas are also used for various celebrations and anniversaries. "Days of Blessed John Paul II in Małopolska" was an important event for the whole region, which was accompanied by special free-of-charge shows of documentary films about John Paul II[8].

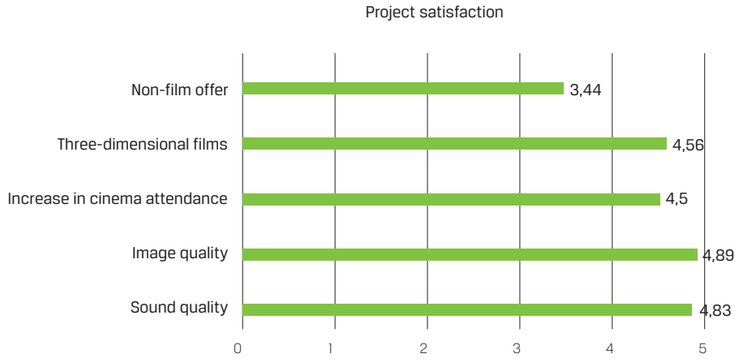
Cinemas' programme strategy assumes diversification of offer and the popular access to new, previously not presented, products. It encounters obstacles related to contract conditions imposed by distributors of the most attractive films, who require that a given film is screened every day for two weeks from the date of its première. It significantly hinders the introduction of another offer and diversification of cinema repertoire. Experiences of cinemas that belong to the Małopolska network prove that high costs of opera or ballet transmission are another limitation in the accomplishment of the presented strategy. Apart from the traditional division of a ticket or its minimum price[9], a cinema pays for satellite transmission and conducts information and promotional activities, prepares materials in the form of subtitles (Polish translation of a libretto) displayed under the screen. All this makes that the organisation of an opera transmission in a smaller town is unable to finance itself and requires outlays from sponsors or community centres, which, in the present financial situation, very often dispense with costly, though prestigious, cultural offer.

[6] Alternative content – content that due to the digital technology may be screened in cinemas. Examples include various live broadcasts of cultural and sport events, that is performances from the biggest world opera houses, theatre and ballet plays, sport matches or races.
[7] KINO PR is an entity that began the process of remastering Polish archive films and became the major supplier of digital copies (DCP) for Polish cinemas.
[8] Two films were screened: *Lolek* and *Przyniósł nam światło prawdziwe*. http://www.malopolska.pl/Turysta/JanPawelII/MalopolskieDniJanaPaw%C5%82all/Strony/default.aspx; last access 09/09/2011]

english

Despite obstacles, the new programme strategy is being implemented in the Małopolska D-Cinemas Network, and the high evaluation of the project confirms its success, as the graph below shows.

Graph 1. Direct benefits from the project accomplishment



A five-point scale shows the increase in cinema attendance (4.5), improvement of sound quality (4.83) and image quality (4.89), introduction of three-dimensional films (4.56), and non-film offer (3.44). The non-film offer received a relatively low mark in comparison to other indicators of success, but in a five-point Likert scale it still shows content from the introduction of new, previously unknown, products, and a slightly lower mark may result from a limited number of events broadcasted in comparison with the number of regular shows.

Curriculum Vitae

She is an experienced project manager and a specialist in the cinema management field. She works as a president of the Cinema Development Foundation and as a coordinator of the Malopolska D-cinemas Network, which is the first regional d-cinema project co-financed from the structural funds (European Regional Development Fund). She authored multiple innovative project implementing ICT in education and culture as well as developing cultural industries in Poland. Marta prepares a thesis on a strategic innovation in local cultural institutions as a result of digitizing their cinemas. She was a laureate of the programme Doctus and a Scholarship and Training Fund scholar who received a research grant (Action III- Individual Mobility Grants). The grant was dedicated to the study of local cinemas in Norway.

[9] A contract with an alternative content provider details the minimum ticket price and the rules for income division, e.g. 50%:50% of money from the tickets sold at actual price not smaller than the minimum price for the cinema and the provider.



Emjay Rechsteiner
EYE Film Institute

The Dutch Model for Bringing Old and New Films Online

April 2011 saw the launch of a Video-on-Demand platform in the Netherlands which offers a solution for bringing contemporary AND historical audiovisual works online. It is herewith presented as a working example.

The model is a one-size-fits-all that answers to copyright situations in any decade. At the core of it is a voluntary extended collective licensing agreement negotiated between archives, producers and collecting societies. The model brings copyright laws in tune with today's digital reality. It provides a high quality and fully contextualized alternative to piracy. It is rooted in the belief that films can be monetized, and the makers should receive a fair share thereof.

Combining educational, cultural and economic objectives, VoD portal "Ximon" aims to present **all** feature films, documentaries and television quality drama ever produced in the Netherlands; from 1898 till last night's premiere.

The model remains the same for each film: independent of when the film was made and what the prevailing copyright was at the time. Independent also of the type of rights holders we are dealing with: ranging from distant heirs to a broadcaster or a distributor.

"Ximon.nl" is a joint initiative of the Netherlands Association of Feature Film Producers and two audiovisual archives: EYE Film Institute Netherlands and the Netherlands Institute for Sound and Vision. The plan gathered the support of the whole array of the Dutch filmmaking community including the writer's union, director's guild, screen actors guild, the Film Fund and the main film festivals. Most importantly, the collecting societies for producers, directors, writers, actors and composers act as closely involved stakeholders.

From all income generated online, 10% off top goes to the collecting societies to be distributed amongst the creative contributors to the making of the work: directors, writers, actors, composers and producers as individuals. This is exerted on brand new titles where the VoD rights are often held by a distributor; it is also applied to orphan works

english

where a 10% reservation is made in case – in spite of our due diligence search – heirs of the creative contributors show up after all.

The collecting societies grant us permission to show the work of their members online, while exonerating us for the work of non-members.

Curriculum Vitae

Emjay Rechsteiner is film curator, producer and consultant. As Curator at EYE Film Institute Netherlands his focus is on contemporary Dutch film, legal & access, film professionals, and the large-scale Images for the Future project to restore, digitize and make online accessible Dutch audiovisual heritage. As Producer at Staccato Films he has 18 feature length films to his credit, premiering in official selection at Cannes, Berlin, Venice, Sundance, Rotterdam and IDFA. Following his studies in media history and communication sciences at the University of Amsterdam, Emjay obtained the International Diploma in Advertising. He attended the New York School of Visual Arts, EAVE, Binger Film Institute and the EU's Media Business School.



Claude Eric Poiroux
Europa Cinemas

Digitisation, a key to improving the access, distribution and promotion of audiovisual works

By way of introduction I would like to say how much we appreciate Piotr Borys' report. We hope his principal findings and recommendations will be rapidly adopted by the Parliament and the Commission.

I would like to stress 4 major points in my speech.

1. **The necessity of digitisation;**
2. **The urgency of getting equipped;**
3. **The inequality of cinemas faced with digital technology;**
4. **The benefits of digitisation for film education and European cinema in theatres.**

1. The interest and necessity of digitisation

- **The benefits for the entire sector.** After sound, special effects, post-production and the shooting itself, film projection is now going digital. In the projection rooms digital technology is rapidly replacing 35mm, a format invented a century ago that was long the universal vector of film dissemination throughout the world. The need thus makes itself felt for a new common standard for servers and high-performance projectors, one that conforms with international norms agreed on by all professionals. In matters of technology and content security, things have got off to a good start with the DCI specifications.

english

- **The benefits for viewers.** Cinema audiences are increasingly demanding, given the sophisticated equipment they use at home. Digital projection in the cinemas ensures that they will see an excellent image on the big screen, one that will not be degrade over the life of a film. It also gives viewers access to 3D, which adds a whole new dimension to documentaries, fiction or animated films. After James Cameron, Wim Wenders or Werner Herzog, numerous European filmmakers are turning to 3D cinema. Bernardo Bertolucci recently announced in Cannes that he is also preparing a film in 3D.
- **The benefits for distributors and exhibitors.** Exhibitors will be able to receive films on light or dematerialised formats. An end to transport, storing, mounting and demounting film reels and the deterioration of prints weighing several dozen kilos. They will be able to diversify their programming and enlarge their offer with cultural contents other than film, such as live operas or concerts. And the circulation delays can be shortened. Finally exhibitors will be able to conserve films in their digital "libraries" to re-programme them in original or dubbed versions as often as audiences wish, notably for school screenings.

2. The urgency of getting equipped

In just a few years entire film sectors have gone digital in the US, Europe and China. Existing theatres have abandoned 35mm projectors in favour of the new technology while newly built cinemas opt directly for digital technology without using 35mm equipment at all.

Digital is now practically the norm in multiplexes all over the world. Most of Europe's mainstream cinemas have digital screens for all 3D films, and owners are now asking their distributors to supply them with digital prints for all other films as well. To avoid doubling their release costs distributors are of course keen to provide digital formats as quickly as possible, which cost between one fifth and one tenth the price of 35mm prints.

If a cinema were to limit itself to 35mm today it would risk closing down in a few months for lack of distributors, who are increasingly turning to digital technology. For all of these technical and economic reasons the entire sector is now looking to accelerate this costly transition. Latecomers are heavily punished and risk finding themselves sidelined.

3. The inequality of cinemas faced with digital technology

The 1130 multiplexes in Europe represent 35% of total screenage. Their digitisation is very advanced. What about the other venues?

The situation is varied.

In the first-run theatres, often multi-screen cinemas established in ten or so large countries or big European markets, exhibitors may obtain from distributors a financial contribution based on the savings they incur from virtual prints, either directly or indirectly through third-party investors. This Virtual Print Fee (VPF) system is a rapidly growing solution which permits the sector to finance itself, as the savings incurred on the one hand finance investments on the other. Half of the 815 theatres of the Europa Cinemas Network are making use of this option to equip themselves progressively with digital technology. 30% of cinemas in the network are equipped to this day.

Unfortunately Europe has many little markets where the number of prints in circulation is insufficient to finance digital equipment, which costs, let me remind you, 80,000 euros per projector.

In addition many small cinemas with one or two screens, although the jewel of many a small and mid-sized European city, nevertheless have neither the private capital nor access to distributors' fees to finance digital equipment.

The danger is that these cinemas may disappear forever from a market where they play an important role, and from societies where they have much to contribute. Unless European, national or regional funds are used to complement the resources of the market.

In the Europa Cinemas network, which counts more than 2,000 screens programming a majority of European films that could mean the disappearance of several hundreds of cinemas, which today bring the diversity of European cinema nearer to the inhabitants of our continent.

That is why we stress the urgency and necessity of helping these cinemas digitise, so that they may continue their cultural and social mission.

Certain countries like France, Norway, the Netherlands and the UK have already introduced resource-sharing measures. Others provide complementary support to certain types of theatre. Unfortunately at present these measures are insufficient or unequally distributed within Europe. Many theatres are left in the lurch, although they benefit from their own long-standing history, popular recognition and legitimacy. The MEDIA Programme as well as the European Regional Development Fund – the ERDF – are already providing valuable support. For example they have helped finance a network of cinemas in the Małopolska region in Poland. But, I stress, such projects take time and the situation is urgent.

4. The benefits of digitisation for film education and European cinema in theatres

Digital projection gives cinemas the chance to diversify the films they have on offer. The reduced cost of film releases, the many subtitling and dubbing possibilities and the speedy access to prints provide exporters and distributors with new prospects, notably in small markets, allowing more European films to circulate under better conditions in the cinemas of Europe. This opportunity must be seized, as it makes the film theatres more attractive and helps European films reach larger audiences. Let's remember that diversity is a key element in the image of independent cinemas.

Moreover, this historic transformation in our projection rooms goes hand in hand with the speedy evolution of promotional methods. The cinemas, notably in our network, have been quick to take advantage of the possibilities offered by the digital revolution, namely communication over the Internet, blogs and the social networks. This interactive technological adventure also provides a tremendous opportunity for our theatres to play a role in the film education of young audiences. Sensitising children, adolescents and youths to the language of images that surrounds them is to give them a taste for European films, those that are discovered and honoured year after year in the biggest international festivals.

We have immensely talented filmmakers in Europe who benefit from huge popularity. And we have an exceptional array of cinemas and exhibitors. Digital technology must be used to promote both, making the film theatre what it has always been and will always be, namely a unique and prestigious location for cultural encounters, open to all films and all audiences.

english

Curriculum Vitae

Cinema exhibitor in Angers and Paris since 1975

Owner and exhibitor of the 400 Coups cinemas in Angers (7 screens), which he established in 1982. Founder and director in the 1980s of the Enfants du Paradis (3 theatres) in Chartres and the Forum Cinémas (4 theatres) in Paris.

Distributor (Forum Distribution)

Established Forum Distribution in 1981, which he headed for 12 years. Almost 100 films distributed.

Producer (Forum Productions International – 2001 Audiovisual)

Headed the companies Forum Productions International and 2001 Audiovisual, with which he produced or co-produced a dozen feature films.

Premiers Plans festival and Angers Workshops

Created the European Premiers Plans festival in Angers in 1989, which he has directed since then, and the Angers Workshops, which he has headed together with Jeanne Moreau since 2005. 6th edition of the Angers Workshops / Jeanne Moreau from 4 – 11 July 2010. 23th edition of the Premiers Plans festival from 21 – 30 January 2011.

Europa Cinemas

Founder of Europa Cinemas, which he has headed as Director General since 1992.



Aviva Silver
Directorate-General for Education and Culture, European Commission

Intervention Warsaw

At first sight, the European audiovisual industry is in good shape. Europeans spent € 6.45 billion at the cinema in 2010, which represents an increase by 5% compared to box office in 2010. Box office is still used as the reference in view of the absence of precise figures on VOD. However, this growth was driven primarily by an increase in average ticket prices as admissions actually decreased by 1.6% to 967 million tickets sold.[1]

Digital technology and the internet are currently affecting how films are produced, promoted and distributed.

This represents potential opportunities for the European film industry:

- facilitate more flexible and cheaper possibilities of cross-border distribution of European audiovisual works;
- facilitate access for new players;
- enhance competitiveness: cost-saving should lower the breakeven point;
- constitute diversified and attractive offers to reach a wide audience.

In this context, there is no alternative to going digital. Indeed, European operators have started to invest in digitisation.

Digitisation of cinemas

The process of digitisation of theatrical distribution is well advanced in most Member States as far as commercial cinema theatres are concerned. At the same time, digital projection represents a number of risks.

The first concerns the future of small cinemas such as – Art-house cinemas – that are key for the visibility of European films and that play an important role in terms of social cohesion. In this context, the commercial deals based on the

[1] European Audiovisual Observatory
[2] Distributors enter into such agreements given that digital means that there is no need to invest in as many (expensive) prints to release the films.

english

idea of a reimbursement of the investment by the distributors (virtual print fee – VPF)[2] are not suitable for cinemas with a slower turn rate showing less commercial films.

While some Member States have found satisfactory remedies to this situation, others have not. If the situation does not progress in the near future, this could have a very negative impact on the circulation of European films in the part of the European Union where art house cinemas will not find the necessary resources for investment in digital equipment. This would also have negative repercussions on local identities and social cohesion if we consider that beyond its cultural function, cinema has a key social role in rural areas and in the redevelopment and regeneration of town centres.

In addition, exhibitors managing digitised cinemas will face a difficult transitory situation whereby they have to keep analogue projection available alongside with the new digital projector since digital masters are not yet available for all European films.

According to the last figures available Europe currently has 30000 screens out of which 31% are single screen cinemas and more than 10000 screens (29%) are digitised.[3] In spite of the current high speed pace (rise of 120% in 2010 compared to 2009) many European cinemas are not yet digitised and a lot remains to be done within a short time.

Concerning digital projection, a Communication was adopted in 2010 on opportunities and challenges for the European cinema in the digital era. Given the urgency of the situation faced by European cinema moving to digital projection and the key importance of theatrical distribution as a building block and brand building element for a film, the Commission focused in its Communication on the challenges raised by digitisation of cinemas. This Communication that has been endorsed by the Council, the European Economic and Social Committee and the European Committee of the Regions opened a discussion on issues such as standardisation, collection and preservation of film in digital format (film heritage), support to digitisation at national/regional level and compatibility with Treaty rules on State Aid. The Communication also promoted support at European level to exhibitors of European films (through the MEDIA Programme) and suggested wider alternatives for access to finance (European Investment Bank, MEDIA Programme schemes, structural funds ...). As a follow up, a call for proposal for a MEDIA support for digitisation was recently published for a total amount of 2 Mio €.

Online distribution and Video on demand

Digital technology and internet also enable the development of new windows of access to audiovisual content that will hopefully benefit the European audiovisual industry.

Experience shows that such new services require a certain level of investment (not only related to the acquisition of rights) without certitude concerning profitability. In addition, business models, professional agreements, distribution practices and accompanying public measures need to adapt. For instance, media chronology has already evolved significantly in some Member States in order to allow VOD release at an earlier stage after theatrical release. In this

[3] Media Salles
[4] http://ec.europa.eu/internal_market/consultations/2011/audiovisual_en.htm
[5] http://ec.europa.eu/competition/consultations/2011_state_aid_films/issues_paper_en.pdf

context, the current review of the EU copyright framework will need to be followed closely by the sector. I refer notably to the Commission Green Paper on online distribution of audiovisual works adopted by the Commission in July this year, where a public consultation is open until mid November.[4]

In relation to this, I should also refer to the on-going work of the Commission on the revision of the Cinema Communication of 2011 concerning the application of the rules of the Treaty on State aid to cinema and the audiovisual works (Issues paper).[5]

I also take this opportunity to highlight the work that we are currently carrying out in the context of the Digital Agenda for Europe to achieve an overall coordinated strategy for the film sector facing the current shift to digital. The instrument for this purpose – a Council recommendation – would promote fruitful discussion and cooperation between Member States. While this recommendation is a follow up to the 2010 Communication on digital cinema, it will – unlike the Communication – also cover issues of funding, business models and distribution in the online world. It has become apparent that in the audiovisual sector, an integrated approach bringing together cultural concerns and objectives with technological and industrial aspects, is needed as a strategic component of the Digital Agenda for Europe.

The aim is to ensure that the EU industry fully benefits from digitisation and, for this purpose, benefits from a renewed policy environment and from sufficient flexibility for the purpose of testing alternative modes of distribution.[6] We expect the proposal for this Recommendation to be adopted during the first half of 2011

Finally, I wish to draw your attention to the current work by the European Commission in the context of the preparation of the future MEDIA programme. As you know, support for digitisation is currently through actions such as

- MEDIA Training (e.g. DigiTraining Plus);
- MEDIA distribution: Costs for digital distribution are eligible; specific support for VoD platforms through MEDIA and MEDIA MUNDUS;
- MEDIA Pilot projects that support development of new technologies and distribution practices.

Presently the Commission is working on the new generation of programmes from 2014-2020. MEDIA together with MEDIA Mundus will remain an independent sub-programme of Creative Europe. The programme for the cultural and creative sector would have a budget of €1.6 billion.

The specific objectives in the current shift to digital are to strengthen the capacity of European cultural creative sector in particular regarding the challenges of globalisation and digitisation; promote transnational circulation; and support for digitisation as a cross-cutting element of the Programme.

Work – like digitisation – is in progress.

Curriculum Vitae

Head of the MEDIA Unit in the Directorate General Education and Culture of the European Commission. She is responsible for the MEDIA programme and media literacy. She has worked for the European Commission since 1993,

[6] In this respect, I would highlight the preparatory action voted by the Culture Committee of the European Parliament on circulation of audiovisual works. It would enable simultaneous release to be tested in cinema and on VOD platforms of films that are ill adapted for initial theatrical release.

english

initially in Directorate General Internal Market, where she dealt with media issues. From 1997-2002 she worked in Directorate General Education and Culture, where she was responsible for different aspects – legislative, regulatory, competition and economic – of the formulation of European policy and the application of Community law in the media sector, in particular as regards cinema, and television. More recently, she has been responsible for the elaboration, implementation and co-ordination of legal and policy developments for support to the European audiovisual sector in Directorate-General Information Society and Media. Aviva is a graduate of London University, and a member of the UK Bar.



Jean-Luc Ormières
International Development & Acquisitions
UniversCiné

UniversCiné & EuroVoD – Video on Demand servises

1. UniversCiné

UniversCiné (French Video on Demand Platform) is an initiative of French Independent Cinema Producers and Distributors – founded in 2001 as a platform for legal distribution of films on the Internet, UniversCiné has become one of the prominent actors in the VoD sector in France. UniversCiné is a VoD Rights Aggregator, Publisher and Distributor, specialized in Independent cinema of high artistic quality and art-house films, with a current online catalogue of more than 1500 titles. UniversCiné is committed to promote VoD as a new channel for distribution of films and to export its experience throughout Europe by helping the development of other VoD platforms and creating a network of partners.

Curently there are 49 shareholders as participants. The shareholders are independent producers, distributors and sales agents of feature films. Collectively, they represent more than 40% of the French film production and more than 20% of all theatrical releases in France. At the last Cannes Film Festival, the shareholders had not less than 30 films presented in the different selections.

6 among the main awards: "Palme d'or", "Grand Prix", "Prix du Jury", "Prix de la Mise en scène", "Caméra d'Or" and "Prix CICAE de la Quinzaine des Réalisateurs", went to some of these films which eventually enriched UniversCiné's catalogue. As rights-holders, the UniversCiné shareholders have been bringing since the beginning more than 850 films to the catalogue. The catalogue has over 1500 titles online; more than 1000 of them are under exclusive mandate for VoD distribution. UniversCiné showcases some of the most recent hits of independent cinema, as well as patrimonial works.

UniversCiné gives art-house films, some of them awarded in major festivals, a second life beyond their theatrical

english

exposure, provides in-house produced editorial content (articles, interviews, trailers) in order to highlight films and guide audiences, develops exclusive cross-marketing operations with festivals and events in order to promote new talent and European cinema, proposes original community-based tools in order to promote films through social networks.

UniversCiné has shared its technological know-how and experience in operating a VoD platform with Belgium (UniversCiné Belgium), Ireland (Volta), and Switzerland (UniversCiné Switzerland) and will do so with Poland.

UniversCiné has comitted to the development of a European network with partners from 7 countries and is the leading force in the creation of the European Federation of Independent Cinema VoD Platforms, EuroVoD.

2. EuroVoD

EuroVoD (European Federation of Independent Cinema VoD Platforms) was established to:

- promote Video on Demand as a new channel for distribution of films;
- benchmark the best services of the sector;
- create a collaborative model between the members of the Association and other independent cinema VoD platform operators.

The targets for the first three years are to:

- increase the number of members of the Federation up to 15;
- develop a common back-office for 4/5 of the VoD platforms members of EuroVoD;
- make EuroVoD a real 'central buying service' negotiating acquisition deals, subtitling services, storage, bandwidth, etc., and achieving cost-efficiency with about 25% of economy for its members;
- enrich the catalogues of the EuroVoD members with 100 European feature films per year, which will be subtitled and proposed online.

A Common Strategy to Clear VoD Rights is to identify rights-holders and negotiate VoD rights in common to build a shared catalogue of European films, accessible in every country of the federation.

A Common Model for VoD Distribution is to increase the transnational circulation of European films, support the diversity of European cinema, and promote independent cinema of a highly artistic quality throughout Europe to promote new talent.

The Members of EuroVoD are: UniversCiné Belgium – a VoD platform with more than 884 titles on a bilingual interface (French & Flemish), Filmin (Spain) – a VoD platform with more than 1050 titles, Volta (Ireland) – a VoD platform with 136 titles online, Good!Movies (Germany) – a VoD platform opening July 2011, Bord Cadre Films (Switzerland) – an independent production company, Blind Spot Pictures (Finland) – an independent production company, UniversCiné (France) – a VoD platform with more than 1540 titles online, Independent Film Foundation (Poland) – a film organization.

The hard core network of EuroVoD is of 8 countries; their total population is of more than 260 million people. The extended network of EuroVoD so far is of 13 countries. There are ongoing discussions for partnerships in other European countries.

By Department of Intellectual Property and Media, Ministry of Culture and National Heritage, on the basis of Mr Jean-Luc Ormières' speech at the conference.





David Uwemedimo
World Intellectual Property Organization

Speech by David Uwemedimo, representative of the World Intellectual Property Organization

There are following challenges related to activities of the collective management organizations in the constantly changing reality:

1. The role of the collective management organizations

Collective management organizations work for the good of the society. It is a profitable situation for the creators as well as for the users. People eligible for the copyright and related rights receive remuneration for the use of their works and they are aware of how the particular work is being used in the digital environment. Whereas users may be confident that they benefit from works in accordance with the law. If collective management organizations are to play an important role, they must demonstrate a commitment to the future of the culture.

2. The quality of the management

The collective management in digital environments have to be flexible, based on clear rules and effective. Initiatives aiming at defining common rules of action, such as for example the CISAC Professional Rules, are of the great importance. It is also of significant importance that the rules were not only established but also applied in practice.

3. The data management – a description of a problem

A data collecting is a crucial part of activities of the collective management organizations. These organizations have

a long tradition of action, but mainly within particular Member States. This is related to the fact, that the available data are usually national and there is no international data. The problem is particularly apparent in the era of the development of the Internet and related to that new methods of using works. The data management in the future needs to be conducted at the international level.

4. The data management – a solution

There ought to be created the common system of gathering data as well as the copyright and related rights registers, such as the International Music Registry. The WIPO is a suitable organization for keeping the register.

5. The balance between stakeholders

It is necessary to ensure the balance between the positions of t rightholders and of the users. These subjects operate on the single common market. Therefore their cooperation is indispensable.

6. Independent forms of a distribution

Functioning of the independent licenses on the market, such as for example the Creative Commons, is a necessity. The collective management organizations must accept the fact that some group of authors will make works available in this way, without the intermediation of the organizations.

7. The technology will not solve all of the problems of the collective management

New technologies can not be regarded as a remedy for all problems related to the collective management. They should be only exploited as one of many methods of improving the situation.

8. The role of the internet services providers

The internet services providers constitute the nexus within the „chain" between the rightholders and the users. It is necessary to ensure that their contribution to the culture is significant. The WIPO recognizes the need for the discussion about the role of the internet services providers in the constantly changing environment.

9. The dialog

It is necessary to conduct the dialog between the subjects involved with the industry related to the culture. The solutions that might meet challenges posed by the new, digital reality will arise only thanks to the cooperation.

english

10. The specificity of the cultural sector

Considering the abovementioned nine issues it is important to remember that they are related to the cultural sector. The collective management organizations are active in this sector and they have their own role to fulfill in it.

Summarizing, the collective management organizations will play an important role within the cultural sector. The dialog is an indispensable in establishing the cooperation between the owners of rights and the users.

By Department of Intellectual Property and Media, Ministry of Culture and National Heritage, on the basis of Mr David Uwemedimo's speech at the conference.

Curriculum Vitae

David Uwemedimo, a barrister by training, has worked extensively with the creative community over the last 25 years. He has held various positions at PRS (the UK based performing right society) including Head of Legal Services as well as Secretary and Legal Counsel. During his time at PRS, David was also Secretary of the then Music Copyright Reform Group (a predecessor of British Music Rights). After PRS, David then spent a period in private practice (specialising in entertainment law) and at CISAC (the international confederation of authors' societies representing the full range of creativity). At CISAC, he held several positions including Director of Legal, Political and Strategic Affairs. David is now working at WIPO (a specialised agency of the United Nations dedicated to developing a balanced and accessible international intellectual property system which rewards creativity, stimulates innovation and contributes to economic development) as Director, Creators and Performers Support Division. David Uwemedimo has written several articles and publications including a book on contract law.



PANEL I

Licensing of the audiovisual works online

COPYRIGHT

ROLE OF THE COMPETENCES IN CULTURE. MANAGEMENT OF COPYRIGHTS AND RELATED RIGHTS IN THE DIGITAL ENVIRONMENT

Moderator: Walter Dillenz **392**
Keynote speaker: Silke von Lewinski **394**
Panelist: Ted Shapiro **398**
Panelist: Peter Weber **407**
Panelist: Mark Bide **410**
Panelist: Cécile Despringre **411**



Walter Dillenz
VDFS (Collecting Society for Audiovisual Rights)

Introduction to the Panel

The debate focused on the Green Paper on the online distribution of audiovisual works in the European Union: opportunities and challenges towards a digital single market, published by the European Commission. The existence of differences between legal systems of member states was emphasised, especially regarding rights, business models, and the milieu of users. In the majority of states a producer acquires the rights (presumption of rights transfer).

Participants of the discussion focused on methods of solving issues related with licensing of audiovisual works on-line. Generally speaking, two approaches, in accordance with rules of territoriality or country of origin, are possible. Implementation of each rule entails different risks. Regardless of the solution selected, it was emphasised that copyright holders are entitled to a fair remuneration for using their works and that the rule of freedom of contract needs to be respected. In the case of mass use of works, collective management organizations play an important role. It stems from the fact that individual "rights clearance" is in this case impossible.

During the discussion the draft of the directive on orphan works was also mentioned. Panelists remarked that it is a vital problem and appreciated the European Commission's project but pointed out that the published draft is not an ideal solution and requires to be worked on. The necessity for creating the European Copyright Code was also discussed, but as for now this idea was not widely supported.

At the end, the issue of using technologies to manage copyright in the on-line environment was discussed. Technology should serve as a complementary means, especially when it comes to data administration. Its application requires cooperation of various entities.

By Department of Intellectual Property and Media, Ministry of Culture and National Heritage, on the basis of Mr Walter Dillenz' speech at the conference.

Curriculum Vitae

1969-1976	- Head of Legal Department of AKM (Collecting Society for Musical Copyrights)
1976-1991	- Director of AKM
1983	- Appointment as Court Expert for Copyright by the Commercial Court of Vienna
1986-1987	- Research Fellow at the Max Planck Institute for Intellectual Property in Munich
1989	- Appointment as Assistant Professor for Copyright by the University of Vienna („Habilitation")
Since 1990	- Lectures in Copyright and Audiovisual Right at the Universities of Vienna, Salzburg and Linz. Guest lecturer at the Universities of Cracow, Warsaw, Prague and London
Since 1992	- Manager of VDFS (Collecting Society for Audiovisual Rights)
1995-2000	- Austrian member of the Copyright Expert Group of the European Union (DG XV)
1997	- Appointment as Full Professor for Copyright by the University of Vienna
1997-2001	- Member of the Austrian Broadcasting Authority for Private Radio, Cable and Satellite Operators
2001	- Appointment as member of the Appeals Commission of the Austrian Administration for Social Security of Artists at the Federal Chancellery
2001	- Appointment as member of the permanent Arbitration Board for Copyright Matters at the Ministry of Justice

english



Silke von Lewinski
Max Planck Institute for Intellectual Property and Competition Law

Keynote Speech

Just some days before this conference, the European Commission published the "Green Paper on the Online Distribution of Audiovisual Works in the European Union: Opportunities and Challenges towards a Digital Single Market" (COM (2011) 427 final of 13 July 2011). The goal of this Green Paper is to start a policy debate on possibilities of developing a digital single market for audiovisual online uses. In this context, it aims at identifying existing obstacles to an online single market – obstacles that are not necessarily rooted in copyright, such as technological barriers. It offers for discussion a number of policy options to facilitate cross-border licensing and to encourage a single online market, which will be later briefly presented, and deals with specific issues, such as the possibilities to guarantee a remuneration for authors and performers by way of an unwaivable right, and questions regarding film heritage institutions and accessibility for persons with disabilities.

Before some of the options set out by the Green Paper are presented, it is necessary to refer to the diversity of situations regarding audiovisual online uses. First, different uses include video on demand (VoD, which is, however, not uniformly defined and is used in different ways by businesses; it may include, for example, transmissions via the internet, cable or satellite; streaming or transmission for download; and uses for a limited period of time (comparable to rental in the analogue world) or the possibility of "download to own" in order to watch the audiovisual recording or to burn it on a DVD (comparable to sale in an analogue world). Finally, audiovisual cross-broader uses include simulcasting of television programs and catch-up television. Secondly, different receivers may be involved, in particular: Personal computers (possibly with a connection to a television set), internet protocol television (IPTV) with a set-top box, mobile phones, tablets, and game consoles. Furthermore, one may distinguish between different suppliers of audiovisual material, such as broadcasting organisations, telecom companies, internet service providers (ISPs), film producers and film distributors, multimedia publishers, and equipment manufacturers. Finally, different business models have been developed: They may be based on subscription, such as pay-per-view or "demand view", or on the obligation to pay a certain amount per period of time; or they may be based on income by advertisement, which is also called "free VoD".

Furthermore, audiovisual uses may involve different rights. First, the upload of a work for the purpose of making it

available to the public represents an act of reproduction and is thus covered by an exclusive right. Also a download by a user is an act of reproduction, which is covered by an exclusive right but may, under given circumstances, be covered by an exception or limitation under national law. Secondly, the right of making available to the public works and achievements protected by related rights covers the offer thereof in a way that members of the public may access them from a place and at a time individually chosen by them; it also covers the transmission, which is needed to make the work and other object accessible to the user. In cases of non-interactive uses, such as simulcasting, the broader right of communication to the public applies.

There is also a diversity of right owners involved in audiovisual recordings. As regards audiovisual works, and depending on the detailed provisions under different national laws of Member States, authors of pre-existing works used for the audiovisual work as well as authors of the audiovisual work itself, such as in particular the film director, are right owners. Furthermore, actors and other performing artists, such as musicians and dancers who participate in an audiovisual work or recording enjoy their separate rights. Also phonogram and film producers enjoy separate related rights in their recordings (in the UK and Ireland: a copyright). In practice, the film producer generally acquires authors' rights and related rights by way of contract and/or legal presumptions of transfer, while rights in music used for the film are often administered by collective management organizations (CMOs). In order to clear the rights successfully, the individual uses should be specified in as much detail as possible, in order to comply with rules of Member States that require such a specification; for example, the unclear term of "VoD" may have to be further specified in the contract. In respect of cross-boarder uses, rules of other Member States must be taken into account, such as mandatory contract law rules, provisions on moral rights, differing rules on right ownership, and provisions on DRMs.

Among the policy options to enhance the availability of audiovisual online services, one should first mention that one important option does not appear in the Green Paper, namely, the revision of the liability rules for ISPs in the E-commerce-Directive or the encouragement of common actions agreed among stakeholders to enable better enforcement of the existing rights and thereby a stronger legal market, which so far has to suffer strong "competition" by an illegal market. Worth mentioning in this respect is the recent MoU of July 6, 2011, by the most important stakeholder organizations in the USA, including right holders and ISPs; it is a practical way forward as long as the legislator does not create more realistic chances to enforce the existing rights in the online environment. As regards rights clearance, one should first make an analysis as to what concrete problems exist before discussing any solution. This starting point has to be kept in mind when discussing any options submitted for debate by the Green Paper, of which the following text will highlight only the most important ones. In particular, the Green Paper mentions the "country of origin"-principle as applied to acts of broadcasting by satellite on the basis of the EU Satellite and Cable Directive. In fact, the extension of this model to the online environment has already been discussed at earlier occasions, including in the context of the E-Commerce Directive and of the Information Society Directive. However, it was then rejected for good reasons, such as the possibility of forum shopping and thus the loss of protection, for example, as regards moral rights, and the fact that the act of making available includes its transmission and thus also takes place in the receiving states; furthermore, unlike satellite broadcasting, internet transmissions generally cannot be limited to the territory of the EU. For all these reasons, major concerns have to be voiced against this option. In contrast, one may have to explore whether, and if so, what technological solutions may help the clearing of rights.

In respect of collective licensing of the involved exclusive rights, the European Commission correctly points out that the rights in audiovisual works are usually joined in the hands of the producers or distributors who acquire them by

english

individual contracts or legal presumptions and traditionally licence their products individually and thus through a one-stop-shop on a multi-territorial basis, so that collective licensing does not seem necessary in this regard. However, in respect of music incorporated in audiovisual works, which is typically managed by CMOs, collective licensing may play an important role. Given the experience made with the music online Recommendation of the Commission of 2005, which created a complex situation by its multi-territory/single-repertoire-solution and given its negative effects on cultural diversity, the undersigned recommends not to extend that model further. The model of the extended collective license/ECL also does not seem required for the regular cross-boarder licensing situation and is mainly discussed for archives by broadcasting organizations; even here, however, the appropriateness and feasibility of this model in a multi-territory, cross-boarder environment still needs to be scrutinized.

As far as musical rights are exercised by CMOs, the common legal framework for CMOs announced by the European Commission for 2012 will be generally useful in order to promote transparency, proper management and comparable standards throughout the EU. Furthermore, the Green Paper mentions a possible unitary European Copyright Code and an optional unitary copyright title based on Article 118 TFEU. For both, the usefulness and appropriateness should be carefully studied; doubts in this respect are justified on the basis of the enhanced complexity without a proper need, and the enhanced frequency and importance of judgements to be expected by the European Court, which cannot be appealed against and which are rendered – as consistent with the judiciary system – by judges who are experts in EU law and who may not always have the same, thorough understanding for legal issues and traditions in the field of authors' rights as judges for civil law or even authors' rights. Furthermore, the above-mentioned legal basis (Article 118 TFEU) arguably (among others for reasons of historical interpretation) may not serve as such since it does not even cover authors' rights. In addition, one should ask for whom a unitary title would be mainly useful (for example, the majors, with possibly negative consequences for cultural diversity?), and for whom the possible registration mentioned in this context would be useful (for example, primarily for companies who offer search engines?) and what impact it may have on the legal system. Also the issues of enhanced complexity and thus less user-friendliness for professional users would have to be considered.

Finally, it is laudable that the Green Paper submits for consideration the idea of introducing an unwaivable remuneration right for authors and performers in order to guarantee that these right owners properly benefit from their rights. The underlying problem was already addressed first in Article 4 of the EC Rental Rights Directive 1992, which aimed at re-balancing the weak bargaining position of authors and performers in relation to exploitation businesses by an unwaivable remuneration right (best) administered by CMOs and granted by law as a residue after the transfer of the exclusive right. Practice has shown that this model is most useful for beneficiaries, where it is properly implemented. If it is introduced in the EU also for the making available right, the needs of the debtors of the remuneration could be taken into account by creating umbrella CMOs which would forward the collected money to the relevant individual CMOs for distribution.

In sum, any action taken should start with a thorough and detailed analysis of problems and proceed with care and without any rush so as to find appropriate and consistent solutions where necessary.

Curriculum Vitae

Max Planck Institute for IP, Munich, specialises in international and European copyright law. She was expert to European Commission (eg, Rental Directive; WIPO Diplomatic Conference 1996 (member of EC delegation)); German delegate, WIPO Diplomatic Conference 2000 (Audiovisual Performances), and chief copyright expert to governments within EC's initial TA programs from 1995, and work under subsequent programs worldwide. Latest books: *European Copyright Law* (2010, with Walter); *International Copyright Law and Policy* (2008); *Indigenous Heritage and IP* (2nd edn. 2008); *Copyright throughout the World* (from 2008). Adjunct professor at Pierce Law, Concord/N.H. and Munich IP Law Center/GWU's summer program); visiting professor, Paris XI, Toulouse 1 et al.; First Walter Minton Visiting Scholar, Columbia Law School; First Distinguished Visitor to IPRIA (Australia); et al.

english



Ted Shapiro
Motion Picture Association

Introduction

The audiovisual industry is founded on the exploitation of copyright. From production, through distribution and cinema exhibition, to all other forms of consumption which are increasingly online, all actors in the value chain are engaged in the licensing of copyright. Similar statements can of course be made about the music, games, book and periodical publishing and business software industries. The Cultural industries amount to about 3% GDP and have an annual market value of €500 billion with nearly 6 million employed.[1]

The film industry uses a release chronology (windows) strategy that is the subject of commercial negotiations with theatrical exhibitors and other retail distributors, including new digital platforms. Following conventional economic theory, content is made available in different forms and at different times in accordance with the demand elasticity of different market segments. Despite vigorous efforts by the industry to prevent it, copyright infringers take advantage of this model, making films available prior to legitimate release – sometimes far in advance.[2] This is problematic for major studios and independent film-makers alike.[3] It is important to bear in mind that film theft is a significant area of activity for international organised crime, bringing many negative social consequences beyond the economic difficulties of the film industry itself.[4] In 2008, the EU audiovisual sector (film and television) was estimated to have suffered revenue losses of about €5.3 billion through copyright infringement.[5]

That said, the film industry has proven time and again that it can adapt to technological change – one example is

1 GREEN PAPER on the online distribution of audiovisual works in the European Union: opportunities and challenges towards a digital single market, COM(2011) 427 final, (13.7.2011). See footnote number 3 citing to other sources.
2 *"Hurt Locker" lawsuit target pirates* Reuters, 11 May 2010: http://www.reuters.com/article/2010/05/12/ushurtlockeridUSTRE64B0AU20100512; *Indie filmmakers: Piracy and Google threaten us*, CNET, 20 September 2010: http://news.cnet.com/8301-31001_3-20016920-261.html
3 *Independent filmmakers feel the squeeze of piracy* "Los Angeles Times", 28 September 2010: http://articles.latimes.com/2010/sep/28/business/la-fi -ct-film-pirate -20100928
4 The recent criminal charges in the kino.to case in Germany are a prime example. http://www.gvu.de/25_176_Erste_Anklage_im_Fall_kino_to_am_Landgericht_Leipzig_erhoben_Gewerbsmaessige_Urheberrec htsverletzungen_in_ueber_einer_Million_Faelle_lautet_der_Vorwurf.htm. See also, *Film Piracy, Organized Crime, and Terrorism,* (2009) RAND Corporation: http://www.rand.org/pubs/monographs/MG742.html
5 http://www.iccwbo.org/uploadedFiles/BASCAP/Pages/Building%20a%20Digital%20Economy%20-%20TERA%281%29.pdf

changes in windows, which have reduced in recent years and continue to be the subject of frequent experimentation by individual distributors.[6]

The EU Audiovisual Sector

For established film studios and television companies, the asset-base from which new infrastructure is financed comprises libraries of existing works and the value of existing licences. For independent producers, new productions are financed by licensing different territorial or language-rights in different modes of exploitation to distribution partners before the camera even begins to roll (pre-sale of rights). Copyright is truly the life-blood of the industry and its value is a function of the exchange value of the rights owned by participating firms. That value is strongly affected by the enforceability of those rights, since the value of a licence is entirely dependent on the recoverability of revenues from consumers of the licensed work. In piracyridden territories, rights may more-or-less cease to be saleable (as in certain developing countries) and the local industry is effectively blocked from realising meaningful development.

The value of European film industry is significant[7] and it attracts substantial investment from international filmmakers. Beyond its direct and indirect contributions to GDP, it provides employment[8] for highly qualified workers and, as a particularly international activity, gives EU Member States which attract investment access to advanced production and post-production technologies.

Despite enormous competition from the pirate market, there has been growth in the number of Video-on-Demand (VoD) services. Although the total size of the VoD and near-VoD market remains relatively small at present, there is rapid growth and the potential is huge. It is critical to note though that the long-term commercial viability of these innovative services is jeopardized primarily by massive copyright infringement online, not the current EU copyright acquis framework (though of course specific clarifications/improvements to the enforcement regime should be considered). Online copyright infringement undermines the market in that pirate sites do not pay licensing fees to copyright owners and often do not comply with other regulatory obligations, e.g. consumer protection, data protection and tax laws, while legitimate sites do. Moreover, legitimate sites must find a sufficient revenue stream to cover these costs that pirate sites do not incur. This problem is highlighted by the fact that 10 standalone transactional Web-based movie stores went out of business in the UK alone in 2009.[9] In some countries the effects of piracy have become so pronounced as to affect the macroeconomic structure. In South Korea, the effects of ubiquitous high-speed broadband and of unlawful downloading have effectively prevented the DVD business from ever coming into existence[10]. In Spain, thanks to rampant piracy over the last 5 years, consumer spending on video has fallen from around €700m (2005) to €400m (2010).[11]

6 http://www.natoonline.org/Release%20Windows/2010/Q2%202010/Major%20Studio%20Windows%20Chart%209.9.10.pdf See also: http://www.btigresearch.com/2010/08/19/dvd-to-vod-window-goes-poof-even-before -brian-robertsgoeshollywood/
7 That is beyond the obvious cultural importance. For example, the EU produced 1,168 feature films in 2009, compared to 677 produced in the US according to the European Audiovisual Observatory. In the UK alone, the sector attracted it attracts substantial investment from international filmmakers, mainly Hollywood studios, amounting to £928.9 million in 2010 (an increase of 15% over 2009).
8 See above TERA and numerous others studies.
9 BSAC UK Movie Market Update.
10 *The Death of the Korean DVD Industry: A Sign of Things to Come in the U.S.?,* Janko Roetgers, Gigaom.com, 3 September 2008: http://gigaom.com/video/the-death -of-the-korean-dvd-industry-a-sign-of-things-to-come-in-the-us/
11 International Video Federation, European Video Yearbook 2010.

english

The value of the film industry is entirely based on the reliable exploitability of copyright works. This is particularly the case today as industry players in their different ways innovate commercially with new online distribution systems. It is important to appreciate that licensing arrangements are working well in the audiovisual digital market, due to the centralised and transparent consolidation of rights in film producers. EU law should support the continued recognition of the producer as central right holder, so as to facilitate licensing and new online business models. At this time it is particularly important not to introduce uncertainty into this area.

A key objective of this submission is to ensure that the Polish Presidency is aware of the importance and sophistication of technological innovation in the film and other copyright industries. Film has always been a technology business. The creative industries are highly innovative in this sense and the synergies with "hard innovation" are extensive. The film industry has pioneered technological innovation through partnerships with technology and consumer electronics firms, as for example the DVD, Blu-Ray, Digital Cinema, 3D, DRM systems and, most recently, the UltraViolet[12] digital access system. The massive consumer market for home entertainment technology is an obvious example of such synergy. Further, as Professor Olivier Bomsel identified as long ago as 2004, the roll-out of broadband across developed economies was largely subsidized by the copyright industries, a subsidy that, whatever its social justification in earlier years, is entirely unjustified in a mature broadband market.[13]

Digital Rights Management (DRM) technologies enable content providers to satisfy consumer demand in the market in a responsive and efficient way by permitting new interactive offers that would not otherwise be possible. Similar examples in the wider context of the copyright industries include the Automated Content Access Protocol, Open Digital Rights Language and ONIX-PL.[14] These advances promise to reduce transaction costs and increase economic activity, assuming, that is, that copyright law is not weakened so as to render such consumer uses unlicensable. These innovative approaches allow the content industries to ensure that their rights are protected, thereby ensuring that they can continue to be strong contributors to the EU GDP and job market.

New Business Models

The suggestion has been made that exceptions and limitations have encouraged the development of new business models and innovation. Indeed, it is true that many technology start-ups will closely explore the boundaries of copyright law in order to determine how they can avoid charges of copyright infringement, the payment of licensing fees and investment in new content.

Clear delineation of the scope of IP rights (including the scope of any limitations or exceptions) facilitates licensing on a level playing field without the need for further judicial intervention. This encourages competition and diversity in the marketplace by not conferring an advantage on the first entrant to litigate or settle in relation to the scope of IP rights.[15] Markets should strive to encourage innovation while discouraging parasitic profiteers.

[12] http://www.uvvu.com/

[13] Enjeux économiques de la distribution des contenus (2004) http://www.cerna.ensmp.fr/Documents/OBetalii-P2P.pdf. See also: *Decreasing Copyright Enforcement Costs: the scope of a graduated response*, (2009) "RERGI", 6 (02), 13-20 http://www.cerna.ensmp.fr/images/stories/media/Rerci.pdf.

[14] http://www.the-acap.org/

[15] See Dr. George Barker, *Cloud Computing and Online Search and Advertising Markets: Obstacles to Competition,* ANU Center for Law and Economics, Working Paper No.2, 2010, referring to Google's advantage and market power over other entrants to the search market in light of the Google Books settlement: http://law.anu.edu.au/cle/Papers/2010No1_Search&Online_Advertsising_Overview_of_Industry_v2.0.pdf.

The growth of new services shows that legitimate online businesses will emerge in a free market, provided that they are organized at the necessary level of professionalism with adequate investment and can rely on a stable marketplace within a broadly entrepreneurial copyright regime.[16] Their main challenge comes from illegal offers online. It may be that small operators will find it inconvenient to obtain permissions in that the transaction costs may or may not make it efficient for licensors to cater to their needs, but it is not difficult for such operators to do so, nor is there any evidence that this issue has consrained the development of new businesses.

There are many businesses (indeed according to the EAO, overall there are more than 700 VOD services in Europe) already engaged in licensing online content. Demand for such services is the driving force. While growth is explosive, it is still a fraction of overall revenue. In the EU, according to the Green Paper, VOD generated turnover of €544m in 2008. The audiovisual marketplace is in the middle of a period of dramatic change: windows (media chronology) are shrinking, premium VOD models are being tested, content providers are experimenting on Social Networks (Facebook) and developing movie apps, consumer electronics manufacturers are building VOD-ready TVs and other new hardware, and platform providers are seeking to harness the cloud (Ultraviolet). The term VOD is used quite generally in many studies but there is a difference between VOD and e-sell thru (EST or Digital to Own) which is about permanent acquisition of content versus view-only models (during a specific time period). EST is not growing as rapidly as VOD. Other models include subscription and ad-supported on-demand. As one analyses audiovisual market, it is necessary to consider other factors that affect the sector: VAT, classification regulations, varying consumer protection rules, sales laws, etc.

There are known technologies for the licensing of copyright content in the online environment, such as the YouTube Video ID fingerprinting system[17], which mean that what was once a use that could not be subject of a transaction now can be. Further examples of relevant technology would include Google's patented fingerprinting method[18] or its patented system for controlling access to online books, for copyright and other purposes.[19] Content management technologies not only enable right holders to license their works in the digital environment, but there will be a growing market for innovative technology providers to sell such solutions. An overbroad application of exceptions would damage both markets.

The marketplace is developing innovative approaches to facilitate automated licensing mechanisms and other forms of permissions. Technical specifications through rights management information can identify if and how content can be used in a machine readable way. There are many examples of such specifications. One that is directly relevant to the movie industry is Ultraviolet, an interoperable standard that allows users to share content in a secure way among devices in the home and on mobile devices. Other examples include Open Digital Rights Language, Automated Content Access Protocol and ONIX-PL. These innovative approaches allow the content industries to ensure that their rights are protected, thereby ensuring that they can continue to be strong contributors to the EU GDP and job market.

The issue of excludability is why enforcement is directly relevant to economic growth. If copyright is not enforced – whether through prevention or deterrence – it cannot be licensed in the market. Competition is not served by encouraging free riders, such as those who facilitate the unauthorized sharing of copyright works, or link to websites where pirated

[16] *Netflix Surpasses 20 Million Subscriber Mark*; Q4 Revenue Up 34%, "Hollywood Reporter", 26 January 2011: http://www.hollywoodreporter.com/news/netflix-surpasses-20-million-subscriber-76371

[17] http://www.youtube.com/t/contentid

[18] US Patent #7,366,718: http://patft.uspto.gov/netacgi/nph-Parser?Sect1=PTO2&Sect2=HITOFF&u=/netahtml/PTO/search – adv.htm&r=497&f=G&l=50&d=PTXT&s1=google.ASNM.&p=10&OS=AN/google&RS=AN/google

[19] US Patent #7,664,751: http://patft.uspto.gov/netacgi/nph Parser?Sect1=PTO2&Sect2=HITOFF&p=1&u=/netahtml/PTO/search - bool.html&r=1&f=G&l=50&co1=AND&d=PTXT&s1=7,664,751.PN.&OS=PN/7,664,751&RS=PN/7,664,751

english

material can found or facilitate the unlicensed streaming of content. Even such pirate offerings require a steady infusion of new works. Where the incentive to create such works is undermined, the long term sustainability of content production and distribution is brought into question. It should also be noted that the number of films produced by the major studios per year has declined. The film industry can only afford to produce films for the PirateBay for so long.

Role of the Producer

Transaction costs are an important element in the economics of copyright. In the field of copyright licensing, the economies of scale created by consolidation of rights in the producer to facilitate centralised licensing are clear. Economic reality reflects this in the existence of major studios and labels. This form of free market organisation favours licensees, as licensors have an incentive not merely to reduce their own costs of business but also to maximise the availability and simplicity of licensing for those who can make efficient economic use of the licensed rights.

Thus, the system for licensing online uses of films works well and substantial businesses have grown up as a result. Part of the transaction costs of right holders is the cost of enforcement, which can be exceptionally high for rightholders claimants in many EU Member States. These costs work to insulate minor infringers from enforcement. From an economic perspective, where rational right holders believe that the costs of enforcement are likely to create a net benefit, they will incur them – otherwise, not. Hence, there is an automatic regulator of enforcement, conditioned on economic utility.

An alternative approach to the reduction of transaction costs for licensees is the collecting society. In the audiovisual sector, the incidence for collective management tends to be limited to administration of cable retransmission royalties and private copy levies for reasons related to the way sector operates as well as the nature of audiovisual copyright law. Collecting societies are mainly active in the music sector, due to the nature of music copyright law and the nature of music consumption and distribution, which involves the need to license a multiplicity of works, each of which involves multiple right holders, depending on what the licensed use entails. Furthermore, whereas a studio has an interest both in reducing its own costs and in reducing prices below those of its competitors so as to maximise consumption, the collecting society is less affected by such incentives. Moreover, producers must constantly invest their returns in new works.

EU's copyright *acquis* – Exceptions

Certain social policies are served by exceptions, which are subject to the 3-Step Test (see Article 5.5 of the Copyright Directive).[20] The development of UGC sites and mash-ups is usually cited as a justification for introducing new copyright exceptions. These derivative works are usually reversionings of commercial works. Proponents of expanded exceptions, such as Laurence Lessig, rely very heavily on the social and economic importance of such "transformative uses". It is clear that operators of UGC and other sites can earn significant advertising revenues by attracting users – but what attracts these users? Certainly, the ability to share and enjoy original mash-ups, but also access to infringing copies of popular new releases are key factors.

[20] See also TRIPS Article 13, WIPO Copyright Treaty Article 10 and Berne Convention Article 9(2).

Before addressing the issue directly, it is useful look at the actual use of unlicensed distribution networks. An examination of the "top 100" videos on any notorious pirate site, such as www.thepiratebay.org, will show where consumer interest lies. There do not appear to be any user-generated works at all. All that is of interest to the free spirits of file-sharing is high quality, professionally-made content, such as big blockbusters, preferably ahead of their availability in licensed channels.

The question arises, why are the only transformative works (or user-created works of any kind) on YouTube works that cost virtually nothing to make? The answer relates to incentives. Such works are rarely attractive enough to license commercially and it is hence impossible to justify expending time or money on production. Such sites are also increasingly licensing commercial content to remain competitive.

Mash-ups are a poor justification for overhauling copyright exceptions. This is not to say that mash-ups are not socially useful and should not be encouraged. The mash-ups on which the anti-copyright argument rests are usually amateur works for which their authors correctly understand (though they may hope otherwise) that there is unlikely to be much of market. If there is a market for a mash-up, the creator will usually seek to commercialise the work and it will pay the producer to negotiate a licence for use of the underlying works, if necessary.

However, if all mash-ups were exempted from copyright, that would obviously allow free-riding and prevent licensing transactions that would otherwise enhance GDP and incentivize creation. A balanced approach lies somewhere between these two extremes to facilitate the creation of non-commercial works while not harming existing protections for interests in the larger works. It is submitted that EU copyright regime provides the requisite flexibility.

Territoriality

The divisibility of copyright allows a market in rights to operate, as, for example, when an independent producer raises finance for his film by pre-selling different territories and different channels (theatrical, DVD/Blu-ray, TV, VoD) to different purchasers. It means that a film can be licensed for Gaelic speakers, if that makes commercial sense; or residents of Warsaw; or persons using a peer-to-peer service. It is this divisibility which makes it possible for different business models to operate and for price-setting to respond to elasticity of demand. If this leads to illegitimate partitioning of the market or an abuse of dominant position, competition law is fully able to rectify the situation, but as the Court of Justice of the EU has repeatedly held no such partitioning arises *a priori* from the possibility of licensing territorially.[21]

The Commission's recent Green Paper on the online distribution of audiovisual works also considers the issue of territoriality, asks several related questions, and refers to the then pending *Premier League* decision which relates to satellite broadcasting of live football matches. In an attempt to address this perceived problem, there have been proposals to adopt an overriding EU copyright regulation imposing a uniform law across the EU or at least an EU copyright title to operate in a parallel with national copyright regimes. Both approaches would raise complex issues, raise constitutional questions and would require substantial political will to bear fruit. Other suggestions would see the making available right chained to the country of origin principle or reduced to a mere remuneration right thereby severely reducing its utility as a licensing and enforcement tool.

[21] This was confirmed most recently in *Premier League* decision which involved the licensing of live football matches: Cases C-403/08, Football Association Premier League Ltd, v QC Leisure and C-429/08, Karen Murphy v. Media Protection Services Limited, Judgment of 4 October 2011.

english

Unfortunately, those who advocate the imposition of multi-territorial licensing do not adequately take into account the way licensing works in reality. The introduction of a single European copyright law (and indeed most of the other suggestions) would make no difference to the partition or non-partition of the European market for copyright licences – nor would it be beneficial for European economies if that were to happen. It has to be said that in relation to copyright, at least, this concern is misconceived. In any event, multi-territorial and pan-European rights are available from most rightholders on commercial terms. To date, EU telco operators and new digital platforms have not sought them. EU competition law remains a safeguard against unlawful concerted or abusive practices.

What lurks behind the territoriality debate is really just large commercial users seeking to weaken copyright to lower their own costs at the expense of rightholders. Given the way that film is financed, produced and exploited, this desire to reduce their own costs represents a short term view for the viability of content creation. It also risks benefiting larger distributors to the detriment of smaller ones. The larger distributors will be able to offer a larger fee for pan-European works which a smaller distributor will be unable to match even though the aggregate of smaller distributors will be able to offer a greater aggregate license fee, and its local territory may be better able to serve its customers.

Regarding the CJEU's recent decision in the Premier League case, rightholders in the film/TV sector are of course analysing the decision carefully. Its impact beyond live football matches and pay-TV services is not readily apparent. In any event, it does not condemn territorial licensing but instead prohibits absolute territorial protections. At the same time, it is also reaffirms the scope of the exclusive right of communication to the public. If the Premier League decision were to apply beyond live football matches made available on pay-TV satellite platforms, it gives rise to a series of questions. Here is an example:

> A production company makes a TV show for the UK market which contains pre-existing thirdparty music that is cleared only for the UK. The show is then licensed to a pay TV channel solely for distribution in the UK market since inter alia the producer only has the music rights for the UK (there could be numerous commercial reasons for not acquiring broader rights including cost, availability, perceived demand for the production beyond the UK, etc.).

Even if Premier League were applicable here (including in respect of music), it is clear that the territorial limitation of the license is not in itself a violation of EU law. If applicable, Premier League would appear to intervene only if the territorial license were somehow enforced through an absolute territorial protection (e.g., a ban on sales of decoders to consumers in other Member States). Thus, the UK platform, while not actively pursuing subscribers in other Member States, would appear to be required to engage in passive sales (i.e., respond to unsolicited requests from consumers in other Member States). If it does so, has the platform breached its agreement? Does the licensor in order to license the production in the first place now need to acquire pan-EU music rights ab initio? What recourse for the rightholders in the underlying works? And so on. Similar questions arise in the context of the acquisition of rights in a film (i.e., where the territorial limitation arises out of limitations in the "acquired distribution rights" rather than out of limitations in the "underlying rights").

Remuneration of AV Authors/Performers

The Green Paper seeks to explore ways of facilitating multi-territorial licensing in the audiovisual sector and, more generally, to encourage the further development of online distribution of audiovisual works in the EU. However, in this framework, there are questions related to the introduction into EU law of an unwaivable right of remuneration for authors and/or performers – for the online exploitation of audiovisual works, **by means of compulsory collective administration.** Such a modification to the EU copyright acquis would undermine the goals of the Digital Agenda.

As a preliminary remark, this is not an argument about "whether" the authors and performers of a collaborative work like a feature film should benefit from its potential success but rather how. Producers support the principle that authors and performers should receive fair remuneration for their creative contributions to audiovisual works. Indeed, this principle is built into the way many major studios operate as they produce films and television series that generate revenues shared by and with authors and performers who contribute to those works on the basis of not only upfront payments but also residuals for ancillary exploitations. As a result, the establishment of a system of statutory remuneration rights subject to mandatory collective administration which ignore collective bargaining agreements and residual payments is not supported by major film producers. More concretely, several reasons explain why the idea of a European unwaivable right of remuneration managed collectively and on a compulsory basis should be opposed:

- No rightholder should be forced into collective management/licensing except in cases where exclusive rights are subject to mandatory collective administration for reasons of practicability under relevant international law. Such cases are the exception (e.g., cable retransmission), not the rule.
- This proposal would authorize national authors'/perfomers' collecting societies to enforce such remuneration rights against new content online platforms directly and regardless of national traditions across Europe and contractual arrangements between producers and authors/performers, including collective bargaining agreements, which may already remunerate for a wide range of different forms of exploitation.
- Traditionally, the incidence of collective management/licensing in the audiovisual (AV) sector is very limited since exploitation rights are centralised in the producer who relies on the transfer (by law and/or by contract) of exclusive rights granted under copyright law to finance, produce and distribute AV works.
- Smooth licensing and the uptake of online distribution services would be handicapped by an additional layer of remuneration and administration, at the end of the day harming the interests of commercial users and consumers.
- With this proposal, collecting societies administrating the remuneration rights will seek payment from the platforms. Producers and distributors would find that the platforms were willing to pay less for the content – and to the extent supplementary payments over and above the initial lump sum remuneration, for example residual payments, were already being paid pursuant to individual or collective agreements, authors and performers would be getting double payments. Of course, this would not always be the case but it would be preferable to have a tool-box of incentives to ensure fair remuneration for authors/performers rather than to mandate one single system.
- Another downside of the proposal would be the resulting diminution of the value of the exclusive right which the producer obtains by operation of law and/or contract. As the platforms would be faced with further costs, they will want to pay less for the rights in content they acquire from the producer on behalf of the rightholders in the collaborative AV work.

As to other means to ensure fair and adequate remuneration of authors and perfomers for the online exploitation of audiovisual works, it is worth emphasizing (i) the importance of encouraging collective bargaining agreements (CBAs) in Member States where they are practiced, and (ii) of exploring potential incentives to foster CBAs in countries where they are not customary.

english

Curriculum Vitae

Ted Shapiro is a lawyer admitted to the bar of Massachusetts and a solicitor (non-practising) in England and Wales. He has a LL.M. from the University of Amsterdam, a J.D. from the Dickinson School of Law (Pennsylvania) and B.A. from Connecticut College. Ted currently holds the position of Senior Vice President, General Counsel and Deputy Managing Director at the Motion Picture Association in Brussels and is responsible for the MPA's European legal department overseeing the provision of legal services – advice, litigation, and compliance – to the MPA and the companies it represents. As Deputy Managing Director, Ted assists in the overall management of the MPA Brussels operation.



Peter Weber
European Broadcasting Union

1. **There is an urgent need to modernize EU rights clearance processes for broadcasters' audiovisual works, in particular for online use**

- **Public service broadcasters are great contributors to the EU creative and cultural economy.**

Public service broadcasters invest € 10 billion per year in audiovisual productions.

64% of their programmes are own or commissioned productions and they currently have 28 million hours of radio and television in their archives.

They have all entered into ambitious digitisation projects to be able to offer this programming to a large audience over the Internet. To give an example, the BBC has assessed that the whole exercise of digitisation and clearance of archives rights would take them 3 years to complete.

- **Today, public service broadcasters want to answer the new consumer demand, but parts of Europe's audiovisual heritage cannot yet be made available.**

Convergence of technology allows audio and audiovisual offers to be available independent of time and place of reception, across all platforms. In addition, viewers want to have access to their favourite programmes wherever and whenever they want. Broadcasters respond to these changes in making their content available online. (e.g. podcasts and catch up services like the BBC iplayer).

However, before they make any of their TV programmes available online, broadcasters must deal with processes to clear the rights.

This is a particular difficulty for TV productions as a large number of different rights-holders – between 50 and 100 actors, singers, musicians, scriptwriters, etc. – may contribute to a single programme.

Broadcasters must clear the rights for all materials they use, on whatever platform.

In addition, for a large part of broadcasters' productions, licensing agreements were signed at a time when online use did not exist or was unforeseen. The making available right will then mostly not be covered in the authorisation for use (depending on the applicable contract law) and a new authorisation will need to be obtained from each contributor to the production. Moreover, in general sound fixations are embedded in audiovisual works. In the case of

english

the broadcasters' own audiovisual productions, the clearance of music rights is also needed for on demand use.

ZDF, for example, has estimated the number of its contracts to be 70,000 per year. It is clear that individual renegotiation for online usage of all material is impossible. The administrative burden would be too high. This is time and money that could be better invested in creativity.

In addition, at the end of the process the requested authorisation for use can sometimes not be delivered: if one rightholder's authorisation is missing, the entire audiovisual programme cannot be made available or otherwise accessible for use.

2. A number of tools will considerably help license broadcasters' audiovisual productions within the EU

As technologies are evolving by the day and the consumers' habits demand increasingly flexible licensing solutions, Europe needs a common licensing toolkit.

- **A copyright framework adapted for all types of use of broadcasters' audiovisual content in the internal market**

The European Commission proposal for a directive on certain permitted uses of orphan works acknowledges the need to find a solution for the broadcasters' archives. For the first time a legal solution is proposed. This proposal is a step in the right direction, but it is limited in scope and concerns only a small part of broadcasters' archives. The European copyright legal framework needs to address the specificities of this material in a broader approach.

- **Collective rights management for mass use of creative content**

Collective rights management for mass use of creative content is essential.

In particular, broadcasters are mass users of music: a major broadcaster may use up to 200,000 pieces of music in its programmes every week. Collective arrangements and one-stop-shop solutions for the use of musical works incorporated in broadcasters' programmes already exist for linear broadcasting as it is not feasible for broadcasters to clear music rights individually. But authorisations for use of the world wide repertoire of music are also needed in the digital environment.

Collective rights management and one-stop-shop solutions – with the possibility for Member States to include extended collective licensing or similar systems where appropriate – should be applied to both traditional broadcasts and the online use of broadcasters' programmes.

At the same time it is clear that the contractual freedom of film producers to negotiate their exclusive rights individually with broadcasters must be maintained.

- **A European code of conduct for collective rights management organisations**

Public service broadcasters are natural business partners of collective rights management organisations. In the digital era collecting societies play as important a role as in the offline environment.

Their key function is to facilitate the use of copyright-protected material, at lower transaction costs than with individual licensing, and to administer the remuneration collected from the users and distributed to the rights holders.

A minimum set of European governance and transparency rules will help to secure a climate of confidence and to favour an efficient management of rights holders' rights. Clear licensing conditions for users, transparency on the structure and the level of tariffs, effective dispute resolution mechanisms and a regular supervision are essential aspects of the rules that should govern collective rights management organisations.

These European rules could then be the basis for introducing more extended collective licensing systems in the Member States, where deemed useful or necessary. It is clear that transparency and effectiveness have to be prerequisites for organisations which are to conclude agreements with an extended effect.

english



Mark Bide
European Publishers Council

For a long time, before its codification, copyright served as the driving force behind the development of the media sector. The development of technology implies now changes that must be introduced with respect to copyright. The Internet means an end to traditional business models, barriers for entering the market, but it also foreshadows an end to copyright in the form that we know. New methods of management that will be applicable in the digital environment are needed.

In practice this means that copyright management is no longer optional. Prevention against copyright infringements is not a major problem. The main challenge is to use the technology for what it is most suitable, for example, data management. Copyright management is a complicated and complex project that has to do with many economy sectors. It is necessary to work out trans-frontier solutions dealing with the content of the whole domain, taking into consideration especially technological cooperation.

The simplest solution is to establish a media association. It is a global challenge, not a European one. The system should be based on international cooperation and transparent rules of functioning. It should equally take into consideration interests of copyright holders and users. Main tasks of the association should include the creation of infrastructure to copyright identification based on common standards – a mechanism that would link works published on the Internet with their copyright holders. The association should facilitate taking actions, and not participate in them directly. Actions must be marked with flexibility, they may not be linked with a particular business model, they must be adjusted to the sector's actions. The association should not create "copyright servers" as many already exist and they will be established in the future. Membership should be voluntary. Copyright holders must want to participate, because it will be in line with their interest and not because it is obligatory.

By Department of Intellectual Property and Media, Ministry of Culture and National Heritage, on the basis of Mr Mark Bide's speech at the conference.



Cécile Despringre
Society of Audiovisual Authors

The Society of Audiovisual Authors (SAA), through 25 member Audiovisual Authors' Collective Management Societies in 18 countries, currently represents over 120,000 screenwriters and directors of films, TV programmes and other audiovisual works. The organisation's objectives are:

- to defend and strengthen the economic and moral rights of audiovisual authors;
- To develop, promote and facilitate the management of rights by member societies;
- To secure fair remuneration for audiovisual authors for every use of their works.

On 21st February 2011, SAA published a White Paper on Audiovisual Authors' Rights and Remuneration in Europe. The White Paper presents the situation of European audiovisual authors in terms of their rights and remuneration. It highlights existing problems and presents solutions based on the experience and know-how of collective management societies.

The audiovisual industry relies on creativity and talent

The reputation and success of European film and television production relies on the creative talents of its authors. However, individual contractual negotiations with producers too often result in "buy-out" payments, as authors' contracts are first in the production process and negotiated at the point where the most risk is being taken and the least money is available.

Organisation of audiovisual authors' rights and remuneration in Europe

There is currently only limited harmonisation of audiovisual authors' rights and remuneration in Europe and considerable discrepancies exist in the amounts paid to screenwriters and directors from one country to another.

In many countries, rights are dealt with in the production contract but, as these tend to be individually rather than collectively negotiated, screenwriters and directors are usually forced to accept a single "buy-out" payment for all rights. The implementation in contracts of the "making available right" granted by the 2001 Information Society Directive has proved difficult and rarely results in authors receiving additional remuneration for on-demand exploitations. On the

english

contrary, rights and remuneration ensuing from collective management are guaranteed to all audiovisual authors and help them making a living while developing their next project.

The collective administration of audiovisual authors' rights

Many secondary rights are administered by collective management societies:

- European legislation provides for the mandatory collective management of the cable retransmission right.
- Private copying compensation is collectively administered in countries where levies exist.
- On a country by country basis, other secondary rights like rental and public lending rights, video sales and educational uses are collectively administered.
- More than half of SAA members collect and distribute TV broadcasting rights to audiovisual authors. These can generate significant revenues.

In some countries (e.g. Spain, Italy, Poland) the final distributor of an audiovisual work is considered by law to be responsible for payments to the authors. These are issued through their collective management societies. This system is the most favourable to authors as the law provides that, notwithstanding the contract with the producer, the final distributor is obliged to a) pay the authors for each use of their work and b) do this through a collective management society. This is a very effective solution to ensure that, irrespective of nationality, audiovisual authors are fairly remunerated in line with the success of their works.

The challenges of the digital revolution

The audiovisual sector worldwide is witnessing a period of dramatic change. The emergence of a wide range of new digital distribution platforms for films and other audiovisual works offers both opportunities and challenges. To maintain and increase European production in the digital world, filmmakers (creators, production companies and distributors) will depend on sustained financial support and incentives. It is particularly important at this time that the contribution of authors' is recognised and financially acknowledged. A firm commitment at both national and European level to support the industry and its creators as well as maintain production levels is essential.

A future-proofed solution: increased collective management of audiovisual authors' rights and remuneration

The European digital single market cannot ignore audiovisual authors. SAA believes that there is an urgent need for harmonisation of the economic rights of these authors – the creators of content on whose shoulders the future of the European audiovisual sector rests.

SAA proposes the following solution:

- An unwaivable and inalienable right to remuneration of audiovisual authors for their 'making available' right, based on revenues generated from online distribution and collected from the final distributor;
- The collective administration of this right to remuneration.

Experience shows that where authors' rights have been recognised at EU level, authors have benefitted from greater legal protection and transparency of their rights, and economic reward, without detriment to the market.

Conclusion

SAA believes that "buy-out" payments should cease. Information and Communication Technologies now allow for new systems of remuneration based on revenue streams from the exploitation of films and other audiovisual works.

The inclusion of this issue in the European Commission's Green Paper on the online distribution of audiovisual works is encouraging and we look forward to working with the other actors in the sector as well as the Commission to reach a consensus on the implementation of our proposal. This will unlock the potential of the European audiovisual sector and develop a sustainable remuneration system for audiovisual authors. It will also provide clarity and certainty for users and consumers about the rights and uses licensed throughout Europe.

Curriculum Vitae

Cécile Despringre is the executive Director of SAA. She studied International and European law at the University of Paris I and obtained a Master in International Economic Law in 1996. After a traineeship at the Delegation of the European Commission to International Organisations in Geneva, she started working in 1997 as the European Affairs Officer of SACD in Brussels, becoming at the same time the legal advisor of FERA (Federation of European Film Directors) and AIDAA (International Association of Audiovisual Authors). In 2006, she became the CEO of FERA a position she held until her appointment at SAA in 2009.

english


The situations at stake
• Different suppliers (broadcasters, telcos, ISPs, film producers/distributors, multimedia publishers, equipment manufacturers et al.)
• Different business models (subscriber-based (pay per view („demand view"), pay per period of time), advertisement-based/"free VoD")
Peter Weber
Mark Bide
Cécile Despringre


Peter Weber

PANEL II

Infringement of copyrights liability in the digital environment and collective management of rights

COPYRIGHT

ROLE OF THE COMPETENCES IN CULTURE. MANAGEMENT OF COPYRIGHTS AND RELATED RIGHTS IN THE DIGITAL ENVIRONMENT

Moderator: Steve Rowan **418**
Keynote speaker: Jean Bergevin **420**
Panelist: Kurt Van Damme **422**
Panelist: Marek Staszewski **427**
Panelist: Didier Giraud **430**
Panelist: Piotr Stryszowski **431**
Panelist: Marie-Françoise Marais **434**
Panelist: Marielle Gallo **437**



Steve Rowan
UK Intellectual Property Office

Introduction to the Panel

The session included seven speakers representing the OECD, the European Commission, the European Parliament, France, and rights holders from the music, publishing and film industries. The debate highlighted the need for better evidence to help inform and access policy interventions in this area. Evidence of IP infringement was hard to collect and difficult to assess but current evidence did show that infringement was a problem and so action was needed.

The presentations and discussions brought out the broad range of activities planned or already underway in a number of EU member states. It was clear that governments and rights holders had adopted a range of strategies to attempt to label content and to identify and tackle the problem of infringement.

The discussion highlighted that technology presents both opportunities and threats to the creative industries. There were new ways to commercialise content and to reach new audiences but it also the dangers that easy copying and sharing had brought. However, the presentations and discussions showed that there were novel and innovative solutions to these problems that could be found by using technology. Speakers highlighted the importance of education in raising awareness about the importance of copyright and spoke about systems they had developed to identify infringing literary content on the internet. The system showed that literary works were readily available in a range of language and from a wide range of websites. The demonstration of the system of identifying infringing audio visual content provided similar examples of infringing audio visual content on the internet and how it could be identified.

The session concluded that in order to tackle the problem it was necessary for industry and governments to work together on a balance approach – educating the public about the importance of respecting and rewarding creativity, ensuring that there were attractive ways to enjoy legal content, alongside effective enforcement mechanisms for those who continued to infringe copyright.

Curriculum Vitae

Deputy Director, Copyright and IP Enforcement Directorate, UK Intellectual Property Office. Steve joined the UK Intellectual Property Office in 1991. Over the course of his career he has held a number of operational, policy and tribunal roles covering copyright, patents, trade marks and designs. He has worked on IP projects in the Prime Minister's Strategy Unit (2004) and Her Majesty's Treasury (2006) – acting as an advisor to the Gowers Review of IP. Since 2007 he has been a Deputy Director and he is currently responsible for policy relating to copyright and also wider enforcement issues relating to all the IP rights.

english



Jean Bergevin
Fight against Counterfeiting and Piracy Unit, Directorate-General for Internal Market and Services, European Commission

Keynote Speech

The Internet is a chance for the development of culture. It facilitates dissemination of works and increases creativity of artists. The Internet is a global network, which is why its development requires introduction of international solutions. Economic growth in the European Union is based on the creative market that requires trust and continuous investments. The UE economy depends on global trends. Non-material goods will decide on the future role of the European economy in the world. No production or distribution of creative works is for free.

The development of a common market is linked with many challenges. Legal frames regulating this market are to facilitate the production of objects of intellectual property, which may be disseminated and used in the whole territory of the European Union. Regulations must be compliant with rules formulated in the Charter of Fundamental Rights of the European Union, that is freedom of agreements, intellectual property protection, as well as protection of personal data and freedom of expression.

The strategy concerning intellectual property rights, published in May by the EC, describes in what way the EC wishes to face the above challenges. The document mentions many issues, including the issues of collective management and enforcement of intellectual properties rights.

As far as the problem of collective management is concerned, this year the EC plans to publish a directive draft on this issue. Its aim will be to increase the transparency of organisations' activities and the quality of management, as well as to increase the efficiency of acting and facilitate using the available repertoire, not only national, but also international. The Internet and IT technologies allow for a more efficient collection and redistribution of remunerations for using works and objects of related rights. Organisations of collective management are able to collect bigger sums for lower rates from a wider range of users. Moreover, a substantial part of the remuneration should be redistributed between authors and cultural funds.

The Internet reduces the barriers of entering and opting-out the market, which may be used by users and operators profiting at the expense of authorized entities. Mechanisms to enforce intellectual property rights at the European level must give copyright holders the possibility of preventing illegal usage of their works. Member states should consider the issue how to make the enforcement of intellectual property rights easier for small and middle sized companies and individual artists. As far as illegal exchange of files is concerned, works of the Observatory should be used and progresses made in particular member states should be monitored.

Education of users is indispensable, while now culture is the least important part of curricula in the majority of states. Preventive actions that do not allow for law infringements should be developed. It is important that the rights are not used in a way that would prevent the development of culture.

Copyright is not outdated but requires adjustment to the development of new technologies, so that it will be possible to use the cultural output in full. Prevention of infringements should be more profitable and effective in the multi-territorial scale. Educational programmes should concentrate more on education with reference to cultural creativity.

By Department of Intellectual Property and Media, Ministry of Culture and National Heritage, on the basis of Mr Jean Bergevin's speech at the conference.

english



Kurt Van Damme
Librius, Reprobel, Boek.ba

Illegal book content: the Flemish, integrated model

Waking up in a different world – The world of book publishing has changed significantly in the last few years, with new devices, new business models and new ways of making content available to end-consumers popping up at regular and short intervals. The paper book will always be at the very core of the book industry but the digital book market – both e-books and books on a digital, physical support – are a fast growing market indeed. A growing market but still, at least in countries with small languages and thus rather small book markets, at the same time an emerging and vulnerable one.

In Flanders, e-books still represent less then 1% of the general book market as it stands today, but their market share is growing fast, with e-book sales roughly tripling in volume between September 2010 and September 2011. In the world of STM publishing digital books and content (e-books, books on a digital support, databases and repositories) have been around for much longer and they doubtlessly have a larger market share, which is hard to quantify however.

E-books: young, small and vulnerable – The small but e-merging Flemish digital book market is being hindered in its development and sustainability by two main factors: piracy and high VAT. In Flanders, as in the rest in of Belgium, paper books benefit from a low VAT of 6%, whereas all digital books (including those on a physical support) are still taxed at the normal rate of 21%. This discrimination not only is unacceptable for principle reasons – it is the content of a product that should determine its VAT status, not its form(at) or the way of making available thereof – it also hinders publishers, digital content providers (such as e-aggregators) and booksellers to lower high street sales prices. As a result, the "tipping point" (the point where digital book sales reach a critical level/mass that turn an emerging market into a sound and viable one) hasn't been reached yet in Flanders.

Piracy and cultural diversity – On top of that, the digital book market has to deal with a wide offer and dissimenation of illegal content on the internet. Since that content is usually free of charge and relatively easy to find and access, consumers are tempted to download, upload and/or share that content, which leaves publishers, importers, distributors, booksellers and – not to forget – authors empty handed and unrewarded for their investment, their creativity and their conciderable contribution (as a creative industry) to the economy. Moreover, most of the pirated books are bestsellers, mainly in the fields of general fiction, crime, fantasy, comic books and non-fiction. In a normal market environment, those bestsellers allow publishers to invest in bringing to market less obvious content: books which will never reach the top 10 of any list but which, in their variety and sheer abundance, are important contributors to the cultural diversity in any country. Consequently, there is a direct and reverse relationship between the volume of illegal book content available and cultural diversity. That link proves to be particulary troublesome in small markets and/or "small language" countries or areas, such as Flanders.

Fighting the battle on the battleground, not on paper – The economical harm of piracy proves to be hard to quantify, for various reasons. Lots of surveys have been published in the course of, say, the last five years but their methodology is diverse and, as the "UK Hargreaves Report" (2011) has argued, sometimes questionable. What is sure however, is that pirated books are out there, and in large numbers. In Flanders, the Flemish publishers (through their publishers' association VUV, the umbrella organization of the Flemish book trade Boek.be and their collecting society Librius) were and still are of the opinion that the only way to reliably assess the real size and volume of the illegal book offer – and hence of piracy in the book market – is to perform an automated, regular and comprehensive title specific search on the internet, on the basis of the books-in-print (BiP) database Boekenbank. And while we're at it, they argued justly, we might as well take down the illegal content we find too.

Teaming up and taking down – It's seldom a good a idea to try to reinvent the wheel. That's why the Flemish book industry teamed up with the Belgian Anti-Piracy Federation (BAF) in an attempt to develop a webcrawler for illegal books on the basis of *HYDRA*, the BAF webcrawler for illegal movies, music and games. Every illegal link or website found that isn't in the (large) scanning list of known direct download (Rapidshare, MegaUpload, ...) and P2P (The Pirate Bay, eDonkey, ...) websites and newsgroups is added to the scanning list, which makes the webcrawler truely self-feeding. Moreover, the webcrawler actively scans the internet instead of being fed passively via a piracy portal website on which rightsholders are requested to post or report infringing links or content. The obvious downside of such a portal is that a link that is removed today, will reappear somewhere else the next day. With an active, automatic, self-feeding and compehensive webcrawler, reappearing links remain what they should be: dead.

The first SINBAD piracy results: a big problem in a small country – The concrete result of the Boek/Librius/BAF cooperation is SINBAD, short for "Searching the Internet for Non-authorized Books And Displays". SINBAD is one of the few existing and efficient webcrawlers target at illegal books in the EU. It has been up-and-running since the summer of 2011, feeding book metadata from Boekenbank into the BAF webcrawler and scanning list. The first SINBAD results were simply baffling: 29,000 illegal links to Flemish book content where found and subsenquently taken down, 19,000

english

for fiction and non-fiction and 10,000 for comic books (which, incidently, only represent about 5% of the Flemish book market and are thus overrepresented in the illegal online world). These figures are surprising and impressive, bearing in mind that BAF "only" removed some 12,000 illegal links to Belgian movies and TV-series in 2010. The illegal book content found and removed was a mixture of digitized paper books and comics, of digital born content such as e-books and of audio books and podcasts. Even more worrying was that a lot of the links found and removed are "multi-packs", containing not one but a whole series of illegal books, often neatly arranged by author and genre.

"Keep it Simple, Stupid (KISS)" – SINBAD, although quite sophisticated in terms of underlying technology, works in a simple and efficient way: it sends an automatically generated "notice-and-take-down" message to the "abuse@"–mail address of the hosting/delivering website or platform. Once that notice has been served, the websites/platforms in question tend block the links as requested without much ado. If not, further legal action can be taken if need be.

How a CMO can help fighting the battle – SINBAD was developed and is financed by Librius, the collecting society of the Flemish book publishers (www.librius.com / click on the SINBAD portal button at the bottom left for more, including detailed search and take-down results – unfortunately the website is only available in Dutch in its current version), with the aid of its "Innovation and Development Fund" ("IO-Fonds"/"ID-Fund"). Under Belgian copyright law, a collecting society (CMO) can allocate up to 10% of its administred rights (in the case of Librius derived mainly from reprography and public lending, with a 2010 turnover exceeding 3M EUR) to set up or feed a "cultural, social and educational fund". In Librius' case, the ID-fund is not only aimed at development (i.e. helping less developed CMO's abroad to gain expertise or share best practices) but also, and mainly, at fostering innovation in and for the Flemish book sector.

Incentives and more – In the start-up phase the SINBAD service is free of charge for Librius' members/publishers, allowing them to get acquainted with the crawler and its functioning and results. As of 2012, a fee may be charged on a basis which has yet to be established. Librius has a mandate from its member-publishers to take-down infringing content. For further legal action – such as filing a lawsuit on the merits or to claim damages, or to obtain an injunction – an additional and specific mandate is required. It goes without saying that publishers can opt out of the scheme (for all or part of their titles) should they desire to do so.

Leave downloaders alone, they are your (future) customers – SINBAD is only one – albeit an important – part of the Boek.be-Librius policy on piracy, though. First of all piracy is defined as the 'making available and/or dissemination of illegal book content'. Consequently, downloading for private purposes doesn't fall under the scope of the definition and consumers are not targeted by the anti-piracy scheme. That allows Boek.be and Librius to send out a clear and positive message (it's OK to download but you may want to consider to buy the high-quality original) instead of a negative one (piracy is a crime). The Flemish book industry is of the opinion that downloaders – often teenagers with limited spending budgets – are future customers at the very least, and should thus not be irritated or criminilized for downloading illegal content. On the other hand, hosts, uploaders and filesharers are actively targeted. Moreover, Boek.be and Librius – in an alliance with BAF and other rightsholders' representatives – are lobbying for a review of the legal position and status of Internet Service Providers. They are also training or informing government officials with an aim of raising awareness of the illegal book problem and activating their operations in the field of online piracy (as opposed to physical counterfeiting, a domain in which they already play an active and efficient role). Last but not least, Boek.be has set up – as far back as 2009, when the Flemish e-book market was still in its infancy – e-boek.org, a portal website now offering some 15,000 Dutch language and some 150,000 English language legal e-books (www.e-boek.org).

Europe calling – Librius is currently engaged in negotations with Publishers' associations and CMO's in other EU members states, with an aim to turn SINBAD into a (the) pan-European anti-piracy webcrawler for books. This European approach makes senses for more reasons than one: (1) it would allow rightsholders to cut down expenses since the initial investment as well as the yearly licensing/operational cost could be spread over several stakeholders; (2) piracy is without any doubt a cross-border EU phenomenon and a real danger for the European publishing industry as a whole; (3) the data generated by a pan-European webcrawler would be able to provide accurate, reliable and comprehensive information to the European Observatory on Counterfeiting and Piracy, especially with regard to the real dimension of book piracy; and (4) an EU cross-border initiative could allow and justify much needed European funding.

Rounding off by summing up – The Librius/SINBAD case hopefully shows six basic things: one, that book piracy is out there and it's huge, even in smaller book markets/language areas; two, that there is a direct and reverse link between piracy and both cultural diversity and the development/protection of the e-merging and thus still very vulnerable e-book market; three, that it is possible to reduce the volume of pirated content significantly – although it is hard to imagine that the battle against illegal content will ever be won completely – using hands-on, road-tested, automated and self-feeding technology, without any or much legislative action being needed; four, that a collective management organisation or RRO can set up and/or fund anti-piracy initiatives, and thus has or at least can have an active role to play in this field; five, that a reliable and comprehensive books-in-print database is much more than just a BiP and can be deployed or used in many other useful ways, which in turn can (or could, for counties which don't have one yet) be the basis of business models to fund, co-fund or support the development and/or well-functioning of the BiP; and six, that an integrated vision (both about communication, especially towards end-users, and about the role and collaboration of the various players in the book chain and the larger creative sector) is one that has proved to work in practice in Flanders.

Curriculum Vitae

Graduated from Ghent University in 1995 (master in law – magna cum laude). Lawyer at the Oudenaarde bar (1995-1999) and in Linklaters De Bandt law office in Brussels (2001-2002). Assistant-professor at Ghent University – civil procedure law (1997-2001). Legal adviser to the Order of Flemish Bar Associations (2002). Judicial trainee at the Prosecution Service and the Court of First Instance in Oudenaarde (2002-2006).

english

Current jobs and mandates

Librius: managing director (2008-ongoing). Boek.be: head of legal unit and foreign policy adviser (2006-ongoing). Reprobel: chairman of the board (2010-ongoing) – board member since 2007, vice-president 2009-2010. Reprobel – president of the Publishers College (2009-ongoing). Member of the Ministerial Advisory Commissions on Reprography and Private Copy (2007-ongoing). Federation of European Publishers: Excom Member (2007-ongoing). Boek.be: Excom Member (2008-ongoing).



Marek Staszewski
The Polish Society of the Phonographic Industry

Liability for copyright infringement in digital environment vs. collective rights management

The collective administration of copyright and neighbouring rights, including the rights of music producers and artists, practically came into being in Poland after 1994, when the new copyright law was adopted. This law introduced the formal framework for such administration, such as: the requirement that the collecting society be founded as an „association" – this today seems a requirement that is a bit out-of-date, especially in the context of collection of due remuneration on behalf of rightholders.

The new copyright law, however, introduced a very useful legal institution – it gave the collecting society the status of the INJURED PARTY in criminal proceedings. This has enabled the society to demand legal protection in criminal proceedings, acting on behalf of all rightholders, who entrusted the society with the administration and protection of their rights. It also guarantees homogenous representation and a consistent policy for the enforcement of those rights.

Using the collecting society as an agent makes it easier for the rightholder to execute his rights:

- prosecution of infringements by the collecting society is possible with regard to all types of use;
- licenses for these different uses are granted by the collecting society only under specific conditions – the licensed product needs to have similar features, which means that competition can take place only with regard to the quality, not the price.

In recent years the legal representation of ZPAV members focused on fighting the unauthorized distribution of sound recordings in the digital environment. Online piracy has become a widespread and difficult-to-contain phenomemon mainly due to the fact that the users have an illusion of anonymity in the internet and the content is easy to find or modify. The users of p2p networks began to share unauthorized files in the internet massively. At the same time –

english

the enforcement authorities and judiciary were not prepared for applying criminal procedure to online infringements. In such conditions it became practically impossible for individual rightholders to efficiently execute their rights.

The collecting societies for many years now have been implementing training programs for police officers, prosecutors and judges from all over Poland. We also asked for appointing IPR-specialized units within the police, prosecution as well as courts. For several years the Police Headquarters had a special department in its structure, responsible for coordinating IPR-related police activities in the territory of Poland.

The cooperation of the private sector with the government is clearly visible in the Intergovernmental Task Group for Fighting Infringements of Copyright and Neighboring Rights, which operates under the auspices of the Minister of Culture and National Heritage. Currently this Task Group, which includes rightholders represented by collecting societies, internet access providers, and representatives of the Ministry of Culture, which has copyright protection in its competence, has been working on developing efficient tools for containing internet piracy.

It now seems that the most efficient solution is the system of voluntary agreements concluded between internet access providers and rightholders. The participation of a government representative is a guarantee of the formality of these relations. ZPAV has been involved in discussions with ISPs for two years now and has developed an agreed procedure for informing about cases of infringements conducted by the users of these services, including social networks, which results in limiting the accessibility of unauthorized recordings. Implementation of similar models has been offered to the biggest operators on the Polish market and details are now being discussed. However, concluding of such agreement between the organizations representing the relevant sectors, under the auspices of the mentioned task group seems the most adequate solution.

Regardless of these activities, legislative changes are necessary – the existing provisions apply mainly to infringements in the area of physical carriers, which is today a marginal phenomenon. The need for copyright reform was signaled in 2005, however, until today no changes have been made. As an example one could mention the civil course of claiming rights, which is not often used due to lengthy procedure and low efficiency.

To raise the level of awareness on how to use music safely in the digital era, within the framework of the Antipiracy Coalition founded in 1998 together with the Polish branch of MPA (FOTA) and BSA, ZPAV has been conducting series of educational awareness campaigns among children, teenagers, parents and teachers. The latest campaign is called "Be Aware" and is co-financed by the Ministry of Culture and the National Centre for Culture. It is targeted at kids aged 13-16, which means – kids, who have been growing up with the internet and who are the largest group of infringers – whether consciously or not. The action is supported by Polish artists and led by a music journalist Hirek Wrona.

To conclude:

- Copyright infringement in digital environment brings serious damages to the music industry;
- Only criminal prosecution may provide effective rights protection;
- Only collecting society is able to effectivly represent rightholders.

The activities outlined above are long-term, but the effects are already visible, especially with regard to the level of awareness on how to use the internet safely and legally.

Curriculum Vitae

Solicitor Marek Staszewski graduated from the Faculty of Law and Administration at the University of Warsaw. He is a member of the Copyright Commission. He participated in sessions of the Sejm committees and legislative processes on copyright, also as an expert in Culture and Media Committee of the Sejm of the Republic of Poland during last works on amendment to the act on copyright and related rights. He is an attorney of, for example, the Polish Society of the Phonographic Industry during numerous legal, court, and out of court disputes. He acted many times as a moderator and lecturer during national and international training courses, including those for holders and users of intellectual property rights, judges, prosecutors, police officers, custom officers and board guard. He contributed to Anti-piracy Coalition (composed of: Foundation of Audiovisual Production Protection, Business Software Alliance, and the Polish Society of the Phonographic Industry). He participated in the works of inter-department Team for Fighting Against Infringements of Copyright and Related Rights at the Ministry of Culture and National Heritage.

english



Didier Giraud
The French National Audiovisual Institute (Ina)

Ina collects and preserves audiovisual materials. The institute archives cover over 3.5 million hours of television and radio recordings. Ina is the biggest audiovisual institute in the world. Apart from preserving archives, the aim of Ina is to classify materials and make them available. Ina employs 980 people. Its budget amounts to 125 million (in 2010). Since 1995 it has been collecting materials from all French broadcasters, and since 2002 – also satellite and cable broadcasters (100 television and 20 radio channels).

During Docs Gdańsk Remix contest (European contest of remixing archive and artistic audio and video materials on Gdańsk Shipyard and Solidarity) European Internet users could take part in it for the first time. Archive video materials were not only from Ina, but also from the Polish partner NInA.

The Signature tool, an automatic system of video files identification, was presented. It allows for a monitoring of programmes broadcast on television and online with respect to payments and for video streaming filtering on individual platforms. Many entities decided to support this system, for example: Canal +, EuropaCorp, Dailymotion, etc. This technology was originally invented and developed by the Ina Department of Research and Development. After several years of work, in 2005 final solutions were invented for the purposes of Ina to monitor television. After its success, also external entities use this system.

By Department of Intellectual Property and Media, Ministry of Culture and National Heritage, on the basis ofMr Didier Giraud's speech at the conference.

Curriculum Vitae

Didier Giraud is graduated from University of Valenciennes (France) in 1981. He joins Ina Archives Department in 1982. With the generalisation of digital audiovisual tools, he extends his knowledge to TV production. He was the technical manager of the IMAGINA event, forum for Computer Graphics Images, co-organised by the Festival du Film de Monte Carlo and Ina, from 1990 to 2000. Didier Giraud is graduated from the École supérieure d'ingénieurs en électronique (ESIEE), where he obtained a Master in Competitive and Strategic Intelligence in 2000. He is now involved in strategy development & partnership for Ina's Research and Education Department.



Piotr Stryszowski
Organisation for Economic Co-operation and Development

The views expressed are those of the author(s) in their private capacities and do not necessarily represent those of the OECD or its Member governments.

In the digital age, national intellectual property (IP) systems might call for a number of modifications and changes to promote economic growth and societal innovation. In particular, several areas of special policy interest could be distinguished, including:

- The importance of enhanced evidenced-based policy making;
- The need for international collaboration and coordination;
- The importance of efficient enforcement.

The importance of enhanced evidenced-based policy making

One point deserving full endorsement is the call for evidence-based policy making with respect to IP. To be sure, this is not easy as much (micro) data collection and analysis is still needed for evidence to be robust about the relationships characterizing incentives to knowledge creation, knowledge exploitation, IP regimes and their enforcement.

To achieve this robust data, national and cross-border efforts are needed to improve and systematize the collection, availability and comparability of data related to both IP (not only patents but other areas such as designs, trademarks, etc.) and firm dynamics. Sound program assessments need to rely on representative and extensive datasets, which in some cases do not exist yet and / or are not accessible. Enhancing the relationship and data exchange between intellectual property offices and National Statistical Offices would help movement in the right direction, i.e. linking already existing data for the purpose of data consolidation, comparability, improvement and analysis.

Unfortunately, current empirical literature on IP is mostly patent based. Little economic (especially quantitative) research has been done so far on the economic importance of copyrights, trademarks etc. moreover, there are two main reasons why patents might not be the best indicator for the whole of the IPR spectrum:

english

First, there are several fundamental economic differences between patents, trademarks and copyrights. Economic arguments that apply to patents do not necessarily work for trademarks or copyrights (and vice versa). For example a patent requires putting technical details of a given invention in the public domain. Therefore patents are seen as promoting the dissemination of inventions. This mechanism does not hold for copyrights or trademarks. Hence, caution should be paid when extending results of studies that focus on patents only onto other IPRs.

Second, quantitative measures of the number of patents are considered as an output measure of the innovation processes, not an incentive for innovation itself.

The need for enhanced international collaboration and coordination

In the digital age a national intellectual property system should be well framed within and coordinated with international efforts. There are several examples of changes happening in major IP systems worldwide that could be used as illustrative case studies. Korea, for instance, has recently seen the approval of a new legislation on intellectual property which will enter into force in July 2011. This encompassing framework legislation addresses a wide range of IP-related issues, including linking R&D to IP, the fair use of IP, the provision of IP information, and the development of an IP service industry. Likewise, Japan is at present finalizing the implementation of the third phase of its "Intellectual Property Policy Outline", passed in 2002.

Concerning a possible revision of the current copyright systems, the OECD work on digital piracy suggests at least two issues that could possibly be addressed in this context.

These are: (1) the international consistency of copyright legislation and (2) cross-border co-operation in monitoring and enforcement activities. The rapid evolution of the Internet introduced a new international dimension for the rights holders. Content can be easily moved across the world without any costs. Due to differences in regulatory frameworks across countries, actions that in one jurisdiction are infringements might not necessarily be illegal in another jurisdiction. This leads to international re-allocation of piracy to jurisdictions with more permissive legislation (and/or weaker enforcement). Thus the situation calls for a co-ordination of legal frameworks.

The importance of effective enforcement

The introduction of the Internet and digitization of copyrighted material has introduced a new dimension to the phenomenon of counterfeiting and piracy. The flow of pirated digital products through the Internet is more difficult to track by law enforcement agencies from sellers, via distributors, to producers, than the flow of physical goods. The large numbers of individuals involved, and the often observed absence of a monetary transaction, present further challenges for effective international cooperation amongst enforcement agencies. However, governments and law enforcement agencies worldwide have some successfully examples of co-operation in multijurisdictional investigations and prosecutions of other Internet-related conduct.

A by-product of this new market dynamic is that the number of suppliers of pirated digital content (many of whom do not consider themselves as "pirates") has exploded, making detection and response much more difficult and costly for copyright owners and law enforcers. This is compounded by the fact that "pirates" operate globally in different

jurisdictions with different laws and regulations, which hampers the efficiency of enforcement and makes it more difficult and costly. Economies with strong copyright protection tend to report lower rates of piracy, but the risk of penalties without effective enforcement does not always seem to succeed as a strong deterrent. Moreover, the flexibility of digital piracy allows pirates to easily shift their activities to markets where legal regimes are weaker.

With respect to enforceability aspects – especially regarding copyrights – several exiting proposals emphasize punishment mechanisms. However, the economic literature dealing with moral hazard has shown that when punishment threats are not credible – as it is the case of copyrights, where infringements is often difficult to prove – incentive and cost-related mechanisms could be envisaged in order to minimize the moral hazard typically leading to piracy. Moral hazard arises because individuals or institutions do not take the full consequences and responsibilities of their actions.

Curriculum Vitae

He has been Policy Analyst in the Directorate for Science, Technology and Industry (DSTI) of the Organisation for Economic Co-operation and Development (OECD) since 2006. Within OECD DSTI he has been involved in numerous projects in the area of economics of knowledge and intellectual property rights, such as Economic Impact of Counterfeiting and Piracy, Innovation in the Software Sector, Piracy of Digital Content, and Knowledge Markets and Networks. Mr Stryszowski graduated in Economics from Tilburg University (the Netherlands). His academic research concerns the economic aspects of innovation and intellectual property.

english



Marie-Françoise Marais
HADOPI (The High Authority for Transmission of Creative Works and Copyright Protection on the Internet)

The development of the Internet has largely increased cultural exchange, radically altering customs of its users and their behaviour – I am thinking of amateurs of cinema, music, photography, literature as well as other forms of art.

Making works available to family and friends was replaced by unlimited exchange of contents on a large scale. New rights and duties stem from this fact,

Due to a low infringement detection rate and disproportionate penalties, provisions concerning theft of contents are ineffective. These penalties are also rarely administered so regulatory organs are seeking for new measures that will help them to face the increasing number of cases of illegal data downloading.

It is with respect to this problem that the act on "artistic work and the Internet" from June/October 2009 introduced the procedure of the so-called "gradual reaction".

The provisions concern 38 million Internet users in France who differ very much in the perception of such a "tool" as the Internet and use it in many different ways. The main aim of the act is to "take people to task" and its function is mainly educational. However, if Internet users continue to ignore warnings, they will be punished.

Two empirical studies carried out by the Hadopi (the High Authority for Transmission of Creative Works and Copyright Protection on the Internet) entitled: "The Hadopi act – cultural goods and uses of the Internet: practices and point of view of French Internet users" have shown that 49% of Internet users admits to using the Internet in an illegal manner.

"Gradual reaction" is an educational action within criminal proceedings concerning a particular offence –the so-called "serious negligence".

The procedure contains an educational element. It was implemented by the Commission for rights protection and it is to serve mainly as a warning mechanism for users, reminding them that they cannot use the Internet for illegal purposes. It contains also a penal element. If an Internet user ignores a warning, the Commission for rights protection is allowed to file the case to a court upon the repetition of the incident.

The basis of this procedure is the idea of appealing on a large scale to the feeling of responsibility among Internet users when they send their files to other people, and if such an appeal turns out to be ineffective, courts are to deal with the case.

Activities of the Commission for rights protection:

August 2010 – first complaint lodged to the Hadopi by rightholders;
September 2010 – the Hadopi sent first requests concerning identification of people to Internet services providers;
1st October 2010 – the Hadopi sent first admonitions;
February 2011 – the second stage of the "gradual reaction" procedure, that is sending of the second admonition, began.

By 1st November 2011 the Hadopi sent:
700 thousand first admonitions;
55 thousand second admonitions;
and 100 cases ended with the third stage – court procedure.

Despite the fact that "gradual reaction" has a totally real nature, this procedure itself is not sufficient. Apart from its limited range of interventions, it is a unique complement to the Hadopi activities of a more significant character, that is, it is supposed to encourage to a more frequent usage of the legal offer with which we mainly deal.

Legal offer

On the Internet both legal and illegal offer – paid and for free – is available. An Internet users has a big problem with differentiating what is legal and what is illegal.

It is one of the results of the studies carried out by Hadopi. 59% of Internet users who declare legal usage put an equals sign between paid and legal services. This rate amounts to 46% in the case of Internet users who admit to illegal using the Internet. This number allows us to verify the opinion according to which online contents do not sufficiently suit Internet users' expectations.

In order to facilitate users distinguishing legal offer from the illegal one, the Hadopi aims at marking of the currently available offer. Marking concerns entities whose activity consists of providing services of making contents available on the Internet and it defines criteria that guarantee that a given offer respects copyright.

Numbers concerning marking

The High Authority has marked the offer of 33 services providers:
- 24 music services;
- 7 audiovisual services;
- 4 services on software and video games;
- 1 photography service.

english

Offers marked by the Hadopi amount to the total of 115 million works. Almost1/3 of services marked by the Hadopi offers more than a million works. The biggest portals make 11-20 million works available legally.

Promising results

After first months of activity, measurable results are visible. The above-mentioned studies indicate that 16% of French Internet users declares turning to the legal offer within 6 months from the introduction of the "gradual reaction" procedure. Half of them states, that the Hadopi encouraged them to a more frequent contact with goods of culture via portals that respect copyright.

Competent entities have published data according to which there was a decrease in a non-authorised exchange of files in France within peer-to-peer network and they seem to support the above results. However, one cannot ignore potential side-effects, such as attempts to hide such activities or illegal use of files thanks to solutions other than peer-to-peer networks (data streaming, direct downloading).

Due to the complexity of problems concerning works and rights on the Internet, activities of the High Authority should be accompanied with intense policy aiming at harmonisation and bringing all concerned parties together.

This very intention was the source of the idea of the Hadopi "marks" introduction. As a part of the initiative, seven independent experts assembled about one hundred people from different milieus related with the Internet and culture in order to work out a concept of an ecosystem of the future.

The institution has chosen open activities, without elements of hierarchy. They served as a basis for the concept of the Hadopi "marks". It is also an open and overt platform in which people carrying out common studies and holding common discussions under the supervision of the seven experts take part. Five of the experts specialise in five different branches of knowledge, which guarantees a holistic approach to the subject; these branches are: law, economics, social studies, technology, and philosophy.

Summing up, I would like to emphasise that the Hadopi takes care of respecting rights of all Internet users. Copyright is not only related to the issue of remuneration, but also to the freedom of deciding upon the place in which their works are to be found and their purpose.



Marielle Gallo
European Parliament

Intervention Warsaw

1. Introduction

- It is the first time that the Commission proposes a total and coherent strategy concerning intellectual property. I speak on behalf of the PPE group in order to suggest the adoption of this strategy and this long-term strategic vision.
- The aim of politicians is to make the EU overcome the present economic and social crisis. We need to invest in the economy based on knowledge so that Europe could strengthen its position in international economy and face up to the competitiveness of developing countries. Intellectual Property is at the very core of such actions. Without a uniform patent, an efficient system of our brands' protection and without copyright, Europe will become a large market for American and Chinese companies.

2. Panel discussion: collective mamagement and enforcement

A. Collective managemet and multiterritorial licensing

- Statement: The European Commission actions disappointed all the interested parties.
- Avoiding an ideological discussion to which some want to bring us, let us look at the hard reality. Copyrights are not a problem, nor the so-called territoriality of copyrights is a problem, but the fragmentation of musical repertoires, created by the recommendation/ order in 2005; we must then immediately find a solution to stop that fragmentation within abiding by the EU treaties, especially competition law.
- Moreover, it will be essential to establish new legal frameworks for functioning, organisation, and transparency of collective management of organisations.
- The recent scandal in Spain shows how much there is still to be done in this respect. We should remember that the

english

main task of the collective management system is to ensure proper remuneration of artists and dissemination of works of its members as much as possible. In other words, it is collective management organisation that serves its members, and not the other way round.

B. Enforcement

- A review of the directive of 2004 proposed by the Commission is necessary as this directive does not anticipate various forms of usage in the digital environment. The process of digitalisation influences more and more economy sectors. The whole world has to face these difficulties.
- Some would like to persuade us that the world should have free access to everything. But this is impossible. The process of creation has its price and none of economy would be sustained until the actions called by the Americans "digital theft" will take place.
- Numerous studies point negative effects of piracy, for example these of the OCDE in 2008 or those of the Copyright Board of Canada in February 2011. We need no studies. It is sufficient to notice the slump on the Spanish music market to realize the negative effects of illegal downloading/copying.
- The Commission motion aims at answering three difficult questions concerning:
  - Balance between the right to information on infringements of copyrights and protection of personal data of users;
  - Conditions of collecting evidence in the case of DPI intellectual property rights infringement in order to ensure efficient protection;
  - Methods of influencing Internet service providers;
- The last point is inseparably linked with public consultations on electronic commerce, which has been recently done by the Commission. Is it necessary to review the directive on electronic commerce? Undoubtedly, it is now one of the most controversial issues.
- Let us not forget that e-commerce is a strategic stake for the whole European economy. That is why great caution should be exercised.
- The electronic commerce has started to evolve since 2000, when this directive was adopted. Certain previsions, especially concerning exemption from responsibility of internet service providers, no longer correspond with the reality of 2010s.
- Without going back to this directive, it would be necessary that the Commission, with the participation of all parties interested, proposed new guidelines concerning the interpretation of some provisions of the directive 2000/31 so that they are uniformly applied in the UE.

3. Conclusions

- Summing up, I would like to remind you that the Internet is an ecosystem.

- In this ecosystem, right holders, network operators and users have to coexist. This coexistence is not without conflicts, but it is important for the whole world that this ecosystem functions.
- Furthermore, it turns out that even this demarcation line between those operators does no longer correspond to the reality: telecommunication operators largely contribute to the creation of culture contents, while users generate more and more their own contents.
- Therefore, I call for going beyond ideological divisions of the past in order to establish something I call **the network of cooperation.** Without losers and the excluded, taking into consideration justified interests of all parties, which is beneficial for all those who create this magnificent, but delicate ecosystem, that is the Internet.

Curriculum Vitae

Marielle Gallo is postgraduate in general private law, Paris I (1977). She is practicing as lawyer in Paris since October 1978. In the 2009 European elections, she was candidate on the Union for a Popular Movement list in the Ile-de-France region and was elected to the European Parliament. She is a member of the Legal Affairs committee, of the Delegation for relations with the United States and substitute of the Internal Market and Consumer Protection committee, the Employment and Social Affairs committee and of the Delegation for relations with India. She was the rapporteur of the initiative On enforcement of intellectual property rights in the internal market which was adopted on September 21, 2010. Marielle Gallo is also Chair of the working group on Copyright of the European Parliament.

english


elle Gallo


f rightholders;
to execute rights by single
Steve Rowan
Jean Bergey

PANEL III

Extended collective rights management as a possible solution to current copyrights dilemmas

COPYRIGHT

ROLE OF THE COMPETENCES IN CULTURE. MANAGEMENT OF COPYRIGHTS AND RELATED RIGHTS IN THE DIGITAL ENVIRONMENT

Moderator: Elżbieta Traple **444**
Keynote speaker: Mario Bouchard **446**
Panelist: Maria Martin-Prat **450**
Panelist: Mihály Ficsor **452**
Panelist: Patrick Peiffer **460**
Panelist: Lucie Guibault **461**
Panelist: Krzysztof Kuik **464**



Elżbieta Traple
Polish Filmmakers Association

Introduction to the Panel

Efficient mechanisms for clearance of copyrights are essential for the copyright-based industries, therefore the ECL model has been perceived as the potential means to achieve this objective. It has been argued that the ECL model, first developed in the Scandinavian countries, is useful in situations where right holders are numerous, not associated in collecting societies or difficult to trace (e.g. in case of orphan works). Since ECL is on the EU legislative agenda – see Green Paper on Copyright in Knowledge Economy (COM 2008 (466) and COM 2009(532), our task today is to present the main features of the system and to discuss the key legal problems connected with it. We should try to determine whether ECL is the solution at least for certain problems of contemporary digital society.

There are numerous legal controversies concerning ECL; let me list some of them: 1) might the approval by the Minister of Culture of only one collecting society as being entitled to operate on the basis of ECL be treated as an impediment to a free market in services? 2) Is the ECL consistent with the Bern Convention, particularly: is the opt-out system necessary to leave the Bern Convention unaffected and should opting-out be treated as a formality as understood in the Bern Convention? 3) Is ECL the limitation or exception subject to the three-step test? 4) Is the territoriality of ECL an obstacle to transborder management?

Conclusions from the presented reports and the discussion:

1. ECL allows the preservation of a certain degree of autonomy of management and might be seen as middle way between compulsory licences and total freedom of contracts;
2. It provides the necessary certainty to users, since the right holders may present their claims only against the organisation;
3. The system of ECL is not panacea for all difficulties or ailments of contemporary copyright but could be a good solution to certain problems (e.g. orphan works or digitisation of cultural heritage in libraries, on line broadcasting or retransmission)= some sort of works, in some sectors, some fields of exploitation;
4. ECL is not as such an impediment to competition.

We should admit that ECL is the possible solution to some copyright problems subject to resolution of the 4th condition: the system should be recognised by national law or by EU law; the organisation must guarantee to indemnify the users against any claims from individual right holders; the collective society should guarantee an opt out system; special consideration should be given to the interests of unrepresented rights holders to assure them the proper remuneration. The clear position of the EC is necessary regarding the ECL in the context of the Service Directive. The recognition of ECL by EU law (e.g. in the future directive on collective management) shall overcome the territoriality of ECL.

ECL being potentially the means, which might help resolve the problem of rights clearance, increases public access to cultural works and creates better market conditions for intermediaries should consideration be given to the particular interests of all parties involved in copyright management.

Curriculum Vitae

Attorney at law, also working in the Chair of Civil Law at the Jagiellonian University, specialising in civil law and intellectual property law, author of numerous publications in this respect. She graduated from the Jagiellonian University Faculty of Law in 1969, obtained her PhD in 1978, and defended her "habilitation" thesis in 1989. In 1986–1987, 1990 and 1996 she conducted research at the Max Planck Institute in Munich as a visiting professor. Member of international research groups working on developing model solutions in copyright and industrial property right. She participates in works on bills and is an expert producing opinions for the Sejm and the Senate of the Republic of Poland. She is also active in cooperation with international law organisations. Member of the Deutsches Anwaltsinstitut in Bochum and president of the Arbitration Court at the Cracow Chamber of Commerce and Industry. In the period preceding Polish accession to the European Union, she had been participating in the works on harmonising copyright and industrial property right carried out by an expert group appointed by the European Commission.

english



Mario Bouchard
General Counsel to the Copyright Board of Canada

The views expressed in this paper are my own and may not reflect those of the Board or of the Government of Canada.

Keynote Speech

Sometimes, owners of the copyright in a work cannot be located. Often, attempting to do so makes no economic sense. As a result, the work is either used without permission (a violation of copyright) or not at all. Both scenarios generally are unfavourable to the user and the owner. Extended collective management (ECM) is one way to avoid this.

An extended collective licence (ECL) is a licensing agreement freely negotiated between a collective management organization (CMO) and a user, the application of which is extended (generally through legislation) to allow the use of works of non-member rights holders. ECL is market-generated and voluntary. An agreement must be concluded with a CMO before the law sanctions the extension of the agreement. ECM is generally thought of as originating in the Nordic countries in the early 1960s.

ECM is *not* the only solution to all orphan or out of commerce works issues, though it can provide some relief from certain associated problems. Other approaches are possible and, sometimes, preferable.

ECM legislation always imposes limitations. Generally, ECL is available on a specific, market-by-market basis. In Norway, for example, an ECL is possible for the paper and digital reproduction of published works for an educational institution's own uses and for the making available by archives of their own collections of published works. These ECL do not allow the reproduction of unpublished works, and archives cannot make available something that is not in their collections. Only Danish legislation can potentially apply to all types of uses and users. The need that a CMO and a user first agree on a licence further limits the ambit of the ECL: the agreement can only restrict, not extend, the statutory framework, for example by restricting the types of works or uses targeted by the licence or by capping how much of each work can be used.

Generally speaking, the intervention of a public authority is required for the statutory extension to operate. Everywhere except Sweden, a CMO must be declared to represent a substantial part of the repertoire used nationally before an ECL can take effect. The omnibus Danish legislation requires the Ministry of Culture to ensure that authorisations are granted only when individual clearance is improbable. In Norway, the relevant department must sometimes decide which users can benefit from ECM. All this tends to confirm that ECLs are generally designed so as not to compete with existing markets.

As a rule, ECM legislation requires that non-members and members be treated equally. Equal treatment does not guarantee individual remuneration: some royalties are used for collective purposes. ECM legislation does not address non-member rights to individual remuneration, except in Denmark where non-members sometimes are entitled to such a remuneration which is set by a Tribunal if the parties are unable to agree.

The ability of non-members to withdraw or opt out is the exception, not the rule. Even though the option is hardly ever exercised were offered, it remains important, if only because it can de-fuse potential conflicts. Its absence may affect the acceptability of ECM as well as its compliance with Berne and TRIPs.

ECM with opting out can benefit all interested parties. Rights holders who do not wish to be represented stay out. Those who remain passive get paid. Licensees can use anything they want, with the possible exception of what has been opted out. ECM has less or none of the unpleasant aspects of compulsory licence. In its legislative form, it shields users from civil and criminal liability.

ECM is not a panacea. Generally, it must be implemented through legislation, though it first emerged in the world of contracts. ECM may be less than satisfactory to those especially sensitive to authors' rights issues. To some extent, however, these limits may be more theoretical than practical.

ECM is generally, but not universally, thought to comply with Berne, TRIPs and the European *acquis communautaire*. ECM can reinforce the monopolistic position of CMOs, especially since, as a rule, public authorities only allow one CMO to practice ECM in any given market. This is less of a problem if a CMO's practices are closely monitored by a public authority, at least in jurisdictions where the regulated conduct defence is available. The same thing cannot be said about the European competition authorities, who may view ECM as problematic within the single market.

ECM-like mechanisms have been implemented in a number of jurisdictions. It exists in Malawi and Zimbabwe. Some Eastern and Central European countries have similar regimes, including the Czech Republic, Hungary, Latvia and Ukraine.

Russian CMOs have long been entitled to grant licences on behalf of all rights holders. These provisions created difficulties during the transition to market economy. The Civil Code now provides that only state-accredited CMOs can grant ECLs. This comes with the right to opt out, though its exercise apparently does not affect existing licences until they expire.

The British Digital Economy Bill of 2010 would have empowered the government to issue ECL regulations but that provision was eventually dropped. The Hargreaves Report on intellectual property has advanced a somewhat ambiguous solution to mass orphan works licensing by proposing a Nordic ECL coupled with a requirement for a diligent search in rights registries; the government recently announced its intention to implement this recommendation.

In the United States, some have perceived the proposed settlement of the class action against Google Books as a form of judicial ECM. The settlement would have allowed Google to use works of all rights holders who did not opt out and royalties would have been paid in all cases to a CMO. There were also significant differences. The measure was judicial,

english

not contractual or legislative. There would have been no supervisory authority other than the court. The settlement created a new CMO, with no members to start with. Finally, only registered copyright owners would have been paid. The matter is now moot: the settlement was rejected by the supervising court.

In Canada, once a tariff or licence is in place between a reprographic rights organization (RRO) and certain types of institutions, the "Copyright Act" provides that damages available to non-members are capped to what is payable under the tariff or licence. However, the use of non-member's works remains a violation of copyright that can be enjoined for the future; this constitutes the ultimate form of opting out.

Canadian RROs have practised ECM on a contractual basis for two decades. They offer blanket licences with a indemnification against all costs and liability resulting from an eventual prosecution for copyright violation as long as the user does not copy works mentioned on a CMO-maintained exclusions list that identifies those who have opted out. A non-member whose work is "caught" during a royalty distribution survey is sent a cheque just as any member. This comes with an important advantage: the rights holder who cashes a royalty cheque grants an implied, retroactive permission to use the work. No user has ever claimed under the indemnity clause. The RROs sometimes purchase liability insurance for the indemnity they offer. Also, since these collectives secure non-exclusive assignments of copyright, it always remains possible for a user to licence at source, usually with the publisher, the rights they need. Here again, civil and criminal prosecutions remain possible, and the issuance of an injunction definitely secures an owner's right to "opt out".

In the Netherlands, Pictorights licenses photo archives to make available orphaned visual works on a non commercial basis. The indemnity they offer is limited to the amount of royalty paid. In theory, users can still be sued by non-members. The expectation is that they will be satisfied knowing they are being treated on an equal footing with members. The intention is to treat this as a collective right, like lending and reprographic rights. Copyright owners can opt out.

In Germany, Bild-Kunst offers to the national library and to fine arts image banks a licence allowing them to offer for download, to registered users, all relevant works, whether or not in the CMO's repertoire. In this instance, the collective is willing to take the risk of dealing with non-members only if the user takes a licence for "the world". Here again, the indemnity is only for the amount of royalties paid. Non-members are remunerated on same basis as members and copyright owners can opt out.

ECM probably is well suited to mass digitization. Its usefulness will increase as the number of uses increases and their individual value decreases. ECM can help to lower or eliminate some transaction costs associated with individual licensing or the execution of due diligence searches in orphan works regimes. It might also allow faster achievement of a critical mass required by both rights holders and users. Otherwise, rights holders do not join because the CMO is not large enough; the repertoire is small, so royalties collected are modest; the CMO does not collect much, so it lacks the means to recruit and enforce; and both because the repertoire is small and the risks of prosecution are low, users are not especially motivated to deal with the CMO.

Implementation of ECM, whether through contract (which should be considered if legislators are hesitant to act) or law, requires some measure of consensus among the relevant constituencies as well as informed judgments or decisions on a number of policy issues, such as:

- What amount of resources should be put in locating copyright owners, searches, administration?
- Who should pay for this? If it is the CMO, ECM is appropriate. If it is the user, orphan works licensing should be preferred.
- How likely are non-members to accept the royalties sent to them?
- In the case of contractual ECL, how likely are civil or criminal prosecutions? how afraid are users of such prosecutions?

The only essential elements of an ECL are an extension of repertoire in the context of users dealing with a CMO. However, to be successfully implemented in other jurisdictions, ECM probably requires the following important additional characteristics:

- an agreement between the CMO and users to resort to ECM;
- approval by a public authority according to public policy criteria (substantial representation, proper governance, transparency);
- equal treatment of non-members (with or without special right of individual remuneration);
- right to opt out, preferably coupled with an exclusions list of those who have opted out;
- a public authority to monitor fluctuations in membership, opt outs, acceptance of royalty payments by non-members and other factors, to verify if the licence is delivering what it promised.

ECM should be possible when two CMOs act in the same market.

Successful operation of ECM in new jurisdictions will be greatly helped by the presence of reputable CMOs and a culture of basing rights administration on a combination of private agreements and public rules. It can only occur if CMOs are perceived as credible, efficient and transparent.

Curriculum Vitae

A member of the Quebec bar, Mario Bouchard holds a master's degree from l'Université Laval. Since 1990, he has acted as General Counsel to the Copyright Board. He was legislative counsel to the Quebec National Assembly, teaching associate in Public Law, University of Birmingham (U.K.), research coordinator of the administrative law project of the Law Reform Commission of Canada, wine broker, counsel to the federal department of Justice and head of legal services at the Immigration and Refugee Board. He has appeared before the Federal Court of Appeal and the Supreme Court of Canada. He has authored several papers dealing with copyright, the work of the Copyright Board, collective administration and orphan works. Mr. Bouchard has been involved in many files dealing with copyright law reform and new technologies, including proposed tariffs for the use of music over the Internet and by satellite radio. He is member of the external advisory board of the Intellectual Property Law and Technology Program at Osgoode Hall Law School.

english



Maria Martin-Prat
Copyright Unit, Directorate-General for Internal Market and Services,
European Commission

The model of extended collective licences is one of the methods of solving problems related to copyright in the European Union. Up till now it has been functioning in the Scandinavian countries. The basis of this system is a voluntary agreement concluded between a user and a collective management organisation that administers the rights to a representative part of the repertoire in a given category.

European directives do not impose ready-made solutions nor methods of rights management. Their task is just to introduce guidelines for potential actions. The final decision always belongs to member states.

The European Commission has doubts whether the model of extended collective licences, although it functions well in the Scandinavian countries, may become a pan-European solution. Then it would have to be applied to the trans-frontier usage of works. Member states have different legal orders and the fact that a given solution is successfully used in several countries does not mean that it will be appropriate for the remaining states.

From the European Commission point of view, the introduction of the model of extended collective licences on the European scale is problematic. One of the issues that raises serious doubts is the problem of monopolistic position of a collective management organisation that issues such a licence. The most important aspect of the model is the necessity of providing the criterion of a repertoire representativeness by a given organisation. Moreover, it is essential to give copyright holders the possibility of "opting-out" although using this possibility in practice is quite difficult.

The European Commission does not exclude the application of the model of extended collective licences on the European scale, but is quite sceptical about it.

By Department of Intellectual Property and Media, Ministry of Culture and National Heritage, on the basis of Ms Martin-Prat speech at the conference.

Curriculum Vitae

Ms. Martin-Prat is Head of the Copyright Unit in the Commission Internal Market Directorate General. Her Unit is responsible for the development and enforcement of the EU *acquis* in the area of copyright and related rights as well as for international negotiations in bodies such as the World Intellectual Property Organisation. Before joining the Copyright Unit, Ms Martin-Prat was already a Head of Unit in DG MARKT, responsible for free movement of services and freedom of establishment issues, notably the 2006 Services Directive. Prior experience in the Commission includes being a member of the Cabinet of Commissioner Joaquin Almunia and several posts in DG MARKT. Ms Martin-Prat is admitted as a solicitor in Spain and has two postgraduate degrees on European Law. She is fluent in Spanish, English and French.

english



Mihály Ficsor
Hungarian Copyright Council

Mandatory and "extended" collective management of copyright and related rights under the international norms and the *acqui communautaire*

I. Mandatory (obligatory) collective management

1. Mandatory collective management and the international treaties

It seems worthwhile asking the following prior questions before the analysis of the Berne Convention from the viewpoint of when and under what conditions mandatory collective management may be permitted (of course, this analysis is relevant also from the viewpoint of the TRIPS Agreement and the WCT, which incorporate the substantive provisions of the Berne Convention by reference):[1]

- (i) is it *determining/imposing a condition* if somebody is in the position to do something but it is provided in the law that he can only do so in a certain way?
- (ii) is it *determining/imposing a condition* if somebody owns something but it is provided in the law that he can only use it in a certain manner?
- (iii) is it *determining/imposing a condition* if somebody is granted a right but it is provided in the law that he can only exercise it through a certain system?

Obviously an affirmative answer should be given to each of these questions.

This is important to be noted since the Berne Convention contains provisions – namely Article 11*bis*(2) and Article 13(1) – under which it is a matter for legislation in the countries of the Berne Union to determine/impose conditions under which certain exclusive rights may be exercised.

[1] In view of Article 9.1 of the TRIPS Agreement and Article 1(4) of the WCT.

Article 11*bis*(2) reads as follows (emphasis added):

> It shall be a matter for legislation in the countries of the Union *to determine the conditions under which the rights mentioned in the preceding paragraph*[2] *may be exercised*, but these conditions shall apply only in the countries where they have been prescribed. They shall not in any circumstances be prejudicial to the moral rights of the author, nor to his right to obtain equitable remuneration which, in the absence of agreement, shall be fixed by competent authority.

Article 13(1) reads as follows (emphasis added):

> Each country of the Union may impose for itself reservations and *conditions on the exclusive right granted to the author* of a musical work and to the author of any words, the recording of which together with the musical work has already been authorized by the latter, to authorize the sound recording of that musical work, together with such words, if any; but all such reservations and conditions shall apply only in the countries which have imposed them and shall not, in any circumstances, be prejudicial to the rights of these authors to obtain equitable remuneration which, in the absence of agreement, shall be fixed by competent authority.

These provisions are regarded as a legal basis for the application of compulsory licenses due to the way they define the minimum requirement to be respected when such conditions are applied; namely that determining/imposing conditions must not, under any circumstances, be prejudicial to the right to obtain an equitable remuneration. This does not mean, however, that non-voluntary licenses may be regarded as the only possible "*conditions*" mentioned in those provisions; *also other conditions* of the exercise of the exclusive rights concerned *may be applied*.

It is clear that mandatory collective management of rights is such a condition, since, it means (referring to the questions listed above above) that

- (i) although the owners of these rights are in the position to do something (namely, to enjoy the exclusive right of authorizing the acts in question), it is provided that *they can only do so in a certain way*;
- (ii) although they own such exclusive rights, it is provided that *they can only exploit those rights in a certain manner*; and
- (iii) although they are granted such rights, it is provided that *they can only exercise those rights through a certain system* (namely, through collective management).

The possibilities of "determining/imposing conditions" are provided for in the Convention in an exhaustive way. Therefore, on the basis of the a *contrario* principle, it can be deduced that, in general, mandatory collective management of *exclusive rights* may only be prescribed practically in the same cases as non-voluntary licenses (which result in mere rights to remuneration).

[2] The "rights mentioned in the preceding paragraph" – paragraph (1) of the same Article – are covered by these provisions: "Athors of literary and artistic works shall enjoy the exclusive right of authorizing: (i) the broadcasting of their works or the communication thereof to the public by any other means of wireless diffusion of signs, sounds or images; (ii) any communication to the public by wire or by rebroadcasting of the broadcast of the work, when this communication is made by an organization other than the original one; (iii) the public communication by loudspeaker or any other analogous instrument transmitting, by signs, sounds or images, the broadcast of the work."

english

So far, the issue of mandatory collective management of *exclusive rights* has been analysed. It is important to note this because what is discussed above should not be interpreted as to mean that mandatory collective management may only be prescribed in cases where the Berne Convention (or other international treaty on copyright and related rights) allows the "determination/imposition of conditions" for the exercise of exclusive rights. Mandatory collective management is permissible also in cases

- (i) where a right is not provided as an exclusive right of authorization but rather as a mere right to remuneration (as in the case of the resale right (*droit de* suite) under Article 14ter of the Convention or the so-called "Article 12 rights"[3] of performers and producers of phonograms);
- (ii) where the restriction of an exclusive right to a mere right to remuneration is allowed (as under Article 9(2) of the Berne Convention concerning the right of reproduction);[4] and
- (iii) where what is concerned is a "residual right;" that is, a right to remuneration (usually of authors and performers) which "survives" the transfer of certain exclusive rights (such a residual right "by definition" allows the exercise of the exclusive right concerned, since it is only applicable after that the latter has been transferred).

2. Mandatory collective management under the *acquis communautaire*

Rental Directive. For mandatory collective management of "residual rights" mentioned at the end of the preceding subtitle, the best example is the "unwaivable right to remuneration" under Article 4 of the Rental Directive.[5] Since it is just mentioned above, it is justified to begin the review of the *acquis communautaire* from the viewpoint of the issue of mandatory collective management, with the provisions on this right.

Article 4(1) of the Rental Directive provides as follows: "Where an author or performer has transferred or assigned his rental right concerning a phonogram or an original or copy of a film to a phonogram or film producer, that author or performer shall retain the right to obtain an equitable remuneration for the rental." Paragraph 2 of the same article adds that "[t]he right to obtain an equitable remuneration for rental cannot be waived by authors or performers."

The provisions of Article 4(3) and (4) of the Directive deal with the issues of collective management. Article 4(3) reads as follows: "The administration of this right to obtain an equitable remuneration *may* be entrusted to collecting societies representing authors or performers" (emphasis added). Then, Article 4(4) provides for the *possibility* of imposition of collective management. Its relevant part reads as follows: "Member States *may* regulate whether and to what extent administration by collecting societies of the right to obtain an equitable remuneration may be imposed…" (emphasis added).

In the quotation of the provision of Article 4(4) of the Directive, the word "may" is emphasized to point out that what is

[3] The right of performers and producers of phonograms to a single equitable remuneration for broadcasting and communication to the public of phonograms published for commercial purposes provided in Article 12 of the Rome Convention and Article 15 of the WPPT.

[4] Article 9(2) of the Berne Convention uses the expression "to permit the reproduction of… works". This may mean – subject to the said test – either free uses or, as it is clarified in the report of Main Committee I of the 1967 Stockholm revision conference (see paragraph 85 of the report), the reduction of the exclusive right to remuneration to a mere right to equitable remuneration. It is on this basis, that, in case of widespread and uncontrollable private copying, in certain countries, a right to remuneration is applied (usually in the form of a levy on recording equipment and material) to which is, of course, the obligation to grant national treatment extends without any reasonable doubt whatsoever.

[5] Article 4(1) of the Rental Directive provides as follows: "Where an author or performer has transferred or assigned his rental right concerning a phonogram or an original or copy of a film to a phonogram or film producer, that author or performer shall retain the right to obtain an equitable remuneration for the rental." And paragraph 2 of the same article adds that "[t]he right to obtain an equitable remuneration for rental cannot be waived by authors or performers."

involved is that the Directive *grants permission* to impose (mandatory) collective management for the exercise of this "residual right." Since it has been found necessary to state in the Directive that, in this case, collective management *may* be imposed, is implied that, under the *acquis communautaire* – unless this possibility does not follow directly from the provisions of an international treaty to which the Member States are party – there is a need for such a permission. This have an inevitable *a contario* implication since it seems to reflect the position that, in the E.C., the prescription of mandatory collective management is only allowed if it is exceptionally permitted by the international norms on copyright and – in accordance with those norms – by the *acquis communautaire*. The provisions of other directives on mandatory collective management referred to below confirm this *a contrario* effect.

Satellite and Cable Directive. The Satellite and Cable Directive[6] goes further than just allowing the determination/imposition of collective management of rights: *in the case of cable retransmission, it makes such management mandatory*. Article 9(1) of the Directive provides as follows: "Member States *shall* ensure that the right of owners of copyright and related rights to grant or refuse authorization to a cable operator for a cable retransmission may be exercised only through a collecting society" (emphasis added). The Directive also regulates the legal technique through which it may be achieved that all such rights of owners of copyright and related rights may be concentrated in the repertoire of a CMO (or possibly more than one organizations from which owners of rights may choose one).[7]

The above-quoted provision of the Satellite and Cable Directive *is in accordance with the above-stated principle* according to which, in the case of an exclusive right, *mandatory collective management may only be prescribed where the relevant international norms allows to do so,* either through permitting the prescription of conditions for the exercise of exclusive rights or through limiting it to a right to remuneration in certain cases. (In such a case, the exclusive nature of the rights concerned disappears not only in respect of the decisive "upstream" stage – that is, in the relationship between the owners of rights and the CMOs – but also in respect of the "downstream" stage between the CMOs and the users).

This is so since, as quoted above, in respect of authors' "exclusive right of authorizing… any communication to the public by wire… of the broadcast of [their] works" granted by paragraph (1) of Article 11*bis*, paragraph (2) of the same Article provides that "[i]t shall be a matter for legislation in the countries of the [Berne] Union to *determine the conditions under which the rights mentioned in* [paragraph (1)] *may be exercised*." (In the case of related rights, neither the Rome Convention nor the *acquis communautaire* provided for *exclusive* rights of authorization concerning cable retransmissions. This situation has not changed with the adoption of the Satellite and Cable Directive. The international

[6] Council Directive 93/83/EEC of 27 September "on the coordination of certain rules concerning copyright and rights related to copyright applicable to satellite broadcasting and cable retransmission."

[7] Article 9(2) and (3) of the Satellite and Cable Directive provide as follows:
"2. Where a rightholder has not transferred the management of his rights to a collecting society, the collecting society which manages rights of the same category shall be deemed to be mandated to manage his rights. Where more than one collecting society manages rights of that category, the rightholder shall be free to choose which of those collecting societies is deemed to be mandated to manage his rights. A rightholder referred to in this paragraph shall have the same rights and obligations resulting from the agreement between the cable operator an collecting society which is deemed to be mandated to manage his rights as the rightholders who have mandated that collecting society and he shall be able to claim those rights within a period to be fixed by the Member State concerned, which shall not be shorter than three years from the date of the cable retransmission which includes his work or other protected subject matter."
"3. A Member State may provide that, when a rightholder authorizes the initial transmission within its territory of a work or other protected subject matter, he shall be deemed to have agreed not to exercise his cable retransmission rights on an individual basis but to exercise them in accordance with the provisions of this Directive."

english

norms adopted in the meantime – the relevant provisions of the TRIPS Agreement and the WPPT – also have not introduced such exclusive rights.)

Article 10 of the Satellite and Cable Directive provides for *an exception to mandatory collective management* of cable retransmission rights; namely in respect of the rights of broadcasting organizations.[8] This refers to and confirms one of the basic principles concerning collective management, according to which collective management is only justified where individual exercise of rights – due to the number of owners of rights, the number of users or other circumstances of uses – is impossible or, at least, highly impracticable.[9] Broadcasting organizations are relatively less numerous (in contrast with authors and the owners of related rights other than broadcasting organizations); they are able to manage their rights individually.

Resale Right Directive. The Resale Right Directive[10] – the same way as the Rental Directive in respect of the "residual" right to remuneration provided in it – *does not prescribe mandatory collective management* for the collection and distribution of the royalties due for the resale right, *but allows Member States to do so.* Its Article 6.2 reads as follows: "Member States may provide for compulsory or optional collective management of the royalty provided for under Article 1." [Emphasis added.]

It follows from what is discussed above that, in this case, the prescription of *mandatory collective management is allowed under the international copyright norms,* since it corresponds to the nature of the resale right (*droit de suite*) under Article 14*ter* of the Berne Convention; namely that it is a mere right to remuneration (it is also only such a right under Article 1 of the Resale Right Directive).

In the above-quoted text of Article 6(2) of the Directive, emphasis is added to the word "may" to indicate that a *permission* is involved. The drafters of the Directive have found it necessary to state that, in the case of this right, it is *allowed* to prescribe mandatory collective management. This confirms the result of the analysis above according to which such provisions have an *a contrario* implication.

II. "Extended" collective management

1. Presumption-based and "extended" collective management from the viewpoint of the international treaties

A fully developed collective management systems has the advantage that it makes possible for collective management organizations to grant blanket licenses to users for the use of quasi the entire world repertoire of works or objects of related rights in regard to a given right of a given category of owners of rights.

However, even where the system of bilateral agreements is fairly developed (e.g., as in the case of musical performing rights), the repertoire of works in respect to which a collective management organization has been *explicitly* given the power to manage exclusive rights, in fact, is never truly an entire world repertoire (because, in certain countries, there are no appropriate partner organizations to conclude reciprocal representation agreements, or because certain authors do not trust and CMO with the exercise of their rights).

In view of this, there are two basic legal techniques for ensuring the operation of blanket license systems. The first one is the "guarantee-based" system, which involves the following elements: (i) either by statutory law or by case law recognizes the lawfulness of authorizing the use of works not being covered by the repertoire of a given organization is recognized by law; (ii) the organization guarantees that individual right owners will not claim anything from users to whom blanket licenses are granted, and that, if they still try to do so, such claims will be settled by the organization and that any user will be indemnified for any prejudice and expense caused to the user as a result of justified claims by individual owners of rights; and (iii) the organization also guarantees that it treats owners of rights who have not delegated their rights to it in a reasonable way (certainly not discriminating them in favour of those authors who have delegated the excursion of their rights to the collective management organization, taking into account the nature of the right involved.

Such a system does not include the possibility of opting out and does not necessarily include the guarantee of sufficient representative repertoire (see the discussion on "extended" collective management below). Therefore, its compatibility with the relevant international is, as a minimum, doubtful.

There is another legal technique to ensure the applicability of blanket licenses which is more appropriate in the case of exclusive rights, because it avoids the paradox situation of leaving the solution to the problem created for those owners of rights who do not wish to participate in the collective system to the very collective management organization in which they do not wish to participate (as in the case of the 'presumption-based' systems). This legal technique is the so-called extended collective management. The essence of such a system is that, if there is an organization authorized to manage a certain right by the overwhelming majority of – both domestic and foreign – owners of rights and thus it is sufficiently representative in the given field,[11] the effect of such collective management is extended by the law also to the rights of those owners of rights who have not entrusted the organization to manage their rights.

In fact, this condition includes two criteria. First, it is a basic criterion of the compatibility with the international norms that such an extended effect is granted only by a national law where collective management is a justified normal way of exercising a right. The second criterion is that the extended effect should concern only a relatively marginal scope of rights not covered by the repertoire established on a voluntary basis, for the reasons mentioned earlier.

[10] Directive 2001/84/EC of the European Parliament and the Council of 27 September 2001 on the resale right for the benefit of the author of an original work of art.

[8] Article 10 of the Satellite and Cable Directive provides as follows: "Member States shall ensure that Article 9 [prescribing mandatory collective management] does not apply to the rights exercised by a broadcasting organization in respect of its own transmission, irrespective of whether the rights concerned are its own or have been transferred to it by other copyright owners and/or holders of related rights."

[9] This is the very first principle stated in the Conclusion chapter of both editions of the WIPO book on collective management (first edition: 1990, WIPO publication No. 688(E); second edition: 2002, WIPO publication No. 855(E). In the 2002 edition, this principle reads as follows: "(1) Collective management or other systems of joint management of copyright and related rights is justified where individual exercise of such rights – due to the number and other circumstances of uses – is impossible or, at least, highly impracticable. Such joint management of rights should be chosen, whenever possible, as an alternative to non-voluntary licenses."

[11] The condition of sufficiently representative repertoire is stated in respect to both 'presumption-based' and 'extended' collective management systems in the Conclusion chapter of the 2002 edition of the WIPO book on collective management: "(13) The operation of blanket licenses granted by duly established and *sufficiently representative* joint management organizations 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 rights owners concerned." (Emphasis added.)

[12] The requirement of the possibility of "opting out" is stated in the Conclusions chapter of the 2002 edition of the WIPO book on collective management as follows: "(14). In an extended joint management system, there should be provisions for the protection of the interests of those owners of rights who are not members of a joint management organization. They should have the possibility of "opting out" (that is, declaring – with a reasonable deadline – that they do not want to be represented by the organization) and/or claiming individual remuneration. Unless such possibilities exist and may be applied in practice without any unreasonable difficulties, an extended joint management system is to be regarded a form of obligatory joint management."

english

The second indispensable condition of an "extended" collective management system to be compatible with the international norms is that there should be special provisions for the protection of the interests of those owners of rights who have not joined the organization and who do not wish to participate in the collective system. Such owners of rights should have the option of freely choosing between either claiming remuneration (as in the case of the application of the guarantee-based system) or opting out (i.e., declaring that they do not want to be represented by the organization). In the latter case, of course, they are supposed to take care of the exercise of their rights.

Concerning opting out from the collective system, a reasonable deadline should be given to the organization in order that it may exclude from its repertoire the works or objects of related rights concerned. It should also be emphasized that the procedure of "opting out" should be simple and not burdensome (e.g., an owner of right should be able to opt out in a simple declaration with all of the owner's present and future works, without being obliged to offer an exhaustive list, because without this, the opting out system might be transformed into a de facto formality).[12]

2. Extended collective management under the acquis communautaire

Satellite and Cable Directive. The fact that an extended collective management system better corresponds to the exclusive nature of rights – and to the related requirements of the international copyright norms and/or the *acquis communautaire* – than a simple "guarantee-based' system is duly recognized also under the *acquis communautaire*.

This is reflected in the provisions of Articles 2 to 4 of the Satellite and Cable Directive. Article 2 reads as follows: "Member States shall provide an exclusive right for the author to authorize the communication to the public by satellite of copyright works." The Article 3(1) adds that "Member States shall ensure that the authorization referred to in Article 2 may be acquired only by agreement" (that is, it must not be subject to a non-voluntary licensing system), and then Article 3(2) outlines what may be regarded as an extended collective management system. It reads as follows:

"A Member State may provide that a collective agreement between a collecting society and a broadcasting organization concerning a given category of works may be extended to right holders of the same category who are not represented by the collecting society, provided that:

- the communication to the public by satellite simulcasts a terrestrial broadcast by the same broadcaster, and
- *the unrepresented right holder shall, at any time, have the possibility of excluding the extension of the collective agreement to his works* and of exercising his rights either individually or collectively" (Emphasis added.)

This provision of the Directive allows Member States to introduce an extended collective licensing system (the "may" language clearly indicates this). It reflects the principles that (i) such an authorization is needed and such a system cannot be applied in respect to any exclusive right, and (ii) where such a system is applied, there are certain conditions to be taken into account.[13]

The above-mentioned principles are confirmed by Articles 3(3) and 4, which indicate that extended collective management is justified only where it is indispensable and where owners of rights usually do not intend to – or could

[13] It is needless to state that, because the *acquis commuautaire* does not cover all aspects of copyright and related rights, it does not provide an exhaustive list of rights either where the application of extended collective management may be justified. For example, the right of public performance of authors is not covered by the *acquis communautaire*. In the case of that right, for example, extended collective management may be justified (but, since it is an exclusive right in the case of which it is not allowed to determine/impose conditions for its exercise, mandatory collective management obviously is not permitted).

hardly – exercise their exclusive rights on an individual basis. Article 3(3) identifies a category of works in which this is not the case. It provides that '[p]aragraph 2 shall not apply to cinematographic works, including works created by a process analogous to cinematography,' whereas Article 3.4 underlines the exceptional nature of extended collective management by introducing a specific notification procedure.[14]

Information Society (Copyright) Directive. There is another directive in which mention is made of extended collective management. The Information Society (Copyright) Directive[15] in recital (18) of its preamble states as follows: "This Directive is without prejudice to the arrangements in the Member States concerning the management of rights such as extended collective licenses."

It goes without saying that this may hardly be interpreted as an authorization for applying any kinds of arrangements – including extended collective management systems – in respect to any uses and any category of protected subject matter under any conditions. The principles reflected in Article 3 of the Satellite and Cable Directive certainly must be duly taken into account.

Curriculum Vitae

From 1966 to 1968, he was judge at the Central District Court of Budapest, and, from 1969 to 1975, he was Section Head at the Codification Department in the Hungarian Ministry of Justice. In 1975, Dr. Ficsor became Deputy Director General, and, in 1977, Director General of the Hungarian Copyright Bureau working also as the Hungarian authors' society (ARTISJUS). In the latter capacity, he served until May 1985, and was also a member – and, during the last four years, the Vice Chairman – of the Executive Bureau of the International Confederation of Societies of Authors and Composers (CISAC). Between 1985 and 1999, Dr. Ficsor was working, first, as Director and then, from 1992 to 1999, as Assistant Director General of the World Intellectual Property Organization (WIPO) in charge of copyright and related rights. He was responsible for a great number of important projects. At the World Trade Organization (WTO), Dr. Ficsor is a member of the roster of intellectual property experts for dispute settlement panels. At present, Dr. Ficsor is President of the Hungarian Copyright Experts Council, Hon. Chairman of the Hungarian Copyright Forum Association, member of the Executive Committee of the International Intellectual Property Association (ALAI), and Chairman of the Central and Eastern European Copyright Alliance (CEECA) with permanent observer status at WIPO. Dr. Ficsor was the Chairman of the UNESCO Working Group preparing the draft UNESCO Convention on the Protection and Promotion of Diversity of Cultural Expressions, which later was adopted with some amendments and entered into force in 2007.

[14] Article 3(4) of the Directive provides as follows: 'Where the law of a Member State provides for the extension of a collective agreement in accordance with the provisions of paragraph 2, that Member States shall inform the Commission which broadcasting organizations are entitled to avail themselves of that law. The Commission shall publish this information in the *Official Journal of the European Communities* (C series).'

[15] Directive 2001/29/EC of the European Parliament and the Council of 22 May 2001 on the harmonization of certain aspects of copyright and related rights in the information society.

english



Patrick Peiffer
Europeana

The aim of activity conducted by Europeana is the digitalisation of cultural heritage. Europeana's legal frameworks of licensing consist of three elements:

1. Speech concerning data exchange

Partners digitalise their collections and then they pass them on to Europeana. Meta-data are sent to Europeana, and the copy of a work stays at the entity responsible for its digitalisation. The agreement determines in what way Europeana uses the meta-data and makes them available publicly, without any restrictions, for free, for everyone. Actually, it has the same result as if the data were in a public domain.

2. Public domain and various solutions related to it

Tools allowing for identification if a given work is in the public domain were created (Public Domain Charter, Mark). Public Domain Calculator is the latest tool. The day before the conference the calculator was made available on the Internet. Protection time in 30 legal systems was analysed. Diagrams show fragmentation of rights and territories. On the basis of answers to the questions asked, the system will tell whether or not a given work is in the public domain.

3. Extended collective licences

The reasons for the introduction of this system are attempts to eliminate gaps among 20th-century works collected in Europeana. This model does not solve all the problems, but as far as the possibility of using some categories of works in some countries is concerned, it is the only solution (e.g. historic press).

Europeana will not "clear" rights for partners who digitalise works, but will provide them with every possible help. The first stage of the introduction of the extended collective licences model should consist of a legal analysis to check compliance with the Berne Convention and the EU legal order. Then, Nordic solutions should be thoroughly analysed and the possibility of their application with respect to trans-fronitier use of works should be checked.

By Department of Intellectual Property and Media, Ministry of Culture and National Heritage, on the basis of Mr Patrick Peiffer's speech at the conference.



Lucie Guibault
Institute for Information Law, University of Amsterdam

Cross-border extended collective licensing: a solution to online dissemination of Europe's cultural heritage?

Co-author of the article: **J. Axhamn** (Stockholm University)

The ever-increasing use of the Internet and of digitization technologies has opened up new possibilities for distributing and accessing creative content online, including for cultural heritage institutions. However, the digitization and dissemination of a substantial proportion of the collections held by European cultural institutions may be considerably hindered due to high transaction costs related to clearance of copyright and related rights. This holds equally true for the cultural institutions taking part in the Europeana project. The study presented during the Competences in Culture Conference examines whether the Nordic "extended collective licensing" (ECL) model could provide a viable solution to the problems of digitization and dissemination of copyright protected works held by cultural heritage institutions, with a brief incursion into the issue of the cross-border dissemination of works.

Of the many possible solutions to the right-clearance problem only those related to "extended collective licensing" were examined in the report. While the analysis is based on the ECL systems of the Nordic countries, it is worth pointing out that many other forms of ECL exist outside Scandinavia, including those set up in Canada and in eastern and central Europe. Other options have also been put forward to solve the rights clearance issue, based on new kinds of contractual arrangements focusing on the out-of-commerce nature of many works and different cut-off dates. It should be stressed that it is highly unlikely that one single solution can be applied for all types of works, domains and territories. The pragmatic approach is to adopt a flexible and innovative perspective, select and even "pick and mix" appropriate solutions adapted to a specific rights clearance situation.

In view of the vast amount of works for which the rights have to be cleared, the problems related to the mass-digitization and online dissemination of copyright protected items held by cultural institutions would best be solved

english

through collective licensing. Among the different options available in the area of collective licensing is the Nordic ECL model. Referring only to its most characteristic elements, a provision on ECL generally establishes that the effects of a freely negotiated collective agreement between a user of a work and a representative CMO pertaining to specific forms of exploitation of works is extended to right holders who are not members of the organization. The agreement, which is given the "extended" effect, is referred to as an ECL-agreement. Once an ECL agreement has been concluded, the user may use the works covered by the agreement and does not run the risk of getting a claim, either legal or financial, from a non-represented right holder (sometimes referred to as "outsiders"). A user who enters into an ECL agreement with a representative organization is thus assured that the organization will meet all claims from those affected by the extension. To safeguard their interests, the non-represented right holders have a right to individual remuneration and in most cases, a right to opt out of the agreement. In addition the requirement of representativeness of the eligible CMO gives the model legitimacy as a means of managing outsider's rights.

Assessing the ECL model in the light of the transaction cost challenges posed to Europeana content providers, an ECL provision could be put in place for cultural institutions participating in Europeana. As regards the eligible users, the provision would best address the same beneficiaries as those of the limitations in articles 5(2)(c) and 5(3)(n) of Directive 2001/29/EC: certain museums, libraries and archives. However, to the extent they are not already covered by the notion "archive", broadcasters' archives and film heritage institutions should be included among the beneficiaries. The ECL provision should be broad enough to cover all forms of digitization and making available online, but it could be restricted to content that is "not contemporarily commercially available". The precise legal definition of this notion would have to be decided by the legislator in consultation with the representative CMOs and the content providers. In order to increase legal certainty for the content providers, the ECL provision could include a rule according to which content created before a certain date would be presumed to no longer be commercially available and therefore covered by the ECL provision unless the right holder opts out.

The pan-European online dissemination of the collections held by cultural institutions is seriously hampered due to the territorial segmentation in the licensing practices. Two solutions are more readily amenable to overcome the challenges posed by the territorial segmentation of current licensing practices. The first one is a solution based on a country of transmission principle, inspired by the definition of "country of transmission" in Directive 93/83/EEC on Cable and Satellite, i.e. a principle stating that cultural institutions should only be obliged to obtain a licence in the country where the institution initiated the online dissemination. This solution would require legislative intervention at the EU level. The second solution is based on voluntary measures by the CMOs, and essentially means that the CMOs would give each other a mandate to issue multi-territory licences. This solution is realistic considering the support it currently receives from the Commission and the fact that it would not deprive the right holders in the countries of reception of their rights. For this solution to work in practice, it would need to be supported by legislative intervention both as regards licensing practice and rules on good governance and transparency. To stimulate the coming into being of mandates between the CMOs, the national ECL provision could be made conditional on such mandates.

Note that both proposed solutions are discussed globally and may have different outcomes depending on whether a uniform rights clearance system is introduced at the European level or whether Member States have some leeway in adopting a solution for the clearance of rights for the mass-digitization and dissemination of works by cultural institutions. This report does not take a position on the desirability of either course of action. Further research will have to be carried out in the future to take account of the fact that if Member States adopt different solutions, this is bound

to have an effect on the cross-border situation, e.g. because not every right is managed by a CMO in every country.

Finally, the ECL model is premised on the existence of a representative CMO in the intended field of use. The practical functioning of the model and its consistency with international and EU norms is also based on the presumption that the CMO carries out its activities in a transparent manner and in compliance with principles of good governance. In other words, the model presupposes an environment characterized by sound structure and culture of CMOs. Should the ECL model be exported to new countries, it may need to be supplemented by statutory provisions on good governance and transparency.

This study was produced by the Institute for Information Law of the University of Amsterdam, as part of work package 4, led by the National Library of Luxembourg, within the of Europeana Connect project, which was financed by the European Commission as a 7th Framework Project. The principal author of the study is Johan Axhamn, PhD candidate in intellectual property law at the Faculty of Law, Stockholm University, who worked in close collaboration with Dr. Lucie Guibault of the Institute for Information Law.

Curriculum Vitae

Dr. Lucie Guibault is senior researcher at the Institute for Information Law of the University of Amsterdam (UvA). She studied law at the Université de Montréal (Canada) and received in 2002 her doctorate from the University of Amsterdam, where she defended her thesis on Copyright Limitations and Contracts: An Analysis of the Contractual Overridability of Limitations on Copyright. She joined the Institute for Information Law in 1997 and is specialized in international and comparative copyright law. She is currently doing some work in the context of Europeana Connect on the Euroepana Licensing framework for the digitization and dissemination of the European cultural heritage. Among the research projects in which she has been involved in recent years are three studies commissioned by the European Commission on User-Created-Content.

english



Krzysztof Kuik
Antitrust-Media Unit, Directorate-General for Competition, European Commission

Relations between intellectual property law and competition law are very complex.

From the point of view of competition law, the model of extended collective licences has certain advantages and disadvantages. Under this model, it could possible to reduce fragmentation of rights management provided that the "opt-out" option is not widely applied. There are however several negative features of the system. Right-holders may choose to widely use the opt out possibility. Users have no choice as far as a licensing entity is concerned. It provides little flexibility with respect to licensing of new services. It also requires robust control and supervision that is coherent across the whole Europe.

Therefore, an introduction of the model of extended collective licences has significant drawbacks and would require careful examination under EU competition law principles.

By Department of Intellectual Property and Media, Ministry of Culture and National Heritage, on the basis of Mr Krzysztof Kuik's speech at the conference.

Curriculum Vitae

Mr Kuik joined DG Competition of the European Commission in 2009 as a Head of Unit Antitrust-Media, responsible for antitrust enforcement in the areas of media and sport. Previously, Mr Kuik worked as a private practitioner in the Brussels, Warsaw and New York offices of a major international law firm. He obtained a law degree from the University of Warsaw and holds two LLM degrees, one from KU Leuven and another from NYU School of Law. Mr Kuik has spoken at a number of seminars and conferences, and has published on EU and Polish competition law, including antitrust, mergers and State aids.





REPORTS FROM THE THEMATIC SECTIONS OF THE CONFERENCE

Culture: Edwin Bendyk **468**
Audiovisual: Tadeusz Kowalski **471**
Copyright: Krzysztof Wojciechowski **474**



Edwin Bendyk
"Politics" magazine

Summary of the "Culture" section

The thematic block "Culture" included three panels:
1. Role of cultural competences in building intellectual capital of Europe.
2. Creative partnerships for cultural competences.
3. Making it happen: the need for national and European funding of culture.

The content of the delivered speeches and discussions accompanying them during each panel was extremely rich and various, the main lines that appeared in the interventions and conclusions formulated by the participants make up a synthetic image of problems and recommendations.

We should start from good news, and the most important one is the belief of the panelists that the culture, as well as cultural competences, matter. Specific case studies and analysis referring to empirical studies show that the culture becomes increasingly recognised as an important element of individual and social development. Cultural competences promote developing of various skills. The level of cultural competences positively correlates with both the "soft" abilities, such as capacities for interpersonal communication, and "hard" abilities – in fact, they translate into educational achievements in science subjects.

Their impact on attitudes, such as social and civic involvement or ability to learn, is no less important. These are extremely important insights in a situation, where many forecasts indicate that current students will work in professions, most of which is not yet known, and therefore it cannot be expected that the school system prepare them directly to their performance.

Culture and cultural competencies are also important because of their increasing significance in stimulating social change. Examples provided from the level of individual organizations, cities or entire countries show that culture and activities aimed at enabling the inclusion by means of including into culture promote empowerment and can be a carrier of positive social transformations, civic activation and entrepreneurship.

There is also a second good news communicated during the panels of the "Culture" block – the specified cases cited are not statistical artefacts, but are grounded in theoretical reflection over culture, sociology and culture economics.

Cultural competences foster individual and social creativity and culture-based creativity is directly related to innovation in a wider sense. When analyzing this impact, we should be wary of various reductionisms. The first one dates back to the 19th century and contemporary romantic conceptions of creativity as individual trait, characterizing the individuals endowed with a special gift. While the subjectivity of the individual is extremely important in creative processes, yet the creative process itself and beyond, the innovative process, takes place in a wider social and cultural context.

For the same reason, it is impossible to defend the second reductionism, limiting the analysis of culture's and cultural competences' contribution to the development of the culture industries. Their importance in the economies of developed countries is steadily growing, but the importance of culture and cultural competence exceeds this so narrowly defined impact, because it affects the entire knowledge-based economy and innovation.

When bewaring of the reductionism, we should also protect ourselves from a too broad approach, especially towards the issue of cultural competences. Conceptual range is extremely important, as it involves practical issues: cultural education. It has to exceed the traditional approach, limited to training in artistic subjects, and become a significant part of teaching programmes, not only within the separate lessons. But how to build optimal cultural education programmes? The answers are provided by first systemic attempts to construct such programmes, undertaken, among others, in the Netherlands, currently under implementation tests in Dutch schools.

Unfortunately, the satisfaction coming from the systematic attempts undertaken are eclipsed by the fact that both the sphere of culture and cultural education are not accompanied by adequate attention of the research sector. There is a lack of current knowledge, and in addition, the basic object of study, culture, changes very quickly, with technology and digital revolution being one of the most important vectors of this change. Digitization involves a profound transformation of the hierarchy, creative practices and participation in culture. At the same time, we are witnessing the appearance of new research possibilities related to the development of the so-called digital humanities.

However, not only rapid and profound changes in culture are the source of practical and theoretical challenges. On the other hand, a very important barrier in the implementation of innovative cultural education programmes is the conservatism of educational and cultural institutions. In most cases, they express deep satisfaction with the way they operate and carry out missions entrusted to them. The problem is that a successful cultural education requires an interdisciplinary approach and the involvement of many institutions, both public and commercial, as well as the social sector. Unfortunately, such cooperation, though necessary and, as the examples show, possible to undertake, it is extremely difficult to be systemically implemented.

Therefore, difficulties in cooperation between the institutions must be broken by the mediators. The best ones seem to be the politicians, having the adequate legitimacy at their disposal to operate over industry silos. However, the question is how to convince politicians to undertake this task? After all, culture, in spite of the arguments listed in favour of its validity, enjoys a very high appreciation of politicians in a minority of cases. A clear example is the European Union, where the culture occurs very rarely as the subject of strategic documents, which in turn translates into a marginal funding for culture from the EU budget.

It seems that the only way to mobilize policy makers is to mobilize the society for the culture. There are positive examples at regional and national levels, only to mention the Polish Citizens of Culture Movement, which led to the signing of the Treaty for Culture by the government. Does a similar mobilization is possible on the European stage?

english

Attempts are underway.

But before these efforts bear systemic effects in the form of more committed European cultural policy and integration of the culture explicitly to other social and development programmes of the European Union, the possibilities existing in the current system should be used creatively. And the money for culture can be found even in the budget of the Common Agricultural Policy.

But apart from these strategic actions, we should not resign from the strategic objective, namely to transform the culture into an area, which in the European development strategy would have an analogous meaning as the science.

Curriculum Vitae

Edwin Bendyk (born in 1965) – journalist, columnist, and writer, director of Centre for Future Studies at Collegium Civitas, lecturer at Centre for Social Studies at the Polish Academy of Sciences. Member of the editorial team of Polityka. He writes a blog Antymatrix. Author of the collection of essays *Zatruta studnia. Rzecz o władzy i wolności* (W.A.B. 2002), nominated for the NIKE Award in 2003, of a book *Antymatrix. Człowiek w labiryncie sieci* (W.A.B. 2004), awarded the title of the Book of the Summer 2004 by the Review of New Publications in Poznań, and of a volume *Miłość, wojna, rewolucja. Szkice na czas kryzysu* (W.A.B. 2009). Participant of the Citizens of Culture Social Movement, President of the National Audiovisual Institute Board, curator of the permanent exhibition at the European Solidarity Centre. Member of the Main Panel of the National Programme Foresight Poland 2020, member of programme councils of Polish Forum of Citizens, Centre of Political Analyses, Programme for the Development of Libraries, and a project My Polis. Member of the Auditing Committee at the Polish Children's Fund. Laureate of numerous awards, including Infostar Award, Marek Car Memorial award, and Infostat.



Tadeusz Kowalski
National Film Archive in Warsaw

Summary of the "Audiovisual" section

The themes of the audiovisual section of the expert conference are inscribed in the Digital Agenda for Europe. The aim of the organizers was to discuss issues closely related to key actions, which should be performed within the range of "Promotion of Cultural Diversity and Creative Content".

One of the most important priorities of the Polish presidency is intellectual capital being an integral part of social capital. Searching for the solutions for culture Polish authorities declared important meaning of the cultural competence and some elements of its like knowledge, respect for law, creativity and innovation. Cultural and intellectual capital is elements of competitive advantage of the united Europe in global environment.

The important context for that are some challenges resulting from technological developments, appearing new forms of distributions of cultural goods and services and rapid developments of digital techniques. As a result appear new threats as well as new opportunities. How digitalization is influencing culture? What are the main challenges for the film industry? Which strategy is necessary for adjustment of copyright in the digital age? And some other important questions were addressed for the experts discussing and presenting different experiences and approaches to the problems.

The audiovisual section of the conference was divided into three panels. Let me allow briefly summarize the main findings and recommendation given by international experts.

The first panel – "Future of digital archives (creative potential, commercial potential and business models" was a perfect opportunity to give a broad outlook into the most important problems of film industry in general and archives in particular. Presentation of preliminary version of key findings of the study "Digital Agenda For European Film Heritage" focused auditory attention on very important elements like: expansion of digital cinemas, urgent need for the preservation of digitally "born" films, developments of the system (not technology) of Long Term Digital Preservation, economic dimension of digitalization of the existing film assets. The digitalization should start now, but only a few from more then 35 European regional film funds are supporting digitalization. It is necessary to encourage efforts toward real priority for the culture in the next financial perspective, as well as continue to find different business

english

model for financing from public and private sources. There is no alternative for digitalization, digital preservation gives the "second life" for cultural goods, and chance for the access to the public, stop loses in picture and sound quality and is elementary condition for long-term preservation. Archives, which are involved in digitalization, are innovative institutions, using very advanced and developing technologies, creates place for highly qualified work.

It was observed that among some players on this market there is a little understanding what is digitalization about and the same strong commercial sector pressure for "improving" historical assets by adding special effects, tin-tinning, digital interpreting, enriching sound or picture, adding artifacts. There is a real risk that as a result of such practice real historical film assets disappear in the future and it is necessary to encourage international digital archiving (preserving) standards (like rules of FIAF).

Having in mind that virtually all access and presentation will be digital in the future it is obvious that European cinematographic heritage must be digitalized and that digital preservation is expected to be both more expensive as well as parallel activity to analog film preservation.

There are some very valuable initiatives toward increasing ease access to film heritage like European Film Gateway providing access to more than 600,000 digitized items from 14 European archives or EU screen offering access to television archives.

It was noticed that the proposed orphan works directive is a step in the right direction as an element of necessary copyright revision.

It was discussed that elementary condition for increasing access to European Film Heritage requires real political will to invest in digitalization, without direct monetary ROI and those efforts should be facilitated by the creation of a single digital European market.

Several times it was underlined that in the future one of the main goal of film and television archives will be offering linking (or networking) and giving context to the offered content for which important conditions are worthy metadata, interoperability of data bases and common technical solutions for Europeana.

Second panel – "Reconstruction of film and audiovisual materials. Archives and film education" offered several worthy examples of how to use archival audiovisual materials for the purpose of education of the youngest and people in different age as well. Great digital collections like Europeana or INA offers very rich scope of educational opportunities however in the case of Europeana only 2% of content have audiovisual form. The future of Europeana and its place among European cultural institutions was discussed also in the context of insufficient knowledge among Europeans about its offer. Generally it was agreed that Europeana should be continuous long-term project enriching exchange of cultural heritage between citizens from member countries and among other interested parties.

Third panel was devoted to the problems of "Digital distribution of film and audiovisual materials". New strategy for Europe includes particular attention to the problems of culture, creativity, cultural diversity and its potential impact on the quality of life as well as on economic development. Europe needs a vision (access of Europeans to the culture, also in the context of eliminating digital divide). It is also needed courage in changing the (responsibility).

The Netherlands example of the activity of EYE shows that an elementary condition for successful distribution and monetization of film heritage, as well as its digitalization is multilateral agreement among all the interested parties.

Experience with digitalization of cinema shows that this technology offers a lots of opportunities, including functional proliferation to other cultural and educational initiatives and events (theatrical performance transmissions, opera, meeting and others).

It is worth to notice also successful initiatives in in the field of VoD, which seems to be the most important channel of film distribution.

Curriculum Vitae

Director of the Polish National Film Archive, Head of the Economics and Media Management Laboratory at the Institute of Journalism, Warsaw University. His academic interests are focused around economic aspects of mass communication media, managing media institutions and new communication technologies and their impact on mass communication systems. Previously director general of the Polish Audiovisual Producers Chamber of Commerce, in 2005–2006 chairman of the TVP S.A. supervisory board. Member of the executive committee of the European Association of Film Archives (ACE).

english



Krzysztof Wojciechowski
University of Warsaw

Summary of the "Copyright" section

1. Licensing of the audiovisual works on-line

The panel was one of the first opportunities to discuss the Green Paper on on-line distribution of audiovisual works in the European Union: opportunities and challenges towards a unified digital single market, which was published by the European Commission on 13th July 2011. The starting point in this respect is complicated with reference to a variety of methods of usage, receiving devices, suppliers, and business models. There are different entitlements (1/ to make available on demand, 2/ to public communicating, 3/ to reproduction) and interests of various categories of copyright holders(1/ authors of previously existing works, 2/ authors of an audiovisual work itself, 3/ actors and other artists, 4/ film makers). Rights to audiovisual works are usually acquired contractually by the film maker, and in many countries it is assumed that he is the right holder.

Speeches and the discussion focused on various options of the policy of licensing of AV works on-line, including: 1) collective licensing and individual licensing by producers/distributors; 2) concept of the "country of origin" and territorial licensing based on divisibility of copyrights. It was not undermined that the producer should be the main administrator and licensor of audiovisual works in circulation, and licensing of *on-line* use should be based on the principle of freedom of contract and exclusive licence, with the possibility of applying territorial or linguistic limitations. However, the need to apply collective management in relation to mass usage of rights was shown, for example while cable retransmission, which should be extended in accordance to the principle of technological neutrality to other types of retransmission. According to some people, when there is no possibility of individual regulation of law, as for example with reference to radio, television, and film archives, the model of extended collective licensing may be a real option of "content liberation" while respecting rights of artists. The proposal of solving the issue of audiovisual works blocked in archives was mentioned in the draft of a directive on orphan works, however it was noticed that the present wording of the draft does not offer an ideal solution. The concept of the "country of origin" with reference to the right of making available on demand arouses anxiety of the so-called "forum shopping" and the evasion of national regulations that are more protective for authors (e.g. with reference to personal rights), as well as the loss of control over territorial film distribution by the producer. On the other hand it was emphasised that these anxieties did not come true on the ground of the satellite-cable directive, but conversely this directive contributed to cross-border availability of transmissions, without prejudice to the freedom of contract and proportion between remuneration and use. This should serve as an encouragement to apply similar solutions for audial and audiovisual non-linear media services, while limiting the *forum shopping* risk, for example by means of a criterion of main seat of a user's company.

The concepts of the European Copyright Code or a unified European legal-authorial entitlement did not gain much support but they gave rise to doubts concerning legal bases, respect of various traditions of member states, practical usefulness and the possibility of their adoption within a short period of time.

The proposal of introduction to the EU law a right to remuneration for making a work available on demand for authors of audiovisual works, which would be inalienable and effective towards a user and executed by collective management organisation, met with much interest. It would serve to even out the negotiating position of authors that is weaker by default and to ensure them a share in the work's success. However, doubts concerning double rights (exclusive and to remuneration) and the existence of contract systems of additional remunerations in certain countries were voiced. It was emphasised that it is not about undermining the legitimacy of the remuneration itself but finding an optimal method of its regulation.

With reference to the famous aphorism by Charles Clark *the answer to the machine is in the machine* the need to use technology in the management of *on-line* use rights was pointed to. Technology may serve for a more effective licensing, in particular for data management. It requires cooperation of various media, works on common standards and infrastructure of identification and description of rights, but without the establishment of obligatory systems. Although technology cannot replace regulations, it may support them substantially.

2. Infringement of copyrights liability in the digital environment and collective management of rights

Speeches and the panel discussion focused on challenges and opportunities brought by digital environment with respect to copyright infringement liability, and the role of different players (copyright holders, collective management organisations, Internet services providers). The Internet is a source of enormous possibilities, including stimulation of creativity. However it poses also a number of challenges with respect to rights management and their enforcement. The IPR strategy recently announced by the Commission is to meet these challenges. It was much expected, also by the European Parliament.

The panel made it possible to combine a look on different examples of various regulatory solutions (France and Great Britain) or works on co- or self-regulating solutions (Poland) with the discussion of practical application of technological systems of rights management and infringements detection – using the example of an anti-piracy system concerning SINBAD books (Belgium – Flanders) and the INA Signature system of video prints detection.

The speeches and the discussion outlined a number of common elements, despite the existence of differences between national regulations and practical systems of their implementation. Effective mechanisms of rights enforcement (with respect to civil, criminal, and sometimes, as in the case of France, administrative law) are not sufficient in themselves. An easy access to attractive legal offers of protected works, education of users, including children and conducted in cooperation with schools, and cooperation between copyright holders and Internet

english

services providers are also important. Even in countries in which the system of the so-called gradable response was introduced, such as France, users' warnings are treated mainly as informative actions. It was emphasised that for example in Belgium – Flanders while fighting against infringements it is necessary to focus on people disseminating illegal works (*uploaders*), and not on individual users that download them (*downloaders*), as they are potential customers of copyright holders. There are also controversies concerning the possibilities and mode of depriving end users access to the Internet in the face of growing conviction that the access to the Internet is an emanation of a basic human right – the right to information and freedom of expression.

It is difficult to measure piracy due to many factors, also due to the lack of legal certainty concerning its definition. The availability of precise economic data concerning the extent of this phenomenon and its results is limited. However its considerable harmfulness for the interest of copyright holders and the fact that it is a source of enormous profits for infringers remains unquestionable. There is a need to collect more precise data – economic proofs so that future actions reflected a policy that is based on evidences, proportionate and appropriately addressed.

In the context of future legislative works, the role of the Commission initiative concerning collective management organisations, the need to revise the enforcement directive and to examine the exclusions of liability to be found in the e-commerce directive in the face of evolution that began in 2000 were emphasised. The need to differentiate between the passive and active role of Internet services providers and to clarify solutions in the e-commerce directive with respect to this issue was outlined. The Internet should be an eco-system in which various interest coexist.

3. Extended collective rights management as a possible solution to current copyrights dilemmas

The expansion of copyright with respect to the object, time, and scope of protection, more frequent multitude of copyright holders, their dispersion, problems with their representation and finding, and at the same time growing possibilities of mass use and access to protected works induce to seek for simplified and more effective methods of licensing, such as those within the extended collective management. This instrument is usually associated with the Scandinavian countries. However it turns out that the extended collective management is also applied in many other countries, though not always on the basis of an act, but often on a contract rule in precisely defined scopes (e.g. with respect to using photograph archives, libraries collections or within using the so-called small rights for purposes of transmission). From the European perspective one has to distinguish between extended collective management (ECM) and extended collective licensing (ECL) that requires a legal basis and gives a user the certainty of the lack of infringement of exclusive rights, although the practical result of contract solutions is – as experience shows – usually similar. The extended collective management/licensing is particularly useful in relation to mass, dispersed acts of use that are difficult to be managed individually. A current example of such a situation are the mass projects of digitalisation of collections that cover already protected works, such as the project Europeana. ECL may be also one of the solutions for the problem of orphan works (that should not be limited solely to books and other printed materials) and also for out-of-commerce works.

The premises for ECL application are usually: 1) representativeness of collective management organisations, 2) precisely defined scope of use covered (specific types of mass use and mainly with respect to rights under collective management), 3) free negotiating of an agreement between a user and a collective management organisations, 4) certain control on the part of public authorities, 5) warranties of rights of copyright holders who are not represented

by organisations of collective management, including a) opt-out right, b) right to remuneration. The opt-out right is essential for respecting exclusive character of copyrights, however the practice of applying ECL shows that it is hardly ever executed. As far as conditions for proper functioning of ECL are concerned, the high degree of the organisation of copyright holders and good management, clarity and liability of collective management organisations, which increases the legitimacy of ECL especially for non-members, were mentioned.

The compliance of ECL with the Berne Convention and WCT was not questioned, it was also observed that it is not alien to the EU law – it was adopted as obligatory in the satellite-cable directive with respect to cable retransmission and admitted in relation to some transmissions. The directives provide also for the possibility of member states to order the enforcement of certain rights by collective management organisations (the directive on rental right and lending right, the directive on *droit de suite*). In the European context the following problems were pointed to: 1) multi-territorial use, which causes that the ECL result goes beyond the state in which it was applied; 2) differences between national regulations of collective management; 3) the problem of representativeness of collective management organisations and application of opt-out rights in the multi-territorial context. Supporting voluntary ECL systems, for example with respect to out-of-commerce works does not pose any problems, supporting obligatory systems is more difficult and requires more caution. On the other hand it was pointed out that the European legislator may solve these problems, especially with reference to standards of collective management. There are many hopes related to the planned directive on collective management. The country of origin rule or mutual agreements between collective management organisations, establishing the one-stop-shop model. just as the simulcasting IFPI model, were suggested as possible options of solving the problem of multi-territorial dissemination. The expectation that a unified obligatory exception/limitation (permitted use) or the European Copyright Code would be adopted for this purpose is less real.

The application of the European competition law to collective management was emphasised, at the same time pointing to the most important problems pertaining to the functioning of collective management organisations, including allocation of customers and determination of administrative fees. During animated discussions, doubts whether general rules of competition law are adequate to solving specific, delicate, and complex issues of copyright management and whether they bring optimal cultural results were voiced. The discussion confirmed the need of sector-specific regulation, of which the directive on collective management planned by the Commission is a part. It could solve a number of problems by the introduction of standards concerning good management. transparency, and control over collective management organisations. It could allow for a wider use of ECL. As a conclusion, it was emphasised that ECL is a compromise between obligatory licences and individualistic approach, it guarantees legal certainty for users, remuneration for copyright holders and a negotiating, contract mode of its formulation. Determination of premises for ECL use is necessary. Presumably, it is not a panacea for all problems, but a needed and helpful means.

Curriculum Vitae

Lecturer at the University of Warsaw – Chair of Intellectual Property Rights and Non-material Goods at the Faculty of Law and Administration at the University of Warsaw, legal adviser, member of the Commission of Copyright Law at the Ministry of Culture and National Heritage, adviser of TVP Board, member of the Legal Committee and team for copyright

english

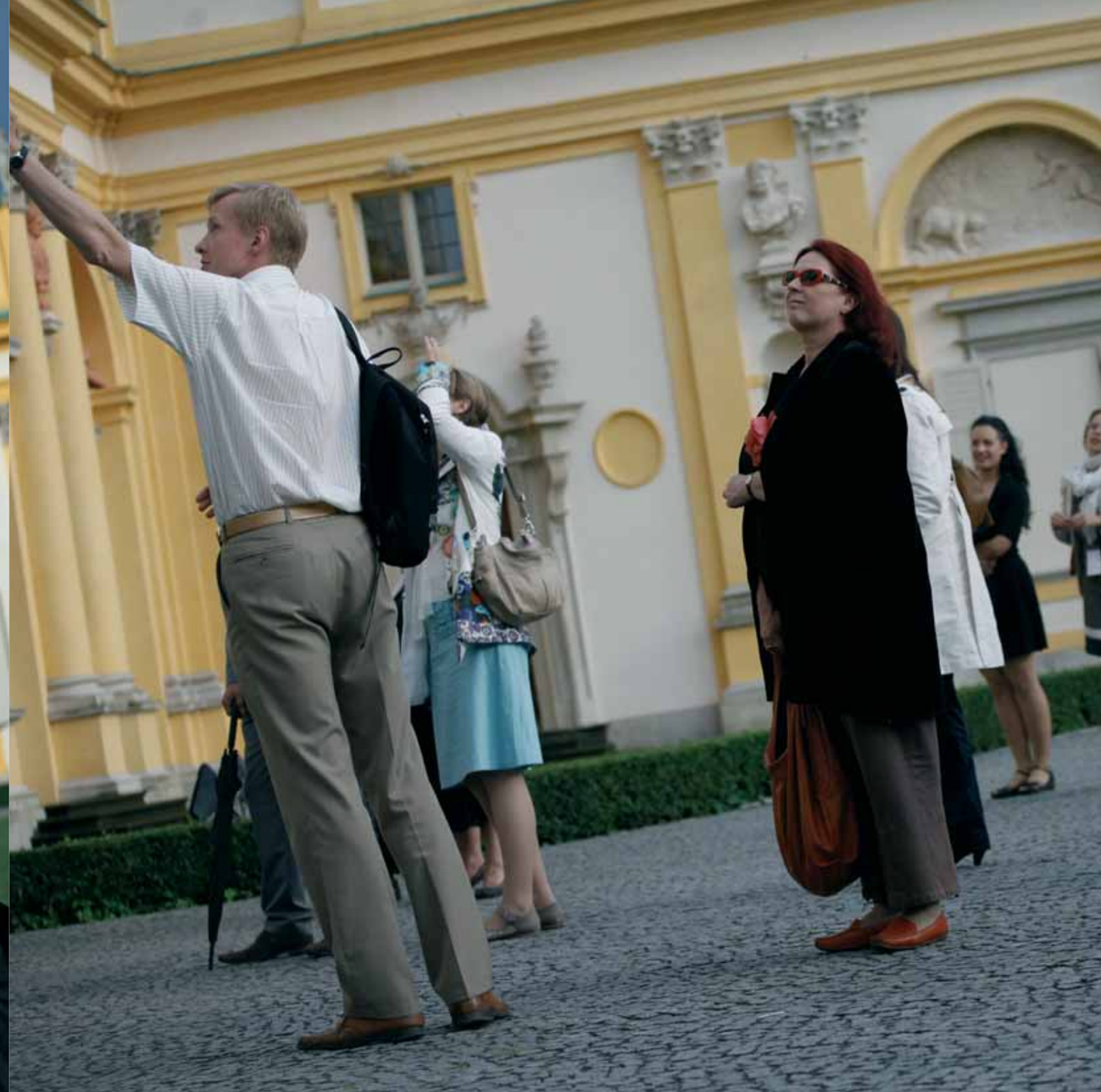
at the EBU, ad hoc expert of the National Broadcasting Council and the Ministry of Culture and National Heritage, participant of works on Polish act on copyright and related rights and works on adjustment of polish copyright and media law to European law.



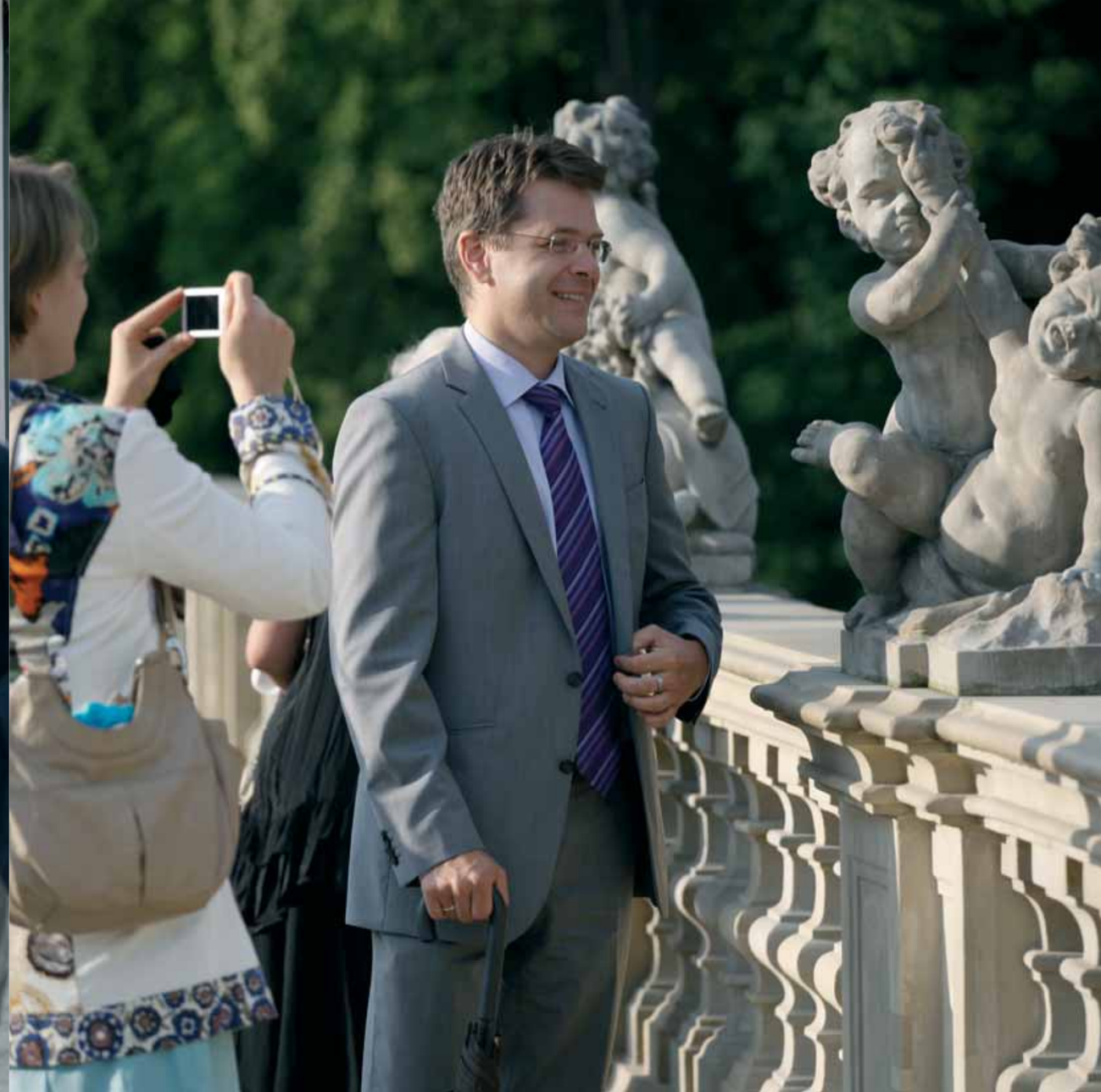


MIĘDZY PANELAMI... / BETWEEN THE PANELS...


















www.kulturasieliczy.pl
Nowe miejsca pracy
Kreatywne społeczeństwo
Kultura
Poprawa jakości życia


CENTRUM KONFERENCYJNE
Conference Centre
0
Sala audytoryjna
Auditorium
Sz-Ż
REGISTRATION




jalons




TOILET











Ministry of Culture and National Heritage.

NATIONAL CENTRE FOR CULTURE

CULTURAL CONTACT POINT