



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
ΕΘΝΙΚΟΝ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟΝ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΝ ΑΘΗΝΩΝ

ΝΟΜΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΕΝΙΑΙΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ: ΑΣΤΙΚΟ ΔΙΚΑΙΟ ΚΑΙ ΝΕΕΣ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΕΣ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΟ ΕΤΟΣ: 2017 - 2018

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Της Μαρίας Βασιλείου Τσιάκου

A.M.: 7340010217030

Η μέθοδος «Appropriation Art»

και η προστασία της ακεραιότητας του έργου

Επιβλέπων:

Παναγιώτης Νικολόπουλος, Επίκουρος Καθηγητής

Τριμελής Επιτροπή:

1. Παναγιώτης Νικολόπουλος, Επίκουρος Καθηγητής
2. Παρασκευή Παπαρσενίου, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια
3. Αριστείδης Χιωτέλλης, Επίκουρος Καθηγητής

Αθήνα, 7 Δεκεμβρίου 2018

Copyright © [Μαρία Τσιάκου, 2018]

Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.

Απαγορεύεται η αντιγραφή, αποθήκευση και διανομή της παρούσας εργασίας, εξ ολοκλήρου ή τμήματος αυτής, για εμπορικό σκοπό. Επιτρέπεται η ανατύπωση, αποθήκευση και διανομή για σκοπό μη κερδοσκοπικό, εκπαιδευτικής ή ερευνητικής φύσης, υπό την προϋπόθεση να αναφέρεται η πηγή προέλευσης και να διατηρείται το παρόν μήνυμα.

Οι απόψεις και θέσεις που περιέχονται σε αυτήν την εργασία εκφράζουν τον συγγραφέα και δεν πρέπει να ερμηνευθεί ότι αντιπροσωπεύουν τις επίσημες θέσεις του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ.....	5
ΚΕΦΑΛΑΙΟ Α– ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ	7
1. Έννοια.....	7
2. Ιστορική αναδρομή.....	8
3. Ψηφιακή εποχή.....	14
ΚΕΦΑΛΑΙΟ Β - ΝΟΜΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΟΥ ΦΑΙΝΟΜΕΝΟΥΤΗΣ «APPROPRIATION ART».....	18
Μέρος Πρώτο: Έννοια του έργου τέχνης.....	18
1.1. Προσδιορισμός των προστατευόμενων από την πνευματική ιδιοκτησία έργων.....	18
1.2. Έννοια εικαστικών έργων και κατηγοριοποίηση αυτών.....	21
1.3. Διάκριση μεταξύ ιδέας και μορφής.....	26
Μέρος Δεύτερο: Πρωτοτυπία.....	32
2.1. Γενικά - Η έννοια της πρωτοτυπίας στο ελληνικό δίκαιο.....	32
2.2. Η πρωτοτυπία στα εικαστικά έργα.....	35
2.3. Πρωτοτυπία και παράγωγα εικαστικά έργα.....	37
2.4. Πρωτοτυπία και αντίγραφα εικαστικών έργων.....	38
Μέρος Τρίτο: Παράγωγα έργα.....	41
3.1. Έννοια.....	41
3.2. Διακρίσεις παράγωγων έργων.....	43
3.2.1. Διασκευή.....	43
3.2.2. Μετατροπή.....	45
3.2.3. Παρωδία.....	47
3.3. Αρχή της υποτέλειας του παράγωγου έργου.....	49
Μέρος Τέταρτο: Ηθικό δικαίωμα και εξουσία ακεραιότητας του έργου.....	51
4.1. Έννοια και φύση του ηθικού δικαιώματος.....	51
4.2. Η εξουσία ακεραιότητας του έργου.....	52
4.3. Διάκριση προσβολών του δικαιώματος ακεραιότητας.....	54

4.4. Επεμβάσεις που δε συνιστούν προσβολή του δικαιώματος ακεραιότητας	57
4.4.1. Ελεύθερη χρήση ενός έργου	57
4.4.2. Η παρωδία και το δικαίωμα ακεραιότητας	58
4.5. Περιορισμοί του δικαιώματος της ακεραιότητας	59
4.5.1. Η συναίνεση του δημιουργού	59
4.5.2. Συμβατικοί περιορισμοί του δικαιώματος ακεραιότητας	62
4.6. Μεταβίβαση του ηθικού δικαιώματος της ακεραιότητας.....	64
4.7. Διάρκεια προστασίας του δικαιώματος ακεραιότητας	67
ΚΕΦΑΛΑΙΟ Γ- «APPROPRIATION ART» : ΕΜΠΝΕΥΣΗ Ή ΑΝΤΙΓΡΑΦΗ;	70
1. Νομικά ζητήματα από την πρακτική εφαρμογή της appropriation art	70
2. Νομολογιακές περιπτώσεις	73
2.1. Εθνική Νομολογία	73
2.2. Ευρωπαϊκή Νομολογία	76
2.3. Αμερικανική Νομολογία.....	79
3. Η αντιμετώπιση της appropriation art από τα πολιτιστικά ιδρύματα.....	83
3.1. Ενέργειες ενός μουσείου πριν την αποδοχή ενός έργου της appropriation art.....	84
3.2. Ενέργειες ενός μουσείου μετά την αποδοχή ενός έργου της appropriation art	86
ΕΠΙΛΟΓΟΣ.....	88
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	91
ΑΡΘΡΟΓΡΑΦΙΑ	91
ΙΣΤΟΣΕΛΙΔΕΣ.....	93

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Στις αρχές του 20^{ου} αιώνα κάνει την εμφάνιση της μια νέα μέθοδος τέχνης, η λεγόμενη «appropriation art» ή αλλιώς «καλλιτεχνική οικειοποίηση», η οποία βασίζεται σύμφωνα με τη μεταμοντέρνα αντίληψη για το παρελθόν στη συλλογή εικόνων και στυλ εκ των οποίων μπορούν να συγκροτηθούν καλλιτεχνικοί συνδυασμοί απαλλαγμένοι από κάθε έννοια αξιολογικής ιεραρχίας και χρονικής προτεραιότητας. Μεταμοντέρνος καλλιτέχνης είναι εκείνος που χρησιμοποιεί το υλικό της παράδοσης, ή ορθότερα του παρελθόντος, ελεύθερα και χωρίς περιορισμούς ως πεδίο εξάσκησης της δημιουργικότητας, ως μέσο διευκόλυνσης προκειμένου να παράγει υπαινιγμούς και εν τέλει να μεταχειρίζεται το πολιτισμικό αγαθό ως σώμα προς μετασχηματισμό, ως αγαθό προς κατανάλωση και άμεση χρήση. Αυτή ακριβώς η λογική της «χρήσης» εικόνων του παρελθόντος και η χρησιμοποίηση της εικαστικής παράδοσης ενεργοποιείται ως δημιουργική πρόταση από τους σύγχρονους καλλιτέχνες που ασχολούνται με την αποκαλούμενη «τέχνη της οικειοποίησης (appropriation art)», μιας πρακτικής που δημιούργησε πολλές συζητήσεις για τις προθέσεις και την αυθεντικότητά της.

Παρατηρείται, λοιπόν, ιδίως κατά τις τελευταίες τέσσερις δεκαετίες, μια σταδιακή διεύρυνση των ορίων της τέχνης σε μια προσπάθεια των σύγχρονων δημιουργών να επεξεργαστούν το παρελθόν σαν μία πρώτη εύπλαστη ύλη ανατρέποντας με αυτόν τον τρόπο τους κανόνες της κατεστημένης τέχνης περί του ωραίου, του αληθινού και του αυθεντικού, καθώς και της καλλιτεχνικής ιδιοφυΐας¹. Οι μεταμοντέρνοι καλλιτέχνες της «appropriation art» αμφισβητούν έννοιες όπως αυτή του έργου, της πρωτοτυπίας και της αντιγραφής γεννώντας μας ερωτήματα ως προς τι τελικά κάνει ένα έργο ενός δημιουργού πραγματικά δικό του/της ή υπάρχει παρθενογένεση στην τέχνη; Είναι αλήθεια ότι δεν υπάρχουν πρωτότυπες και νέες εφευρέσεις, επειδή ακόμη και το πιο μικρό μέρος ενός έργου ή προϊόντος έχει δημιουργηθεί από κάτι που ήδη υπάρχει. Κάθε νέο τραγούδι περιέχει τουλάχιστον μια μελωδία που πριν από χρόνια είχε ήδη καταγραφεί, κάθε επερχόμενη ταινία έχει τουλάχιστον μία σκηνή που, στην καλύτερη περίπτωση, μοιάζει με κάποια σκηνή κλασικής ταινίας, κάθε νέο έργο τέχνης είναι μια παραλλαγή ενός προϋφιστάμενου έργου ενός γνωστού ή άγνωστου καλλιτέχνη κάπου στον κόσμο. Ειδικά, στη σύγχρονη εποχή των ψηφιακών δικτύων όπου κυριαρχεί η εικόνα και κάθε περιεχόμενο υπάρχει μόνο μέσω της διάδοσής του, αποτελεί πραγματικά ουτοπία ο περιορισμός της καλλιτεχνικής δημιουργίας στην παραγωγή ενός μοναδικού έργου. Καθίσταται έτσι αναγκαίος ο επαναπροσδιορισμός της θέσης του δημιουργού σχετικά με την μαζική παραγωγή, την παγκοσμιοποίηση ή την

¹Γιώργος Βελούδης, «Η εποχή του μετά», Ελευθεροτυπία, Κυριακή 7-3-2009, σελ. 14

εμπορευματοποίηση της τέχνης, στοιχεία που οδηγούν στο συμπέρασμα ότι η καλλιτεχνική οικειοποίηση αποτελεί μια νέα, πιο εναλλακτική ή εφευρετική πρακτική δημιουργίας.

Λόγω της ριζοσπαστικής της αυτής φύσης, η καλλιτεχνική οικειοποίηση τείνει να υπερβεί την ιδιότητα του δημιουργού ή την έννοια της πρωτοτυπίας, καλώντας ταυτοχρόνως το δίκαιο πνευματικής ιδιοκτησίας να αξιολογήσει το φαινόμενο αυτό και να το εντάξει στους προστατευτικούς του κόλπους. Πρόκειται για ένα πολύ δύσκολο εγχείρημα, καθώς η πρακτική αυτή μέθοδος τέχνης γεννά νομικά προβλήματα πνευματικής ιδιοκτησίας, καθώς αμφισβητεί βασικές έννοιες όπως αυτή της πατρότητας και της πρωτοτυπίας του έργου υπό την έννοια ότι η οικειοποίηση ενός προστατευμένου από το δίκαιο έργου τέχνης χωρίς την προηγούμενη άδεια του δημιουργού του σημαίνει προσβολή της πνευματικής ιδιοκτησίας. Επίσης, το έργο, για να είναι δεκτικό προστασίας από το δίκαιο πρέπει να ανταποκρίνεται σε μία μορφή η οποία να αναδύεται από τον κόσμο των αισθήσεων και να αντικατοπτρίζει την προσωπικότητα του δημιουργού του. Ωστόσο, η πλειονότητα των καλλιτεχνών της «appropriation art» εκφράζουν συνήθως την άρνηση τους στην έννοια της «πρωτοτυπίας» και πιστεύουν ότι με το δανεισμό των υφιστάμενων εικόνων ή των στοιχείων της απεικόνισης επανασυνδέονται ή *εξοικειώνονται* με την αρχική εικόνα, επιτρέποντας στον θεατή να επαναδιαπραγματευτεί την έννοια του πρωτοτύπου σε ένα διαφορετικό, πιο συναφές ή πιο σύγχρονο πλαίσιο.

Οι καλλιτέχνες του εν λόγω κινήματος, γνωστοί ως «appropriationistes» διαχωρίζοντας τις εικόνες της σύγχρονης εποχής και κυρίως του διαδικτύου από το αρχικό τους πλαίσιο, τους επιτρέπουν να λάβουν νέες και ποικίλες έννοιες. Η διαδικασία και η φύση της καλλιτεχνικής οικειοποίησης έχουν εξεταστεί από τους ανθρωπολόγους ως μέρος της μελέτης της πολιτιστικής αλλαγής και των διαπολιτισμικών επαφών. Παραμένει, όμως, ένα άλυτο ζήτημα της πνευματικής ιδιοκτησίας, το εάν θα πρέπει να αναγνωρισθεί και να προστατευθεί η μέθοδος αυτή τέχνης, με μεγαλύτερο εμπόδιο το δίκαιο του δημιουργού, καθώς αποδοχή του κινήματος της «appropriation art» θα μπορούσε να οδηγήσει στο παράδοξο συμπέρασμα ότι κανένα έργο δεν ανήκει σε κανένα δημιουργό ανατρέποντας όλη την ιστορία της τέχνης και της πνευματικής ιδιοκτησίας. Πάντα τέχνη και δίκαιο βρίσκονταν σε μια σχέση αλληλεξάρτησης και σύγκρουσης με τα όρια τους συνεχώς να περιπλέκονται. Στην παρούσα εργασία θα επιχειρήσουμε, λοιπόν, να αναλύσουμε την έννοια του κινήματος της καλλιτεχνικής οικειοποίησης μέσα από μια ιστορική και νομική προσέγγιση του νέου αυτού φαινομένου σε μια προσπάθεια να προσθέσουμε ένα ακόμα λιθαράκι στη μελέτη αυτού της πολυσυζητημένης και αμφισβητούμενης καλλιτεχνικά και νομικά μορφής τέχνης.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Α– ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ

1. Έννοια

Με τον όρο «καλλιτεχνική οικειοποίηση» (appropriation art) νοείται η χρήση στην τέχνη προϋφιστάμενων αντικειμένων ή εικόνων με ελάχιστο ή και καθόλου μετασχηματισμό αυτών². Πρόκειται για καλλιτεχνική πρακτική της επανάχρησης και ανακύκλωσης προϋπαρχόντων υλικών που μπορεί να εφαρμοστεί σε όλες σχεδόν τις μορφές τέχνης, όπως ενδεικτικά αναφέρουμε τη λογοτεχνία, τις εικαστικές τέχνες, τη μουσική και τις τέχνες του θεάματος. Σε αυτό το πλαίσιο, καλλιτεχνική οικειοποίηση συνιστά κάθε μορφή τέχνης, ανεξαρτήτως του χρησιμοποιούμενου υλικού φορέα, η οποία δανείζεται εικόνες από τη λαϊκή κουλτούρα, τη διαφήμιση, τα μέσα επικοινωνίας ή από άλλους καλλιτέχνες, και τις ενσωματώνει σε νέα έργα τέχνης. Ιδιαίτερα στις εικαστικές τέχνες, οικειοποίηση σημαίνει η μέσω των κατάλληλων μέσων υιοθέτηση, δανεισμός, ανακύκλωση ή δειγματοληψία ορισμένων μόνο πτυχών (ή και ολόκληρης της μορφής) της ανθρώπινης οπτικής κουλτούρας. Συχνά, οι τεχνικές δεξιότητες του καλλιτέχνη είναι λιγότερο σημαντικές από την διανοητική του ικανότητα να θέτει τις εικόνες σε ένα εντελώς διαφορετικό πλαίσιο και συνεπώς να τροποποιεί το νόημά τους. Για να κατανοήσουμε καλύτερα την έννοια της οικειοποίησης, θα πρέπει να λάβουμε υπόψη ότι το καινούργιο έργο ανασυνθέτει εκ νέου ό,τι δανείζεται από το προϋφιστάμενο έργο ή εικόνα για να δημιουργήσει ένα νέο έργο τέχνης. Στις περισσότερες περιπτώσεις το αρχικό «αντικείμενο» παραμένει προσβάσιμο ως αυθεντικό, χωρίς αλλαγές.

Η έννοια της «οικειοποίησης» είναι μια κοινή ανθρώπινη τεχνική. Οι άνθρωποι καθημερινά οικειοποιούνται τα αντικείμενα τα οποία αποκτούν ή αγοράζουν. Ακόμη και η απόκτηση –άυλων αγαθών– όπως είναι οι γνώσεις αποτελούν μια μορφή οικειοποίησης. Στον χώρο της τέχνης, οι καλλιτέχνες οικειοποιούνται εικόνες, ιδέες και καλλιτεχνικές πρακτικές τις οποίες έχουν χρησιμοποιήσει άλλοι καλλιτέχνες σε κάποια άλλη εποχή. Η έννοια της «οικειοποίησης» συνδέεται επίσης και με την χρήση έτοιμων αντικειμένων ή εικόνων που προέρχονται από άλλους καλλιτέχνες ή από άλλους πολιτισμούς.

Το θέμα της «οικειοποίησης» στην τέχνη έχει καλυφθεί από μια μεγάλη και ενδιαφέρουσα βιβλιογραφία. Πολλοί θεωρούν πως η έννοια «οικειοποίησης» συνδέεται με τον Γάλλο καλλιτέχνη Marcel Duchamp και τα «Readymades» αντικείμενά του. Επίσης, ο Pablo Picasso και ο Georges Braque, στις αρχές του εικοστού αιώνα χρησιμοποίησαν την συγκεκριμένη τεχνική,

²Chilvers, Ian & Graves-Smith, John eds., Dictionary of Modern and Contemporary Art, Oxford: [Oxford University Press](http://www.oxforduniversitypress.com), 2009. Pp. 27-28

χρησιμοποιώντας ως υλικά για την καλλιτεχνική τους πρακτική αντικείμενα εκτός του παραδοσιακού καλλιτεχνικού πλαισίου.

Η έννοια της «οικειοποίησης» στην τέχνη έχει πάρει μεγάλες διαστάσεις. Μπορεί να εντοπιστεί ξεκάθαρα μέσα από ποικίλα παραδείγματα κατά την πορεία και την εξέλιξη της ιστορίας της τέχνης και δεν σχετίζεται μόνο με τη μοντέρνα τέχνη, όπως εσφαλμένα πολλοί νομίζουν, αλλά χάνεται δεκαετίες πίσω, ήδη από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα.

2. Ιστορική αναδρομή

Σύμφωνα με τον George Bataille, ο όρος οικειοποίηση αναφέρεται στην μεταφορά επιλεγμένων εικόνων της παράδοσης από νεότερους καλλιτέχνες και εμφανίζεται πρώτη φορά στην ιστορία της τέχνης με σκοπό να περιγράψει τις μετα-δημιουργίες (excreations) των μοντέρνων καλλιτεχνών³. Από τον Manet μέχρι και τον Picasso, η επανάσταση του μοντερνισμού συχνά χρησιμοποιεί και ενσωματώνει συνθέσεις του παρελθόντος σχολιάζοντας τη σχέση «πρωτοτύπου» και «αντιγράφου» σε μια εποχή όπου εδραιώθηκε η τεχνική αναπαραγωγή του έργου τέχνης. Οι πρώτες επεξεργασμένες εικόνες της παράδοσης από τους μοντέρνους καλλιτέχνες στόχευαν στην αποσύνδεση της τέχνης από τις συμβάσεις του παρελθόντος τονίζοντας με αυτόν τον τρόπο την ρήξη με το παρελθόν, την αλλαγή στην κατεύθυνση της τέχνης και το ξεκίνημα μιας καλλιτεχνικής επανάστασης.

Χαρακτηριστικό υπήρξε το παράδειγμα του Manet και της Ολυμπίας του, η οποία στήθηκε με βάση το έργο του Tiziano, «Η Αφροδίτη του Urbino». Το 1865, όταν το έργο ολοκληρώθηκε και εκτέθηκε στο Σαλόνι του Παρισιού, σύσσωμη η γαλλική ριτική καταδίκασε την ανηθικότητα της Ολυμπίας με τον καλλιτέχνη να σοκάρει το γαλλικό κοινό παρουσιάζοντας την όψη της κοινωνίας που ήθελε να αποφύγει η αστική τάξη. Στη θέση της θεάς του έρωτα Αφροδίτης, ο Manet τοποθέτησε μια γυμνή πόρνη που κοιτά με δυναμισμό τον θεατή αλλάζοντας τις μέχρι τότε ισχύουσες συμβάσεις περί γυμνογραφίας. Το ότι επέλεξε να χρησιμοποιήσει ως εικαστικό πρότυπο τον διάσημο πίνακα ενός μεγάλου δασκάλου προξένησε αντιδράσεις. Όπως αναφέρει ο Greenberg⁴, ο Manet δημιούργησε τη σύνθεση υπαινισσόμενος (allusion – υπαινιγμός) τον πίνακα του Tiziano για να αναδείξει την ευρύτερη αλλαγή της εποχής του. Δίχως να εγκαταλείπεται η στρατηγική της πρόκλησης, βασικό χαρακτηριστικό των μοντέρνων καλλιτεχνών, ο Manet

³John C. Welchman, *Art after Appropriation, Essays on Art in the 1990's*, G + B Arts International, London 2001, σελ. 5

⁴David Luban, *Legal Modernism*, University of Michigan Press, Detroit 1997, σελ. 55

επέλεξε μια σύνθεση της παραδοσιακής δυτικής τέχνης για να τοποθετηθεί στο σύγχρονο περιβάλλον του.

Στη συνέχεια, στις αρχές του εικοστού αιώνα ο Georges Braque και ο Pablo Picasso ήταν οι πρώτοι που χρησιμοποίησαν αντικείμενα της καθημερινότητας – «objets trouvés»– στα έργα τους, όπως αποκόμματα εφημερίδων, τμήματα από μουσικές παρτιτούρες, ετικέτες μπουκαλιών, κ.ά. Το 1912, ο Πικάσο τοποθέτησε ένα κομμάτι ύφασμα πάνω στον καμβά, ενώ στις μεταγενέστερες συνθέσεις του, όπως «*Guitar, Newspaper, Glass και Bottle*» (1913), χρησιμοποίησε αποκόμματα εφημερίδων για να δημιουργήσει μορφές, οι οποίες ανήκουν στην κατηγορία του συνθετικού κυβισμού. Οι δύο προαναφερόμενοι καλλιτέχνες, όντες πρωτοπόροι των τεχνικών ιδιοποίησης με τα πρώτα τους κολάζ, ενσωμάτωσαν στη ζωγραφική τους πτυχές του «πραγματικού κόσμου», ανοίγοντας έτσι τη συζήτηση για την εικαστική απεικόνιση και την αμφισβήτηση εννοιών, όπως αυτή της πρωτοτυπίας και της αυθεντικότητας του έργου. Βέβαια, εμβληματική φιγούρα και θεμελιωτής του κινήματος της καλλιτεχνικής οικειοποίησης θεωρείται ο Marcel Duchamp, ο οποίος το 1915 ζωγράφισε το πρώτο έργο οικειοποιούμενος μια φωτογραφία της Mona Lisa του Leonardo Da Vinci στην οποία προσέθεσε μουστάκι και τα αρχικά μιας άσεμνης φράσης. Φυσικά στην περίπτωση του Duchamp πρόκειται για ένα τρόπο που τον διευκολύνει να δημιουργήσει το σουρεαλιστικό παράλογο, ώστε το συνηθισμένο να φανεί εξαιρετικό (άλλα προσφιλή τεχνάσματά του ήταν ο μετεωρισμός, η διαφάνεια, η μεταβολή της κλίμακας, η αντιπαράθεση δύο ανόμοιων εικόνων, η εξάρθρωση και ο μετασχηματισμός της πραγματικότητας). Ένα χρόνο νωρίτερα (1914) ο Marcel Duchamp εισάγει την έννοια των «*readymades*», τα οποία δεν αποτελούν παρά μόνο βιομηχανικά αντικείμενα κοινής χρήσης που ο καλλιτέχνης επέλεξε και τροποποίησε σε έργα τέχνης απλώς μέσω της διαδικασίας επιλογής και παρουσίας τους, γεγονός που έφερε επανάσταση στο χώρο της τέχνης⁵. Το έκανε ως αντίδοτο σε αυτό που αποκαλούσε «τέχνη του αμφιβληστροειδούς» - τέχνη δηλαδή που ήταν μόνο οπτική. Με την απλή επιλογή του αντικειμένου και την επανατοποθέτηση ή την ένωση του, τον τίτλο και την υπογραφή του, το αντικείμενο γινόταν τέχνη. Τα κριτήρια του Duchamp για την επιλογή των αντικειμένων ήταν «*η οπτική αδιαφορία, και οι επιλογές που αντανakλούν την δική του αίσθηση της ειρωνείας, του χιούμορ και της αμφισημίας*». Όταν ρωτήθηκε για πρώτη φορά σχετικά με τη γνώμη του για τα «*readymades*», ο καλλιτέχνης είπε: «*Το περίεργο πράγμα για τα readymades είναι ότι ποτέ δεν κατάφερα να καταλήξω σε έναν ορισμό ή μια εξήγηση που να με ικανοποιεί πλήρως*». Χρόνια αργότερα, ο καλλιτέχνης πρόσθεσε: «*Δεν είμαι καθόλου βέβαιος ότι η έννοια του readymade δεν είναι η πιο σημαντική μοναδική ιδέα που βγήκε από τη δουλειά μου*».

⁵Evans, D (ed.).(2009). *Appropriation: Documents of contemporary art*. London and Cambridge: Whitechapel Gallery and the MIT Press, σελ. 40

Μάλιστα, το 1917, ο Duchamp εξέθεσε ένα «readymade» στην έκθεση της «Ένωσης των Ανεξάρτητων Καλλιτεχνών (Society of Independent Artists)» υπό το ψευδώνυμο R. Mutt. Με τίτλο «Fontaine», αποτελούσε έναν πορσελάνινο ουρητήραστηριγμένο πάνω σε ένα βάθρο το οποίο υπέγραφε ως «R. Mutt 1917». Το έργο αυτό, ως μια πρώτη ένδειξη της καλλιτεχνικής οικειοποίησης, δημιούργησε μια άμεση πρόκληση στις παραδοσιακές αντιλήψεις της τέχνης, της ιδιοκτησίας, της πρωτοτυπίας και της αντιγραφής και στη συνέχεια απορρίφθηκε από την επιτροπή της εν λόγω έκθεσης. Ο Duchamp, όμως, υπεράσπισε δημοσίως το «Fontaine», ισχυριζόμενος ότι «Εάν ο κ. Mutt έφτιαξε με τα ίδια του τα χέρια τον ουρητήρα ή όχι, δεν έχει καμία σημασία. ΤΟ ΕΠΕΛΕΞΕ. Πήρε ένα συνηθισμένο αντικείμενο, το τοποθέτησε έτσι ώστε η πρακτική του σημασία εξαφανίστηκε υπό το νέο τίτλο και την ιδέα- και δημιούργησε μια νέα άποψη για το αντικείμενο αυτό.»⁶.

Επίσης, το καλλιτεχνικό κίνημα Dada (συμπεριλαμβανομένου του Duchamp ως μέλους) συνέχισε με την οικειοποίηση καθημερινών αντικειμένων υιοθετώντας πρακτικές κολάζ και φωτομοντάζ. Τα έργα του συγκεκριμένου καλλιτεχνικού κινήματος περιελάμβαναν σκόπιμο παραλογισμό και απόρριψη των ισχυόντων προτύπων τέχνης. Ο Kurt Schwitters, ο οποίος δραστηριοποιείται καλλιτεχνικά ταυτόχρονα με τους Dadaists, παρουσιάζει μια παρόμοια αίσθηση του παραλόγου στα έργα του «merz». Τα κατασκεύασε από αντικείμενα κοινής χρήσης και πήραν τη μορφή μεγάλων κατασκευών, που αργότερα οι επόμενες γενιές τα αποκάλεσαν εγκαταστάσεις. Μετά το κίνημα των Dada ακολουθούν οι σουρεαλιστές, οι οποίοι, επίσης, ενσωματώνουν στο έργο τους τη χρήση των καθημερινών αντικειμένων, όπως το «Αντικείμενο (Object)» του Méret Oppenheim (*Luncheon in Fur*) (1936). Αυτά τα αντικείμενα έλαβαν νέα σημασία, όταν συνδυάστηκαν με άλλα απίθανα και περίεργα αντικείμενα.

Στην μεταμοντέρνα τέχνη με εξέχον το κίνημα της Αμερικάνικης Pop Art από τη δεκαετία του '60 κι εφεξής, οι καλλιτέχνες οικειοποιούνται τεχνικές, εικόνες, συνθέσεις και ερμηνείες έργων της ιστορίας της τέχνης, αποστραγγίζοντας πλήρως το νόημα και τις διαθέσεις τους. Ανασυνθέτουν επιλεκτικά κομμάτια από παλαιότερα έργα, τα οποία αποδίδουν συχνά με μια διάθεση παρωδίας (απομίμησης ή παραποίησης, με σκωπτική ή κωμική διάθεση, της μορφής ή του περιεχομένου ενός έργου). Χαρακτηριστικοί αντιπρόσωποι της Pop Art, ο Claes Oldenburg, Roy Lichtenstein και ο Andy Warhol που οικειοποιήθηκαν εικόνες από την εμπορική τέχνη και τη λαϊκή κουλτούρα, καθώς και τις τεχνικές των βιομηχανικών αυτών. Συχνά αποκαλούμενοι ως «pop artists», είδαν τη μαζική παραγωγή ως την κύρια λαϊκή κουλτούρα, η οποία απευθύνεται σε όλους ανεξαρτήτως μορφωτικού επιπέδου. Αυτοί οι καλλιτέχνες συγχέουν τη ζωή με την τέχνη,

⁶Plant, S. (1992). [The most radical gesture: The Situationist International in a postmodern age](#). London and New York: Routledge, σελ.44

καθώς ασχολούνται πλήρως με ό,τι εφήμερο παράγεται από την μαζική παραγωγή, ενσωματώνοντας στο έργο τους καθετί αναλώσιμο και απομακρύνοντας κατ' αυτό τον τρόπο τον ίδιο τους τον εαυτό από την έννοια του καλλιτέχνη που δημιουργεί μόνος του.

Από τη δεκαετία του '70 και μετά, οι καλλιτέχνες απαλλαγμένοι πλέον από τα ταμπού του παρελθόντος χρησιμοποιούν την ιστορία της τέχνης και μεταφέρουν συνθέσεις και εικόνες της παράδοσης ιδωμένες από τη σκοπιά του μεταμοντέρνου πολιτισμού. Οι καλλιτέχνες μπορούν πλέον να υιοθετούν καθιερωμένους τύπους και μορφές της εικαστικής παράδοσης όπως βραχογραφίες των σπηλαίων, κυβιστικά τοπία, μάσκες της αφρικανικής τέχνης και πολύ περισσότερο έργα της Αναγέννησης ή του Μπαρόκ και να τα εντάσσουν στις δικές τους συνθέσεις⁷.

Η Mona Lisa του Leonardo Da Vinci ίσως αποτελεί το πιο χαρακτηριστικό και «πολύπαθο» παράδειγμα οικειοποίησης. Στο διαδίκτυο υπάρχουν ιστοσελίδες, όπως το Mona Lisa: Images for the Modern⁸, όπου ο καθένας μπορεί να «κρεμάσει» τη δική του εκδοχή για το αριστούργημα του Leonardo. Έτσι η Mona Lisa εμφανίζεται ως θύμα της πλαστικής χειρουργικής με πλούσιο στήθος, ως εξαρτημένη καπνίστρια μαριχουάνας ή ως playmobile, την ίδια στιγμή που η περίφημη οικογένεια Simpson οικειοποιείται την Αφροδίτη του Boticelli και μεταφέρει τη σύνθεση στην οθόνη τοποθετώντας στη θέση των «ζωγραφικών» πρωταγωνιστών τα δικά της μέλη.

Επίσης στα τέλη της δεκαετίας του '70, η καλλιτέχνης, Dara Birnbaum, γνωστή στην Αμερική για τη φεμινιστική της δράση, εισάγει στο χώρο της τέχνης το βίντεο για να παράγει τα φεμινιστικά της έργα. Ειδικότερα, το έργο της απευθύνεται κυρίως σε ιδεολογικά και αισθητικά χαρακτηριστικά των μέσων μαζικής ενημέρωσης διασταυρώνοντας την video art με την τηλεόραση. Χρησιμοποιεί βίντεο για να αναδημιουργήσει τηλεοπτικές εικόνες χρησιμοποιώντας ως υλικά αρχέτυπες μορφές όπως κουίζ, σαπουνόπερες, και αθλητικά προγράμματα, ενώ οι τεχνικές της περιλαμβάνουν την επανάληψη εικόνων και τη διακοπή ροής με κείμενο και μουσική. Το 1978-79 παρήγαγε ένα από τα πρώτα βίντεο της appropriation art, το λεγόμενο «*Technology/Transformation: Wonder Woman*», χρησιμοποιώντας σκηνές από την τηλεοπτική σειρά «*Wonder Woman*».

Η ιστορική, όμως, επιβεβαίωση του κινήματος της Appropriation art ήρθε στις δεκαετίες 1970-1980 και πιο συγκεκριμένα το 1977 με την έκθεση με τίτλο «*Pictures*» στην γκαλερί της Νέας Υόρκης «*ArtistsSpace*» υπό την καλλιτεχνική επιμέλεια του Douglas Crimp⁹. Εκεί πέντε νέοι

⁷Martha Burskir, *The Contingent Object of Contemporary Art*, MIT Press, Cambridge 2003, σελ. 11-14.

⁸βλ. Τον διαδικτυακό τόπο <http://www.studiolo.org/Mona>

⁹Μαρίνα Π. Μαρκέλλου, «Καλλιτεχνική οικειοποίηση»: δημιουργικός μετασχηματισμός ή απομίμηση; , ΔΙΜΕΕ, Τεύχος 57, Ιαν.-Φεβ.-Μαρτ. 2018, σελ. 26

καλλιτέχνες, οι Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine, Robert Longo και Philip Smith παρουσίασαν ένα κοινό χαρακτηριστικό στην δημιουργική τους τεχνοτροπία, η υπεροχή της εικόνας ως τρόπος επαναπαρουσίασης ενός προϋφιστάμενου έργου. «Δουλεύοντας μεταξύ ζωγραφικής και γλυπτικής, αναπτύσσουν μια πρακτική της εικόνας όπου η αναπαράσταση αποδεικνυόταν μείζονος σημασίας, μαζί με την πρακτική της αντιγραφής και της οικειοποίησης»¹⁰. Η εν λόγω έκθεση ταξίδεψε στο Μουσείο Allentart, στο Ινστιτούτο Σύγχρονης Τέχνης στο Λοζάντζελες και στο Μουσείο Κολοράντο.

Έκτοτε, από τη δεκαετία του 80 και έπειτα, η οικειοποίηση είχε ξεπεράσει πλέον τα όρια του δημιουργικού «τεχνάσματος» και αυτοπαρουσιάζεται ως μια συγκροτημένη καλλιτεχνική πρακτική στα ευρύτερα πλαίσια του μεταμοντερνισμού, ως μια πρόταση ενός διαμορφωμένου «κινήματος» που παρήγαγε έργα-μεταπλάσεις παλαιότερων έργων. Η «ομάδα», που είχε ως έδρα τη Νέα Υόρκη και έγινε γνωστή με τον όρο «appropriation art», δεν είχε κοινό ιδεολογικό προσανατολισμό, ούτε κοινή πορεία και το μοναδικό στοιχείο που συνένωνε τους καλλιτέχνες της, ήταν απλώς η χρήση των εικόνων της παράδοσης. Η Cindy Sherman, η Sherrie Levine, η Barbara Kruger και ο Richard Prince είναι μόνο λίγα από τα παραδείγματα καλλιτεχνών που οικειοποιήθηκαν έργα παλαιότερων ζωγράφων και τα μετέφεραν με σύγχρονα μέσα.

Η γκετική μορφή του υπό εξέταση καλλιτεχνικού κινήματος υπήρξε η φωτογράφος Sherrie Levine, η οποία οικειοποιούταν έργα της δυτικής πατριαρχικής παράδοσης παρουσιάζοντάς τα από τη φεμινιστική σκοπιά. Στο έργο της «Walker Evans», η φωτογράφος χρησιμοποίησε αναπαραγωγές των φωτογραφιών του ομώνυμου φωτογράφου, τις οποίες έλαβε από το σχετικό κατάλογο της έκθεσης του και παρουσίασε αυτές (ή ίσως και τις όρισε) ως έργο της. Η Levine ασχολήθηκε με τις έννοιες της αυθεντικότητας, της πρωτοτυπίας και της αυτονομίας του έργου τέχνης και γρήγορα οι θέσεις της γοήτευσαν και άλλους καλλιτέχνες που ασπάστηκαν τις μεθόδους της και χρησιμοποίησαν έργα παλαιότερων καλλιτεχνών. Αξιοσημείωτο είναι το παράδειγμα του Michael Mandiberg που πήρε αυτή την ιδέα της Levine και την πήγε ένα βήμα παραπέρα, όταν το 2001 δημιούργησε ένα ηλεκτρονικό αρχείο των εικόνων του Walker Evans (που ελήφθησαν από τον ίδιο κατάλογο) στο οποίο ο καθένας θα μπορούσε να έχει πρόσβαση και με ακριβείς οδηγίες να το εκτυπώνει με μόνες προϋποθέσεις τη σύνδεση στο διαδίκτυο και έναν εκτυπωτή. Οι θεατές μπορούσαν, επίσης, να εκτυπώνουν πιστοποιητικό γνησιότητας για το εν λόγω έργο του Mandiberg. Ακόμη, ο καλλιτέχνης Mike Bidlo ζωγράφισε αναπαραγωγές (αν και

¹⁰Raphaël Pirenne, «Signer/Contresigner, Contexte et notes sur la copie chez Sherrie Levine, Richard Prince et Cindy Sherman», 02 Revue d'art contemporain trimestrielle 2010, no 54 σελ. 20

ο ίδιος δεν τις αποκαλούσε έτσι) έργων διάσημων καλλιτεχνών, κυρίως του Pollock, του Warhol και του Duchamp.

Συχνά, όπως συμβαίνει με τους Levine, Mandiberg και Bidlo, οι καλλιτέχνες χρησιμοποιούν το όνομα του αρχικούδημιουργού στους δικούς τους τίτλους έργων. Αποδεικνύουν κατ' αυτόν τον τρόπο ότι η πρόθεση τους δεν είναι να «κλέψουν» ή να διεκδικήσουν κάποια από τις αρχικές δεξιότητες των έργων αυτών, αλλά αντιθέτως θα μπορούσε να ειπωθεί ότι το περιεχόμενό των παλαιότερων έργων είναι αν όχι άσχετο, τουλάχιστον λιγότερο σημαντικό από την ιδέα που οικειοποιούνται.

Προς την ίδια κατεύθυνση κινήθηκαν ο περισσότεροι «appropriationistes», οι οποίοι σε αντίθεση με τους καλλιτέχνες του 19ου αιώνα που αντέγραφαν τους μεγάλους δασκάλους στα μουσεία, χρησιμοποίησαν φωτογραφικές αναπαραγωγές των παλαιότερων έργων, όπως αυτές που βρίσκουμε στα βιβλία τέχνης ή με την μορφή καρτ ποστάλ. Με άλλα λόγια, δεν αντιγράφουν ένα πίνακα ή ένα σχέδιο έχοντας απέναντί τους το πρωτότυπο, αλλά δουλεύουν με μια μηχανικά αναπαραγόμενη εικόνα. Μοναδική εξαίρεση της πρακτικής αυτής αποτελεί η Elaine Sturtevant (επίσης γνωστή και ως Sturtevant), η οποία δηλώνει ότι δουλεύει από μνήμης. Ειδικότερα η Sturtevant, ζωγράφισε και παρουσίασε τέλεια αντίγραφα διάσημων έργων, με χαρακτηριστικό παράδειγμα τα «Λουλούδια (*Flowers*)» του Andy Warhol, τα οποία αναπαρήγαγε εκ νέου το 1965 στη Γκαλερί Bianchini της Νέας Υόρκης. Εκπαιδεύτηκε, μάλιστα, να αναπαράγει την τεχνική του συγκεκριμένου καλλιτέχνη σε βαθμό που όταν ο Warhol επανειλημμένα δεχόταν ερωτήσεις σχετικά με την τεχνική του, απαντούσε: «Δεν ξέρω. Ρωτήστε την Elaine.»¹¹.

Επιπροσθέτως, κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1970 και του 1980, ο Richard Prince επανα-φωτογραφίζει διαφημίσεις όπως αυτές των τσιγάρων Marlboro ή εικόνες της φωτο-δημοσιογραφίας. Ενσωματώνει στο έργο του ανώνυμες και πανταχού παρούσες διαφημιστικές καμπάνιες τσιγάρων, εξελίσσοντας το επίπεδο τους και εστιάζοντας το βλέμμα μας στις εικόνες. Παρατηρούμε, λοιπόν, ότι οι καλλιτέχνες της καλλιτεχνικής οικειοποίησης σχολιάζουν όλες τις πτυχές του πολιτισμού και της κοινωνίας. Ο Joseph Kosuth, λόγου χάρη, οικειοποιήθηκε εικόνες για να ασχοληθεί με τη φιλοσοφία και τη γνωσιολογία.

Στη δεκαετία του 1990, οι καλλιτέχνες συνέχισαν να παράγουν έργα καλλιτεχνικής οικειοποίησης, χρησιμοποιώντας τα ως μέσο για την κριτική απαρχαιωμένων θεωριών και την αντιμετώπιση διάφορων κοινωνικών θεμάτων, αντί να εστιάζουν στα ίδια τους τα έργα. Για παράδειγμα, ο Damian Loeb χρησιμοποίησε τις ταινίες και τον κινηματογράφο για να σχολιάσει τα θέματα της παρωδίας και της πραγματικότητας. Άλλοι υψηλού επιπέδου καλλιτέχνες που

¹¹Hans Ulrich Obrist (19 May 2014). "[Elaine Sturtevant obituary](#)". The Guardian.

εργάστηκαν την ίδια χρονική περίοδο ήταν οι Christian Marclay, Deborah Kass, Damien Hirst και Genco Gulan. Η ιδέα να μεταφέρονται παλαιές μορφές και τύποι που «ανήκουν» στη δικαιοδοσία της Ιστορίας της Τέχνης σε σύγχρονα έργα, ξεκίνησε ως πειραματισμός και κατέληξε σε μόδα· έτσι είδαμε πολλούς καλλιτέχνες εκείνης της γενιάς να προχωρούν σε οικειοποιήσεις. Το γεγονός βέβαια δεν είναι τυχαίο, αλλά συναρτάται απόλυτα α) με το χώρο όπου συγκροτείται η «appropriation art», β) τους αποδέκτες των έργων που είναι «έτοιμοι» να την αποδεχτούν και γ) το χρόνο κατά τον οποίο παράγεται και επιβάλλεται ως καλλιτεχνική πρόταση. Φυσικά ο χώρος και ο χρόνος της καλλιτεχνικής δημιουργίας καθώς και η συνείδηση των αποδεκτών της τέχνης έχει να κάνει με τις τεχνολογικές καινοτομίες που εισάγονται στις βιομηχανικά αναπτυγμένες κοινωνίες προκαλώντας ριζικές μεταβολές στην κοινωνική πραγματικότητα, έχει να κάνει με τις οικονομικές και ιδεολογικές μεταβολές, αλλά και με τις ιδεολογικές αναπροσαρμογές των ίδιων των καλλιτεχνών. Άλλωστε η «υιοθέτηση» των μεταμοντερνιστικών πρακτικών από τους καλλιτέχνες των ΗΠΑ και η ενίσχυση των δημιουργών από κρατικές επιχορηγήσεις και επιχειρηματικά κεφάλαια δεν είναι προφανώς τυχαία γεγονότα. Στο βιβλίο του «*Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*», ο Fredric Jameson, συσχετίζει το μεταμοντερνισμό με τον ύστερο μεταβιομηχανικό καπιταλισμό του υπεραυτοματισμού, της ψηφιακής επανάστασης, της παγκοσμιοποίησης, των νέων ΜΜΕ, της αποδυνάμωσης των εθνικών κέντρων, των καταναλωτικών αντιλήψεων που καθιστούν αδύνατη την ύπαρξη ενός (κοσμο)θεωρητικού κέντρου και μιας θεωρητικής βεβαιότητας¹².

3. Ψηφιακή εποχή

Από τη δεκαετία του '90 και εφεξής, η εκμετάλλευση των παραδοσιακών μορφών και των προγενέστερων έργων είναι τόσο πολυδιάστατη όσο ασαφής είναι η έννοια της οικειοποίησης. Μια μέχρι τώρα απaráμιλλη ποσότητα οικειοποιήσεων δεν εμφανίζεται μόνο στο πεδίο των εικαστικών τεχνών, αλλά και σε όλους τους πολιτιστικούς τομείς. Η νέα γενιά καλλιτεχνών αυτοχαρακτηρίζεται ως «αρχαιολόγοι της σημερινής εποχής»¹³, ενώ κάποιοι μιλούν για «μεταπαραγωγή» (postproduction), που βασίζεται σε προϋπάρχοντα έργα για να γράψει εκ νέου την ιστορία του σύγχρονου Πολιτισμού¹⁴. Η ιδιοποίηση έργων άλλων δημιουργών ή των διαθέσιμων πολιτιστικών προϊόντων έχει κυρίως την έννοια της χρήσης. Οι λεγόμενοι

¹²Fredric Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham, North Carolina 1991, σελ. 55.

¹³Paolo Bianchi, quoted by Hedinger J.; Meyer, T. (2011). ["introductiontowhatsnext"](#). Kadmos. Retrieved 15 February 2016.

¹⁴Nicolas Bourriaud. *Postproduction. Culture as screenplay. How art reprograms the world*. New York: Lucas & Sternberg (2002)

«παραγωγοί-καταναλωτές» -που καταναλώνουν και παράγουν ταυτόχρονα - περιηγούνται μέσα από το πανταχού παρόν αρχείο του ψηφιακού κόσμου (πιο σπάνια μέσω του αναλογικού), για να επεξεργαστούν τις εικόνες, τις λέξεις και τους ήχους που είναι πάντα προσβάσιμα σε όλους μέσω του «copy-paste» ή του «drag-drop», του «bootleg», του «mashup» ή του «remix», όπως ακριβώς επιθυμεί ο καθένας. Οι οικειοποιήσεις αποτελούν πλέον ένα καθημερινό φαινόμενο.

Αυτό που προκαλεί ενδιαφέρον, επομένως, κατά τη διάρκεια των δεκαετιών 1990 και 2000 είναι ο τρόπος με τον οποίο τα κοινά αντικείμενα ή τα προϋπάχοντα έργα μπορούν να χρησιμοποιηθούν εκ νέου, χωρίς να αμφισβητείται τόσο η έννοια της ιδιοκτησίας ή της ιδιότητας του δημιουργού. Appropriation art δεν συμβολίζει ένα αυτόνομο κίνημα αλλά εκφράζει κυρίως την κοινή γλώσσα που χρησιμοποιούν οι σύγχρονοι καλλιτέχνες. Σημαντικοί αντιπρόσωποι των «post-appropriationistes» είναι οι καλλιτέχνες Mike Kelley και Haim Steinbach, οι οποίοι ακολουθώντας επάξια τους προκατόχους τους των δεκαετιών 1970 και 1980, μετέδωσαν μέσω της τέχνης τους ένα αλληγορικό μήνυμα ότι η σύγχρονη κοινωνία είναι στενά συνυφασμένη με την κατανάλωση και τη διαφήμιση. Οι καλλιτέχνες ακολουθούν τις ραγδαίες τεχνολογικές εξελίξεις, τη μαζική παραγωγή και την απεριόριστη κυκλοφορία των εικόνων μέσω του διαδικτύου και την ενσωματώνουν στην καλλιτεχνική τους τεχνοτροπία. Σε αυτό το πλαίσιο κινείται και ένας από τους πιο αμφιλεγόμενους καλλιτέχνες της σύγχρονης τέχνης, ο Damien Hirst, του οποίου τα έργα, σε πολλές περιπτώσεις, αμφισβητήθηκαν ως αντιγραφές. Ειδικά, το 2000, όταν εξέθεσε στη γκαλερί Saatchi το έργο του με τίτλο «Hymn» (ένα μπρούτζινο γλυπτό έξι μέτρων ύψους και έξι τόνων βάρους που αναπαρήγαγε μία ανατομική κούκλα που χρησιμοποιούσε ο γιος του για το μάθημα ανατομίας), ο Hirst κατηγορήθηκε για παραβίαση των δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας από τον κατασκευαστή της ανατομικής κούκλας, ο οποίος άσκησε αγωγή εναντίον του. Επήλθε, όμως, εξωδικαστική επίλυση της διαφοράς αυτής υποχρεώνοντας τον καλλιτέχνη να καταβάλλει αποζημίωση σε φιλόπρωχα ιδρύματα¹⁵.

Η νέα γενιά του «remix» που επεκτείνεται όχι μόνο στο πεδίο των εικαστικών τεχνών, αλλά και των μουσικών, λογοτεχνικών, χορευτικών και κινηματογραφικών έργων, έχει προκαλέσει, φυσικά, εξαιρετικά αμφιλεγόμενες συζητήσεις. Ο όρος του «πολιτισμού του remix» χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά στην αρχή της δεκαετίας του 2000 από τον Αμερικάνο ακαδημαϊκό και μελετητή των μέσων ενημέρωσης, Lawrence Lessig. Από τη μία πλευρά, βλέπουμε, λοιπόν, τους υποστηρικτές αυτής της νέας γενιάς που προβλέπουν μια εποχή καινοτόμων, χρήσιμων και ψυχαγωγικών τρόπων για την τέχνη του ψηφιοποιημένου και

¹⁵Μαρίνα Π. Μαρκέλλου, ό.π., σελ. 26-27

παγκοσμιοποιημένου 21^{ου} αιώνα. Οι νέοι «appropriationistes» ασπάζονται το ρητό του Joseph Beuys ότι «όλοι είναι καλλιτέχνες, οικοδομώντας ελεύθερες κοινωνίες»¹⁶.

Έτσι, η απελευθέρωση της τέχνης από παραδοσιακές έννοιες όπως η αύρα, η πρωτοτυπία και η μεγαλοφυΐα, θα οδηγήσει σε νέους όρους κατανόησης και προσδιορισμού της τέχνης. Από την άλλη, όμως, η πλειονότητα των κριτικών τέχνης και παρατηρητών θεωρεί αυτή την απελευθέρωση ως σημείο εκκίνησης ενός τεράστιου προβλήματος. Αν η δημιουργία δεν βασίζεται σε τίποτα περισσότερο από ατέλειωτες διαδικασίες εύρεσης, αντιγραφής, ανασυνδυασμού και χειρισμού προϋπαρχόντων μέσων, ιδεών, μορφών, ονομάτων κλπ. Οποιασδήποτε πηγής, τότε η κατανόηση της τέχνης θα μετατραπεί σε μια ασήμαντη, μη απαιτητική και κατασταλτική δραστηριότητα. Ενόψει αυτού του περιορισμού της τέχνης σε προϋπάρχουσες ιδέες και μορφές, προβλέπουν ατελείωτα αναπροσαρμοσμένα και επανατοποθετημένα προϊόντα - έργα. Οι σκεπτικιστές αποκαλούν, επίσης, αυτή την τάση ως κουλτούρα της ανακύκλωσης με έναν εθισμό στο παρελθόν¹⁷.

Μερικοί φτάνουν μάλιστα και στην ακραία άποψη να κατηγορούν τους εκπροσώπους της appropriation art για οκνηρία την οποία προσπαθούν να καλύψουν παίρνοντας έμπνευση από το παρελθόν. Άλλοι, πάλι, φοβούνται ότι αυτή η νέα τάση οικειοποίησης δεν οφείλεται παρά μόνο στην επιθυμία των σύγχρονων καλλιτεχνών να εμπλουτίσουν τον εαυτό τους με μια ελκυστική γενεαλογία. Ο όρος «οικειοθελισμός» (appropriationism)¹⁸ αντικατοπτρίζει την υπέρμετρη παραγωγή αντιγράφων, αναπαραγωγών, αναδιαμορφώσεων, αναδημιουργιών, ανακατασκευών κλπ. Μέσω της αντιγραφής, μίμησης, επανάληψης, παραπομπής, καταγραφής, προσομοίωσης και προσαρμογής των προϋπαρχόντων ονομάτων, ιδεών και μορφών. Ο «οικειοθελισμός» εξετάζεται - σε σύγκριση με τις μορφές οικειοποίησης και τις έννοιες του 20^{ου} αιώνα που προσφέρουν νέες αναπαραστάσεις της κεκτημένης γνώσης - ως ένα είδος «αγωνιστικής ακινησίας»¹⁹, που αναφέρεται στην επιτάχυνση τυχαίων, ανεξέλεγκτων ενεργειών κυρίως στις δυτικές κοινωνίες που διέπονται όλο και περισσότερο από αφηρημένες μορφές ελέγχου. Η απεριόριστη πρόσβαση στο ψηφιακό αρχείο των έργων τέχνης και οι εύκολα υλοποιήσιμες ψηφιακές τεχνολογίες, σε συνδυασμό με την προτεραιότητα που δίνουν οι σύγχρονοι καλλιτέχνες στη δημιουργική διεργασία ενός προγενέστερου αριστουργήματος, οδηγούν σε μια υπερβολική κίνηση προς τα πίσω. Οι καλλιτέχνες της appropriation art κατακρίνονται συχνά για την εμμονή

¹⁶Hardy, S. "Rip!: A Remix Manifesto". Creative Generalist. Retrieved 15 February 2016

¹⁷Simon Reynolds, *Retromania Popculture's Addiction To Its Own Past*. London, Faber & Faber. (2011)

¹⁸Maike Aden, "Let's dance like we used to.... A critical intervention on a new trend of Appropriationism", *Kunstchronik*. No. 4: 201(April 2016)

¹⁹Paul Virilio, *Rasender Stillstand*. München: Hanser(1992)

τους στο παρελθόν και την άρνηση τους να ξεκινήσουν νέες καλλιτεχνικές εξερευνήσεις που θα μπορούσαν να ανατρέψουν τις παραδοσιακές αντιλήψεις και ιδεολογίες.

Συμπεραίνουμε, λοιπόν, ότι παρά τη μακρά ιστορία που έχει γράψει η καλλιτεχνική οικειοποίηση, έχει ιδίως τα τελευταία χρόνια εγείρει πολλά ζητήματα πνευματικής ιδιοκτησίας. Από τη μία πλευρά καθιστά ακόμα πιο δύσκολη και επικίνδυνη τη δουλειά ενός καλλιτέχνη, ενώ από την άλλη, μια πιο περιοριστική πολιτική θα μπορούσε ίσως να θέσει για πάντα τα καθολικά όρια και έτσι να αποφευχθούν μελλοντικά προβλήματα σχετικά με τη διαδικασία της δημιουργίας.

Η appropriation art έχει λάβει στις μέρες μας μεγάλες διαστάσεις καταλαμβάνοντας όλους τους τομείς της τέχνης και όχι μόνο τα εικαστικά έργα, αλλά και τη φωτογραφία, την αρχιτεκτονική, τη χορογραφία, τη performance κ.λπ. Χρησιμοποιώντας μία πληθώρα μέσων, όπως film, video, γραφικά, κολάζ, performance, φωτογραφία, γλυπτική. Πρωταρχική θέση στο έργο των appropriationistes κατέχει η εικόνα υπό την ευρεία έννοια που είναι εύκολα προσβάσιμη σε όλους.

Η appropriation art θέτει υπό αμφισβήτηση βασικές έννοιες της πνευματικής ιδιοκτησίας, όπως αυτή του έργου, της πρωτοτυπίας, του δημιουργού και ιδιαιτέρως του δικαιώματος ακεραιότητας του έργου, τις οποίες θα αναλύσουμε εκτενώς παρακάτω. Θα εξετάσουμε την καλλιτεχνική οικειοποίηση από νομική σκοπιά προκειμένου να αποφανθούμε, αν πρόκειται τελικά για έμπνευση ή αντιγραφή.....

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Β - ΝΟΜΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΟΥ ΦΑΙΝΟΜΕΝΟΥΤΗΣ **«APPROPRIATION ART»**

Μέρος Πρώτο: Έννοια του έργου τέχνης

1.1. Προσδιορισμός των προστατευόμενων από την πνευματική ιδιοκτησία έργων

Μια ίσως από τις βασικότερες έννοιες κάθε μορφής τέχνης, και άρα και της καλλιτεχνικής οικειοποίησης, είναι αυτή της έννοιας του έργου ως πνευματικού δημιουργήματος. Το πνευματικό δημιούργημα είναι αγαθό άυλο που υπάρχει στο χώρο των νοημάτων και των αισθητικών επιτευγμάτων και αρχίζει να υπάρχει για το δίκαιο της πνευματικής ιδιοκτησίας από τη στιγμή που θα αποκτήσει αντικειμενική ύπαρξη στον εξωτερικό κόσμο και ειδικότερα θα αποκτήσει κάποιο αισθητό υπόστρωμα²⁰. Από αυτή τη χρονική στιγμή το έργο καθίσταται αντικείμενο της πνευματικής ιδιοκτησίας, η προστασία του οποίου ξεκινά με τη δημιουργία του. Ο προσδιορισμός της έννοιας του προστατευόμενου από την πνευματική ιδιοκτησία έργου είναι πολύ σημαντικός προκειμένου να επιτευχθεί μια κατηγοριοποίηση των διαφόρων ειδών έργων που εντάσσονται στο πεδίο προστασίας του νόμου.

Στην εθνική μας νομοθεσία δεν προβλεπόταν αρχικά με τον παλαιότερο νόμο (Ν.2387/1920) κάποιος ορισμός του έργου, ούτε υπήρχε απαρίθμηση των προστατευόμενων από αυτόν έργων. Περιλαμβανόταν μόνο στο άρθρο 1 αυτού μια ενδεικτική και όχι αποκλειστική απαρίθμηση ορισμένων κατηγοριών δημιουργών, τα έργα των οποίων προστατεύονταν από την πνευματική ιδιοκτησία όπως « συγγραφείς, μουσικοί συνθέτες, ζωγράφοι ή σχεδιογράφοι, γλύπτες, τορνευτές, χαράκτες κ.ά.». Η ενδεικτική αυτή απαρίθμηση ήταν σύμφωνη με το πνεύμα και το σκοπό της πνευματικής ιδιοκτησίας που δεν είναι άλλος παρά η προστασία κάθε δημιουργήματος από οποιοδήποτε χώρο των τεχνών και αν προέρχεται αυτό, είτε υπάρχει ήδη, είτε πρόκειται να δημιουργηθεί στο μέλλον με την εμφάνιση νέων τρόπων έκφρασης και νέων τεχνικών μέσων, αρκεί να μπορεί να χαρακτηριστεί ως έργο.

Ο ισχύων Νόμος 2121/1993, ακολουθώντας το παλαιό δίκαιο, τη Διεθνή Σύμβαση της Βέρνης-Παρισίου (άρ. 2) και το Σχέδιο Προτύπων Διατάξεων περί πνευματικής ιδιοκτησίας του Παγκόσμιου Οργανισμού Διανοητικής Ιδιοκτησίας (WIPO) προσδιόρισε τα πνευματικά δημιουργήματα που εντάσσονται στην έννοια του έργου επισημαίνοντας δύο βασικά στοιχεία τους, τη μορφή και την πρωτοτυπία. Ειδικότερα, στο άρθρο 2 παρ.1 του ως άνω νόμου δίνεται ο ορισμός του έργου ως «κάθε πρωτότυπο πνευματικό δημιούργημα λόγου, τέχνης ή επιστήμης που

²⁰Γιώργος Κουμάντος, Πνευματική Ιδιοκτησία, Όγδοη Έκδοση, Εκδόσεις Αντ. Ν. Σάκουλα, Αθήνα-Κομοτηνή 2002, σελ. 101

εκφράζεται με οποιαδήποτε μορφή». Πρόκειται για μία ενδεικτική απαρίθμηση των διαφόρων κατηγοριών έργων που εντάσσονται στο πεδίο εφαρμογής του, με την οποία αποδεικνύεται η πρόθεση του νομοθέτη να μην περιορίσει τον προσδιορισμό και την οριοθέτηση της έννοιας του έργου, αλλά να αφήσει ανοιχτή μια ενδεχόμενη ένταξη και άλλων νέων, μοντέρνων κατηγοριών έργων που επρόκειτο να δημιουργηθούν στο μέλλον, ώστε να μην βρεθούν εκτός του πεδίου προστασίας της πνευματικής ιδιοκτησίας. Υποστηρίζεται, επίσης, ότι ένας πιο ολοκληρωμένος ορισμός του έργου θα μπορούσε να είναι ο ακόλουθος: «έργο είναι το πνευματικό δημιούργημα λόγου, τέχνης ή επιστήμης, το οποίο προκύπτει ως το αποτέλεσμα της δημιουργικής προσπάθειας ενός ανθρώπου, παίρνοντας μία μορφή που του προσδίδει μοναδικότητα και το διαφοροποιεί από οτιδήποτε προϋπάρχει»²¹. Ως πνευματικό δημιούργημα, λοιπόν, το έργο προστατεύεται ανεξάρτητα από την καλλιτεχνική και οικονομική του αξία, καθώς και από την περαιτέρω χρησιμότητα και πρακτική αξιοποίηση του στον τομέα π.χ. της βιομηχανίας (ως σχέδιο-design) ή του εμπορίου (ως διακριτικό γνώρισμα)²².

Παρατηρείται, λοιπόν, ιδίως κατά τα τελευταία χρόνια με τη ραγδαία ανάπτυξη της τεχνολογίας και τη δημιουργία σύγχρονων τρόπων και μέσων έκφρασης, μια σταδιακή διεύρυνση της κλασικής έννοιας του έργου. Η πλειονότητα των σύγχρονων καλλιτεχνών απομακρύνεται ολοένα και περισσότερο από τις παραδοσιακές τεχνοτροπίες, χρησιμοποιώντας νέα υλικά και τρόπους έκφρασης, όπως π.χ. Το περιτύλιγμα μνημείων, δέντρων, η ζωγραφική *insitu* τμημάτων της ερήμου, το περιτύλιγμα μεγάλων εκτάσεων άμμου και βράχων. Ξεφεύγουν, ακόμη, της κλασικής έννοιας του έργου τα κάτωθι πνευματικά δημιουργήματα: α) η «σωματική ζωγραφική» (*bodyart*), οποία προκύπτει είτε από τη ζωγραφική πάνω στο ανθρώπινο σώμα το οποίο εκτίθεται ως εικαστικό έργο, είτε από το χρωματισμό του σώματος με σκοπό την αποτύπωση των ιχνών του σε καμβά ή σε χαρτί ή από την αποτύπωση ιχνών της επιδερμίδας σε έπιπλα ή άλλα αντικείμενα, β) η δημιουργία εικαστικών έργων μέσω ηλεκτρονικού υπολογιστή ή η δημιουργία εικαστικών έργων μέσω βίντεο που κυκλοφορούν σε περιορισμένο αριθμό βιντεοκασετών (*videoart*), κ.ά.

Αποτέλεσμα των ανωτέρω, είναι η επέκταση των σύγχρονων μορφών έκφρασης και δημιουργίας με αποκορύφωμα τη χρήση μηχανικών μέσων από τους καλλιτέχνες κατά τη διαδικασία παραγωγής ενός έργου. Στην ίδια κατεύθυνση κινείται και η *appropriation art*, η οποία συνιστά μια νέα πρακτική μέθοδο τέχνης που ξεπερνά τα στεγανά της κλασικής έννοιας του έργου προσπαθώντας να συμφιλιώσει την ελεύθερη καλλιτεχνική έκφραση με το δίκαιο. Σύμφωνα, μάλιστα, με τη γαλλική νομολογία χαρακτηρίζονται πλέον ως έργα προστατευόμενα

²¹Όλγα Γαρουφαλιά, Τα εικαστικά έργα και η νομική τους προστασία, Δίκαιο & Οικονομία, Π.Ν. Σάκουλα, 2001, σελ. 9

²²Κωνσταντίνος Χριστοδούλου, Δίκαιο Πνευματικής Ιδιοκτησίας, Νομική Βιβλιοθήκη Αθήνα 2018, σελ. 33

από την πνευματική ιδιοκτησία και έργα, τα οποία ξεφεύγουν από τη στενή έννοια των ήδη γνωστών κατηγοριών έργων με αντιπροσωπευτικά παραδείγματα τα ακόλουθα: α) οι φωτογραφίες πινάκων ζωγραφικής και σχεδίων που εκτίθεντο σε κάποιο μουσείο, καθώς κρίθηκε ότι η επιλογή του φωτισμού και η διάταξή τους αποτελούσαν προσωπικό δημιουργήμα του φωτογράφου²³, β) η έκθεση του «Μουσείου του Σινεμά Henri Langlois», αποτελούμενη από αφίσες, φωτογραφίες, διακοσμήσεις και διάφορα άλλα αντικείμενα (κουστούμια, κάμερες, μηχανές) των οποίων η επιλογή και η παρουσίαση κατά την κρίση του δικαστηρίου συνιστά προσωπική δημιουργία του Henri Langlois, καθώς εκφράζει τη φαντασία του και την προσωπικότητά του²⁴, γ) το θέαμα «ήχος και φως» για τον εορτασμό των 100 χρόνων του Πύργου του Άιφελ, το οποίο κρίθηκε από το δικαστήριο ως πρωτότυπο έργο λόγω της ιδιαίτερης σύνθεσης των φώτων που αναδείκνυαν το μνημείο και προσέδιδαν μια διαφορετική εικόνα σ' αυτό²⁵, δ) η διακόσμηση της γέφυρας «Pont Neuf» με ένα μεταξωτό ύφασμα, η οποία αντιμετωπίστηκε από το δικαστήριο ως μια πρωτότυπη ιδέα²⁶, και ε) η ζωγραφική βράχων της ερήμου στο νοτιοδυτικό Μαρόκο που αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα καλλιτεχνικής παρέμβασης στα στοιχεία της φύσης²⁷. Επίσης, σύμφωνα με την ελληνική νομολογία κρίθηκε ως πρωτότυπο έργο και μοναδικό δημιουργήμα τέχνης μια μαρμάρινη επιτύμβια στήλη, η κορυφή της οποίας ήταν κομμένη με ιδιαίτερο τρόπο, ώστε να δημιουργούνται αυλακώσεις, που κατά τον δημιουργό συμβόλιζαν ριπή πολυβόλου, κάτω δε από τις αυλακώσεις αυτές σκαλίστηκε ο αρχαίος ρόδακας, ώστε να συμβολίζεται η συνέχεια της ζωής, και ακολουθούσαν τα ονόματα των πεσόντων και στο τέλος η υπογραφή του δημιουργού. Τα ανωτέρω αυτά στοιχεία και η ανάδειξη μέσω αυτών των προαναφερομένων συμβολισμών προσέδιδαν μια ατομική ιδιομορφία και τούφος του καλλιτέχνη, με συνακόλουθο την πνευματική ιδιοκτησία αυτού επί του έργου²⁸. Αντιθέτως, ως πρωτότυπα δεν θεωρήθηκαν κεραμικά σχέδια με λιτές μορφές από την αρχαιότητα μέχρι την σύγχρονη εποχή επειδή οι χρωματισμοί τους δεν εμφάνιζαν δημιουργικό ύψος²⁹. Επίσης, δεν νοείται ως πνευματικό δημιουργήμα πρόγραμμα Η/Υ δημιουργημένο εξ ολοκλήρου αυτομάτως από τον ηλεκτρονικό υπολογιστή, και όχι από άνθρωπο, όπως το ίδιο ισχύει και για έργο που έχει δημιουργηθεί από ρομπότ. Τέλος, έχει κριθεί διεθνώς ότι οι αυτοφωτογραφήσεις πιθήκου δεν αποτελούν αντικείμενο της πνευματικής ιδιοκτησίας³⁰.

²³CAdeDijon, 7.5.1996, Dalloz 1998, *sommaires*, σελ. 189 -190

²⁴TGI de Paris, 5.3.1997, RIDA no 172, avril 1997, σελ. 306-310, CA de Paris, 2.10.1997, Dalloz 1998, *jurisprudence*, σελ. 312-314, RIDA no 176, avril 1998, σελ. 422-428

²⁵CC, 3.3.1992, Dalloz 1993, *jurisprudence*, σημ. Edelman, σελ. 358-361

²⁶CA de Dijon, 13.3.1986, Dalloz, *sommaires*, σελ. 150

²⁷TGI de Paris, 22.6.1988, Dalloz 1990, *sommaires*, σελ. 49

²⁸ΕφΙωαν 60/2008, ΧρΙδ Θ/2009, σελ. 927

²⁹ΕφΑθ 4091/2010, ΔΕΕ 2011, σελ. 40

³⁰Κ. Χριστοδούλου, ό.π., σελ. 33

Επομένως, καθώς η σύγχρονη κοινωνία εξελίσσεται, εκ παράλληλου αναπτύσσεται και ο κόσμος της τέχνης προκειμένου να συμβαδίσει με τη νέα εποχή και να ανταποκριθεί στις απαιτήσεις της. Γι' αυτό το λόγο και το γράμμα του νόμου παρουσιάζει μια ευελιξία ως προς τον ορισμό της έννοιας του έργου και την ενδεικτική απαρίθμηση των προστατευόμενων από το δίκαιο της πνευματικής ιδιοκτησίας έργων, ώστε να είναι δυνατή η διεύρυνση του πεδίου εφαρμογής του και η μεταγενέστερη υπαγωγή σ' αυτόν και άλλων νέων κατηγοριών και μορφών έργων.

1.2. Έννοια εικαστικών έργων και κατηγοριοποίηση αυτών

Όπως προαναφέρθηκε, έργο τέχνης αποτελεί κάθε καλλιτεχνική δημιουργία, δυσδιάστατη ή τρισδιάστατη, που έχει αισθητό υπόστρωμα. Περαιτέρω, εικαστικό έργο είναι ένα οπτικό έργο που μετατρέπει σε εικόνες τις ιδέες, τις σκέψεις και τα συναισθήματα του δημιουργού του και απευθύνεται στις αισθήσεις του αποδέκτη³¹.

Πιο συγκεκριμένα, κατά το άρθρο 2 παρ. 1 του Ν. 2121/1993 προστατεύονται από το δίκαιο της πνευματικής ιδιοκτησίας τα ακόλουθα έργα: «τα γραπτά ή προφορικά κείμενα, οι μουσικές συνθέσεις, με κείμενο ή χωρίς, τα θεατρικά έργα, με μουσική ή χωρίς, οι χορογραφίες και οι παντομίμες, τα οπτικοακουστικά έργα, τα έργα των εικαστικών τεχνών, στα οποία περιλαμβάνονται τα σχέδια, τα έργα ζωγραφικής και γλυπτικής, τα χαρακτηριστικά έργα και οι λιθογραφίες, τα αρχιτεκτονικά έργα, οι φωτογραφίες, τα έργα των εφαρμοσμένων τεχνών, οι εικονογραφήσεις, οι χάρτες, τα τρισδιάστατα έργα που αναφέρονται στη γεωγραφία, την τοπογραφία, την αρχιτεκτονική ή την επιστήμη». Παρατηρούμε, λοιπόν, ότι γίνεται ειδική μνεία στο γράμμα του νόμου για τα εικαστικά έργα, χωρίς όμως να διευκρινίζεται με ακρίβεια ποιες κατηγορίες έργων εντάσσονται σ' αυτά. Κατά μία άποψη, στα εικαστικά έργα περιλαμβάνονται τα σχέδια, τα έργα ζωγραφικής και γλυπτικής, τα χαρακτηριστικά έργα και οι λιθογραφίες, και όχι τα αρχιτεκτονικά έργα, οι φωτογραφίες κλπ., καθώς η θεματική ενότητα όπου καταγράφονται τα εικαστικά έργα κλείνει με τις λέξεις «τα χαρακτηριστικά έργα και οι λιθογραφίες», διότι μέσω του συνδέσμου συνδέσμου «και» επιτυγχάνεται ο διαχωρισμός των διαφόρων ειδών εικαστικών έργων, αφού δεν υπάρχουν τελείες στο κείμενο του νόμου και όλη η απαρίθμηση των διαφόρων κατηγοριών έργων γίνεται ενιαία με τη χρησιμοποίηση μόνο κομμάτων³². Από την άλλη πλευρά, έχει υποστηριχθεί και η άποψη ότι στα έργα των εικαστικών τεχνών συγκαταλέγονται τα αρχιτεκτονικά έργα, οι φωτογραφίες, τα έργα εφαρμοσμένων τεχνών, οι εικονογραφήσεις, οι

³¹Ο. Γαρουφαλιά, ό.π., σελ. 16

³²Ο. Γαρουφαλιά, ό.π., σελ. 12

χάρτες, τα τρισδιάστατα έργα που σχετίζονται με τη γεωγραφία, την τοπογραφία, την αρχιτεκτονική ή την επιστήμη, οι τηλεοπτικοί ή κινηματογραφικοί ήρωες – χαρακτήρες έργων³³.

Στο σημείο αυτό θα προσδιορίσουμε εν συντομία την έννοια των διαφόρων κατηγοριών εικαστικών έργων. Ειδικότερα, «Σχέδιο» αποτελεί η αποτύπωση ή αναπαράσταση συνήθως σε χαρτί σώματος ή αντικειμένου με γραμμές, η οποία γίνεται με μολύβι, κάρβουνο, παστέλ ή άλλα υλικά και όπου ως υλικός φορέας του σχεδίου χρησιμοποιείται το χαρτί. «Ζωγραφικό έργο» είναι η αναπαράσταση μορφών και σχημάτων με τη βοήθεια χρωμάτων, χρωστικών υλών πάνω σε μία επιφάνεια (π.χ. Καμβά, χαρτί, ξύλο, τοίχο κ.ά.). «Γλυπτό έργο» είναι το αποτέλεσμα της δημιουργίας ανάγλυφων και ολόγλυφων μορφών. Με τη γλυπτική παράγονται τρισδιάστατα έργα από διάφορα υλικά όπως μάρμαρο, πέτρα, χαλκό, μπρούτζο, τα οποία αποτελούν και τον υλικό φορέα, στον οποίο ενσωματώνεται το έργο ως άυλο αγαθό. «Χαρακτικό» είναι το έργο που προκύπτει μετά τη χάραξη σχεδίου, επιγραφής, εικόνας κλπ. Σε μήτρα από σκληρό, ανθεκτικό υλικό και την αναπαραγωγή αυτού του σχεδίου, της επιγραφής κλπ. Σε πολλά αντίτυπα. Υλικός φορέας είναι το χαρτί στο οποίο εκτυπώνεται το χαραγμένο στην πλάκα έργο. «Λιθογραφία» είναι η τέχνη ή το σύστημα εκτύπωσης συνήθως σε χαρτί εικόνων και κειμένων που χαράχθηκαν προηγουμένως με μελάνι ή λιπαρή ουσία σε πλάκα από σκληρό ασβεστόλιθο (λιθογραφική πλάκα)³⁴.

Αξίζει να σημειωθεί ότι όλες οι παραπάνω κατηγορίες εικαστικών έργων γίνονται αντικείμενο της πνευματικής ιδιοκτησίας μέσω της ενσωμάτωσής τους σε υλικό φορέα, δηλαδή μόνο όταν ξεφεύγουν από τη συνείδηση του δημιουργού και αποκτούν αντικειμενική ύπαρξη στον απτό κόσμο. Ενώ δηλαδή το έργο γεννιέται για το δημιουργό από τη στιγμή της έμπνευσης του, της σύλληψης της ιδέας του, για τον υπόλοιπο κόσμο, νομικό και μη, αρχίζει να υπάρχει από τη στιγμή που παίρνει μία μορφή και γίνεται αντιληπτό στο κοινό. Επομένως, η ίδια η φύση των εικαστικών έργων απαιτεί μια σταθερή ενσωμάτωση σε υλικό φορέα, όπως π.χ. Ένας πίνακας ζωγραφικής, ένα μαρμάρινο γλυπτό, κτλ., μέσω του οποίου (υλικού φορέα) καθίσταται δυνατή η επαφή των αισθήσεων (όραση, αφή, ακοή) με το έργο. Με άλλα λόγια, το έργο αποκτά υπόσταση μέσω του υλικού φορέα, με αποτέλεσμα άυλο αγαθό και ύλη να είναι άρρηκτα συνδεδεμένες, χωρίς, όμως να ταυτίζονται. Αντικείμενο της πνευματικής ιδιοκτησίας είναι το πνευματικό δημιούργημα που υπερβαίνει το υλικό αντικείμενο όπου ενσωματώνεται, και προστατεύεται χωρίς την τήρηση ιδιαίτερων διατυπώσεων. Σύμφωνα με το ευρωπαϊκό και το ελληνικό δίκαιο, το έργο

³³ Ειρήνη Σταματούδη, Νόμος για την Πνευματική Ιδιοκτησία, Κατ' άρθρο ερμηνεία, Εκδόσεις Σάκκουλα, Αθήνα-Θεσσαλονίκη, 2012, σελ. 48-49

³⁴ Ο. Γαρουφαλιά, ό.π., σελ. 16-17

προστατεύεται ευθύς εξαρχής από τη δημιουργία του, χωρίς να απαιτείται καμία περαιτέρω προϋπόθεση, ούτε και η δημοσίευση αυτού³⁵.

Από τον ορισμό, άλλωστε, του έργου τέχνης που δίνεται στο άρθρ. 2 παρ. 1 του Ν. 2121/1993 συνάγεται ότι προστατεύεται το έργο που είναι προϊόν ανθρώπινης δημιουργίας και δη πνευματικής. Το έργο πρέπει να πηγάζει από το ανθρώπινο πνεύμα και να είναι αποτέλεσμα έμπνευσης και δημιουργικής διεργασίας προκειμένου να αποτελεί αντικείμενο της πνευματικής ιδιοκτησίας. Ως εκ τούτου δεν μπορούν να θεωρηθούν έργα τέχνης κατασκευές προερχόμενες από ζώα ή τυχαία γεγονότα που έχουν σχέση με τα στοιχεία της φύσης, εκτός εάν υπάρχει ανθρώπινη παρέμβαση. Για παράδειγμα, δεν μπορεί να αποτελέσει έργο ένας βράχος που έχει τη μορφή προσώπου γιατί αυτό προήλθε από φυσικά φαινόμενα (βροχή, υγρασία, διάβρωση, κ.ά.), ενώ από την άλλη αν η μορφή το προσώπου πάνω στο βράχο δημιουργήθηκε από κάποιον γλύπτη, τότε μπορεί να γίνει λόγος για προστατευόμενο έργο³⁶. Ως δημιούργημα του ανθρώπινου πνεύματος, το έργο απευθύνεται στους αποδέκτες του, επικοινωνώντας μαζί τους και ταυτόχρονα προκαλώντας τους ποικίλες εντυπώσεις και συναισθήματα, διαφορετικά σε κάθε άνθρωπο, κατά ένα μοναδικό τρόπο. Εκ διαμέτρου αντίθετη, πάντως, με την ως άνω γνώμη, είναι η μη κρατούσα «θεωρία της παρουσίας» κατά την οποία ως ανθρώπινο πνευματικό έργο μπορεί να χαρακτηριστεί και μόνη η ανθρώπινη παρουσίαση προϋφιστάμενου τυχαίου υλικού³⁷.

Επιπροσθέτως, σύμφωνα με την ως άνω διάταξη του νόμου προστατεύεται το έργο που εκφράζεται με «οποιαδήποτε μορφή» ανεξαρτήτως του τρόπου και των μέσων έκφρασης. Δεδομένου ότι η Διεθνής Σύμβαση της Βέρνης (-Παρισιού) στο άρθρο 2 παρ.2 επιτρέπει στις εθνικές νομοθεσίες να ορίσουν ως προϋπόθεση της προστασίας του έργου τη σταθερή ενσωμάτωση, το ελληνικό δίκαιο, όπως και άλλα ξένα δίκαια, δεν θέτει αυτή την προϋπόθεση για την προστασία του έργου από την πνευματική ιδιοκτησία διευρύνοντας κατ' αυτόν τον τρόπο το φάσμα των προστατευόμενων έργων. Πάντως, παρά τη μη υποχρεωτική ενσωμάτωση σε υλικό υπόστρωμα, ιδιαίτερα στην περίπτωση των εικαστικών έργων καθίσταται απαραίτητη η αποτύπωσή τους σε έναν υλικό φορέα, ώστε να μπορούν να γίνουν αντιληπτά στο κοινό. Το εικαστικό έργο, όπως αναλύθηκε ανωτέρω, πρέπει να πάρει συγκεκριμένη υλική μορφή για να ενταχθεί στον απτό κόσμο και να αποκτήσει νομικό ενδιαφέρον. Αυτό, όμως, δεν σημαίνει κιόλας ότι η μορφή του έργου πρέπει να παρουσιάζει κάτι που ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα ή ο τίτλος του έργου να έχει μία λογική συνέχεια με την εικόνα και την εντύπωση που δημιουργεί το έργο στο κοινό. Εν αντιθέσει, η τέχνη είναι ελεύθερη να χρησιμοποιεί κάθε μέσο έκφρασης και

³⁵ Χάρης Τσίγκου, Πνευματική Ιδιοκτησία, Λημματογραφημένη ερμηνεία, Νομική Βιβλιοθήκη, Έκδοση 2008, σελ. 230

³⁶ Διονυσία Καλλινίκου, Πνευματική Ιδιοκτησία & Συγγενικά Δικαιώματα, 3^η Έκδοση, Π.Ν. Σάκουλας, Αθήνα 2008, σελ. 30

³⁷ Κ. Χριστοδούλου, ό.π., σελ. 32-33

να αποδίδει το καθετί με πραγματικό ή φανταστικό, αφηρημένο ή συγκεκριμένο τρόπο. Το εικαστικό έργο έχει πλέον ξεφύγει από την κλασική του έννοια, ως αγαθού που προκαλεί αισθητική απόλαυση στο κοινό, έχει εξελιχθεί σε «εμπόρευμα», σε οικονομικό αγαθό που κυκλοφορεί στην εγχώρια και διεθνή αγορά, και είναι αναγκαία η προστασία του και η εξασφάλιση της ελεύθερης κυκλοφορίας και εκμετάλλευσής του χωρίς να θίγονται τα συμφέροντα του δημιουργού (περιουσιακά και ηθικά), των τρίτων που νόμιμα εκμεταλλεύονται το έργο και του κοινωνικού συνόλου³⁸. Το εικαστικό έργο δεν μπορεί να προστατευθεί ως κοινό αγαθό, αλλά υπάγεται στην ιδιαίτερη κατηγορία των άυλων αγαθών, στα οποία υπάγονται και όλα τα πνευματικά δημιουργήματα του λόγου και της τέχνης που προβλέπονται ρητώς στο Ν. 2121/1993.

Ωστόσο, όπως προειπώθηκε ανωτέρω, η απαρίθμηση στο νόμο των διάφορων ειδών έργων, συμπεριλαμβανομένων και των εικαστικών, είναι καθαρά ενδεικτική ένεκα των διαρκώς αναπτυσσόμενων μέσων έκφρασης και μεθόδων δημιουργίας που ειδικά στις μέρες μας είναι απεριόριστες. Αν και η έννοια των εικαστικών έργων είναι πιο στενή από τη γενική έννοια των έργων τέχνης, στην οποία υπάγονται κάθε μορφής έργα (μουσικά, λογοτεχνικά, καλλιτεχνικά κ.ά.), ένα εικαστικό έργο πέρα από το οπτικό μπορεί να έχει και ένα ηχητικό ή κινητικό αποτέλεσμα (π.χ. Τα «Μουσικά» ή «Αιολικά» έργα του Έλληνα γλύπτη Τάκη που παράγουν ήχο ή που κινούνται αντίστοιχα). Τα εικαστικά έργα αποκτούν ολοένα και περισσότερο στη σύγχρονη εποχή μια διευρυμένη έννοια δεδομένου ότι περιλαμβάνουν κάθε ανθρώπινη δημιουργία, με ευρύ περιεχόμενο και με χαρακτήρα διεπιστημονικό και πολυδιάστατο. Αναπαριστούν απεικονίσεις όντων του πραγματικού ή φανταστικού κόσμου, αντικειμένων της καθημερινότητάς της παράδοσης (π.χ. Αγγεία), περιλαμβάνουν τέχνες από διάφορους πολιτισμούς και ακόμη και ψηφιακές εικόνες ή συνδυασμό όλων των παραπάνω, τα οποία αποτυπώνονται πάνω σε διάφορες επιφάνειες και με διάφορα υλικά, μετά από μία προσωπική αισθητική προσέγγιση του δημιουργού, ο οποίος αποδίδει με έναν ιδιαίτερα παραστατικό, καλλιτεχνικό και προσωπικό τρόπο ήδη γνωστές ή νέες ή φανταστικές εικόνες.

Ακόμη σύμφωνα με το άρθρ. 2 παρ. 2 εδ. Α' του Ν.2121/1993, ως έργα νοούνται, μεταξύ άλλων, και οι διασκευές, προσαρμογές και μετατροπές έργων ή εκφράσεων της λαϊκής παράδοσης. Τα έργα αυτά, όμως, προστατεύονται, όπως θα αναλύσουμε και κατωτέρω, με την επιφύλαξη των δικαιωμάτων στα προϋπάρχοντα έργα που χρησιμοποιήθηκαν ως αντικείμενο της μετατροπής. Συμπεραίνουμε, λοιπόν, ότι μπορεί να περιληφθούν στην έννοια των έργων και

³⁸ Ο.Γαρουφαλιά, ό.π., σελ. 21

δημιουργήματα που δεν εντάσσονται σε καμία από τις ως άνω προβλεπόμενες στο νόμο κατηγορίες, ή έργα νέων κατηγοριών που γεννώνται από τις τεχνολογικές εξελίξεις³⁹.

Εν όψει των ανωτέρω, κρίνεται απαραίτητη η επανεξέταση των διαφόρων κατηγοριών εκφραστικών έργων, μεταξύ των οποίων και των έργων καλλιτεχνικής οικειοποίησης, τα οποία περιστασιακά έχουν απορριφθεί ως προστατευόμενα από την πνευματική ιδιοκτησία έργα για το λόγο ότι δεν θεωρήθηκαν πρωτότυπα και επαρκώς μεταμορφωτικά. Η μέθοδος της καλλιτεχνικής οικειοποίησης ενσωματώνει ένα προϋφιστάμενο έργο, εν όλω ή εν μέρει, προσθέτοντας σε αυτό δυνητικά μικρό υλικό, με απώτερο στόχο τη δημιουργία ενός νέου πρωτότυπου έργου⁴⁰.

Παρατηρείται, λοιπόν, ότι η appropriation art αλλάζει την έννοια του έργου ανοίγοντας έτσι μια νέα εποικοδομητική συζήτηση πάνω σ' αυτό το θέμα μέσω της παρουσίας του έργου σε ένα διαφορετικό μεταφυσικό πλαίσιο. Η προσπάθεια που έγινε στα τέλη του δέκατου ένατου αιώνα για να αναγνωριστεί η φωτογραφία ως προστατευόμενο από την πνευματική ιδιοκτησία έργο, παρά το επιχείρημα ότι οι φωτογραφίες, ως απλές αναπαραστάσεις της πραγματικότητας, δεν ήταν αρκετά πρωτότυπες για να δικαιολογηθεί η προστασία αυτών, ενισχύει την ιδέα ότι η πλαισίωση της έννοιας του έργου (τόσο στο φυσικό και όσο και στο μεταφυσικό επίπεδο) έχει ιδιαίτερη σημασία για την οικοδόμηση μιας γόνιμης συζήτησης. Ειδικά, το Ανώτερο Δικαστήριο των Ηνωμένων Πολιτειών στην υπόθεση «*Burrow-Giles Lithographic Co. Κατά Sarony*» δικαίωσε το φωτογράφο Sarony, εδράζοντας την απόφαση του στο γεγονός ότι, δεδομένης της εξαιρετικά στυλιζαρισμένης απεικόνισης του Oscar Wilde που παρουσίαζε η επίδικη φωτογραφία, ο τελευταίος είχε συνεισφέρει σημαντική καλλιτεχνική έκφραση στη φωτογραφία του αυτή με τη μορφή θεματικής επιλογής, φωτισμού και αναπαράστασης του όλου σκηνικού⁴¹. Πλέον, όμως, σήμερα δεν απαιτείται μια τέτοια προσπάθεια από τον φωτογράφο, καθώς απλά πιέζοντας το κουμπί της φωτογραφικής μηχανής σε συγκεκριμένη χρονική στιγμή και σε συγκεκριμένη κατεύθυνση, το πλαίσιο της υπάρχουσας πραγματικότητας ως τέχνη αρκεί. Επιπλέον, το έργο «*Fountain*» του Marcel Duchamp (1917) (ένα readymade γλυπτό που αποτελείται από έναν ουρητήρα) και η μουσική σύνθεση «4'33"» του John Cage (1952) (η οποία μετατρέπει μεγάλες περιόδους σιωπής και ήχους του περιβάλλοντος σε μουσικές κινήσεις μέσω της παρτιτούρας που δίνει εντολή στην ορχήστρα να παραμείνει σιωπηλή σε τρεις κινήσεις) αποτελούν αντιπροσωπευτικά παραδείγματα της νέας έννοιας του έργου μέσω της appropriation art. Και στις τρεις ως άνω περιπτώσεις, ο βαθμός μετασχηματισμού από το «πρωτότυπο» στο νέο

³⁹ Χ. Τσίγκου, ό.π., σελ. 230

⁴⁰ Laura Heymann, Everything is Transformative: Fair Use and Reader Response, Columbia Journal of Law and the Arts, Summer 2008, σελ. 7

⁴¹ Burrow-Giles Lithographic Co. V. Sarony, 111 U.S. 53 (1884)

έργο (το θέμα της φωτογραφίας, ο ουρητήρας, η σιωπή) είναι ελάχιστος όταν εξετάζεται υπό το πρίσμα της προσπάθειας του καλλιτέχνη να δημιουργήσει κάτι διαφορετικό, αλλά πολύ μεγαλύτερος όταν εξετάζεται υπό το πρίσμα των ιδιαίτερων προβληματισμών που εγείρονται γύρω από το κάθε έργο. Συνεπώς, είναι πολύ διαφορετική η αντιμετώπιση ενός ουρητήρα σε μια τουαλέτα απ' ότι ενός ουρητήρα σε μια γκαλερί, στοιχείο που μπορεί από μόνο του να αποδεικνύει τον απαραίτητο βαθμό μετασχηματισμού. Σε αυτές τις περιπτώσεις η απόκριση του αποδέκτη είναι ιδιαιτέρως κρίσιμη. Έτσι αντιλαμβανόμαστε τη διαφοροποίηση μεταξύ της appropriation art του Richard Prince ή της Sherrie Levine, των οποίων τα έργα συχνά αποτελούνται απλώς από ανασχηματισμό ήδη προϋπαρχόντων έργων άλλων δημιουργών, και της εξ ολοκλήρου αντιγραφής αριστουργημάτων του δημόσιου τομέα από τη Bridgeman Art Library. Η συγγραφική κοινότητα που σχηματίστηκε γύρω από το έργο του Prince ή της Levine μέσω των εκθέσεων τους σε διάφορες γκαλερί και η κριτική υποδοχή (θετική ή αρνητική) της δουλειάς τους υποδεικνύει ότι οι δημιουργίες τους είναι μετασχηματιστικές.

1.3. Διάκριση μεταξύ ιδέας και μορφής

Κάθε πνευματικό δημιούργημα βασίζεται στην αξιοποίηση στοιχείων που προέρχονται από προηγούμενες δημιουργίες, τη λεγόμενη πνευματική παράδοση ή κληρονομιά. Σχεδόν όλα τα έργα τέχνης, ακόμα και τα άκρως πρωτότυπα, είναι επηρεασμένα από το πνευματικό παρελθόν και δανείζονται στοιχεία από αυτό. Αν το δίκαιο της πνευματικής ιδιοκτησίας έδινε στους δημιουργούς το δικαίωμα να αποκλείουν κάθε μελλοντική αξιοποίηση των στοιχείων του έργου τους από άλλους δημιουργούς, με διαφορετικούς τρόπους, τότε θα καταλήγαμε στην ακραία περίπτωση να παρεμποδίζεται η καλλιτεχνική δημιουργία και εν γένει η ανάπτυξη του πολιτισμού. Γι' αυτό το λόγο, καθιερώθηκε μια διάκριση μεταξύ των στοιχείων του έργου που προστατεύονται και όσων μένουν εκτός νομικής προστασίας. Πρόκειται για τη διάκριση μεταξύ ιδέας και μορφής ως δύο βασικών ξεχωριστών στοιχείων του έργου, τις έννοιες των οποίων θα προσδιορίσουμε κατωτέρω.

«Ιδέα» είναι το ερέθισμα, το έναυσμα για τη δημιουργία ενός έργου, ενώ «Μορφή» είναι το μέσο έκφρασης του πνευματικού δημιουργήματος, ως τρόπος εξωτερίκευσης της σύλληψης, ήτοι της ιδέας του δημιουργού. Η ουσιαστική διαφορά των δύο αυτών εννοιών έγκειται στο ότι η μεν πρώτη είναι ελεύθερη και προσιτή στον καθένα, αποτελώντας κοινό κτήμα όλων, ενώ η δεύτερη είναι αποτέλεσμα προσωπικής εργασίας και επιλογής το δημιουργού και ανήκει αποκλειστικά σ' αυτόν. Ως εκ τούτου, σύμφωνα με την κλασσική και κρατούσα αντίληψη, αντικείμενο της πνευματικής ιδιοκτησίας είναι η μορφή μέσω της οποίας αποτυπώνεται η

έμπνευση και το συναίσθημα του καλλιτέχνη, ενώ η ιδέα ως ελεύθερο στοιχείο του έργου ανήκει σε όλους και γι' αυτό το λόγο δεν προστατεύεται από το δίκαιο. Κατά συνέπεια, κύριο προστατευόμενο στοιχείο του έργου δεν είναι το περιεχόμενο αυτού, αλλά η μορφή που δίνεται σε αυτό, καθιστώντας το αντιληπτό στις ανθρώπινες αισθήσεις. Για να γίνουμε πιο σαφείς, ιδέα είναι η πρώτη ύλη μιας δημιουργίας, πάνω στην οποία στηρίζεται η μορφή προκειμένου να εξωτερικευθεί η έμπνευση του καλλιτέχνη στον αισθητό κόσμο.

Τη θεμελιώδη αυτή αρχή της διάκρισης μεταξύ ιδέας και μορφής ακολουθεί και το εθνικό μας δίκαιο στο άρθρ. 2 παρ. 1 του Ν. 2121/1993, όπου ρητώς προβλέπεται η υποχρεωτική προστασία της μορφής του έργου και όχι της ιδέας. Η αρχή αυτή βρίσκει έρεισμα σε διάφορα διεθνή κείμενα και ειδικότερα στο άρθρ. 9 παρ. 2 της Συμφωνίας TRIPS και στο άρθρ. 2 της Συνθήκης WIPO, στα οποία αναφέρεται ότι η πνευματική ιδιοκτησία δεν καλύπτει τις ιδέες, τις διαδικασίες, τις μεθόδους λειτουργίας ή τις μαθηματικές έννοιες αυτές καθαυτές. Το σταθερό αυτό δεδομένο της προστασίας της μορφής έναντι της ιδέας αποτυπώνεται και στο αμερικανικό δίκαιο (17 U.S. Code § 102a- Subject matter of copyright), όπου προβλέπονται ρητώς ως προϋποθέσεις προστασίας των έργων από την πνευματική ιδιοκτησία, η «ελάχιστη δημιουργικότητα», η «αυθεντικότητα» και η «ενσωμάτωση τους σε σταθερό υλικό φορέα»⁴². Αυτή η μη υποχρεωτικότητα προστασίας της ιδέας επιτάσσεται, άλλωστε, και από τη συνταγματικά κατοχυρωμένη αρχή της ελεύθερης διακίνησης των ιδεών με στόχο την προαγωγή της τέχνης και της επιστήμης.

Ειδικά στα εικαστικά έργα, η σύνδεση του περιεχομένου με τη μορφή τους προσδίδει μια ατομικότητα, με αποτέλεσμα η ίδια ιδέα να μπορεί να εκφραστεί με ποικίλους τρόπους και από διαφορετικούς δημιουργούς. Κάθε έκφραση της ίδιας ιδέας αποτελεί ξεχωριστό δικαίωμα πνευματικής ιδιοκτησίας, διότι θεωρείται από το δίκαιο ως διαφορετική πνευματική δημιουργία. Έτσι αποτελεί συχνό φαινόμενο δύο καλλιτέχνες παίρνοντας έμπνευση από την ίδια ιδέα και χρησιμοποιώντας τη φαντασία τους να δημιουργούν δύο ξεχωριστά έργα, καθένα από τα οποία προστατεύεται από την πνευματική ιδιοκτησία, γεγονός που συναντάται ως επί των πλείστων στη μέθοδο της appropriation art. Εάν π.χ. δύο ζωγράφοι επιλέξουν το ίδιο θέμα π.χ. το ίδιο τοπίο ή την ίδια προσωπογραφία και δημιουργήσουν δύο πίνακες ζωγραφικής, τότε και οι δύο (πίνακες) θα συνιστούν προστατευόμενα έργα, χωρίς το χρονικά δεύτερο να θεωρηθεί ότι αντιγράφει το πρώτο. Αντικείμενο της προστασίας θα είναι η μορφή του καθενός, ο τρόπος έκφρασης και όχι η αρχική ιδέα, η οποία παραμένει ελεύθερη. Για τον ίδιο λόγο, ο εμπνευστής ενός έργου, αυτός που

⁴² Ευάγγελος Αθανασόπουλος, Η διάκριση της ιδέας από την μορφή ενός έργου, Νομική Βιβλιοθήκη, Αθήνα, 2017, σελ. 151 - Δ. Καλλινίκου, ό.π. σελ. 37

δίνει στο δημιουργό τις ιδέες που αποτελούν ερέθισμα για την δημιουργία, δεν αποκτά κανένα δικαίωμα πάνω στο έργο⁴³.

Κατά συνέπεια, ένας εικαστικός δημιουργός δεν μπορεί να μονοπωλήσει ένα συγκεκριμένο θέμα, μια συγκεκριμένη ιδέα και να απαγορεύσει σε άλλους καλλιτέχνες να ασχοληθούν με το ίδιο θέμα, επειδή, όπως ελέγχθη, οι ιδέες ανήκουν σε όλους και η ιδιαιτερότητα του κάθε έργου συγκεντρώνεται στη μοναδικότητα της επεξεργασίας της ιδέας από το δημιουργό και στη διαφορετική προσέγγιση που επιχειρείται⁴⁴. Για παράδειγμα, πολλοί μπρεσιονιστές ζωγράφοι όπως ο Cezanne, ο Renoir δημιούργησαν έργα ζωγραφικής με θέμα τις/τους «Λουόμενες/ους». Επίσης, άλλο χαρακτηριστικό παράδειγμα της ελεύθερης ιδέας αποτελεί η απόφαση πρωτοβάθμιου γαλλικού δικαστηρίου⁴⁵, η οποία έκρινε ότι ο καλλιτέχνης Christo δεν μπορούσε να μονοπωλήσει την ιδέα του να «ντύσει» με ύφασμα ορισμένα δέντρα και μία γέφυρα στο Παρίσι και να εμποδίσει οποιονδήποτε άλλο καλλιτέχνη να δημιουργήσει παρόμοια έργα, γιατί επρόκειτο για μία ιδέα, την οποία μπορούσε να εκμεταλλευτεί και να αξιοποιήσει ο καθένας. Μία ακόμη αντιπροσωπευτική απόφαση της αμερικανικής νομολογίας αναφορικά με τη διάκριση ιδέας και μορφής ως προς τα εικαστικά έργα αποτελεί η από 17.04.1978 απόφαση του δευτεροβάθμιου δικαστηρίου στην υπόθεση «*FranklinMintCorp. v. National Wildlife Art Exch.*»⁴⁶, όπου κρίθηκε ότι οι ιδέες των επίδικων έργων του καλλιτέχνη AlbertEarlGilbert μπορεί να ήταν όμοιες, αφού οι εν λόγω πίνακες απεικόνιζαν και οι δύο έναν αρσενικό και ένα θηλυκό καρδινάλιο σε μια ανθισμένη μηλιά, ωστόσο υπήρχαν σημαντικές διαφορές στις μορφές των δύο έργων ως προς τα χρώματα, στη στάση του σώματος και τη διάταξη των κορδοναλιών, ώστε να μην μπορεί να στοιχειοθετηθεί εν προκειμένω προσβολή του copyright⁴⁷.

Ωστόσο, πρέπει να επισημανθεί ότι όταν η επιλογή ενός καλλιτεχνικού θέματος αποτελεί πρωτότυπη σύνθεση ιδεών του δημιουργού, αυτή προστατεύεται από την πνευματική ιδιοκτησία, γιατί συνιστά την «έκφραση» μέσω της οποίας οι ιδέες του δημιουργού αποτυπώνονται με λεπτομέρειες και περιγραφικά σ' ένα μέσο. Όπου υπάρχει ανθρώπινη επέμβαση και εμφανίζονται στοιχεία (η φαντασία, η καλλιτεχνική έκφραση, οι πνευματικές ικανότητες και ιδιομορφίες) της προσωπικότητας του δημιουργού που συγκεκριμενοποιούν τις ιδέες του, τότε γίνεται λόγος για προστατευόμενη μορφή του έργου. Στο πλαίσιο αυτό κινήθηκε και η ελληνική νομολογία με την υπ' αριθμ. 649/2009 απόφαση του Εφετείου Θεσσαλονίκης⁴⁸, όπου η αμερικανική εταιρεία

⁴³ ΠιερρίναΚοριατοπούλου-Αγγέλη, Πνευματική Ιδιοκτησία, Δηματογραφημένη ερμηνεία, Νομική Βιβλιοθήκη, Έκδοση 2008σελ. 265-266

⁴⁴ Όλγα Γαρουφαλιά, ό.π., σελ. 27-28

⁴⁵ TGI de Paris, 26.5.1987, Dalloz 1988, sommaires, σελ. 201

⁴⁶ Franklin Mint Corp. v. National Wildlife Art Exch., 575 F.2d 859 (3d Cir. 1978)

⁴⁷ Ε. Αθανασόπουλος, ό.π. 85-86

⁴⁸ ΕφΘεσ 649/2009 ΤΝΠ/ΔΣΑ

«Warner Brothers», δικαιούχος των κινουμένων σχεδίων «Looney Tunes», κινήθηκε εναντίον της ελληνικής εταιρείας εμπορίας καπέλων «Πιλοποιία Σταμίων Α.Ε.», διότι η τελευταία επέθετε στα καπέλα που εμπορευόταν φιγούρες των ηρώων των ως άνω κινουμένων σχεδίων της πρώτης, χωρίς τη σχετική άδεια αυτής. Σύμφωνα με το σκεπτικό της συγκεκριμένης απόφασης, οι μορφές (φιγούρες) της επίδικης σειράς κινουμένων σχεδίων, που είναι παγκοσμίου φήμης, παρουσιάζουν σχεδιαστική δημιουργικότητα και αρτιότητα και διαθέτουν ατομική ιδιομορφία, καθιστώντας τες πρότυπα δημιουργίας και ως εκ τούτου προστατευόμενα πνευματικά δημιουργήματα⁴⁹.

Η κλασική αυτή θεωρία, όμως, της διάκρισης μεταξύ ιδέας και μορφής βρίσκεται συχνά αντιμέτωπη με διάφορες δυσχέρειες. Αν αντικείμενο προστασίας αποτελεί, μόνο οι μορφή του έργου, τότε πολλές ενέργειες που χαρακτηρίζονται, τόσο από το νόμο, όσο και από τις κοινωνικές αντιλήψεις, ως προσβολές της πνευματικής ιδιοκτησίας, θα έπρεπε να θεωρηθούν ως «εξαιρέσεις», καταλήγοντας έτσι στην ακραία περίπτωση οι εξαιρέσεις να είναι τόσες πολλές, ώστε να εξαφανίζουν τον κανόνα. Αυτό γίνεται αντιληπτό, αν αναλογισθεί κανείς ότι η διασκευή ενός έργου είτε μέσα στο ίδιο είδος τέχνης ή με τη μεταφορά του από ένα είδος τέχνης σε ένα άλλο (π.χ. από τη γλυπτική στη ζωγραφική, από τη φωτογραφία στη ζωγραφική, κ.ά.), όταν γίνεται χωρίς την άδεια του δημιουργού, αποτελεί προσβολή της πνευματικής ιδιοκτησίας, παρόλο που δεν γίνεται χρήση της αρχικής μορφής του έργου, καθώς το παράγωγο έργο προσλαμβάνει, ούτως ή άλλως, μορφή διαφορετική από του αρχικού⁵⁰. Συνεπώς, ο εθνικός νομοθέτης τόσο με την αυτοτελή προστασία των παράγωγων έργων (άρθρ. 2 παρ. 2 Ν.2121/1993), όσο και με την αυτοτελή περιουσιακή εξουσία του δημιουργού του αρχικού έργου να επιτρέπει ή να απαγορεύει οιαδήποτε επεξεργασία ή μετατροπή του έργου του (άρθρ. 3 παρ. 1 περ. γ'), θέτει εκτός πεδίου εφαρμογής τη διάκριση μεταξύ ιδέας και μορφής, η οποία, ιδίως στην περίπτωση των παράγωγων έργων, πραγματικά παρέλκει. Ο δικαστής, λοιπόν, σε ανάλογες περιπτώσεις πρέπει να διακρίνει τα πρωτότυπα στοιχεία της μορφής του αρχικού έργου και εν συνέχεια να ελέγξει αν μεταξύ αυτών και των αντίστοιχων του παράγωγου έργου υφίσταται δουλκή, αυτούσια ή κατά λέξιν αντιγραφή ή ουσιώσης ομοιότητα⁵¹.

Για την αντιμετώπιση του παραπάνω προβλήματος επιχειρήθηκε μια διεύρυνση των προστατευόμενων στοιχείων του έργου με τον διαχωρισμό της μορφής σε εξωτερική και εσωτερική, όπου εξωτερική είναι η υλική μορφή, η οποία προέρχεται από τον αισθητό κόσμο, από στοιχεία που βρίσκονται στο χώρο έξω από τον δημιουργό, ενώ εσωτερική είναι η νοητική μορφή, η οποία προέρχεται από τον ψυχικό κόσμο, από το πνεύμα του δημιουργού και η οποία

⁴⁹ Ε. Αθανασόπουλος, ό.π., σελ. 203-204

⁵⁰ Γιώργος Κουμάντος, ό.π., σελ. 114-115

⁵¹ Ε. Αθανασόπουλος, ό.π., σελ. 175-176

στη συνέχεια εξωτερικεύεται για να μπορέσει να γίνει αντιληπτή από τον κόσμο. Κατά την άποψη αυτή, η εξωτερική μορφή είναι η αποτύπωση του έργου σε μία μορφή ύλης που κάνει το έργο προσιτό στο κοινό, όπως το σχέδιο, οι χρωματικοί συνδυασμοί, οι διαστάσεις ενός εικαστικού έργου, κτλ., ενώ η εσωτερική μορφή είναι η σύλληψη του έργου, ήτοι η διαδικασία συνειδητοποίησης του αντικειμένου του περιβάλλοντος, μέσα από μία εσωτερική νοητική διεργασία των μηνυμάτων και των ερεθισμάτων που δέχεται ο καλλιτέχνης (π.χ. ηδιάρθρωση της εικόνας ενός ζωγραφικού πίνακα). Η εσωτερική μορφή ενός έργου εξακολουθεί να υφίσταται και μετά τη διασκευή ή μετατροπή αυτού, κι εκεί ακριβώς έγκειται η προσβολή του πνευματικού δικαιώματος του αρχικού δημιουργού.

Η διεύρυνση, όμως, αυτή της έννοιας της μορφής δεν επέφερε και πάλι το επιθυμητό αποτέλεσμα, καθώς η διεθνώς παραδεδεγμένη διάκριση μεταξύ ιδέας και μορφής έχει υιοθετηθεί πλήρως από τη θεωρία και τη νομολογία, χωρίς να έχουν αντιμετωπισθεί οι πρακτικές δυσχέρειες αυτής. Παρά την ορθότητα της εν λόγω διάκρισης από φιλοσοφικής, κοινωνιολογικής και συνταγματικής σκοπιάς, εντούτοις κρίνεται ιδιαίτερα επισφαλής και επικίνδυνη, αν αναχθεί σε εργαλείο ερμηνείας και εφαρμογής του Ν. 2121/1993, ο οποίος μιλά ξεκάθαρα για την προστασία της μορφής του έργου. Σύμφωνα με τον Ε. Αθανασόπουλο, το βασικό ελάττωμα αυτής της θεωρίας έγκειται στη μεταφυσική διάσταση της ιδέας, καθώς συνιστά μια διανοητική κατάσταση άκρως προσωπική που δεν μπορεί να οριοθετηθεί και να εκτιμηθεί δικαστικά. Επομένως, η χρησιμότητα αυτής της θεωρίας άρχεται και τελειώνει στη δικαιοπολιτική θεμελίωση και επεξήγηση του ως άνω νόμου, γεγονός που δεν θα πρέπει να επηρεάζει το ρόλο του δικαστή, ο οποίος δεν είναι η αναπαραγωγή της εν λόγω θεωρίας αλλά η εφαρμογή των νομοθετικών διατάξεων που κάνουν λόγο για μορφή και πρωτοτυπία⁵².

Παράλληλα, η παραδοχή αυτή περί διάκρισης μεταξύ ιδέας και μορφής μπορεί να αποτελεί τον κανόνα, ωστόσο, δεν είναι απόλυτη στο βαθμό που σε αρκετές κατηγορίες έργων μεταξύ των οποίων και τα εικαστικά έργα – η διάκριση μεταξύ μορφής και ιδέας δεν είναι ούτε προφανής ούτε πολλές φορές δυνατή. Τι αποτελεί ιδέα σ' ένα έργο αφηρημένης τέχνης, ζωγραφικής ή γλυπτικής; Που σταματά η ιδέα και που αρχίζει η πρωτότυπη έκφραση; Υπάρχει πραγματικά μία γκρίζα ζώνη όταν η ιδέα συγκεκριμενοποιείται σε μία μόνο μορφή. Αλλά και σε άλλες κατηγορίες έργων, όταν το περιεχόμενο αντανακλά τη προσωπική συμβολή του δημιουργού (π.χ. σε μια μουσική σύνθεση) ή όταν η φαντασία δημιουργεί μια μοναδική πλοκή (π.χ. σ' ένα λογοτεχνικό βιβλίο) τίθεται το ερώτημα, εάν το περιεχόμενο στις παραπάνω περιπτώσεις εξισώνεται με την ιδέα και ως εκ τούτου δεν μπορεί να προστατευθεί;

⁵² Ε. Αθανασόπουλος, ό.π. σελ. 216

Οι δυσκολίες αυτές της διάκρισης μεταξύ ιδέας και μορφής γίνονται έντονα αισθητές και στα εικαστικά έργα και ιδιαίτερα στα σύγχρονα και μοντέρνα εικαστικά έργα, όπου από την ίδια τους τη φύση καθίσταται απρόσφορος ο αποχωρισμός της ιδέας από τη μορφή. Αυτό εξηγείται από το γεγονός ότι ο αποδέκτης ενός εικαστικού έργου αντικρίζει το αποτέλεσμα της δημιουργικής εργασίας του καλλιτέχνη, δηλαδή τη μεταλλαγμένη ιδέα του δημιουργού, όπως αυτή ενσωματώνεται στη μορφή που της έδωσε ο τελευταίος. Για την δημιουργία ενός εικαστικού έργου, ο δημιουργός μετατρέπει την ιδέα σε απεικόνιση, σε οπτική παράσταση, εκφράζοντας τις σκέψεις και τα συναισθήματά του μέσα από εικόνες⁵³.

Συνεπώς, προστατευόμενο στοιχείο του έργου είναι φυσικά η μορφή, αλλά και η επεξεργασμένη ιδέα που διαμορφώνει το περιεχόμενο του έργου. Ο διαχωρισμός μεταξύ ιδέας και επεξεργασμένης ιδέας δεν είναι πάντα εύκολος. Ιδέα είναι η προαντίληψη ενός πράγματος που είναι κοινό κτήμα, όπως οι τεχνοτροπίες στις εικαστικές τέχνες (π.χ. οκυβισμός, ο σουρρεαλισμός, κτλ.)⁵⁴, ή η αφηρημένη και ανεπεξέργαστη ιδέα για ένα μυθιστόρημα, για ένα κινηματογραφικό σενάριο, όπως π.χ. η ιδέα της εξιχνίασης μιας δολοφονίας. Αντίθετα, σε μια επεξεργασμένη ιδέα, όπως είναι αντίστοιχα με το παραπάνω παράδειγμα η πλοκή των έργων της Αγκάθα Κρίστι, είναι εμφανής η δημιουργική συμβολή της εν λόγω συγγραφέα στη συγκεκριμένη ανάπτυξη και επεξεργασία της ιδέας. Αυτή, λοιπόν, η επεξεργασμένη ιδέα, αποτελεί το περιεχόμενο του έργου που προστατεύεται ως οργανική ενότητα μορφής και περιεχομένου. Αν όμως η ιδέα εκφράζει στοιχεία ή δεδομένα που είναι κοινό πολιτιστικό κτήμα (όπως όταν χρησιμοποιούνται εικόνες της παράδοσης ή λαϊκά μοτίβα στα εικαστικά έργα) και δεν ενέχει καμία δημιουργική συμβολή, τότε το περιεχόμενο αυτό δεν προστατεύεται.

Συμπεραίνουμε, λοιπόν, ότι το ζήτημα της διάκρισης μεταξύ ιδέας και μορφής είναι σημαντικό γιατί καθορίζει τα στοιχεία που προστατεύονται ή δεν προστατεύονται σε ένα έργο. Αφενός η μορφή αποτελεί τον τρόπο έκφρασης και εκδήλωσης του εσωτερικού κόσμου του δημιουργού, αφετέρου δε η ιδέα είναι η πηγή έμπνευσης που αν δεν πάρει συγκεκριμένη μορφή είναι αδιάφορη για το δίκαιο της πνευματικής ιδιοκτησίας. Η ανάγκη να ξεπεραστούν οι δυσκολίες που προαναφέραμε σχετικά με τη διάκριση των δύο εννοιών οδήγησε την επιστήμη να διατυπώσει κριτήρια για τον καθορισμό των προστατευόμενων στοιχείων ενός έργου με σημαντικότερο αυτό της προσωπικής συμβολής του δημιουργού, ήτοι της πρωτοτυπίας, την οποία θα εξετάσουμε κατωτέρω.

⁵³ Ο.Γαρουφαλιά, ό.π., σελ. 28

⁵⁴ Ε. Σταματούδη, ό.π., σελ. 29

Μέρος Δεύτερο: Πρωτοτυπία

2.1. Γενικά - Η έννοια της πρωτοτυπίας στο ελληνικό δίκαιο

Συστατικό στοιχείο της έννοιας του έργου είναι η πρωτοτυπία, καθώς χωρίς αυτήν δεν υπάρχει δημιουργία. Το στοιχείο της πρωτοτυπίας επιτελεί διπλή λειτουργία : από τη μία πλευρά, αποτελεί το κριτήριο για το χαρακτηρισμό ενός δημιουργήματος ως έργου πνευματικής ιδιοκτησίας (που εμπίπτει στο πεδίο εφαρμογής του Ν. 2121/1993) και από την άλλη, διακρίνει σε κάθε έργο τα στοιχεία που προστατεύονται ή δεν προστατεύονται.

Πως προσδιορίζεται, λοιπόν, η έννοια της πρωτοτυπίας στο ελληνικό δίκαιο; Ο ισχύων νόμος Ν. 2121/1993 κάνει ρητή αναφορά στην πρωτοτυπία στο άρθρ. 2 παρ. 1, όπου ορίζεται ότι «ως έργο νοείται κάθε πρωτότυπο πνευματικό δημιούργημα λόγου, τέχνης ή επιστήμης που εκφράζεται με κάθε μορφή». Πρόκειται, επομένως, για μια αόριστη και αφηρημένη έννοια, η οποία δεν εξειδικεύεται στο νόμο, με εξαίρεση τρεις περιπτώσεις: α) τα προγράμματα ηλεκτρονικών υπολογιστών, β) τις φωτογραφίες και γ) τις βάσεις δεδομένων, για τις οποίες υπάρχει ειδικός νομοθετικός ορισμός (άρθρ. 2 παρ. 2α και 3 του Ν. 2121/1993) που δεν μπορεί, όμως, να γενικευτεί.

Η πρωτοτυπία συνιστά μια εύπλαστη έννοια συναρτώμενη αφενός από τις εκάστοτε κοινωνικές, αισθητικές και πολιτισμικές αντιλήψεις και αφετέρου από την ίδια τη φύση του έργου. Για παράδειγμα, άλλη έννοια έχει η πρωτοτυπία που χαρακτηρίζει την ελεύθερη καλλιτεχνική δημιουργία και άλλη τον αυστηρό επιστημονικό λόγο, άλλη τις φωτογραφίες και άλλη τεχνικά έργα, όπως το λογισμικό. Παρατηρούμε, λοιπόν, ότι πρόκειται για μια έννοια «κινητής κλίμακας» με συνεχώς μεταβαλλόμενα κριτήρια⁵⁵.

Επιπροσθέτως, η έννοια της πρωτοτυπίας τυγχάνει διαφορετικής αντιμετώπισης από τα διάφορα συστήματα προστασίας της πνευματικής ιδιοκτησίας. Το σύστημα του «copyright» που εφαρμόζεται κυρίως στα αγγλοσαξονικά δίκαια θεωρεί πρωτότυπο ό,τι δεν είναι αντιγραφή, θέτοντας τον πήχη της πρωτοτυπίας χαμηλά και διευρύνοντας έτσι το πεδίο εφαρμογής της πνευματικής ιδιοκτησίας και σε δημιουργήματα που δεν παρουσιάζουν δημιουργικό χαρακτήρα, αλλά είναι απλά αποτέλεσμα προσπάθειας και κόπου.

Αντίθετα, στο σύστημα δικαίου της ηπειρωτικής Ευρώπης, όπου η πνευματική ιδιοκτησία είναι κυρίως η προστασία του έργου που απορρέει από τον δημιουργό («droit d'auteur»), τίθενται αυστηρότερα κριτήρια για τον προσδιορισμό της πρωτοτυπίας. Ειδικότερα, στο πλαίσιο του

⁵⁵ Κ. Χριστοδούλου, ό.π., σελ. 35-36

ευρωπαϊκού συστήματος στο οποίο συμπεριλαμβάνεται και η Ελλάδα, διατυπώθηκε αρχικά η υποκειμενική προσέγγιση σύμφωνα με την οποία η πρωτοτυπία συνδέεται με την ατομικότητα του δημιουργού και είναι αποτέλεσμα της προσωπικής του συμβολής που εκδηλώνεται μέσω της επιλογής του θέματος, της κατάταξης του υλικού, του ιδιαίτερου χαρακτήρα και της έντασης που επιλέγει να δώσει, κτλ. Η ατομικότητα του δημιουργού συνδέεται με ένα ελάχιστο αναγκαίο δημιουργικό ύψος που κάνει το έργο να ξεχωρίζει όχι μόνο από «άλλα γνωστά περιμεφερή έργα» φέροντας την προσωπική σφραγίδα του δημιουργού του⁵⁶, αλλά και από τα διανοητικά προϊόντα της καθημερινότητας⁵⁷. Δεν νοείται πρωτοτυπία και άρα δεν υπάρχει έργο σε καθημερινές και αυτονόητες μορφές έκφρασης λόγου (π.χ. μια κοινή επιστολή), ή ένα πρόχειρο και αναμενόμενο σχέδιο. Η υποκειμενική, ωστόσο, υπόσταση δεν μπορούσε να καλύψει σύγχρονα έργα από τον χώρο της αφηρημένης τέχνης ή νεότερων καλλιτεχνικών ρευμάτων στα οποία η ιδέα και η δημιουργική διαδικασία αποτελούν γκρίζες ζώνες. Κατά μία νεώτερη προσέγγιση, η πρωτοτυπία συνδέεται με την ατομικότητα του έργου, η οποία με τη σειρά της ταυτίζεται με τη μοναδικότητα της μορφής⁵⁸. Η ατομικότητα αυτή βασίζεται τις περισσότερες φορές στη «στατική μοναδικότητα» της μορφής του έργου, που προϋποθέτει σύγκριση του έργου με αυτό που προϋπάρχει ή θα μπορούσε να υπάρχει. Συνεπώς, το στοιχείο της πρωτοτυπίας αναζητείται στην κρίση ότι άλλος δεν θα έκανε ένα έργο ακριβώς όμοιο υπό τις ίδιες συνθήκες. Η προσέγγιση αυτή, παρόλο που περιέχει ένα χρήσιμο κριτήριο, φτάνει σε μια επικίνδυνη διεύρυνση, ώστε κάθε ανθρώπινο δημιούργημα να μπορεί να θεωρηθεί έργο, αρκεί να είναι διαφορετικό από τα προϋπάρχοντα ανεξάρτητα αν εμπεριέχει κάποια δημιουργική συμβολή.

Τελικά, η ελληνική νομολογία έχει ακολουθήσει μια συνδυαστική πρακτική, αναζητώντας την πρωτοτυπία είτε στην ατομικότητα του δημιουργού είτε στην ατομικότητα του έργου. Παρατηρείται τα τελευταία χρόνια μια τάση της νομολογίας των δικαστηρίων μας και ιδίως του Ανώτατου Ακυρωτικού (ΑΠ 152/2005, 257/2005, 196/2010) να προκρίνει την αντικειμενική προσέγγιση της ατομικότητας του έργου θέτοντας ως κριτήριο τη στατικής μοναδικότητα του έργου υπό την έννοια ότι κάτω από τις ίδιες ακριβώς συνθήκες και με τους ίδιους στόχους, κανένας άλλος δημιουργός κατά λογική πιθανολόγηση δεν θα ήταν σε θέση να δημιουργήσει έργο όμοιο ή να παρουσιάζει ατομική ιδιομορφία ή ένα ελάχιστο όριο δημιουργικού ύψους, ώστε να ξεχωρίζει ή διαφοροποιείται από τα έργα της καθημερινότητας. Η προσέγγιση αυτή, όμως, δεν γίνεται πλέον αποδεκτή από την ευρωπαϊκή νομολογία, όπως αποδεικνύεται από μια σειρά αποφάσεων του ΔΕΕ, κατά τις οποίες η έννοια της πρωτοτυπίας αποτελεί αυτόνομη έννοια του Δικαίου της

⁵⁶ Κ. Χριστοδούλου, ό.π., σελ. 35-38

⁵⁷ Διονυσία Καλλινίκου, ό.π., σελ 36-37

⁵⁸ Λάμπρος Κοτσίρης, Δίκαιο της Πνευματικής Ιδιοκτησίας και Κοινοτικό Κεκτημένο, 6^η Έκδοση Σάκκουλα, Αθήνα- Θεσσαλονίκη, 2011, σελ. 62 επ. και 73 - Γιώργος Κουμάντος, ό.π. σελ. 108-109

Ένωσης και πρέπει να ερμηνεύεται κατά τρόπο αυτόνομο, ενιαίο και ομοιόμορφο σε όλα τα κράτη μέλη, ανεξάρτητα από τη φύση και τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του έργου. Επιπλέον, πρέπει να τονισθεί ότι το κοινοτικό κριτήριο της πρωτοτυπίας είναι κυρίως ποιοτικό παρά ποσοτικό, υπό την έννοια ότι η πρωτοτυπία πρέπει να απορρέει από την προσωπική δημιουργική συμβολή του δημιουργού του έργου που αναπτύσσεται μέσα από ελεύθερες και δημιουργικές επιλογές.

Σκόπιμο είναι στο σημείο αυτό να διευκρινισθεί ότι η πρωτοτυπία διακρίνεται από το στοιχείο του «νέου». Ένα πνευματικό δημιούργημα μπορεί να είναι και νέο και να διαθέτει πρωτοτυπία, όπως π.χ. Όταν ο ζωγράφος Α δημιουργεί πρώτος το πορταίτο ενός ηθοποιού. Από την άλλη, πιο σύνηδες είναι ένα έργο να διαθέτει πρωτοτυπία, αλλά να μην είναι νέο, όταν π.χ. Ο ζωγράφος Β ζωγραφίζει ένα άλλο πορταίτο του ίδιου ηθοποιού. Στην περίπτωση αυτή, το δεύτερο έργο είναι πρωτότυπο, αλλά όχι νέο, αφού υπάρχει ήδη το πορταίτο που ζωγράφησε ο Α. Η πρωτοτυπία που μας ενδιαφέρει συνδέεται με τη συγκεκριμένη μορφή του έργου και την προέλευση του από ορισμένο πρόσωπο και όχι με το καινοφανές της ιδέας ή της έμπνευσης που κρίνεται με αντικειμενικά κριτήρια (ύπαρξη άλλου όμοιου έργου)⁵⁹. Έτσι γίνεται λόγος για μια «υποκειμενική πρωτοτυπία» που διακρίνει το έργο από την προ αυτού πνευματική παραγωγή του ίδιου δημιουργού. Αν και η συγκεκριμένη απόψη δεν έχει υιοθετηθεί από την πλειοψηφία της θεωρίας, ωστόσο, στην εξαιρετική περίπτωση κατά την οποία δύο δημιουργοί κατέληξαν στο ίδιο πνευματικό αποτέλεσμα κατά την ίδια περίπου χρονική περίοδο, θα πρέπει και οι δύο να απολάουν πνευματικής προστασίας κατά την ως άνω προαβαφερομένη γνώμη. Κατά τις λοιπές περιπτώσεις, θα πρέπει να εξετάζεται η πρωτοτυπία ως προς τη μορφή του έργου και όχι ως προς τη κεντρική ιδέα⁶⁰.

Επιπλέον, η έννοια της πρωτοτυπίας δεν πρέπει να συγχέεται με το πρωτότυπο έργο, αλλά να χαρακτηρίζει τόσο τα πρωτότυπα όσο και τα παράγωγα έργα. Το πρωτότυπο έργο αντιδιαστέλλεται από ένα παράγωγο έργο στο βαθμό που αποτελεί εξ ολοκλήρου πνευματική εισφορά του δημιουργού του. Αντίθετα, στην κατηγορία των παράγωγων έργων, που επίσης προστατεύονται κάτω από τις προϋποθέσεις του Ν. 2121/1993 και περιλαμβάνουν τις διασκευές, τις προσαρμογές, τις μεταφράσεις, κτλ., ο δημιουργός δανείζεται κάποια στοιχεία από ένα προϋπάρχον έργο, ενώ κάποια άλλα πρέπει να αποτυπώνουν τη δική του δημιουργική συμβολή.

Επομένως, η πρωτοτυπία, οιαδήποτε προσέγγιση και αν ακολουθήσουμε από τις παραπάνω, αποτελεί βασική προϋπόθεση της προστασίας ενός έργου και είναι μία έννοια διαρκώς μεταβαλλόμενη που εξελίσσεται σύμφωνα με τις εκάστοτε κοινωνικές αντιλήψεις και τα

⁵⁹ Διονυσία Καλλινίκου, ό.π., σελ 36

⁶⁰ Κ. Χριστοδούλου, ό.π., σελ. 42-43

πολιτιστικά δρώμενα. Ο ελληνικός νόμος ακολουθώντας την παραδοσιακή αρχή ότι δικαιούχος είναι ο δημιουργός-φυσικό πρόσωπο, αποδέχεται έμμεσα τον προσδιορισμό της πρωτοτυπίας με βάση το υποκειμενικό κριτήριο, τονίζοντας έτσι τον προσωπικό δεσμό που συνδέει το δημιουργό με το έργο του. Ακόμη κι αν κρίνεται ως ξεπερασμένη η υιοθέτηση του υποκειμενικού κριτηρίου στη σύγχρονη βιομηχανοποιημένη κοινωνία, ωστόσο προστατεύει το δημιουργό για την προσωπική του συμβολή στο έργο, αποτρέποντας την προστασία αντικειμένων χωρίς πνευματική παροχή ή την δημιουργία ενός δικαίου πνευματικής ιδιοκτησίας χωρίς δημιουργούς⁶¹. Το στοιχείο, πάντως, της πρωτοτυπίας του έργου αποτελεί το αναγκαίο πρόκριμα σε κάθε δίκη με αντικείμενο δικαιώματα της πνευματικής ιδιοκτησίας. Η κρίση του δικαστή, παρόλο που αναπόφευκτα ενέχει κάποια στοιχεία υποκειμενικότητας, πρέπει να διαμορφώνεται με πλήρη αντικειμενικότητα, απομακρυσμένη από κάθε αξιολογική κρίση ή τις καλλιτεχνικές και αισθητικές αντιλήψεις του τελευταίου.

2.2. Η πρωτοτυπία στα εικαστικά έργα

Ο ελληνικός νόμος δεν περιέχει ειδικό ορισμό της πρωτοτυπίας των εικαστικών έργων, παρά μόνο στο άρθρο 5 αναφέρεται ότι το δικαίωμα παρακολούθησης εφαρμόζεται σε κάθε πρωτότυπο εικαστικό έργο. Εδώ όμως ο όρος «πρωτότυπο έργο» χρησιμοποιείται σε αντιδιαστολή με τα αντίγραφα ή αντίτυπα έργα και όχι με την έννοια της στατιστικής μοναδικότητας του έργου που αναπτύχθηκε στην προηγούμενη ενότητα. Συνεπώς, η πρωτοτυπία στα εικαστικά έργα έχει μία διπλή σημασία και χρησιμότητα, αφού η πρωτοτυπία με την πρώτη έννοια είναι απαραίτητη για την άσκηση του δικαιώματος παρακολούθησης, ενώ με τη δεύτερη έννοια για την έναρξη της προστασίας των εικαστικών έργων από την πνευματική ιδιοκτησία.

Η πρωτοτυπία στα εικαστικά έργα γίνεται εμφανής στην υλική μορφή που θα πάρουν και προκύπτει από την προσωπική εκτέλεσή τους από τον δημιουργό, δηλαδή από το γεγονός ότι ο ίδιος ο δημιουργός με το πινέλο θα ζωγραφίσει τον πίνακα ή με τη σμίλη θα κατεργαστεί το μάρμαρο, χωρίς την ολοκληρωτική εκτέλεση του έργου μέσω μίας καθαρά μηχανικής διαδικασίας ή από τρίτο πρόσωπο. Δεν αποκλείεται, όμως, να δημιουργηθεί πρωτότυπο εικαστικό έργο μέσω ηλεκτρονικού υπολογιστή, εφόσον ο ηλεκτρονικός υπολογιστής λειτούργησε απλά ως μηχανικό μέσο, ως εργαλείο της δουλειάς του καλλιτέχνη. Αν, δηλαδή, το έργο είναι το αποτέλεσμα της προσωπικής δημιουργικής επέμβασης του καλλιτέχνη, τότε ο ηλεκτρονικός υπολογιστής δεν είναι παρά μία άψυχη μηχανή, η οποία χωρίς την έμπνευση, τη δημιουργικότητα, τη φαντασία και το ταλέντο του καλλιτέχνη δεν θα μπορούσε να καταλήξει στο ίδιο αποτέλεσμα και να δημιουργήσει

⁶¹ Διονυσία Καλλινίκου, ό.π., σελ 38

το ίδιο έργο. Ο καλλιτέχνης επιλέγει, συλλαμβάνει το έργο, κάνει ένα πρώτο σχέδιο και στη συνέχεια χρησιμοποιεί τον ηλεκτρονικό υπολογιστή για την εκτέλεση του έργου του, αξιοποιώντας τις πολλαπλές δυνατότητες που μπορεί να του προσφέρει (π.χ. συνένωση διαφόρων τμημάτων του ίδιου ή διαφορετικών έργων, σμίκρυνση ή μεγέθυνση του έργου, μετατόπιση εικόνων ορισμένων τμημάτων του έργου, ακόμα και αντιγραφή με σκάνερ (scanner) ενός εικαστικού έργου ή μίας φωτογραφίας και τροποποίησής της με άλλα χρώματα, προσθήκες, αφαιρέσεις κλπ.)⁶².

Επιπλέον, η ολοκλήρωση ενός εικαστικού έργου επιτυγχάνεται με την τελική ενσωμάτωση του σε συγκεκριμένο υλικό φορέα, που καθιστά το έργο άμεσα αντιληπτό στις αισθήσεις του αποδέκτη. Θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί ότι μια πρώτη διαπίστωση της πρωτοτυπίας ενός εικαστικού έργου μπορεί, λόγω της ιδιαίτερης φύσης τους, να γίνει εύκολα και γρήγορα, με μία μόνο ματιά, σε αντίθεση με τις άλλες κατηγορίες έργων, όπως τα μουσικά ή τα λογοτεχνικά έργα, όπου δεν υπάρχει άμεση οπτική εικόνα και για τη διαπίστωση της πρωτοτυπίας τους χρειάζεται χρόνος, ώστε να ακούσει κανείς ολόκληρο το μουσικό έργο ή να διαβάσει ολόκληρο το λογοτεχνικό κείμενο.

Καθοριστικός παράγοντας της πρωτοτυπίας ενός εικαστικού έργου είναι η προσωπική και έμπρακτη συμβολή του ίδιου του δημιουργού στο έργοστοιχεία που του προσδίδουν ιδιαιτερότητα και μοναδικότητα. Πρέπει, δηλαδή, ο ίδιος ο καλλιτέχνης να συμμετέχει ο ίδιος ενεργά στην παραγωγική διαδικασία ή σε περίπτωση που έχει αναθέσει σε τρίτο την εκτέλεση του έργου, να καθοδηγεί, να ελέγχει και να επεμβαίνει ανά πάσα στιγμή στην δημιουργία του. Χαρακτηριστική είναι η απόφαση του γαλλικού Ακυρωτικού, το οποίο χαρακτήρισε ως συνδημιουργό γλυπτού έργου το πρόσωπο που είχε τη σύλληψη, την ιδέα του έργου και χωρίς να προβαίνει ο ίδιος στην εκτέλεσή του έδινε οδηγίες σε τρίτο άτομο για την πραγματοποίηση του έργου υπό την επίβλεψή του. Αυτό συνέβη στην υπόθεση Renoir/ Guino που ο ζωγράφος Renoir, επειδή κατά τα τελευταία χρόνια της ζωής του υπέφερε από ρευματισμούς και δεν μπορούσε να χρησιμοποιήσει τα χέρια του, έδινε εντολές και οδηγίες στον μαθητή του Guino, για την δημιουργία γλυπτών υπό τον διαρκή έλεγχο του⁶³. Επίσης, πέρα από την προσωπική εκτέλεση του έργου από τον δημιουργό του σημαντικό ρόλο στην πρωτοτυπία παίζει και η ιδιομορφία του έργου, η συγκεκριμένη μορφή με την οποία παρουσιάζεται και η οποία αποτυπώνει την ταυτότητα του δημιουργού. Όπως προαναφέρθηκε, η πρωτοτυπία που απαιτείται για την προστασία ενός έργου από την πνευματική ιδιοκτησία είναι κάτι τελείως διαφορετικό από το στοιχείο του νέου. Είναι πολυάριθμες οι περιπτώσεις που δυο καλλιτέχνες παίρνουνταξέμπνευση από το ίδιο θέμα (π.χ. από το ίδιο τοπίο)

⁶² Ο.Γαρουφαλιά, ό.π., σελ 33-34

⁶³ CC, 13.11.1973, Dalloz 1974, σημ. Colombet, σελ. 533-536 – TGI de Paris, 11.1.1971, Dalloz 1971, sommaires, σελ. 174

παράγουν δύο έργα που είναι εξίσου πρωτότυπα και ως εκ τούτου προστατεύονται από την πνευματική ιδιοκτησία, ανεξάρτητα από το ότι αυτό που ολοκληρώθηκε πρώτο είναι νέο, ενώ το δεύτερο όχι. Αυτό εξηγείται από το γεγονός ότι καθένα αποτελεί έκφραση της ιδιαίτερης προσωπικότητας του δημιουργού του αντανakλώντας την ιδιοσυγκρασία του, τη φαντασία του και τις αισθητικές του επιλογές. Κατά συνέπεια, το στοιχείο της πρωτοτυπίας στις εικαστικές τέχνες δεν σχετίζεται με το θέμα που επιλέγει ο καλλιτέχνης και το αν αυτό είναι νέο. Κρίσιμης σημασίας είναι ο τρόπος προσέγγισης ενός θέματος, το πώς αποτυπώνεται η προσωπική σφραγίδα του δημιουργού πάνω σ' αυτό. Είναι πολύ πιθανή η επανάληψη ίδιων θεμάτων στις εικαστικές τέχνες υπό την προϋπόθεση, βέβαια, ότι αποδίδονται τελείως διαφορετικά από τον κάθε καλλιτέχνη. Αυτό αποδεικνύεται από τη σύνθεση και έκφραση των ιδεών του δημιουργού, το συνδυασμό των χρωμάτων και των υλικών που επιλέγει, καθώς και από την υλική μορφή στην οποία ενσωματώνει το έργο του, στοιχεία που συναποτελούν τη μοναδικότητα και την ατομικότητα του κάθε εικαστικού έργου και το διακρίνουν από τα προϋπάρχοντα έργα.

Στο σημείο αυτό κρίνεται απαραίτητο να αναλύσουμε επίσης την έννοια της πρωτοτυπίας στις διάφορες μορφές των εικαστικών έργων και δη στα παράγωγα και στα αντίγραφα εικαστικά έργα.

2.3. Πρωτοτυπία και παράγωγα εικαστικά έργα

Στη νομική ορολογία ο χαρακτηρισμός «πρωτότυπο» συχνά χρησιμοποιείται με μια έννοια διαφορετική: αποδίδεται σε ορισμένα έργα που αντιδιαστέλλονται από τα παράγωγα. Πέρα δηλαδή από την έννοια της πρωτοτυπίας ως αναγκαίας προϋπόθεσης για την προστασία ενός έργου, όπως αυτή διεξοδικά εκτέθηκε ανωτέρω, ο όρος «πρωτότυπο» χρησιμοποιείται για να υποδηλώσει ότι ένα έργο είναι προϊόν προσωπικής δημιουργικής επιλογής του δημιουργού, χωρίς να έχει αντλήσει στοιχεία από άλλο προϋπάρχον έργο. Αντίθετα, «παράγωγο» χαρακτηρίζεται το έργο που δανείζεται στοιχεία από ένα άλλο προϋφιστάμενο έργο και αποτελεί προσαρμογή αυτού. Και οι δύο ως άνω κατηγορίες έργων προστατεύονται εξίσου από την πνευματική ιδιοκτησία, εφόσον φυσικά συγκεντρώνουν το στοιχείο της πρωτοτυπίας, ήτοι εφόσον είναι το αποτέλεσμα της ατομικής συμβολής του δημιουργού.

Στο γαλλικό δίκαιο η έννοια της πρωτοτυπίας διακρίνεται σε «απόλυτη» και «σχετική»⁶⁴. Η μεν πρώτη χαρακτηρίζει το έργο που δεν στηρίζεται σε άλλο προϋπάρχον έργο, ενώ η δεύτερη

⁶⁴ Colombet, σελ.28, 63, Gautier, 1996, σελ.94, Desbois, σελ. 76, 78

χαρακτηρίζει το έργο που δανείζεται ορισμένα στοιχεία από ένα άλλο προϋφιστάμενο έργο. Μπορεί εκ πρώτης όψεως μια τέτοια διάκριση να θεωρηθεί ως απαγορευμένη από το νόμο με την αιτιολογία ότι οδηγεί σε έναν αξιολογικό διαχωρισμό των έργων. Κάτι τέτοιο, όμως, δεν ισχύει, γιατί ούτε το έργο με τη σχετική πρωτοτυπία αποκλείεται από την προστασία της πνευματικής ιδιοκτησίας, ούτε στο έργο με την απόλυτη πρωτοτυπία παρέχεται αυξημένη προστασία. Πρόκειται απλά για έναν εννοιολογικό προσδιορισμό της πρωτοτυπίας χωρίς να υπονοείται μία ποιοτική ή αξιολογική διαφοροποίηση των έργων και αποτελεί ένα τρόπο ερμηνείας του νόμου και της έννοιας της πρωτοτυπίας που χρησιμοποιείται και από το ελληνικό δίκαιο.

Σύμφωνα με τη διάταξη του άρθρου 2 παρ. 2 εδ. 2 του Ν. 2121/1993 τα παράγωγα έργα προστατεύονται «με την επιφύλαξη των δικαιωμάτων στα προϋπάρχοντα έργα που χρησιμοποιήθηκαν ως αντικείμενο των μετατροπών». Αντιλαμβανόμαστε, λοιπόν, ότι τα παράγωγα έργα εξαρτώνται άμεσα από τα προϋπάρχοντα έργα, γιατί για την αναγνώριση και την προστασία τους από το δίκαιο της πνευματικής ιδιοκτησίας απαιτείται η άδεια του δημιουργού του αρχικού έργου, εκτός αν αυτό έχει πέσει στο δημόσιο τομέα. Επίσης, πέρα από τη συναίνεση του αρχικού δημιουργού για περαιτέρω εκμετάλλευση του έργου του, τα παράγωγα έργα πρέπει να μετατρέπουν ή/και να διαφοροποιούν σε ένα ικανοποιητικό βαθμό τα στοιχεία που αντλούν από τα προϋφιστάμενα έργα, έτσι ώστε το τελικό αποτέλεσμα να είναι ένα έργο διαφορετικό και κατ' επέκταση πρωτότυπο.

2.4. Πρωτοτυπία και αντίγραφα εικαστικών έργων

Μια άλλη σημαντική κατηγορία εικαστικών έργων που πρέπει να εξετασθεί σε σχέση με την πρωτοτυπία είναι τα αντίγραφα εικαστικών έργων. «Αντίγραφο έργο» είναι η αναπαραγωγή, η απομίμηση προϋπάρχοντος έργου από τον ίδιο το δημιουργό ή από τρίτο, ενώ το «πρωτότυπο έργο» είναι μοναδικό και δεν αναπαράγει προϋπάρχον έργο. Διάφοροι παράγοντες επηρεάζουν το χαρακτηρισμό ενός έργου ως πρωτοτύπου ή αντιγράφου μεταξύ των οποίων: ο τρόπος και ο σκοπός της αναπαραγωγής του έργου (για ιδιωτική ή δημόσια χρήση), το πρόσωπο (ο δημιουργός ή τρίτος) που επιχειρεί την αναπαραγωγή του έργου και η μίμηση της τεχνοτροπίας ή του ύφους (στυλ) ενός καλλιτέχνη.

Καθοριστικής σημασίας για το χαρακτηρισμό ενός έργου ως πρωτοτύπου ή αντιγράφου είναι ο τρόπος αναπαραγωγής του. Αν δηλαδή η αναπαραγωγή πραγματοποιήθηκε με μηχανικά μέσα, χωρίς να μεσολαβήσει οποιαδήποτε ανθρώπινη επέμβαση, τότε πρόκειται αναμφίβολα για αντίγραφο έργο. Αντιθέτως, αν η αναπαραγωγή έγινε κατόπιν ανθρώπινης παρέμβασης, πρέπει να ελέγχεται το στοιχείο της πρωτοτυπίας σε συνάρτηση με το βαθμό ελευθερίας της έκφρασης του

αντιγραφέα. Σε περίπτωση δηλαδή που ο αντιγραφέας προέβη σε πιστή αντιγραφή του έργου, τότε δεν πληρούνται οι προϋποθέσεις της πρωτοτυπίας και άρα το έργο συνιστά προσβολή του δικαιώματος της πνευματικής ιδιοκτησίας του αρχικού δημιουργού. Αν, όμως, ο αντιγραφέας είχε κάποια ελευθερία στην απόδοση του έργου, αποτυπώνοντας σε αυτό κάποια ιδιαίτερα στοιχεία της προσωπικότητας του και παρουσιάζοντας το μ' ένα διαφορετικό τρόπο, τότε πρόκειται για παράγωγο έργο και συγκεκριμένα για διασκευή, το οποίο, συνακόλουθα, συγκαταλέγεται στα πρωτότυπα και άρα προστατευόμενα έργα. Επομένως, είναι δυνατή και η προστασία των αντιγράφων έργων, εφόσον βεβαία εμφανίζουν τουλάχιστον σ' ένα βαθμό το στοιχείο της πρωτοτυπίας, καθώς η διαδικασία παραγωγής ενός αντιγράφου- παραγώγου έργου είναι ακριβώς ίδια με αυτή της δημιουργίας ενός πρωτοτύπου με μόνη διαφορά την πηγή έμπνευσης, η οποία στην περίπτωση των αντιγράφων είναι ένα άλλο ήδη υπάρχον έργο.

Ειδικότερα, στα πλαίσια της παρούσας μελέτης, αξίζει να αναλυθεί η δημιουργία αντιγράφου μέσω της μίμησης της τεχνοτροπίας και του ύφους («στυλ») ενός άλλου καλλιτέχνη. Γίνεται γενικά δεκτό ότι η τεχνοτροπία, το ύφος («στυλ»), η τεχνική που χρησιμοποιείται για τη δημιουργία ενός εικαστικού έργου δεν ανήκει αποκλειστικά σε έναν δημιουργό, αλλά εκφράζει το ρεύμα μίας εποχής, πηγάζει από κοινά ερεθίσματα και κοινές επιρροές και δεν προστατεύεται από την πνευματική ιδιοκτησία. Το ύφος χαρακτηρίζει το σύνολο των έργων μιας εποχής, μιας σχολής και διευκολύνει τη διαπίστωση της προέλευσης του έργου, ανεξάρτητα από το θέμα του⁶⁵.

Συνεπώς, ο καλλιτέχνης που χρησιμοποιεί το ύφος («στυλ»), ενός άλλου καλλιτέχνη, χωρίς να επιδιώκει την πρόκληση σύγχυσης στο κοινό, δεν αντιγράφει και δεν μιμείται, γιατί δεν αποδίδει συγκεκριμένο προϋπάρχον έργο, αλλά εμπνέεται από το ύφος και την τεχνοτροπία ενός άλλου καλλιτέχνη, δανείζεται δηλαδή στοιχεία που είναι ελεύθερα σε όλους και συνεπώς το έργο που δημιουργείται, εφόσον παρουσιάζει επαρκή στοιχεία πρωτοτυπίας προστατεύεται από την πνευματική ιδιοκτησία. Μόνο αν ταυτόχρονα υπάρχει και αντιγραφή συγκεκριμένου έργου ή τμήματος έργου υπάρχει προσβολή της πνευματικής ιδιοκτησίας του έργου αυτού. Σε αυτή την κατεύθυνση κινείται και η νομολογία με αντιπροσωπευτικό παράδειγμα την απόφαση του γαλλικού δικαστηρίου σχετικά με δύο έργα που ψευδώς είχαν αποδοθεί στο ζωγράφο De Chirico, σύμφωνα με την οποία αναπαραγωγή υπάρχει όταν διαπιστώνεται όχι μόνο απομίμηση της τεχνοτροπίας, του ύφους («στυλ») ενός καλλιτέχνη, αλλά αντιγραφή ενός συγκεκριμένου έργου του καλλιτέχνη⁶⁶.

⁶⁵ Ο. Γαρουφαλιά, ό.π., σελ. 46-47

⁶⁶ CA de Paris, 9.6.1973, RIDA no 74, octobre 1973, σελ. 199-200

Συνεπώς, από τη θεωρία και τη νομολογία συνάγεται ότι επιτρέπεται η έμπνευση από ένα προϋπάρχον έργο και η αφομοίωση του ύφους («στυλ») ενός δημιουργού, αλλά δεν επιτρέπεται η μερική ή πλήρης αντιγραφή συγκεκριμένου έργου. Από σκοπιάς δικαίου και ιδίως όσον αφορά τις περιπτώσεις καλλιτεχνικής οικειοποίησης, αυτό που πρέπει να εξετάζεται σχετικά με τα αντίγραφα έργων είναι τα κίνητρα της δημιουργίας τους, αν δηλαδή δημιουργήθηκαν χωρίς δόλο και χωρίς πρόθεση να προκαλέσουν σύγχυση και παραπλάνηση στο κοινό ως προς τον πραγματικό δημιουργό τους.

Σύμφωνα με μία ψυχολογική και κοινωνιολογική προσέγγιση του θέματος της αντιγραφής στο χώρο της τέχνης γενικότερα⁶⁷, έχει υποστηριχθεί ότι η αντιγραφή ενός προϋφιστάμενου έργου μπορεί να είναι προϊόν της «άδηλης μνήμης», ήτοι των αποθηκευμένων γνώσεων που καθορίζουν τη συμπεριφορά ενός ατόμου σχεδόν αυτόματα, χωρίς ιδιαίτερη σκέψη. Υπ' αυτή την έννοια η άδηλη μνήμη πιθανότατα συνδέεται με τις περιπτώσεις της ακούσιας λογοκλοπής ή ασυνείδητης αντιγραφής. Πιο συγκεκριμένα, η ασυνείδητη αντιγραφή εμφανίζεται όταν ο δημιουργός είναι τόσο εξοικειωμένος με ένα πρωτότυπο και κατ' επέκταση προστατευόμενο έργο, ώστε η εξοικείωση του αυτή τον οδηγεί να παράγει ένα έργο παρόμοιο με το πρωτότυπο, χωρίς καν να αναγνωρίζει την επιρροή ή την πηγή έμπνευσης του.

Σήμερα, το δίκαιο της πνευματικής ιδιοκτησίας αντιμετωπίζει στην πράξη την ασυνείδητη και τη συνειδητή αντιγραφή με τον ίδιο ακριβώς τρόπο—η ακούσια αντιγραφή ενός έργου θεωρείται εξίσου με την ηθελημένη και σκόπιμη αντιγραφή αυτού, παραβίαση των πνευματικών δικαιωμάτων του αρχικού δημιουργού. Η ισχύουσα νομοθεσία περί πνευματικών δικαιωμάτων προστατεύει γενικά τα πνευματικά δημιουργήματα από την ανεπιθύμητη λογοκλοπή ή αντιγραφή. Σε περιπτώσεις συνειδητής αντιγραφής, η εφαρμογή του νόμου είναι απλούστερη και επαρκώς τεκμηριωμένη, καθώς σκοπός του νόμου είναι να αποθαρρύνεται η σκόπιμη υπεξαίρεση των έργων άλλων δημιουργών. Ωστόσο, η ορθή εφαρμογή του νόμου είναι ασαφής στο πλαίσιο της ασυνείδητης αντιγραφής. Οι «ασυνείδητοι» ή «εξ αμελείας» αντιγραφείς δεν θα πρέπει να αποθαρρυνθούν ή να αποτραπούν από τη δημιουργία ενός έργου για τον απλό λόγο ότι εξ ορισμού δεν έχουν γνώση ή/ και συνείδηση της πράξης του, ότι δηλαδή αντιγράφουν ένα προϋπάρχον έργο. Επειδή ο κίνδυνος της ευθύνης για ασυνείδητη αντιγραφή ελλοχεύει πάντα και είναι εκτός του πλήρους έλεγχου του δημιουργού, λειτουργεί τις περισσότερες φορές ως αντικίνητρο της δημιουργικής έκφρασης. Επιπλέον, οι πραγματικά ασυνείδητοι αντιγραφείς δεν ευθύνονται ηθικά με την ίδια έννοια όπως οι συνειδητοί, καθώς οι μεν πρώτοι δεν σκοπεύουν να παραπλανήσουν το κοινό σχετικά με την ταυτότητα του αρχικού δημιουργού, ενώ οι δεύτεροι

⁶⁷ Christopher Brett Jaeger, Does that sound familiar?: Creator's liability for unconscious copyright infringement, Vanderbilt Law Review, November 2008, σελ. 3

προσπαθούν δολίως να επωφεληθούν από τη φήμη του πρωτοτύπου έργου αποκρύπτοντας την ταυτότητα τους. Οι ακούσιοι αντιγραφείς εργάζονται για να δημιουργήσουν τα έργα τους με τον ίδιο τρόπο που εργάζονται και οι δημιουργοί των πρωτοτύπων έργων με τη διαφορά όμως ότι οι τελευταίοι απολαύουν πλήρους προστασίας από την ευθύνη περί παραβιάσεων πνευματικών δικαιωμάτων, ενώ οι αντιγραφείς ευθύνονται σχεδόν πάντα. Με αυτό το σκεπτικό κρίθηκε και η υπόθεση «*ThreeBoysMusicCorp. V. Bolton*» στην οποία το δικαστήριο έκρινε τον Michael Bolton υπεύθυνο για προσβολή της πνευματικής ιδιοκτησίας βασίζοντας την κρίση του στη θεωρία της υποσυνείδητης αντιγραφής του τραγουδιού των IsleyBrothers με τίτλο «*Love is a Wonderful Thing*» που κυκλοφόρησε πάνω από είκοσι χρόνια πριν το ομότιτλο τραγούδι του εναγομένου (Bolton). Το δικαστήριο διαπίστωσε με κριτήρια τη δυνατότητα πρόσβασης στο επίδικο τραγούδι και την ουσιαστική ομοιότητα του με το προϋπάρχον μουσικό έργο ότι πρόκειται για επαρκώς αποδεδειγμένη περίπτωση ακούσιας αντιγραφής, την οποία καταδίκασε ως παραβίαση των πνευματικών δικαιωμάτων⁶⁸. Τα δικαστήρια οφείλουν, λοιπόν, να εξετάζουν και το ενδεχόμενο της ακούσιας ή άνευ προθέσεως αντιγραφής ενός πρωτοτύπου έργου και να μειώνουν κατά τη διακριτική τους ευχέρεια το ύψος των ζημιών, ιδίως των κατασταλτικών, που οφείλονται σε «αθώα πρόθεση» του αντιγραφέα – δημιουργού. Παρ'όλα αυτά, οι ασυνείδητοι αντιγραφείς είναι ενδεχομένως εξ ολοκλήρου υπεύθυνοι για προσβολή της πνευματικής ιδιοκτησίας.

Μέρος Τρίτο: Παράγωγα έργα

3.1. Έννοια

Μια ιδιαίτερη κατηγορία έργων αποτελούν τα παράγωγα έργα για τα οποία υπάρχει ρητή νομοθετική πρόβλεψη στο ελληνικό δίκαιο και ειδικότερα στο άρθρ. 2 παρ. 2 του Ν. 2121/1993 ορίζεται ότι: «Νοούνται επίσης ως έργα οι μεταφράσεις, οι διασκευές, οι προσαρμογές και οι άλλες μετατροπές έργων ή εκφράσεων της λαϊκής παράδοσης ή απλών γεγονότων και στοιχείων, όπως οι εγκυκλοπαίδειες, και οι ανθολογίες (και οι βάσεις δεδομένων), εφόσον η επιλογή ή η διευθέτηση του περιεχομένου τους είναι πρωτότυπη. Η προστασία των έργων της παρούσας παραγράφου γίνεται με την επιφύλαξη των δικαιωμάτων στα προϋπάρχοντα έργα που χρησιμοποιήθηκαν ως αντικείμενο των μετατροπών ή των συλλογών.». Δηλαδή αποτελούν αντικείμενο της πνευματικής ιδιοκτησίας τα έργα που έχουν προέλθει από τη μετατροπή είτε

⁶⁸ 212 F.3d 477 (9th Cir. 2000), cert. Denied, 531 U.S. 1126 (2001)

προστατευόμενων πρωτότυπων έργων, είτε μη προστατευόμενων εκφράσεων της λαϊκής παράδοσης, αρκεί βέβαια να παρουσιάζουν ένα δημιουργικό ύψος σε σχέση με το αρχικό έργο.

Από την ως άνω διάταξη του νόμου προκύπτει ότι τα παράγωγα έργα, ήτοι τα έργα που έχουν υποστεί οιαδήποτε εκ των ανωτέρω αναφερομένων μορφών επεξεργασίας, προστατεύονται με την επιφύλαξη των δικαιωμάτων στα προϋπάρχοντα έργα, καθώς απαιτείται άδεια του δημιουργού του αρχικού έργου, εκτός αν αυτό έχει περιέλθει στο δημόσιο τομέα. Δικαιολογητική βάση της νομοθετικής αυτής ρύθμισης είναι η εξουσία μετατροπής του έργου που παρέχεται στο δημιουργό τόσο ως έκφανση του περιουσιακού δικαιώματος (άρθρ. 3 παρ. 1 περ. Β' και γ' του Ν. 2121/1993) όσο και ως έκφανση του ηθικού δικαιώματος (άρθρ. 4 παρ. 1 περ. Γ'). Θα πρέπει, όμως, να διευκρινιστεί ότι ως πράξη η δημιουργία παράγωγου έργου που προέρχεται από προϋφιστάμενο πρωτότυπο έργο είναι κατ' αρχήν ελεύθερη με την έννοια ότι δεν απαιτείται σχετική άδεια από το δημιουργό ή τον δικαιούχο. Ωστόσο, η άδεια αυτή απαιτείται για την παρουσίαση του παράγωγου έργου στο κοινό και την περαιτέρω οικονομική του εκμετάλλευση⁶⁹. Επιπλέον, η σχετική συναίνεση του δημιουργού του αρχικού έργου δεν είναι πάντοτε απαραίτητη σε κάθε περίπτωση που υπάρχει κάποιος βαθμός ομοιότητας μεταξύ του νέου και του παλαιότερου έργου, όπως π.χ. Αν αυτή ομοιότητα αναφέρεται σε γενικά γνωρίσματα ή σε ιδέες και εικόνες που είναι διάχυτες στην τέχνη ή αν το παλαιότερο έργο υπήρξε μόνο πηγή έμπνευσης για το καινούργιο. Πράγματι, στις πλείονες των περιπτώσεων είναι αρκετά δύσκολο να διακρίνει κανείς εάν ένα έργο αποτελεί μετατροπή ενός προϋπάρχοντος έργου ή απλώς εμπνέεται απ' αυτό ή αν και τα δύο αντλούν την έμπνευση τους από κάποιες κοινές πολιτισμικές πηγές⁷⁰.

Αντιθέτως, δεν απαιτείται καμία άδεια για να είναι νόμιμη η μετατροπή ενός έργου, όταν το έργο που μετέρχεται οποιασδήποτε επεξεργασίας βασίζεται σε προγενέστερο μη προστατευόμενο υλικό (π.χ. έργα της λαϊκής παράδοσης) ή σε έργο του οποίου έχει λήξει η διάρκεια προστασίας από την πνευματική ιδιοκτησία. Ειδικά για τις εκφράσεις της λαϊκής παράδοσης θα πρέπει να αναφερθεί ότι ενώ δεν αποτελούν αυτό καθαυτό αντικείμενο προστασίας, εντούτοις μπορούν να προστατευθούν, όταν πάρουν τη μορφή παραγώγων έργων, π.χ. Παραλλαγή λαϊκού παραμυθιού, διασκευή δημοτικού τραγουδιού, χορογραφία πάνω σε παραδοσιακούς ελληνικούς χορούς, κτλ.

Μια άλλη, επίσης, προϋπόθεση της προστασίας του παράγωγου έργου είναι να εμφανίζει τον απαιτούμενο βαθμό πρωτοτυπίας, ώστε να μπορεί να χαρακτηριστεί ως έργο (βλ. Παραπάνω Β.1.1.). Ανάλογα με το δημιουργικό ύψος που εμφανίζει η εκάστοτε επεξεργασία του αρχικού έργου, μπορεί να γίνει και η αντίστοιχη διάκριση, από νομικής πλευράς, των παράγωγων έργων

⁶⁹ Χ. Τσίγκου, ό.π., σελ. 366

⁷⁰ Γιώργος Κουμάντος, ό.π. Σελ. 136-139

που προκύπτουν από αυτήν (την επεξεργασία), ως ακολούθως: α) αν η επεξεργασία είναι μη δημιουργική, αρκείται δηλαδή μόνο στην μετατροπή κάποιων στοιχείων του προϋφιστάμενου έργου, χωρίς να παρουσιάζει ένα ελάχιστο δημιουργικό ύψος (π.χ. αυτόματες μεταφράσεις στο διαδίκτυο), τότε το δεύτερο έργο ανήκει στον αρχικό δημιουργό, β) εάν, αντιθέτως, η επεξεργασία είναι δημιουργική, ήτοι επιλογή και η διευθέτηση των στοιχείων που το παράγωγο έργο δανείζεται από το προϋπάρχον καταδεικνύει την ατομικότητα του νέου έργου διακρίνοντας το σαφώς από το παλαιότερο, τότε αυτό αναγνωρίζεται ως πρωτότυπο και ανήκει στον επεξεργαστή-δεύτερο δημιουργό του, ενώ η εκμετάλλευση του θα υπόκειται και στον έλεγχο του αρχικού δημιουργού, όπως αναλύθηκε ανωτέρω. Επομένως, απαραίτητη προϋπόθεση για την πρωτοτυπία είναι η μετατροπή του αρχικού έργου να παρουσιάζει κάποιες αισθητές διαφορές ανάμεσα στο παράγωγο και στο προγενέστερο έργο, προκειμένου το πρώτο να απολαύει προστασίας, γ) εάν, τέλος, υπάρχει μεγάλη «δημιουργική απόσταση» ανάμεσα στο αρχικό και το δευτερογενές έργο, έτσι ώστε το πρώτο να «χάνεται» μέσα στην όλη πρόσληψη του δεύτερου, τότε το τελευταίο ανήκει εξ ολοκλήρου στον επεξεργαστή του, δεύτερο δημιουργό, ενώ ο δημιουργός του αρχικού έργου δεν μπορεί να εμποδίσει την εκμετάλλευσή αυτού⁷¹. Επιπλέον, πρέπει να επισημανθεί ότι δεν μπορεί να υπάρξει μετατροπή και άρα παράγωγο έργο, όταν η διαφορά των ειδών πνευματικής δημιουργίας είναι τόσο μεγάλη, ώστε το έργο του ενός είδους μόνο πηγή έμπνευσης για το έργο του άλλου είδους μπορεί να θεωρηθεί (π.χ. «μεταφορά» ενός κειμένου σε εικαστικό έργο) ή όταν η διεργασία της μετατροπής δεν εμφανίζει τα στοιχεία της προσωπικής συμβολής του δημιουργού για να υπάρξει νέο πρωτότυπο έργο (μεταφορά ενός μουσικού έργου από μια κλίμακα σε μια άλλη).

3.2. Διακρίσεις παράγωγων έργων

Στο νόμο (άρθρ. 2 παρ.2 Ν. 2121/1993) γίνεται διάκριση των παράγωγων έργων στα εξής είδη: μεταφράσεις, διασκευές, προσαρμογές και άλλες μετατροπές έργων. Για τους σκοπούς της παρούσας μελέτης, σκόπιμο κρίνεται να αναλυθεί η έννοια των διασκευής, της μετατροπής και της παρωδίας, καθώς οι τρεις αυτές κατηγορίες παράγωγων έργων σχετίζονται άμεσα με την μέθοδο της appropriation art.

3.2.1. Διασκευή

Διασκευή είναι κάθε μετατροπή του αρχικού νομίμως δημοσιευμένου έργου είτε στη μορφή είτε στη δομή του που έχει ως αποτέλεσμα δημιουργία ενός νέου πρωτότυπου έργου. Η

⁷¹ Κ. Χριστοδούλου, ό.π., σελ. 62-64

μετατροπή, δηλαδή, πρέπει να είναι τέτοια από τη φύση της και το περιεχόμενο της, ώστε να ενέχει ένα βαθμό δημιουργικής συμβολής του δημιουργού του παράγωγου έργου προκειμένου αυτό να τεθεί υπό την προστασία της πνευματικής ιδιοκτησίας ως πρωτότυπο έργο. Ενδεικτικά αναφέρονται ως παραδείγματα διασκευών: η μεταφορά λογοτεχνικού έργου σε θεατρικό ή κινηματογραφικό σενάριο και αντίστροφα, η περίληψη ή η μεταφορά ενός έργου του λόγου σε σειρά εικόνων (εικονογράφηση), η μεταβολή του ρυθμού ή της αρμονίας μουσικής σύνθεσης (remix, variation, διασκευή από κλασσική μουσική σε hip-hop, κλπ.), η δεύτερη βελτιωμένη επανέκδοση έργου από τον ίδιο το δημιουργό ή τρίτο πρόσωπο⁷².

Ειδικά στο χώρο των εικαστικών τεχνών, οι διασκευές συνιστούν τις συνηθέστερες μορφές παράγωγων έργων τα οποία προέρχονται από τη μετατροπή ενός προϋφιστάμενου έργου στη δομή ή στη μορφή του. Διασκευή στα εικαστικά έργα, λόγου χάρη, είναι η μεταφορά ενός έργου από μία μορφή τέχνης σε μία άλλη συγγενή μορφή τέχνης, όπως από τη ζωγραφική στη γλυπτική. Για παράδειγμα στη περίπτωση που ένας γλύπτης αποδίδει ένα πίνακα ζωγραφικής (δυσδιάστατο έργο) σε γλυπτό (τρισεδιάστατο έργο), το γλυπτό που προκύπτει αποτελεί παράγωγο έργο που εφόσον διακρίνεται από το στοιχείο της πρωτοτυπίας, προστατεύεται και αυτό από την πνευματική ιδιοκτησία. Επίσης, η ζωγραφική ενός πίνακα από μία φωτογραφία αποτελεί διασκευή, καθώς πληροί τις προϋποθέσεις της έννοιας του παράγωγου έργου, η δημιουργία του οποίου στηρίχθηκε σε ένα προϋπάρχον έργο. Αντίθετα, όπως προελέχθη ανωτέρω (βλ. Β.3.1.) Η μεταφορά ενός έργου από ένα είδος τέχνης σε άλλο είδος τελείως διαφορετικό, ώστε να μην διαφαίνεται το αρχικό έργο δεν αποτελεί διασκευή, αλλά πρωτότυπο έργο. Αυτό συμβαίνει στην περίπτωση που ένας ζωγράφος εμπνέεται από ένα μυθιστόρημα και ζωγραφίζει τον πρωταγωνιστή του μυθιστορήματος ή ένας συγγραφέας περιγράφει στο βιβλίο του έναν προϋπάρχοντα πίνακα ζωγραφικής. Στις περιπτώσεις αυτές δεν υπάρχει διασκευή, γιατί το πρώτο έργο λειτουργεί μόνο ως πηγή έμπνευσης για το δεύτερο, το οποίο δημιουργεί τελείως διαφορετική καλλιτεχνική εντύπωση και αποτελεί τελείως διαφορετικό μέσο έκφρασης⁷³.

Σε κάθε περίπτωση, πάντως, για τη νόμιμη διασκευή ενός έργου απαιτείται η άδεια του δημιουργού του αρχικού έργου ή των κληρονόμων του, αν αυτός έχει πεθάνει. Η σχετική άδεια δεν απαιτείται μόνο εάν έχει παρέλθει η διάρκεια προστασίας του προϋπάρχοντος έργου. Εξάλλου, χωρίς την απαιτούμενη άδεια του αρχικού δημιουργού, με τη διασκευή του έργου του από κάποιο τρίτο πλήττεται αφενός μία από τις εξουσίες του περιουσιακού του δικαιώματος, η οποία αναγνωρίζεται στο άρθρο 3 παρ.1 εδ.γ Ν. 2121/1993, και αφετέρου μία από τις εξουσίες του ηθικού του δικαιώματος, η οποία αναγνωρίζεται ως δικαίωμα περιφρούρησης της ακεραιότητας

⁷² Χ. Τσίγκου, ό.π., σελ. 126-127

⁷³ Ο. Γαρουφαλιά, ό.π., σελ. 38-41

του έργου με την απαγόρευση κάθε παραμόρφωσης, περικοπής ή άλλης τροποποίησης του έργου του (άρθρο 4 παρ.1 εδ.γ). Ως δημιουργός της διασκευής τεκμαίρεται το φυσικό πρόσωπο το όνομα του οποίου αναγράφεται επί του υλικού φορέα του παράγωγου έργου κατά τον τρόπο που συνήθως χρησιμοποιείται στις συναλλαγές (άρθρ. 10 παρ. 1) και το δικαίωμα πνευματικής ιδιοκτησίας αυτού επί του έργου αποκτάται πρωτογενώς χωρίς ιδιαίτερες διατυπώσεις (άρθρ. 6 παρ.2)⁷⁴.

3.2.2. Μετατροπή

Η μετατροπή είναι μια ευρύτερη έννοια που περιλαμβάνει κάθε μορφή τροποποίησης που μπορεί να επέλθει σ' ένα υφιστάμενο έργο πέρα από τις ρητά προβλεπόμενες στο νόμο, ήτοι τις διασκευές, τις μεταφράσεις και τις προσαρμογές. Μετατροπή π.χ. συνιστά ο επιχρωματισμός μιας ασπρόμαυρης κινηματογραφικής ταινίας. Αντιθέτως, μετατροπές *deminimis*, όπως ο ορθογραφικός έλεγχος, απαλοιφή κεφαλαίων ή σκηνών, τεμαχισμός ή κατανομή μερών έργου, σμίκρυνση ή μεγέθυνση έργου και αλλαγή διαστάσεων, η ψηφιοποίηση ενός έργου (π.χ. Μιας φωτογραφίας μέσω σαρωτή (scanner)) ή η ερμηνεία ενός έργου δεν αποτελούν μετατροπές⁷⁵. Επίσης, δεν τίθεται ζήτημα μετατροπής όταν το νεοδημιουργηθέν έργο διαφέρει αισθητά από το προϋπάρχον τόσο στη μορφή όσο και στο περιεχόμενο του που μόνο έμπνευση μπορεί να θεωρηθεί ότι προσέφερε το πρώτο έργο στο δεύτερο ή όταν δύο έργα ομοιάζουν μόνο στη χρήση ιδεών ή γνωρισμάτων που αποτελούν κοινό πολιτισμικό κτήμα.

Για να υπάρξει, λοιπόν, μετατροπή και άρα παράγωγο έργο, πρέπει η μετατροπή αυτή να εμφανίζει την απαιτούμενη πρωτοτυπία αποτυπώνοντας την ατομική συμβολή του δημιουργού της. Αναφορικά με την προστασία της μετατροπής από την πνευματική ιδιοκτησία και τις προϋποθέσεις αυτής ισχύουν όσα ως άνω και για τη διασκευή (βλ. Β.3.2.1).

Ένα σοβαρό ζήτημα που τίθεται σε κάθε περίπτωση μετατροπής είναι αυτό του βαθμού ομοιότητας μεταξύ του αρχικού και του νέου έργου. Πρέπει, επομένως, να εξετάζονται κάθε φορά ενδελεχώς οι ομοιότητες των δύο έργων με κριτήρια ποιοτικά αλλά και ποσοτικά προκειμένου να διαπιστωθεί αν πρόκειται όντως για μετατροπή ή απλά για θεμιτό πολιτισμικό δάνειο. Τα κριτήρια που λαμβάνονται συνήθως υπόψιν είναι η έκταση των δανείων, η αντιγραφή χαρακτηριστικών στοιχείων του αρχικού έργου ή ενδεχόμενη εκμετάλλευση της φήμης αυτού, ο αριθμός των κοινών στοιχείων, κτλ.

Επιπροσθέτως, σύμφωνα με την κρατούσα στη θεωρία και τη νομολογία άποψη, δεν συνιστά μετατροπή, η δημιουργία μεταγενέστερου έργου παρόμοιου με το αρχικό από τον ίδιο

⁷⁴ Χ. Τσίγκου, ό.π., σελ. 126-127

⁷⁵ Ε. Σταματούδη, ό.π., σελ.61-62

τον δημιουργό. Η συγκεκριμένη πράξη αν και δεν είναι απαγορευμένη από το δίκαιο της πνευματικής ιδιοκτησίας, μπορεί ωστόσο να θεωρηθεί ως παράβαση των παρεπόμενων υποχρεώσεων του δημιουργού έναντι του αντισυμβαλλομένου του (π.χ. του αγοραστή του αρχικού έργου) κατά τους όρους της καλής πίστης του άρθρ. 288 ΑΚ⁷⁶. Στην περίπτωση ενός βιβλίου για παράδειγμα, ο εκδότης του πρώτου έργου μπορεί να εγείρει αξιώσεις κατά του δημιουργού με βάση τις διατάξεις περί αθέμιτου ανταγωνισμού⁷⁷.

Τέλος, η έννοια της μετατροπής βρίσκει ιδιαίτερη εφαρμογή στην υπό εξέταση μέθοδο της καλλιτεχνικής οικειοποίησης και έχει απασχολήσει κατά καιρούς τη νομολογία και δη την αμερικανική. Στην περίπτωση των παράγωγων έργων το δικαστήριο καλείται να εξετάσει κατά πόσο το νεότερο, δεύτερο έργο είναι παράλληλο με το αρχικό, πρώτο έργο (μια «παραγωγική χρήση») ή ένα πανομοιότυπο είδωλο αυτού (μια «αναπαραγωγική χρήση»). Σημαντικό κριτήριο για την παραπάνω διάκριση αποτελεί η έννοια της «μετατροπής» ή «μετάπλασης», κατά πόσο το παράγωγο έργο προσθέτει κάτι νέο στο παλαιότερο, με ένα πρόσθετο σκοπό ή διαφορετικό χαρακτήρα, μετατρέποντας το αρχικό έργο και αποδίδοντας σ' αυτό μια νέα καλλιτεχνική έκφραση και οπτική που μεταδίδει διαφορετικά μηνύματα στους αποδέκτες. Το καινούργιο έργο θεωρείται παράλληλο με το προγενέστερο όταν οι διάφορες προσθήκες στο προϋπάρχον έργο είναι ικανές να συμβάλλουν στην πρωτοτυπία του και κατ' επέκταση στην προστασία του από την πνευματική ιδιοκτησία. Διαφορετικά, ένα έργο θεωρείται αντεστραμμένη εικόνα («mirror image») ή αντανάκλαση του προϋφιστάμενου έργου και άρα προσβολή του δικαιώματος πνευματικής ιδιοκτησίας του αρχικού δημιουργού, όταν αποτελεί απλώς μια μερική αναπαραγωγή του προϋπάρχοντος έργου⁷⁸. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η απόφαση «*Campbell vs Acuff-Rose Music*» του Ανώτατου Δικαστηρίου των ΗΠΑ, το οποίο χρησιμοποίησε το κριτήριο του όρου της «μετάπλασης» για να προσδιορίσει αν η συγκεκριμένη περίπτωση ενέπιπτε στην εύλογη χρήση («fair use») και άρα ήταν επιτρεπτή, καθώς το νεότερο έργο έκανε χρήση του παλαιότερου, αλλά προσδίδοντας του νέο περιεχόμενο. Το Δικαστήριο επικεντρώθηκε όχι στο αν ο δημιουργός μετέτρεψε την έννοια του αρχικού έργου, αλλά στη διεργασία που έκανε για να παράξει το νεότερο έργο και κατέληξε στο συμπέρασμα ότι ο δημιουργός του καινούργιου έργου (ήτοι το συγκρότημα 2 Live Crew) χρησιμοποίησε το τραγούδι «*Pretty Woman*» του αρχικού δημιουργού (ήτοι του Roy Orbison) ως αφετηρία για να το αναπτύξει και να το εξελίξει βάζοντας τη δική

⁷⁶ Γιώργος Κουμάντος, ό.π., υποσημείωση 333, σελ. 136-137

⁷⁷ ΜΠρΑθ 2962/1986, ΕΕμπΔ1986, 544

⁷⁸ Debra L. Quentel, “Bad artists copy, good artists steal”: The ugly conflict between copyright law and appropriationism, UCLA Entertainment Law Review 39, Fall 1996, σελ. 9

τουκαλλιτεχνική σφραγίδα με μικρές φαινομενικά αλλαγές που στην ουσία όμως συνιστούν μια εμπορική παρωδία του προγενέστερου έργου⁷⁹.

3.2.3. Παρωδία

Η παρωδία προβλέπεται ως περιορισμός της εξουσίας αναπαραγωγής στο άρθρ. 5 παρ. 3 της Ευρωπαϊκής Οδηγίας 2001/29, όπου ορίζεται ότι : «Τα κράτη μέλη μπορούν να προβλέπουν εξαιρέσεις ή περιορισμούς (...) στις ακόλουθες περιπτώσεις: (...) ια) χρήση για γελοιογραφία, παρωδία ή μίμηση. Όσον αφορά στην έννοια των τριών αυτών εξαιρέσεων θα πρέπει να αναφερθεί αρχικά ότι η γελοιογραφία έχει σκωπτική διάθεση και παρουσιάζει με υπερβολή τα χαρακτηριστικά του υποκειμένου με σκοπό την παραμόρφωσή του. Η παρωδία έχει, επίσης, παιχνιδιάρική ή σκωπτική διάθεση με απώτερο στόχο να προκαλέσει γέλιο μέσω της μίμησης του αρχικού έργου, ενώ η ίδια η μίμηση έχει σκοπό απλά να θυμίσει ή να παραπέμψει στο στυλ ενός καλλιτέχνη, ενός είδους τέχνης ή μιας σχολής, με χιουμοριστικό τρόπο, χωρίς όμως να συνιστά διασκευή, παρωδία ή γελοιογραφία.

Στον ελληνικό νόμο δεν υπάρχει ρητή νομοθετική πρόβλεψη για την παρωδία ως παράγωγο έργο, σε αντίθεση με τις νομοθεσίες άλλων ευρωπαϊκών κρατών, όπως η Γαλλία, η Γερμανία ή το Βέλγιο, στις οποίες υπάρχουν σχετικές διατάξεις για την παρωδία ή κάποια γενική εξαίρεση στην οποία αυτή μπορεί να υπαχθεί (όπως π.χ. στη Βρετανία με τη ρήτρα «fair dealing» ή τις ΗΠΑ με τη ρήτρα «fair use»). Ωστόσο, η προστασία της παρωδίας εδράζεται στο συνταγματικώς κατοχυρωμένο δικαίωμα της ελευθερίας της έκφρασης και της ανάπτυξης της προσωπικότητας (άρθρ. 5 παρ. 1 Σ), αλλά και ως μέσο άσκησης κριτικής στο βαθμό που δεν αντίκειται στην κανονική εκμετάλλευση του έργου και δεν θίγει αδικαιολόγητα τα έννομα συμφέροντα του δημιουργού(άρθρ. 28Γ του Ν.2121/1993 και άρθρ. 5 παρ. 5 Οδηγίας 2001/29). Μια ανάλογη περίπτωση θα ήταν η εκμετάλλευση της παρωδίας με σκοπό τον προσπορισμό οικονομικού κέρδους στο πλαίσιο της ίδιας εμπορικής δραστηριότητας με το δημιουργό του αρχικού έργου. Για παράδειγμα, η παρωδία ενός γνωστού παιδικού παραμυθιού με σκοπό τη θέση και την εκμετάλλευση της στην αγορά επίσης ως παραμυθιού συνιστά από σκοπιάς πνευματικής ιδιοκτησίας προσβολή της εξουσίας προσαρμογής του δημιουργού του παρωδούμενου έργου. Πέρα από αυτό, όμως, ενδέχεται να τίθενται και άλλα όρια στην εκμετάλλευση και τη χρήση της παρωδίας αναφορικά με το δικαίωμα προσωπικότητας του ατόμου που παρωδεί.

⁷⁹ Campbell vs Acuff-Rose Music, Inc., 510 U.S. 569, 579 (1994) - Laura Heymann, ό.π. Σελ. 3-5

Πρέπει, επίσης, να επισημανθεί ότι από τον παραπάνω ορισμό της παρωδίας γίνεται άμεσα αντιληπτό ότι αποτελεί είδος παράγωγου έργου στο οποίο υπάρχει αδιαμφισβήτητη χρήση του αρχικού, παρωδούμενου έργου, καθώς διαφορετικά δεν επιτυγχάνεται ο σκοπός σάτιρας που αυτή (η παρωδία) ενέχει. Με άλλα λόγια, η παρωδία συνδέεται στενά με τη μορφή και το περιεχόμενο ήδη γνωστού έργου στο οποίο παραπέμπει με σκωπτικό τρόπο προκειμένου οι αποδέκτες της παρωδίας να μπορούν εύκολα να διακρίνουν το συσχετισμό της με το παρωδούμενο έργο. Υποστηρίζεται ότι η παρωδία συνιστά ουσιαστικά διασκευή του πρωτότυπου έργου και ο δημιουργός της αποκτά αυτοτελές, προστατευόμενο από το δίκαιο της πνευματικής ιδιοκτησίας δικαίωμα με όλες τις εξουσίες που αυτό συνεπάγεται στο βαθμό όμως που δεν θίγονται τα αντίστοιχα δικαιώματα του δημιουργού του πρωτότυπου έργου. Αυτό εξηγείται από το γεγονός ότι στις περισσότερες παρωδίες γίνεται η χρήση του παρωδούμενου έργου χωρίς να έχει ληφθεί προηγουμένως η σχετική άδεια από το δημιουργό του πρωτότυπου έργου λόγω κυρίως της σατιρικής της διάθεσης. Γι' αυτό το λόγο, πρέπει να ερμηνεύεται στενά η συγκεκριμένη απόκλιση από το νόμο σε συνδυασμό πάντοτε με τους άμεσους σκοπούς και τη χρήση της παρωδίας⁸⁰.

Για την έννοια της παρωδίας σημαντικό ρόλο, σε ευρωπαϊκό επίπεδο, παίζει η απόφαση «*Deckmyn v. Vandersteen*» του Δικαστηρίου της Ευρωπαϊκής Ένωσης (ΔΕΕ) με την οποία προσδιορίστηκαν οι απαραίτητες προϋποθέσεις για τον χαρακτηρισμό ενός παράγωγου έργου ως παρωδίας. Συγκεκριμένα, κρίθηκε ότι η παρωδία αποτελεί αυτοτελή έννοια του δικαίου της Ένωσης με κύρια χαρακτηριστικά: α) την αναφορά σε υφιστάμενο έργο εμφανίζοντας παραλλήλως αντιληπτές διαφορές σε σχέση με αυτό και β) την εκδήλωση χιούμορ ή διακωμωδήσεως. Ακόμη, η παρωδία δεν χρειάζεται να έχει δικό της πρωτότυπο χαρακτήρα, αλλά αρκεί να παρουσιάζει διακριτές διαφορές σε σχέση με το παρωδούμενο, πρωτότυπο έργο, ώστε να μπορεί εύλογα να αποδοθεί σε πρόσωπο άλλο από αυτό του δημιουργού του πρωτότυπου έργου. Για να μην δημιουργείται, λοιπόν, σύγχυση στο κοινό κρίνεται απαραίτητη για την παρωδία η αναφορά της πηγής της, ήτοι του αρχικού έργου το οποίο αυτή αφορά. Τέλος, κατά την κρίση του Δικαστηρίου πρέπει σε κάθε περίπτωση να επιτυγχάνεται μια δίκαιη εξισορρόπηση μεταξύ των δικαιούχων δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας (ήτοι των αρχικών δημιουργών) και της ελευθερίας εκφράσεως του χρήστη ενός προστατευόμενου έργου (ήτοι του παρωδού) ο οποίος επικαλείται την εξαίρεση της αναπαραγωγής λόγω παρωδίας⁸¹.

Προς την ίδια κατεύθυνση κινήθηκε και η αμερικανική νομολογία στην υπόθεση «*Dr. Seuss Enterprises, L.P. v. Penguin Books USA*», όπου κρίθηκε ότι η χρήση από την εναγόμενη εκδότρια εταιρεία (Penguin Books USA) των θεματικών και αφηγηματικών στοιχείων, της

⁸⁰ Ε. Σταματούδη, ό.π., σελ.61-62

⁸¹ *Deckmyn v. Vandersteen*, C-201/13, ECJ 3/9/2014

ομοιοκαταληξίας και ορισμένων βασικών χαρακτηριστικών του κλασσικού παιδικού διηγήματος με τίτλο «The Cat in the Hat» της σειράς του Dr. Seuss με σκοπό τη χιουμοριστική απόδοση της γνωστής δίκης του O.J. Simpson στο βιβλίο της με τίτλο «The Cat NOT in the Hat! A Parody by Dr. Juice», δεν πληρούσε τις προϋποθέσεις της παρωδίας, καθώς η χρήση του αρχικού έργου δεν ήταν σε ικανοποιητικό βαθμό μεταπλαστική. Η παρωδία, κατά την κρίση του δικαστηρίου, είναι ένα πνευματικό δημιούργημα με στόχο τη χιουμοριστική κριτική του πρωτότυπου, παρωδούμενου έργου, ενώ η σάτιρα, αντιθέτως, χρησιμοποιεί το πρωτότυπο έργο με στόχο να διασκεδάσει το κοινό. Έτσι, επειδή ο στόχος του συγγραφέα στο «The Cat NOT in the Hat! A Parody by Dr. Juice» δεν ήταν να επικρίνει ή να διακωμωδήσει το αρχικό, πρωτότυπο έργο του Dr. Seuss, αλλά τη δίκη του O.J. Simpson, το Δικαστήριο έκρινε ότι στην προκειμένη περίπτωση δεν υπήρχε καμία προσπάθεια εκ μέρους της ως άνω εναγομένης να δημιουργήσει ένα μεταπλασμένο έργο με νέα έκφραση, έννοια ή μήνυμα. Κατά συνέπεια, διαπιστώθηκε ότι το επίδικο, δεύτερο έργο αντέγραφε σημαντικά στοιχεία του αρχικού έργου υποβάλλοντας τη δημιουργική, ευφάνταστη και πρωτότυπη μορφή αυτού, και επειδή χρησιμοποιήθηκε για εμπορική και όχι μεταπλαστική χρήση, δεν μπορούσε να υπαχθεί στην γενική εξαίρεση της δίκαιης χρήσης («fair use») λόγω παρωδίας⁸².

3.3. Αρχή της υποτέλειας του παράγωγου έργου

Καταλυτικής, επίσης, σημασίας είναι η σχέση του παράγωγου έργου με το προϋπάρχον, καθώς και τα δικαιώματα και οι εξουσίες που γεννώνται για τον δημιουργό του παράγωγου έργου. Κατ' αρχάς, όπως εκτέθηκε ανωτέρω (βλ. Β.3.1.), η προστασία των παράγωγων έργων από την πνευματική ιδιοκτησία γίνεται με τη ρητή επιφύλαξη των δικαιωμάτων στα προϋφιστάμενα έργα (άρθρ. 2 παρ. 2 Ν.2121/1993). Επειδή, λοιπόν, τα παράγωγα έργα εξαρτούν την ύπαρξή τους από ένα προϋπάρχον έργο, βρίσκονται σε σχέση υποτέλειας προς το έργο αυτό από το οποίο προήλθαν. Αυτόπρακτικά σημαίνει ότι δεν είναι επιτρεπτή και άρα νόμιμη οιαδήποτε περαιτέρω μετατροπή ή εκμετάλλευση του παράγωγου έργου με μόνη τη συναίνεση του δημιουργού αυτού (του παράγωγου έργου) χωρίς και τη συναίνεση του δημιουργού αρχικού έργου⁸³. Έτσι, για την εμπορική εκμετάλλευση ή τη μετατροπή του παράγωγου έργου απαιτείται εκτός από την άδεια του δημιουργού του και η άδεια του δημιουργού του προϋπάρχοντος έργου. Για παράδειγμα, για τη διασκευή ενός γαλλικού λογοτεχνικού έργου που έχει ήδη μεταφραστεί στην ελληνική γλώσσα για θεατρική παράσταση, χρειάζεται τόσο η άδεια του μεταφραστή στην ελληνική, όσο και η άδεια

⁸² Dr. Seuss Enters., L.P. v. Penguin Books USA, Inc., 109 F.3d 1394 (9th Cir. 1997). - Laura Heymann, ό.π. Σελ. 9

⁸³ Γιώργος Κουμάντος, ό.π., σελ. 139

του συγγραφέα του γαλλικού έργου. Αντίστοιχα, επίσης, κάθε προσβολή του δικαιώματος πνευματικής ιδιοκτησίας επί του παράγωγου έργου συνιστά ταυτόχρονα και προσβολή του σχετικού δικαιώματος επί του αρχικού έργου, χωρίς όμως να ισχύει και το αντίστροφο, καθώς το αρχικό έργο απολαμβάνει αυτοτέλειας έναντι του παράγωγου⁸⁴.

Παράλληλα, αναφορικά με την προστασία του παράγωγου έργου ως ανεξάρτητου πνευματικού δημιουργήματος, επισημαίνεται ότι αυτή (η προστασία)μετατρέπει τα στοιχεία που δανείζεται και επεξεργάζεται από το προϋφιστάμενοεξαρτάται από το βαθμό πρωτοτυπίας του παράγωγου έργου, κατά πόσο δηλαδή έργο. Αν ημετατροπή αυτή καταδεικνύει την ατομικότητα του νέου έργου και τον δεσμό που αυτό έχει με το δημιουργό του, τότε το παράγωγο, νέο έργο αποκτά αυτοτέλεια και προστατεύεται ανεξάρτητα από το αρχικό έργο στο οποίο στηρίζεται. Ως δημιουργός του παράγωγου έργου τεκμαίρεται το φυσικό πρόσωπο το όνομα του οποίου εμφανίζεται επί του υλικού φορέα αυτού κατά τρόπο που χρησιμοποιείται συνήθως στις συναλλαγές (άρθρ. 10 παρ. 1) και η πνευματική ιδιοκτησία επ' αυτού αποκτάται πρωτογενώς ελλείψει διατυπώσεων (άρθρ. 6 παρ. 2). Έτσι ο δημιουργός του παράγωγου έργου καθίσταται δικαιούχος όλων των εξουσιών του περιουσιακού και ηθικού δικαιώματος επί του έργου του⁸⁵. Δεδομένης αυτής της ανεξαρτησίας του παράγωγου, το οποίο προστατεύεται αυτοτελώς από το δίκαιο της πνευματικής ιδιοκτησίας, εφόσον βέβαια είναι πρωτότυπο, συνάγεται ότι δεν μπορεί κανείς να το χρησιμοποιήσει χωρίς την άδεια του δημιουργού του, ούτε καν ο δημιουργός του αρχικού έργου επί του οποίου στηρίζεται. Επομένως, σε σχέση με το ανωτέρω παράδειγμα, αναφέρουμε ότι ο δημιουργός του γαλλικού λογοτεχνικού έργου για να κάνει χρήση του ελληνικού θεατρικού σεναρίου, το οποίο συνιστά διασκευή ελληνικής μετάφρασης, θα πρέπει να έχει την άδεια τόσο του δημιουργού του θεατρικού σεναρίου όσο και του μεταφραστή του δικού του λογοτεχνικού έργου⁸⁶.

Εν κατακλείδι, τονίζεται ότι για κάθε παράγωγο έργο ισχύουν οι περιορισμοί του περιουσιακού δικαιώματος που προβλέπονται στα άρθρα 18 έως 28Γ του Ν. 2121/1993 για λόγους ενημέρωσης και προαγωγής του πολιτισμού. Επιπλέον, η διάρκεια προστασίας του παράγωγου έργου είναι όσο η ζωή του δημιουργού του και 70 χρόνια μετά το θάνατο του (άρθρ. 29 παρ. 1), ενώ η διάρκεια ζωής του δημιουργού του αρχικού έργου δεν επηρεάζει τη διάρκεια προστασίας του παράγωγου.

⁸⁴ Μ.-Θ. Μαρίνος, Πνευματική Ιδιοκτησία, 2^η έκδ., Αθήνα 2004, σελ. 94-96

⁸⁵ Χ. Τσίγκου, ό.π., σελ. 367

⁸⁶ Ε. Σταματούδη, ό.π., σελ.57-58

Μέρος Τέταρτο: Ηθικό δικαίωμα και εξουσία ακεραιότητας του έργου

4.1. Έννοια και φύση του ηθικού δικαιώματος

Η πνευματική ιδιοκτησία περιλαμβάνει δύο απόλυτα και αποκλειστικά δικαιώματα: το περιουσιακό και το ηθικό δικαίωμα. Το μεν πρώτο προστατεύει τα οικονομικά συμφέροντα του δημιουργού, ενώ το δεύτερο προστατεύει τον προσωπικό δεσμό του δημιουργού με το δημιούργημα του, διασφαλίζονταςκατ' αυτό τον τρόπο το σεβασμό του δημιουργού και του έργου. Το ηθικό δικαίωμα παρέχει στο δημιουργό το δυνατότητα να αποφασίζει και να επιλέγει ελεύθερα για την παρουσίαση του έργου του στο κοινό, τη διατήρηση αναλλοίωτης της εικόνας του έργου του, ενώ παράλληλα του εξασφαλίζει τη δυνατότητα επικοινωνίας με το έργο του μετά τη φυσική του απομάκρυνση από αυτό (π.χ. Με μεταβίβαση του υλικού του φορέα). Αποτελεί στην ουσία ένα μέσο ελέγχου του δημιουργού έναντι κάθε προσβολής του έργου του και ιδίως κατά την εκμετάλλευση αυτού από τρίτους.

Κύρια χαρακτηριστικά του ηθικού δικαιώματος είναι τα εξής: απερίοριστο, απόλυτο και κατ' αρχήν αμεταβίβαστο (μεταξύ ζώντων)⁸⁷. Είναι απερίοριστο υπό την έννοια ότι καλύπτει κάθε εξουσία που απορρέει από την προσωπική σχέση του δημιουργού με το έργο του, είτε αυτή απαριθμείται στο νόμο, είτε όχι. Είναι, επίσης, απόλυτο με την έννοια ότι ισχύει έναντι όλων και άρα μπορεί να προσβληθεί από τον καθένα. Και είναι, τέλος, αμεταβίβαστο, καθώς υπάρχει μόνο κατά τη διάρκεια ζωής του δημιουργού, ενώ μετά το θάνατο του περιέρχεται στους κληρονόμους αυτού. Το ηθικό δικαίωμα είναι ανεπίδεκτο κατάσχεσης και παραίτησης, και ανεξάρτητο από το περιουσιακό δικαίωμα, δεδομένου ότι παραμένει στο δημιουργό του, ακόμη και μετά τη μεταβίβαση του περιουσιακού δικαιώματος. Έτσι, μετά τη μεταβίβαση των εξουσιών εκμετάλλευσης του έργου άλλο πρόσωπο είναι ο δικαιούχος του περιουσιακού δικαιώματος και άλλο πρόσωπο ο δικαιούχος του ηθικού δικαιώματος με αποτέλεσμα οι εξουσίες που πηγάζουν από τα δύο ως άνω δικαιώματα πολύ συχνά να συγκρούονται. Για να υπάρξει μία εξισορρόπηση των αντικρουόμενων αυτών συμφερόντων, ο νόμος προβλέπει τη δυνατότητα θέσπισης ορισμένων περιορισμών του ηθικού δικαιώματος, τις οποίες θα αναλύσουμε κατωτέρω.

Παράλληλα, η άσκηση του ηθικού δικαιώματος από το δημιουργό και ο σεβασμός του εν λόγω δικαιώματος από τους τρίτους έχει ιδιαίτερη σημασία για τα εικαστικά έργα λόγω της μοναδικής τους ενσωμάτωσης και της αναπόσπαστης σύνδεσης υλικού και άυλου αγαθού, η οποία έχει ως αποτέλεσμα την αύξηση του κινδύνου προσβολής του ηθικού

⁸⁷ Γιώργος Κουμάντος, ό.π., σελ. 248-251 - Χ. Τσίγκου, ό.π., σελ. 251-252

δικαιώματος του δημιουργού ενός εικαστικού έργου⁸⁸. Ο λόγος θέσπισης του ηθικού δικαιώματος είναι η ισχυροποίηση της ιδιαίτερης σχέσης του δημιουργού με το έργο του, που εξασφαλίζεται με τη δυνατότητα επέμβασης του δημιουργού πάνω στο έργο του σε περίπτωση προσβολής των δικαιωμάτων αυτού. Συνεπώς, μέσω του ηθικού δικαιώματος προστατεύεται η πνευματική φύση του έργου, ώστε να μην μετατραπεί από κοινό οικονομικό αγαθό σε εμπόρευμα του οποίου η κυκλοφορία και η εκμετάλλευση θα ρυθμίζεται από τους οικονομικά ισχυρότερους και όχι από το δημιουργό του, ο οποίος λόγω της ευαίσθητης προσωπικότητας του είναι περισσότερο εκτεθειμένος σε προσβολές τρίτων. Εξυπακούεται, όμως, ότι η άσκησή του ηθικού δικαιώματος πρέπει να γίνεται με μέτρο, ώστε να μην εμποδίζεται η άσκηση του περιουσιακού δικαιώματος. Τα δύο αυτά δικαιώματα βρίσκονται σε άμεση σχέση αλληλεξάρτησης και αλληλεπίδρασης που παρά τη διαφορετική φύση συμφερόντων που εξυπηρετούν (περιουσιακής και ηθικής αντίστοιχα) έχουν ένα κοινό σκοπό την ευρύτερη προστασία του δημιουργού και του έργου του.

Στο νόμο το ηθικό δικαίωμα προβλέπεται ρητά στο άρθρ. 1 παρ. 1 (Ν. 2121/1993) ως το ένα από τα δύο θεμελιώδη δικαιώματα της πνευματικής ιδιοκτησίας, όπως προαναφέρθηκε ανωτέρω, ενώ στο άρθρ. 4 γίνεται μια ενδεικτική απαρίθμηση των επιμέρους εξουσιών που πηγάζουν από το ηθικό δικαίωμα. Συγκεκριμένα, το ηθικό δικαίωμα συναπαρτίζεται από τις ακόλουθες εξουσίες: α) την εξουσία δημοσίευσης, β) την εξουσία αναγνώρισης της πατρότητας, γ) την εξουσία περιφρούρησης της ακεραιότητας του έργου, γ) την εξουσία προσπέλασης και δ) την εξουσία υπαναχώρησης ή αλλιώς μετάνοιας.

4.2. Η εξουσία ακεραιότητας του έργου

Στην παρούσα μελέτη, κρίνεται απαραίτητο να εξετάσουμε ενδελεχώς την εξουσία διατήρησης της ακεραιότητας ή περιφρούρησης του έργου ως άμεσα συσχετιζόμενη με την μέθοδο της appropriation art, για την οποία γίνεται συχνά λόγος ότι προσβάλλει την ως άνω έκφανση του ηθικού δικαιώματος.

Σε πρώτο στάδιο, λοιπόν, θα αναλύσουμε εν συντομία το ηθικό δικαίωμα της ακεραιότητας του έργου. Το συγκεκριμένο δικαίωμα εκφράζει τη γενεσιουργό σχέση μεταξύ δημιουργού και δημιουργήματος, καθώς και τη δυνατότητα του δημιουργού να αξιώνει την απρόσβλητη ύπαρξη του έργου του με απώτερο σκοπό να διατηρηθεί η δημιουργική μοναδικότητα αυτού. Ειδικότερα, η αξίωση αυτή συνίσταται στη διατήρηση της μορφής και του περιεχομένου του έργου σύμφωνα με την επιλογή και απόδοσή του από το δημιουργό και την αντίστοιχη παρουσίασή του στον κοινωνικό του χώρο. Επίσης, το υπό εξέταση δικαίωμα αναφέρεται σ'

⁸⁸ Ο. Γαρουφαλιά, ό.π., σελ. 85-86

ολόκληρο το έργο ως ενότητα περιεχομένου και μορφής, συμπεριλαμβάνοντας εξίσου το πρωτότυπο, αλλά και κάθε αντίτυπο του έργου.

Η «εξουσία της ακεραιότητας» έχει διττό περιεχόμενο. Στην ελληνική έννομη τάξη και συγκεκριμένα στο άρθρο 4 παρ. 1 περ. γ' του Ν. 2121/1993, προβλέπεται μόνο η αρνητική μορφή του δικαιώματος αυτού, ήτοι το δικαίωμα του δημιουργού να απαγορεύει κάθε πράξη ή συμπεριφορά τρίτου που συνιστά τροποποίηση του έργου ή αρνητική παρουσίαση αυτού. Με την ανωτέρω νομοθετική διάταξη, η ελληνική νομοθεσία διαφοροποιείται από την αντίστοιχη διάταξη του άρθρου 6δς παρ. 1 της Διεθνούς Σύμβασης Βέρνης (Παρισιού) σχετικά με το δικαίωμα της ακεραιότητας του έργου, καθώς η τελευταία αφορά μόνο της βλαπτικές μεταβολές του έργου αφήνοντας έτσι το περιθώριο για τυχόν επωφελείς για τη φήμη του δημιουργού τροποποιήσεις. Εν αντιθέσει, η ως άνω ελληνική ρύθμιση εξοπλίζει τη συγκεκριμένη απαγόρευση με έναν απόλυτο χαρακτήρα αποκλείοντας τόσο τις αρνητικές όσο και τις θεμιτές τροποποιήσεις του έργου παρά τη θέληση του δημιουργού του και κατ' επέκταση θέτοντας το συγκεκριμένο ζήτημα εκτός της ελεύθερης κρίσης των δικαστηρίων⁸⁹. Συγχρόνως, όμως, το δικαίωμα της ακεραιότητας έχει και μια θετική χρεία, δεδομένου ότι ο ίδιος ο δημιουργός διατηρεί το δικαίωμα να επιφέρει μεταβολές στο έργο ακόμα και μετά τη δημοσίευσή του και εν γένει να πράττει οτιδήποτε δικαιούται να απαγορεύσει στους τρίτους.

Το εν λόγω διττό περιεχόμενο του δικαιώματος ακεραιότητας αναλύεται ως εξής:

A) Απαγόρευση τροποποίησης του έργου

Εφόσον γίνεται αντικειμενικά αντιληπτή οποιασδήποτε μορφής αλλοίωση του έργου, η οποία προέρχεται από ανθρώπινη δραστηριότητα και συνιστά άμεση προσβολή και όχι διακινδύνευση του δικαιώματος, ο δημιουργός έχει το απόλυτο δικαίωμα απαγόρευσης προς τους τρίτους οποιασδήποτε πράξης αλλοίωσης, χωρίς άλλη πρόσθετη προϋπόθεση. Αρκεί φυσικά, η εν λόγω τροποποίηση να λαμβάνει χώρα σε ολοκληρωμένο έργο που έχει εκφύγει από το στάδιο της δημιουργίας, ενώ υποστηρίζεται, επίσης, ότι για τη στοιχειοθέτηση της προσβολής απαραίτητη είναι η δημοσίευση της οποιασδήποτε τροποποίησης του έργου, χωρίς αυτό να αναφέρεται ρητά στο νόμο⁹⁰. Το αποτέλεσμα της αλλοίωσης δεν αποτελεί προϋπόθεση άσκησης του δικαιώματος του δημιουργού, ως εκ τούτου είναι αδιάφορο αν η αλλοίωση αυτή συνιστά βελτίωση ή χειροτέρευση του έργου, αντικειμενικά θεωρούμενη, δεδομένου ότι προστατευτέα είναι η αρχική

⁸⁹ Παναγιώτης Νικολόπουλος, Το κληρονομικό δικαίωμα στην πνευματική ιδιοκτησία, Εκδόσεις Αντ. Ν. Σάκουλα Ε.Ε., Αθήνα 2016, σελ. 47-48

⁹⁰ Μ.Δ. Παπαδοπούλου, Λ. Κοτσίρης/ Ε. Σταματούδη, Νόμος για την Πνευματική Ιδιοκτησία.....,ό.π., σελ.159

απόδοση του έργου από το δημιουργό και η σημασία της⁹¹. Δεν αποτελεί ομοίως προϋπόθεση για την άσκηση του δικαιώματος ακεραιότητας ο δόλος του αλλοιώσαντος ούτε και η διάρκεια της αλλοίωσης η οποία μπορεί να είναι παροδική ή μόνιμη. Για παράδειγμα η παραμόρφωση ενός μουσικού έργου μπορεί να είναι παροδική μόνο κατά την εκτέλεση του, ενώ η αλλοίωση ενός εικαστικού έργου έχει μόνιμο χαρακτήρα⁹².

B) Απαγόρευση κάθε προσβολής στις συνθήκες παρουσίασης του έργου στο κοινό

Ο δημιουργός έχει δικαίωμα απαγόρευσης οποιασδήποτε συμπεριφοράς τρίτου, η οποία χωρίς να συνιστά τροποποίηση του έργου, αποτελεί μειονεκτική παρουσίαση αυτού στο κοινό⁹³. Προϋπόθεση άσκησης του δικαιώματος αυτού αποτελεί η προσβολή του δικαιώματος ακεραιότητας και συγκεκριμένα η προσβολή του συνόλου των προσωπικών και πνευματικών συμφερόντων του δημιουργού. Η προσβολή του δημιουργού συντελείται στο πλαίσιο παρουσίασης του έργου στο κοινό, όπως αυτή προσδιορίζεται στο άρθρο 3 παρ. 2 του Ν. 2121/1993, ήτοι σε περιπτώσεις δημόσιας χρήσης, εκτέλεσης ή παρουσίασης του έργου. Συνεπώς το δικαίωμα του δημιουργού σε οποιαδήποτε μειονεκτική παρουσίαση του έργου σε ιδιωτικό κύκλο δεν προστατεύεται από τη διάταξη αυτή.

Συμπερασματικά, σύμφωνα με την πρώτη προαναφερθείσα περίπτωση συντελείται προσβολή του δικαιώματος ακεραιότητας όταν κατά αντικειμενική κρίση το έργο υφίσταται τροποποίηση, ενώ κατά τη δεύτερη προαναφερθείσα περίπτωση συντελείται προσβολή του δικαιώματος ακεραιότητας όταν το έργο υφίσταται βλάβη λόγω συνθηκών μειονεκτικής παρουσίασης.

4.3. Διάκριση προσβολών του δικαιώματος ακεραιότητας

Η ακεραιότητα του έργου βάλλεται από διάφορες παράνομες μορφές προσβολών, οι οποίες διακρίνονται σε άμεσες και έμμεσες ανάλογα με το βαθμό μεταβολής του έργου. Άμεσες είναι οι μεταβολές που θίγουν την ουσία και το περιεχόμενο του έργου⁹⁴, ενώ έμμεσες εκείνες, οι οποίες,

⁹¹ Γ. Κουμάντος, ό.π., σελ. 262 κ' υποσημείωση 590

⁹² Ανθούλα Παπαδοπούλου, Διδακτορική Διατριβή, Το δικαίωμα του δημιουργού για διατήρηση της ακεραιότητας του έργου του, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Νομικής, Θεσσαλονίκη 1996, σελ. 100

⁹³ Δ. Καλλινίκου, ό.π., σελ. 133

⁹⁴ Μ.Δ. Παπαδοπούλου (Λ. Κοτσίρης/ Ε. Σταματούδη, Νόμος για την Πνευματική...), ό.π., σελ.159 – Κρίθηκε ως προσβολή του δικαιώματος ακεραιότητας η αναπαραγωγή και διανομή παραποιημένου ζωγραφικού έργου χωρίς

χωρίς να το μεταβάλλουν, το παρουσιάζουν σε μειονεκτική θέση⁹⁵. Στην προκειμένη περίπτωση, θα εξετάσουμε μόνο τις πρώτες, καθώς αυτές συνδέονται αναπόσπαστα με την καλλιτεχνική οικειοποίηση για τους λόγους που θα εκθέσουμε στη συνέχεια.

Αρχικά πρέπει να αναφερθεί ότι η διάταξη του άρθρου 4 παρ. 1 περ. Γ' της εθνικής μας νομοθεσίας καθιερώνει την απαρέγκλιτη απαγόρευση κάθε παραμόρφωσης, περικοπής ή άλλης τροποποίησης του έργου. Αναλύοντας μία-μία τις έννοιες αυτές καταλήγουμε στους εξής ορισμούς: α) ως «παραμόρφωση» λαμβάνεται η νόθευση, διαστρέβλωση ή αλλοίωση του υλικού φορέα του έργου ή μέρους του, ή της απόδοσης του έργου, όπως για παράδειγμα η αλλαγή στίχων σε τραγούδι. Η έννοια της παραμόρφωσης περιέχει ποιοτική αξιολόγηση, δεδομένου ότι δεν είναι μείζονος σημασίας οι τυπικές προσθαφαιρέσεις που γίνονται στο έργο, αλλά η μεταβολή της βασικής σύλληψης του δημιουργού για το έργο ή μέρους του, με αρνητική χροιά και συνέπεια για το έργο, η οποία δεν συνεπάγεται απαραίτητα αισθητική χειροτέρευση του έργου αλλά και νομιζόμενη βελτίωσή του. Β) ως «περικοπή» νοείται η αποκοπή ή αφαίρεση τμήματος του έργου η οποία συνεπάγεται την λειψή και παραποιημένη απόδοση αυτού, δεδομένου ότι δεν αποδίδεται το έργο και η σύλληψη του δημιουργού στο σύνολό τους. Γ) ως «τροποποίηση» θεωρείται κάθε άμεση επενέργεια μεταβολής πάνω στο έργο, καλύπτοντας ένα ευρύ φάσμα περιπτώσεων, αφού περιλαμβάνει κάθε επέμβαση στην ουσία του έργου, η οποία γίνεται άμεσα αντιληπτή από το κοινό.

Οι δύο πρώτες ως άνω έννοιες (υπό α) και β)) αποτελούν σε εθνικό επίπεδο επιμέρους, ειδικότερες μορφές της ευρείας έννοιας της τροποποίησης, ενώ καθιερώνονται νομοθετικά και σε διεθνές επίπεδο, καθώς στο άρθρο 6 δις παρ. 1 ΔΣΒ Παρισιού προβλέπονται ως μορφές τροποποίησης οι όροι «παραμόρφωση» και «ακρωτηριασμός». Ο όρος παραμόρφωση έχει την έννοια που αναλύθηκε ανωτέρω, και ο όρος ακρωτηριασμός αντιμετωπίζεται, όπως η έννοια της ανωτέρω περιγραφόμενης περικοπής. Σημειώνεται, μάλιστα, ότι οι όροι παραμόρφωση και περικοπή είναι δυνατόν συχνά να αλληλοκαλύπτονται. Από την άλλη πλευρά, ο όρος της τροποποίησης δεν έχει προσδιορισθεί νομοθετικά στο ελληνικό δίκαιο της πνευματικής ιδιοκτησίας, καθώς στο άρθρο 15 του προγενέστερου Ν. 2387/1920 υπήρχε αναφορά μόνο στον όρο μεταβολή, ο οποίος κατά την κρατούσα άποψη περιελάμβανε οποιαδήποτε μεταβολή στον υλικό φορέα του έργου ή στην απόδοσή του. Ο όρος τροποποίηση συναντάται, βέβαια, στο άρθρο 6 δις παρ. 1 ΔΣΒ Παρισιού και αποτελεί την ευρύτερη κατηγορία προσβολών της ακεραιότητας,

την άδεια του δημιουργού του, Π. Νικολόπουλος, Η νομολογία για το ηθικό δικαίωμα της πνευματικής ιδιοκτησίας, ΔΙΜΕΕ, 4/2010, σελ. 477 - μπραθ 633/2008, νοβ 56/2008, σελ. 896

⁹⁵ Η μετακίνηση γλυπτού από κεντρική πλατεία σε απόμερο μέρος κρίθηκε ότι συνιστά προσβολή της ακεραιότητας λόγω των συνθηκών παρουσίασης του έργου, Π. Νικολόπουλος, ό.π., σελ. 477 – στε 1465/1954 EEN 22/1995, σελ. 78 – μπραθ 6809/1974 EEN 41/1974, σελ. 695 – μπραθ 15489/1992 αδημ. Για τον «Δρομέα» του Βαρώτσου

ερμηνεία που ακολούθησε ο έλληνας νομοθέτης με την πρόβλεψη του ως άνω όρου στο άρθρο 4 παρ. 1 περ. Γ' εδ. 1 του Ν. 2121/1993.

Εκτός από τους ανωτέρω αναλυθέντες όρους, στην έννοια της τροποποίησης περιλαμβάνονται και οι ακόλουθες προσβολές, ήτοι: α) η παραλλαγή, με την οποία δεν μεταβάλλεται η βασική σύλληψη του δημιουργού αλλά τα επικουρικά στοιχεία του δημιουργήματος, β) η προσθήκη, με την οποία επίσης δεν μεταβάλλεται η βασική σύλληψη του δημιουργού, αλλά εν συνόλω η εικόνα του έργου προσθέτοντας νέα στοιχεία, και γ) η μερική απόδοση, με την οποία ελλοχεύει ο κίνδυνος να μην αποδοθεί με συνοχή και ολοκληρωμένα η σύλληψη του δημιουργού⁹⁶.

Επιπροσθέτως, πρέπει να σημειωθεί ότι οποιαδήποτε μορφή και αν έχει η τροποποίηση ενός τελειωμένου έργου, και μόνο το γεγονός της «μεταβολής» αυτό καθεαυτό συνιστά προσβολή του δικαιώματος της ακεραιότητας. Απαραίτητες, λοιπόν, προϋποθέσεις της εν λόγω προσβολής είναι κατά πρώτον η ίδια η πράξη της μεταβολής πάνω σε συγκεκριμένο έργο με την οποία επέρχεται και το αντίστοιχο αποτέλεσμα, και κατά δεύτερον η πράξη αυτή να συντελείται με εμφανή τρόπο. Γι' αυτό το λόγο, οι προσβολές του δικαιώματος της ακεραιότητας συνδέονται άμεσα με τον υλικό φορέα του έργου, διότι πρέπει να μπορούν να γίνουν αντικειμενικά αντιληπτές. Ο τρόπος σύνδεσης έργου και υλικού φορέα, ήτοι ο τρόπος της υλικής ενσωμάτωσης, καθορίζουν το βαθμό κατά τον οποίο οι προσβολές του υλικού φορέα του έργου, προσβάλλουν και το δικαίωμα της ακεραιότητας.

Επομένως, η διαφύλαξη του δικαιώματος ακεραιότητας εξαρτάται άμεσα από την ακεραιότητα του υλικού φορέα του έργου. Σε περιπτώσεις μοναδικότητας και ιδιαίτερης πρωτοτυπίας του τρόπου σύνδεσης του έργου με τον υλικό φορέα, όπως λόγου χάρη τα εικαστικά έργα μοναδικής ενσωμάτωσης, προσβολή του δικαιώματος της ακεραιότητας, συνιστά κάθε μεταβολή και παρέμβαση στον υλικό φορέα. Αντίθετα, στις περιπτώσεις έργων πολλαπλής ενσωμάτωσης, ήτοι αναπαραγωγής σε πολλά αντίτυπα (δίσκοι ψηφιακής εγγραφής, έντυπα βιβλία κλπ), δεν προσβάλλεται το δικαίωμα της ακεραιότητας, σε κάθε αλλοίωση του υλικού φορέα του έργου, παρά μόνο όταν μετά την τροποποίηση ενός αντιτύπου αυτό αναπαραχθεί και διατεθεί στο κοινό⁹⁷.

Διαφορετικής αντιμετώπισης χρήζουν, τα έργα που δεν εξαρτώνται από τον υλικό φορέα ενσωμάτωσης αλλά παρουσιάζονται στο κοινό μέσω κάποιας απόδοσης (λ.χ. Θεατρικά έργα, μουσικά έργα κ.ο.κ.), στα οποία, φευγαλέα και όχι σταθερή, προσβολή του δικαιώματος

⁹⁶Α. Παπαδοπούλου, ό.π., σελ. 106-110

⁹⁷Γ. Κουμάντος, ό.π., σελ. 263

ακεραιότητας αποτελεί κάθε παραμόρφωση της απόδοσης του έργου και όχι του υλικού του φορέα. Πάντως, σημειώνεται ότι σε όλες τις μορφές προσβολής του δικαιώματος ακεραιότητας λαμβάνει χώρα κάποια, φευγαλέα ή σταθερή μορφή τροποποίησης στον υλικό φορέα του έργου.

Εν τέλει, ορισμένα παραδείγματα μεταβολών που εμπίπτουν στην έννοια της τροποποίησης και συνιστούν προσβολή του δικαιώματος ακεραιότητας είναι η σύντμηση ενός λογοτεχνικού έργου, ο ακρωτηριασμός μιας καλλιτεχνικής φωτογραφίας για το εξώφυλλο ενός βιβλίου, η τροποποίηση φωτογραφίας με τη μέθοδο του φωτομοντάζ, η τροποποίηση εικαστικών έργων τέχνης (αλλοίωση χρωμάτων, αλλαγή τίτλου, αλλαγή διαστάσεων, κάλυψη ή επιζωγράφηση ενός έργου, κ.ά.), η περικοπή μιας μουσικής σύνθεσης, η τροποποίηση στίχων για τη χρησιμοποίησή τους σε διαφήμιση, κτλ.⁹⁸.

4.4. Επεμβάσεις που δε συνιστούν προσβολή του δικαιώματος ακεραιότητας

Παρά τις διάφορες μορφές προσβολών που ήδη αναφέραμε παραπάνω, το δικαίωμα της ακεραιότητας ενδέχεται να μην προσβάλλεται ακόμα και όταν το έργο υπόκειται σε σημαντικές μεταβολές και υποτιμάται η σύλληψη του δημιουργού όπως στις περιπτώσεις ελεύθερης χρήσης ενός έργου, παρωδίας, καταστροφής και κριτικής αυτού. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν εν προκειμένω η ελεύθερη χρήση ενός έργου και η παρωδία, περιπτώσεις κατά τις οποίες επέρχονται σημαντικές μεταβολές στο έργο χωρίς, ωστόσο, να απαιτείται άδεια του δημιουργού του. Διαφοροποιητικό στοιχείο των εξαιρετικών αυτών περιπτώσεων στις οποίες δεν στοιχειοθετείται προσβολή του δικαιώματος της ακεραιότητας αποτελεί η παρέμβαση του τρίτου στο έργο με στοιχεία δημιουργικότητας και πρωτοτυπίας, ώστε να γίνεται λόγος για ένα νέο έργο του οποίου έμπνευση αποτελεί το αρχικό έργο, περιπτώσεις που κατ' εξοχήν συναντώνται στην appropriation art.

4.4.1. Ελεύθερη χρήση ενός έργου

Όπως προαναφέραμε, συνέπεια και κριτήριο για τη διάγνωση της επιτρεπτής ελεύθερης χρήσης ενός έργου είναι ένα νέο έργο, με δικά του στοιχεία ιδιαιτερότητας και πρωτοτυπίας παρά την πιθανή διατήρηση ορισμένων στοιχείων του αρχικού έργου τα οποία «ξεθωριάζουν απέναντι

⁹⁸Μ.Δ. Παπαδοπούλου (Λ. Κοτσίρης/ Ε. Σταματούδη, Νόμος για την Πνευματική.....), ό.π., σελ.159

στην έντονη ατομικότητα του νέου έργου»⁹⁹. Κατά τη σύγκριση των δύο έργων καθοριστικός είναι ο βαθμός ταύτισης των ατομικών πρωτότυπων στοιχείων μεταξύ τους, ο οποίος σε περίπτωση που κριθεί υψηλός δυσχεραίνει το επιτρεπτό της ελεύθερης χρήσης του αρχικού έργου.

Στο ελληνικό δίκαιο αλλά και στη ΔΣΒ Παρισίου περιοριζόμαστε στις γενικές διατάξεις για την αντιμετώπιση της ελεύθερης χρήσης των έργων πνευματικής ιδιοκτησίας, δεδομένου ότι δεν υπάρχει σχετική ρύθμιση. Σε περίπτωση που το νέο έργο είναι πρωτότυπο και ιδιαίτερο σε σχέση με το αρχικό προστατεύεται ως αυτοτελές έργο

πνευματικής ιδιοκτησίας. Στην αντίθετη περίπτωση, όμως, που προκύπτει καταφανώς η ταύτισή του καινούργιου με το παλαιότερο έργο, τότε υπάρχουν δύο εκδοχές: είτε το νέο έργο θεωρείται παράγωγο έργο, για τη δημοσιοποίηση και εκμετάλλευση του οποίου χρειάζεται συγκατάθεση του δημιουργού, είτε συνιστά παράνομη προσβολή του δικαιώματος της ακεραιότητας του δημιουργού (άρθρο 4 παρ. 1 περ. Γ Ν.2121/1993) εάν δεν διαθέτει ίδια χαρακτηριστικά ατομικότητας.

4.4.2. Η παρωδία και το δικαίωμα ακεραιότητας

Όπως αναλύθηκε εκτενώς ανωτέρω (βλ. Β.3.2.3), ως παρωδία χαρακτηρίζεται η «αντιθεματική επεξεργασία ενός έργου», κατά την οποία διατηρείται η μορφή και το είδος του αρχικού έργου, αλλά είτε μεταβάλλεται το περιεχόμενο του, συνήθως με κωμικά ή σατυρικά στοιχεία, είτε δίνεται στο έργο μια μορφή που δεν του ταιριάζει, προκαλώντας το γέλιο. Στην παρωδία, το αρχικό, παρωδούμενο έργο είναι απολύτως ευδιάκριτο και αναγνωρίσιμο, αλλά στην παραλλαγμένη του μορφή (κωμική ή σατυρική), καθιστώντας έτσι εύλογο το ερώτημα περί προσβολής του δικαιώματος της ακεραιότητας. Όπως γίνεται, όμως, δεκτό δεν υπάρχει προσβολή του εν λόγω δικαιώματος, διότι στην έννοια της παρωδίας εμπεριέχεται η αναγνώριση του αρχικού έργου με κύριο σκοπό την άσκηση κριτικής δια μέσω αυτού.

Στο Ελληνικό Δίκαιο και στη ΔΣΒ Παρισίου δεν υπάρχει πρόβλεψη για την παρωδία, αλλά καθοριστική για τον ορισμό της συγκεκριμένης έννοιας είναι η νομολογία του ΔΕΕ, η οποία, όπως εκτέθηκε ανωτέρω, έχει ανάγει την παρωδία σε έννοια του ενωσιακού δικαίου. Εφόσον η παρωδία διαθέτει στοιχεία πρωτοτυπίας, είναι δυνατόν να θεωρηθεί παραγωγό έργο ή ακόμα και αυτοτελές,

⁹⁹Αναφορά από γερμανική νομολογία που έχει εξετάσει το ζήτημα της ελεύθερης χρήσης έργων, όπως ενδεικτικά οι αποφάσεις: BGH, UFITA 26, 1958, σελ. 220-223, Meckilgel, BGH, GRUR 1981, σελ. 267-269, Dirlada, BGH, UFITA 25, 1958, σελ. 445-449 – Μ-Θ Μαρίνος, Η προσβολή του δικαιώματος πνευματικής ιδιοκτησίας και των συγγενικών δικαιωμάτων, Ελληνική Δικαιοσύνη, Τεύχος 35, 1994, σελ. 1454

άλλως όταν περιορίζεται σε αλλοιώσεις του αρχικού έργου οι οποίες το γελοιοποιούν οδηγεί σε προσβολή του δικαιώματος της ακεραιότητας. Σε κάθε περίπτωση, πάντως, απαραίτητη κρίνεται από το ΔΕΕ μια «δίκαιη στάθμιση» των εκατέρωθεν συμφερόντων μεταξύ της παρωδίας και του παρωδούμενου έργου, ώστε γενικές ρήτρες του εθνικού δικαίου, όπως η απαγόρευση καταχρηστικής άσκησης δικαιώματος (ΑΚ 281) να ερμηνεύονται σύμφωνα με το ενωσιακό δίκαιο και εν τέλει εξουσία της ακεραιότητας του έργου να υποχωρεί υπέρ της παρωδίας αυτού, όπου φυσικά πληρούνται όλες οι νόμιμες προϋποθέσεις¹⁰⁰.

4.5. Περιορισμοί του δικαιώματος της ακεραιότητας

Ο απόλυτος και απεριόριστος χαρακτήρας του δικαιώματος ακεραιότητας δεν σημαίνει ότι αποκλείονται τυχόν περιορισμοί αυτού, εφόσον συντελούνται κατόπιν σχετικής συναίνεσης του δημιουργού ή σε συμβατικό πλαίσιο. Περιορισμός του δικαιώματος ακεραιότητας είναι, δηλαδή, νοητός μόνο αν ο ίδιος ο δημιουργός εν γνώσει του αποδέχεται συγκεκριμένη επέμβαση σε ορισμένα σημεία ή μέρη του έργου του και όχι εξ ολοκλήρου και υπό τον όρο ότι η επέμβαση αυτή δεν είναι βλαπτική για την ατομικότητα και την ιδιομορφία του έργου του. Ειδικότερα:

4.5.1. Η συναίνεση του δημιουργού

Σύμφωνα με το άρθρο 16 του Ν.2121/1993 ο δημιουργός έχει τη δυνατότητα να συναινέσει σε συγκεκριμένες μεταβολές του έργου του, που σε διαφορετική περίπτωση θα προσέβαλαν τα προσωπικά και πραγματικά του συμφέροντα και το δικαίωμα της ακεραιότητας¹⁰¹. Όπως προκύπτει από τη γραμματική διατύπωση της ως άνω διάταξης, η συναίνεση του δημιουργού αφορά όλες τις εξουσίες που απορρέουν από το ηθικό δικαίωμα και όχι το περιουσιακό, δεδομένου ότι αυτό δεν αναφέρεται ρητά στο εν λόγω άρθρο. Τυχόν συναίνεση για τις περιουσιακές εξουσίες του δημιουργού, μπορεί να δοθεί με βάση τις γενικές αρχές του δικαίου και συγκεκριμένα τις αρχές της ελευθερίας, της βούλησης και της καλής πίστης. Η επανάληψη, επίσης, της συναίνεσης στον τίτλο και στη συνέχεια στο κείμενο του νόμου (άρθρ. 16) καταδεικνύει την προφανή επιδίωξη του νομοθέτη να διακρίνει τη συναίνεση από τους άλλους τρόπους άσκησης του ηθικού δικαιώματος και ιδίως από το συμβατικό τρόπο.

¹⁰⁰Κ. Χριστοδούλου, Δίκαιο Πνευματικής Ιδιοκτησίας, ό.π., σελ. 131-132

¹⁰¹Γ. Καράκωστας, Προσωπικότητα και τύπος, Εκδόσεις Σάκουλα, Αθήνα- Κομοτηνή 1991, σελ 71

Επιπλέον, κατά το άρθρο 12 παρ. 2 του Ν. 2121/93 τα ηθικά δικαιώματα είναι απόλυτα και αμεταβίβαστα. Εντούτοις, μια απόκλιση από την εν λόγω αρχή του αμεταβίβστου με πράξη εν ζωή των ηθικών δικαιωμάτων εισάγεται με την ως άνω διάταξη του άρθρου 16, σύμφωνα με την οποία είναι δυνατή η ανοχή πράξεων που αποτελούν τρόπο άσκησης του ηθικού δικαιώματος ή ορισμένων εξουσιών που πηγάζουν από αυτό υπό τον απαρέγκλιτο όρο της συναίνεσης του δημιουργού. Παρατηρείται κατά αυτόν τον τρόπο μια αντίθεση μεταξύ των δύο ως άνω διατάξεων με τον αναπαλλοτρίωτο πυρήνα του ηθικού δικαιώματος από την μία και την ανοχή ορισμένων προσβολών αυτού από την άλλη, αντίθεση, όμως, που λύεται μέσω του πεδίου εφαρμογής της κάθε διάταξης¹⁰². Για να γίνουμε σαφέστεροι, είναι επιτρεπτοί τυχόν συμβατικοί περιορισμοί στην άσκηση του ηθικού δικαιώματος του δημιουργού, εφόσον δεν θίγεται ο σκληρός πυρήνας του δικαιώματος αυτού. Η συναίνεση, δηλαδή, του δημιουργού δεν πρέπει να αντίκειται στα χρηστά ήθη ή να θίγει υπέρμετρα την ελευθερία του (άρθρα 178 και 179 ΑΚ). Όταν ο δημιουργός, λόγω χάρις, δώσει την άδεια για τη διασκευή του έργου του, είναι αυτονόητο ότι θα επιτρέψει και ορισμένες πράξεις που ενδεχομένως αλλοιώνουν την ακεραιότητα του έργου του, αλλά επιβάλλονται για τους σκοπούς της σύμβασης, χωρίς, όμως, να θίγουν τον πυρήνα του δικαιώματος αυτού. Για παράδειγμα, για τις ανάγκες εκσυγχρονισμού μιας εγκυκλοπαίδειας απαιτείται η πραγματοποίηση ορισμένων μεταβολών από τον εκάστοτε πνευματικό συντονιστή αυτής, προκειμένου να διατηρηθεί η διαχρονικότητα του συγκεκριμένου συλλογικού έργου στην αγορά¹⁰³.

Επειδή, όμως, τα όρια εφαρμογής της συναίνεσης του άρθρου 16 είναι ρευστά, έχει προβλεφθεί ως προστατευτική δικλείδα αυτής ο έγγραφος τύπος. Πιο συγκεκριμένα, ο δημιουργός δύναται να ασκεί ο ίδιος προσωπικά τα ηθικά δικαιώματα επί του έργου του ή να αναθέτει την άσκηση τους σε τρίτο με συμβατικό τρόπο δυνάμει του άρθρου 14 του ν. 2121/93, όπου προβλέπεται ο υποχρεωτικός έγγραφος τύπος όλων των δικαιοπραξιών, συμπεριλαμβανομένων και αυτών για την άσκηση των ηθικών δικαιωμάτων. Με σύμβαση μπορεί να επιτραπεί κάθε τροποποίηση του έργου, όπως και η εκμετάλλευσή του σε αλλοιωμένη μορφή, χωρίς όμως αυτό να σημαίνει ότι ο αντισυμβαλλόμενος μπορεί να αποφασίζει περί των τροποποιήσεων ή ότι κάθε άδεια τροποποίησης είναι απεριόριστη. Σε κάθε περίπτωση, παρά τις συμφωνηθείσες τροποποιήσεις, πρέπει να προστατεύεται ο σκληρός πυρήνας του ηθικού δικαιώματος και ο προσωπικός δεσμός του δημιουργού με το έργο του¹⁰⁴.

¹⁰²Κ. Χριστοδούλου, ό.π., σελ. 264-265

¹⁰³Δ. Καλλινίκου, ό.π., σελ. 199-201 κ' 136-137

¹⁰⁴Γ. Κουμάντος, ό.π., σελ. 266-267

Επίσης, πρέπει να σημειωθεί ότι το περιεχόμενο της εκάστοτε συμφωνίας αναφορικά με την άσκηση του ηθικού δικαιώματος του άρθρου 14 είναι ευρύτερο από τη συναίνεση του άρθρου 16, η οποία περιλαμβάνει μόνο ενέργειες, που σε περίπτωση μη παροχής της συναίνεσης θα συνιστούσαν προσβολή του δικαιώματος. Κατά αυτόν τον τρόπο με τη συναίνεση περιορίζεται το δικαίωμα του δημιουργού για έγερση αξιώσεων κατά κάθε τρίτου που προσβάλλει το δικαίωμα ακεραιότητας δεδομένου ότι η συναίνεση αυτή πρέπει να χορηγείται πριν την παράνομη συμπεριφορά και κατά κανόνα αυτοτελώς. Τυχόν αποδοχή της παράνομης συμπεριφοράς από το δημιουργό μετά την πραγματοποίησή της δεν συνιστά συναίνεση, αλλά παραίτηση από την άσκηση των αξιώσεων του κατά του τρίτου¹⁰⁵.

Η συναίνεση του δημιουργού του άρθρου 16 διακρίνεται σαφώς από τη συναίνεση - συγκατάθεση του άρθρου 236 του Αστικού Κώδικα, διότι η μεν πρώτη ενεργεί απέναντι σε πράξεις ή παραλείψεις που είναι παράνομες, η δε δεύτερη υποδηλώνει την εξουσία που παρέχει ο νόμος σε τρίτο πρόσωπο να εγκρίνει συγκεκριμένη δικαιοπραξία, ώστε να παραχθούν τα έννομα αποτελέσματα της. Στην πνευματική ιδιοκτησία η συναίνεση είναι δεσμευτική για το δημιουργό, καθώς χωρίς αυτήν οι διάφορες πράξεις ή παραλείψεις επί του έργου θα συνιστούσαν προσβολή του ηθικού δικαιώματος. Η συναίνεση, λοιπόν, λειτουργεί ως λόγος άρσης του παράνομου χαρακτήρα των επεμβατικών αυτών ενεργειών στην ακεραιότητα του έργου και από νομικής άποψης εντάσσεται στις περιπτώσεις «συναίνεσης του παθόντος», υποδηλώνοντας την επιδοκιμασία της παράνομης συμπεριφοράς και συνάμα την αποδοχή της βλάβης των ηθικών δικαιωμάτων του δημιουργού. Κατ' εξαίρεση, μόνο, η συναίνεση δεν αίρει τον παράνομο χαρακτήρα της προσβολής του ηθικού δικαιώματος, όταν με αυτή βλάπτεται έργο δεσπόζουσας καλλιτεχνικής και πνευματικής αξίας για τη δημόσια, όπως λόγου χάρι η συναίνεση του δημιουργού ή των κληρονόμων του για προσθήκες σε γνωστό, μοναδικό καλλιτεχνικό έργο, η οποία σύμφωνα με τα παραπάνω θεωρείται ανίσχυρη¹⁰⁶.

Όσον αφορά τη νομική φύση της συναίνεσης του άρθρου 16, ο προσδιορισμός αυτής δεν έχει διερευνηθεί διεξοδικά από τη θεωρία και τη νομολογία. Κατά την κρατούσα άποψη η συναίνεση αποτελεί ενέργεια με οιονεί δικαιοπρακτικό χαρακτήρα, ενώ διατυπώνεται και η άποψη ότι συνιστά υλική πράξη με την αιτιολογία ότι παρέχεται για επέμβαση σε προσωπικά έννομα αγαθά και κατ' επέκταση δεν πρέπει να αποκλείονται από αυτήν οι ανήλικοι ή περιορισμένα ικανοί⁸⁵. Στο χώρο, όμως, της πνευματικής ιδιοκτησίας επειδή τα ηθικά δικαιώματα του δημιουργού συνδέονται άμεσα με τα οικονομικά του συμφέροντα για να είναι έγκυρη η συναίνεση θα πρέπει ο δημιουργός να είναι δικαιοπρακτικά ικανός.

¹⁰⁵ Α. Παπαδοπούλου, ό.π., σελ. 156-158

¹⁰⁶ Γ. Καράκωστας, ό.π., σελ. 69

Κατά συνέπεια, απαραίτητη προϋπόθεση της δέσμευσης του δημιουργού είναι η έγκυρη συναίνεσή του, η οποία διερευνάται σύμφωνα με αναλογική εφαρμογή των διατάξεων για τις οιονεί δικαιοπραξίες και τη φύση των ηθικών δικαιωμάτων. Συγκεκριμένα, πρέπει να συντρέχουν οι εξής προϋποθέσεις:

1. Δικαιούχος των ηθικών και περιουσιακών δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας γίνεται πρωτογενώς ο δημιουργός του έργου ανεξάρτητα αν διαθέτει δικαιοπρακτική ικανότητα. Για την έγκυρη, όμως, συναίνεση απαιτείται δικαιοπρακτική ικανότητα του δημιουργού δεδομένου ότι αυτή έχει οιονεί δικαιοπρακτικό χαρακτήρα.

2. Η συναίνεση απαιτείται να είναι αληθινή, ήτοι να αποτυπώνει την πραγματική βούληση του συναινούντος, ελεύθερη και να μην είναι αποτέλεσμα πλάνης απάτης ή απειλής.

3. Η συναίνεση πρέπει να είναι συγκεκριμένη και όχι γενική και υπέρμετρα δεσμευτική για την ελευθερία του συναινούντος (άρθρ. 179 ΑΚ), καθώς τότε καθίσταται άκυρη, ενώ και ο τρίτος δεν πρέπει να υπερβαίνει τα όρια της.

4. Για τη συναίνεση πρέπει να τηρείται ο έγγραφος τύπος, όπως προβλέπει η διάταξη του άρθρου 14 του ν. 2121/93, άλλως είναι άκυρη και η ακυρότητα είναι σχετική υπέρ του δημιουργού, γεγονός που μπορεί να οδηγήσει κατ'επέκταση σε σιωπηρή συναίνεση και διακινδύνευση των ηθικών δικαιωμάτων. Είναι βέβαια δυνατή η έγγραφη ανάκληση της συναίνεσης εφόσον δεν έχει λάβει χώρα η παράνομη συμπεριφορά¹⁰⁷.

4.5.2. Συμβατικοί περιορισμοί του δικαιώματος ακεραιότητας

Ο απόλυτος χαρακτήρας του ηθικού δικαιώματος κάμπτεται, όπως προαναφέρθηκε, συμβατικά σύμφωνα με την ερμηνεία του άρθρ. 14 του Ν. 2121/1993, το οποίο ορίζει με ποινή ακυρότητας τον έγγραφο τύπο για τις δικαιοπραξίες που αφορούν την άσκηση του ηθικού δικαιώματος. Οι συμβατικοί περιορισμοί του ηθικού δικαιώματος, οι οποίοι αναγνωρίζονται από την ελληνική θεωρία και νομολογία, είναι δυνατοί είτε με τη σύναψη σύμβασης με αποκλειστικό περιεχόμενο το ηθικό δικαίωμα είτε ως παρεπόμενο άλλης σύμβασης που αφορά την κυριότητα του υλικού φορέα του έργου ή το περιουσιακό δικαίωμα. Στην τελευταία αυτή περίπτωση ο περιορισμός συνιστά κατ' ουσία και άσκηση του ηθικού δικαιώματος, όπως λόγου χάρι συμβαίνει με την εξουσία περιφρούρησης της ακεραιότητας του έργου, η οποία ασκείται με την παρεμπόδιση της ανεπιθύμητης μετατροπής του έργου ή εναλλακτικά με την παροχή άδειας από τον δημιουργό

¹⁰⁷Λ. Κοτσίρης, ό.π., σελ. 128

για μετατροπή¹⁰⁸. Το πρόβλημα, όμως, που γεννάται σ' αυτές τις περιπτώσεις είναι μέχρι ποιο σημείο είναι επιτρεπτοί οι εν λόγω συμβατικοί περιορισμοί του ηθικού δικαιώματος, λαμβάνοντας υπόψη μάλιστα, ότι δεν υπάρχουν σαφείς απόψεις για την αντιμετώπιση του ζητήματος αυτού. Μια ενδεικτική λύση που προτείνεται από τη θεωρία είναι η υιοθέτηση του «απαρβίαστού πυρήνα» του ηθικού δικαιώματος, σύμφωνα με την οποία οι συμβατικοί περιορισμοί είναι επιτρεπτοί μέχρι το σημείο που δεν θίγουν τον πυρήνα του ηθικού δικαιώματος, ήτοι την προσωπικότητα του δημιουργού, ειδάλλως η σύμβαση είναι άκυρη ως αντίθετη στο νόμο ή στα χρηστά ήθη (άρθρ. 174, 178 και 179 ΑΚ)¹⁰⁹.

Ειδικά η σύμβαση της διασκευής, στην έννοια της οποίας έχουμε ήδη αναφερθεί (βλ. Β.3.2.1.), μπορεί να αποτελέσει περίπτωση προσβολής του δικαιώματος ακεραιότητας του δημιουργού, καθώς προϋποθέτει την επενέργεια τρίτου στον υλικό φορέα του αρχικού έργου υπό τη μορφή προσθήκης, περικοπής ή κάθε άλλης μετατροπής αυτού. Το περιουσιακό δικαίωμα, σύμφωνα με το άρθρ. 3 του Ν.2121/1993 παρέχει στο δημιουργό την εξουσία να επιτρέπει ή να απαγορεύει διασκευές, επεξεργασίες και άλλες μετατροπές του έργου του, με επακόλουθο κάθε προσβολή του εν λόγω δικαιώματος να συνιστά ταυτόχρονα και προσβολή του δικαιώματος ακεραιότητας του έργου, ιδιαίτερα σε περιπτώσεις πιο ουσιαστικής μετατροπής του αρχικού δημιουργήματος (π.χ. Κινηματογραφική διασκευή ενός θεατρικού έργου). Σημειωτέον ότι η άδεια μετατροπής του έργου που παρέχει ο δημιουργός στη σύμβαση διασκευής, δεν αποκλείει τις αξιώσεις του για προστασία του δικαιώματος της ακεραιότητας σε περίπτωση προσβολής του. Κατά τη σύναψη σύμβασης διασκευής, ο δημιουργός αποδέχεται την επεξεργασία του έργου του από έναν τρίτο, αλλά αν θεωρήσει ότι με αυτήν υπερβαίνει τα όρια και παραποιείται ο πυρήνας του δημιουργήματος, ή τον προσβάλλει σύμφωνα με το άρθρο 4 παρ. 1 εδ γ' του ν. 2121/1993, έχει την εξουσία να ασκήσει το δικαίωμα της ακεραιότητας.

Τα όρια της διασκευής και η στάθμιση των εκατέρωθεν συμφερόντων εξετάζονται υπό το πρίσμα των διατάξεων του άρθρου 288 Α.Κ. για την καλόπιστη εκπλήρωση των ενοχών και των αρχών της καλής πίστης και των συναλλακτικών ηθών. Ανυπέρβλητο όριο του διασκευαστή αποτελεί η ουσία του αρχικού έργου, το οποίο πρέπει να παραμένει αναγνωρίσιμο. Κατά τη στάθμιση των εκατέρωθεν συμφερόντων, πρέπει να λαμβάνονται επίσης υπόψη και άλλα δεδομένα όπως η φύση του έργου, το κοινό στο οποίο απευθύνεται, η καλλιτεχνική υπόσταση και το ύφος του διασκευαστή και ο σκοπός του¹¹⁰.

¹⁰⁸Γ. Κουμάντος, ό.π., σελ. 250-251

¹⁰⁹ Μ.Δ. Παπαδοπούλου (Α. Κοτσίρης/ Ε. Σταματούδη, Νόμος για την Πνευματική.....), ό.π., σελ.139 - Γ. Κουμάντος, ό.π., σελ. 251

¹¹⁰Α. Παπαδοπούλου, ό.π., σελ. 215-217

4.6. Μεταβίβαση του ηθικού δικαιώματος της ακεραιότητας

Το ηθικό δικαίωμα είναι, όπως επισημάνθηκε ανωτέρω, αμεταβίβαστο μεταξύ ζώντων με την έννοια ότι μοναδικός δικαιούχος αυτού είναι ο δημιουργός του. Ειδικά για την επιμέρους εξουσία του ηθικού δικαιώματος που αναλύουμε σ' αυτό το κεφάλαιο, ήτοι την εξουσία περιφρούρησης της ακεραιότητας του έργου, πρέπει να αναφερθεί ότι ασκείται μόνο από το δημιουργό του έργου και δεν είναι δυνατή η μεταβίβαση αυτής εκτός αν έχει δοθεί σχετική συναίνεση, ρητή ή σιωπηρή, του δημιουργού για ορισμένες πράξεις ή παραλείψεις. Ωστόσο μετά το θάνατο του δημιουργού, το ηθικό δικαίωμα μεταβιβάζεται στους κληρονόμους του, όπως σαφώς προκύπτει από το άρθρο 12 παρ. 2 εδ. 2 Ν. 2121/1993 που ορίζεται ότι τα ηθικά δικαιώματα μεταβιβάζονται με κληρονομική διαδοχή είτε με διαθήκη είτε εξ αδιαθέτου. Πιο συγκεκριμένα, ο κληρονόμος του ηθικού δικαιώματος, με όλες τις εξουσίες που απορρέουν από αυτό (και άρα και την εξουσία ακεραιότητας) υπεισέρχεται στη θέση του διαθέτη αποκτώντας όλα τα δικαιώματα και τις υποχρεώσεις που είχε κατά το χρόνο θανάτου του ο δημιουργός και οι γενικές διατάξεις του κληρονομικού δικαίου εφαρμόζονται και στην περίπτωση της κληρονομικής διαδοχής του εν γένει δικαιώματος πνευματικής ιδιοκτησίας χωρίς ιδιαιτερότητες. Για παράδειγμα το δικαίωμα πνευματικής ιδιοκτησίας μπορεί να αποτελέσει αντικείμενο κληροδοσίας υπέρ τρίτου, σε περίπτωση περισσότερων κληρονόμων υπάρχει μεταξύ τους σχέση κοινωνίας κατ' ιδανικά μερίδια η οποία διέπεται από τα άρθρα 785 επ. Α.Κ¹¹¹.

Συνάγεται, λοιπόν, εκ των ανωτέρω ότι όπως και το δικαίωμα πνευματικής ιδιοκτησίας στο σύνολό του, έτσι και το ηθικό δικαίωμα της ακεραιότητας που είναι μέρος αυτού, κληρονομείται με το ίδιο περιεχόμενο που είχε κατά το χρόνο θανάτου του ο δημιουργός. Συνεπώς, ο κληρονόμος μπορεί να ασκήσει το δικαίωμα τόσο στην αρνητική όσο και στη θετική του μορφή, μπορεί δηλαδή αφενός να απαγορεύει ενέργειες μεταβολής του έργου ή της παρουσίασης αυτού, εφόσον αυτές προσβάλλουν την υστεροφημία του δημιουργού, και αφετέρου να ενεργεί ο ίδιος ή να επιτρέπει σε τρίτο την τροποποίηση του έργου. Βασική ηθική υποχρέωση, βέβαια, του κληρονόμου είναι να προστατεύσει από ενέργειες τρίτου και να διατηρήσει ο ίδιος την οριστική μορφή του έργου, όπως το παρέλαβε σύμφωνα με την επιθυμία του διαθέτη. Η ως άνω ηθική υποχρέωση δεν περιορίζει το δικαίωμα του κληρονόμου να τροποποιήσει το έργο,

¹¹¹Λ. Κοτσίρης, ό.π., σελ. 189-190 – Ν. Παπαντωνίου, Κληρονομικό Δίκαιο, 5^η Έκδοση, Σάκκουλας, Αθήνα, 1989, σελ.50-54

προκειμένου να το εκμεταλλευτεί οικονομικά. Ως εκ τούτου, οι συμβάσεις εκμετάλλευσης του έργου είναι έγκυρες, εφόσον πάντα σέβονται τα ουσιώδη ατομικά στοιχεία του έργου¹¹².

Έτσι εγείρεται ο βασικός προβληματισμός σχετικά με την άσκηση των ηθικών δικαιωμάτων και, συγκεκριμένα του δικαιώματος ακεραιότητας, εάν δηλαδή το δικαίωμα αυτό θα πρέπει να ασκείται με βάση τα συμφέροντα και τις πεποιθήσεις του κληρονόμου (όπως γίνεται δεκτό από τη γερμανική θεωρία) ή με σεβασμό στη θέληση του κληρονομούμενου, ήτοι του δημιουργού (κάτα τη γαλλική επιστήμη). Στο ελληνικό δίκαιο με το άρθρο 12 παρ. 2 του Ν. 2121/1993 θεσπίζεται η νομική υποχρέωση του κληρονόμου να ασκεί το δικαίωμά της ακεραιότητας σύμφωνα με τη ρητά εκδηλωμένη βούληση του διαθέτη στη διαθήκη του¹¹³. Υποστηρίζεται μάλιστα από το μεγαλύτερο μέρος της θεωρίας ότι λόγω της ιδιαίτερης φύσης του ηθικού δικαιώματος που απορρέει από τον στενό, προσωπικό δεσμό του δημιουργού με το έργο του, το κληρονομαίο ηθικό δικαίωμα είναι «λειτουργικό»¹¹⁴, υπό την έννοια ότι λειτουργεί ταυτόχρονα ως δικαίωμα αλλά και ως υποχρέωση¹¹⁵. Η βούληση αυτή του διαθέτη που εκφράζεται μέσω της διαθήκης του μπορεί να έχει είτε θετικό είτε αρνητικό περιεχόμενο, ήτοι να περιέχει απαγόρευση. Ο απαγορευτικός όρος πρέπει να ερμηνευθεί υπό το πρίσμα της οικονομικής αξιοποίησης του έργου. Αν αυτός ο όρος αποτελεί περιορισμό και οδηγεί στην οικονομική υποτίμηση του έργου ή στην καταστροφή του υποστηρίζεται ότι πρέπει να θεωρηθεί ανίσχυρος. Η άποψη αυτή, όμως, δεν φαίνεται αρκετά πειστική, εφόσον ο δημιουργός έχει κάθε δικαίωμα να περιορίσει τους καθολικούς διαδόχους του από κάθε τροποποίηση του έργου του, ακόμη κι αν αυτό παρακωλύει την οικονομική αξιοποίηση του έργου, δεδομένου ότι ο αποβιώσας- δημιουργός μπορεί να μην σκόπευε καν σ' αυτή (την οικονομική αξιοποίηση), πόσω μάλλον να μην απέβλεπε στην προσπόριση οικονομικού οφέλους στους διαδόχους του. Ομοίως, τυχόν διάταξη για καταστροφή του έργου δεν πρέπει να εκτιμάται σύμφωνα με τα συμφέροντα του κληρονόμου, αφού αυτός αποκτά από χαριστική αιτία και δεν μπορεί να επικαλεστεί βλάβη, αλλά σύμφωνα με τη θέληση του διαθέτη-δημιουργού μέσω της οποίας εκφράζονται οι αισθητικές του πεποιθήσεις και εν γένει η προσωπικότητα του¹¹⁶.

Τα ως άνω προβλήματα επιλύονται με την επιταγή του άρθρου 12 παρ. 2 Ν. 2121/1993 σύμφωνα με το οποίο κληρονόμος οφείλει να ακολουθεί τη βούληση του δημιουργού/διαθέτη, ακόμα και αν δεν συμφωνεί με αυτή κατά την άσκηση του δικαιώματος της ακεραιότητας. Κατά

¹¹²Α. Παπαδοπούλου, ό.π., σελ. 266-267

¹¹³Γ. Κουμάντος, ό.π., σελ.250- Π. Νικολόπουλος, ό.π., σελ. 50-51

¹¹⁴Π. Νικολόπουλος, ό.π., σελ. 59

¹¹⁵Κωνσταντίνος Χριστοδούλου, Πνευματικά δικαιώματα μετά το θάνατο του δημιουργού, Νομική Βιβλιοθήκη, Αθήνα 2017, σελ. 59

¹¹⁶Π. Νικολόπουλος, ό.π., σελ. 51-52

το γράμμα του νόμου, η βούληση αυτή του δημιουργού πρέπει να έχει εκφραστεί με ρητή δήλωση του τελευταίου, σε αντίθεση με την συναίνεση του άρθρου 16 που επιτρέπει προσβολές του ηθικού δικαιώματος, χωρίς,

όμως, να απαιτεί η συναίνεση του δημιουργού να είναι ρητή. Αυτό σημαίνει ότι η σιωπηρή συναίνεση του δημιουργού σε πράξεις ή παραλείψεις που συνιστούν προσβολή του ηθικού δικαιώματος του δεν δεσμεύει και τους κληρονόμους αυτού, μόνο αν υπάρχει σχετική ρητή δήλωση του πρώτου κατά το άρθρ. 12 παρ. 2. Συνεπώς, οι εν ζωή περιορισμοί του ηθικού δικαιώματος δεν είναι κληρονομητοί, παρά μόνο αν έχει οριστεί το ακριβώς αντίθετο από το δημιουργό. Κατ' επέκταση, ούτε η σιωπηρή συναίνεση του κληρονόμου σε προσβολή του ηθικού δικαιώματος θα δεσμεύει με τη σειρά της τους δικούς του κληρονόμους¹¹⁷.

Στις περιπτώσεις που δεν καταλείπεται διαθήκη, δεν εφαρμόζεται το προαναφερθέν άρθρο, δεν υφίσταται νομική δέσμευση του κληρονόμου και ασκεί το δικαίωμα της ακεραιότητας με βάση τα δικά του συμφέροντα. Παρά ταύτα, η ηθική δέσμευση σχετικά με την προστασία και το σεβασμό της ακεραιότητας του έργου, που προέρχεται από το άρθρο 1 του Ν.2121/1993, δηλαδή από τον προσωπικό δεσμό μεταξύ δημιουργού και δημιουργήματος, διατηρείται και στον κληρονόμο. Εφαρμογή έχει και σε αυτή την περίπτωση η ΑΚ 281, σε περίπτωση ακραίων επεμβάσεων στο έργο από τον κληρονόμο. Ακόμη, οι συμβάσεις που έχει συνάψει ο διαθέτης όσο βρίσκεται εν ζωή δεσμεύουν τον κληρονόμο τόσο από άποψη περιουσιακών όσο και ηθικών δικαιωμάτων. Ο τρόπος άσκησης του δικαιώματος της ακεραιότητας ρυθμίζεται συμβατικά συνήθως στο πλαίσιο σύμβασης εκμετάλλευσης του έργου, από την οποία ο κληρονόμος δεσμεύεται εκτός αν κρίνει ότι η σύμβαση δεν είναι πλέον συμφέρουσα για αυτόν και προβαίνει στην καταγγελία της, με όλες τις νόμιμες συνέπειες και αποδεσμεύεται από τις συμβατικές υποχρεώσεις. Ο κληρονόμος δεσμεύεται, επίσης, από τη συναίνεση του δημιουργού που παρείχε όσο ήταν εν ζωή για το διάστημα για το οποίο παρασχέθηκε και προς το πρόσωπο στο οποίο παρασχέθηκε. Στις περιπτώσεις κατά τις οποίες ο κληρονόμος παρέλαβε έργο ημιτελές δεν υποχρεούται να διατηρήσει τη μορφή του αλλά δικαιούται να το ολοκληρώσει με τη μορφή συνδημιουργίας. Το δικαίωμα αυτό παρέχεται για οικονομικούς, αλλά κυρίως για πολιτιστικούς σκοπούς, προκειμένου να εμπλουτιστεί η παγκόσμια πολιτισμική κληρονομιά με ένα ακόμη έργο τέχνης¹¹⁸. Και στην περίπτωση αυτή, όμως, κρίνεται απαραίτητο να επιλεγθούν τα κατάλληλα πρόσωπα που θα ολοκληρώσουν το ημιτελές αυτό έργο μέσα στο πνεύμα της αισθητικής και της

¹¹⁷Κ. Χριστοδούλου, Πνευματικά δικαιώματα μετά το θάνατο....., ό.π. σελ. 102

¹¹⁸Α. Παπαδοπούλου, ό.π., σελ. 271

νοοτροπίας του αποβιώσαντος δημιουργού σεβόμενοι, κατά το μέγιστο δυνατό, την προσωπικότητάτου¹¹⁹.

4.7. Διάρκεια προστασίας του δικαιώματος ακεραιότητας

Ο χρόνος προστασίας του εν γένει δικαιώματος της πνευματικής ιδιοκτησίας είναι περιορισμένος και ρυθμίζεται με ενιαίο τρόπο στην εθνική νομοθεσία στο άρθρο 29 παρ. 1 Ν. 2121/1993 όπου ορίζεται ότι τα περιουσιακά και ηθικά δικαιώματα του δημιουργού προστατεύονται για όσα χρόνια ζει ο δημιουργός και 70 χρόνια μετά το θάνατό του. Εκτός, όμως, από την προστασία που παρέχεται με την ως άνω διάταξη, ειδικά για τις εξουσίες αναγνώρισης της πατρότητας και διατήρησης της ακεραιότητας του έργου που πηγάζουν από το ηθικό δικαίωμα, ο νόμος δημιουργεί ένα «καινούργιο ιδιόμορφο ηθικό δικαίωμα» με φορέα το ελληνικό κράτος¹²⁰. Για να γίνουμε σαφέστεροι, το δικαίωμα της ακεραιότητας τυγχάνει μιας ευρύτερης προστασίας με βάση τη διάταξη του άρθρου 29 παρ. 2, όπου προβλέπεται ότι μετά τη λήξη της ως άνω προστασίας, το Δημόσιο, εκπροσωπούμενο από τον Υπουργό Πολιτισμού, μπορεί να ασκεί τις εξουσίες αναγνώρισης της πατρότητας του δημιουργού και διατήρησης της ακεραιότητας του έργου. Συμπεραίνουμε, λοιπόν, ότι ο Έλληνας νομοθέτης επέλεξε μια διττή ρύθμιση για τη διάρκεια του ηθικού δικαιώματος, την χρονικά περιορισμένη και ταυτόχρονα την απεριόριστη, μετατρέποντας ειδικά το δικαίωμα της ακεραιότητας σε ένα «ιδιόρρυθμο αιώνιο» ηθικό δικαίωμα¹²¹. Δικαιολογητική βάση της εν λόγω ρύθμισης είναι η προστασία της πολιτισμικής κληρονομιάς από ενδεχόμενες χρήσεις των έργων που δεν προστατεύονται πλέον από την πνευματική ιδιοκτησία από τρίτους που μπορούν να εμφανισθούν αναληθώς ως δημιουργοί τους ή να παρουσιάσουν τα έργα αυτά παραποιημένα ή σε εξευτελιστική μορφή.

Προς αποφυγή των συγκεκριμένων περιπτώσεων εισάγεται η ρύθμιση του άρθρου 29 παρ. 2 του Ν. 2121/1993, κατά την οποία το Ελληνικό Δημόσιο, εκπροσωπούμενο από τον Υπουργό Πολιτισμού, δικαιούται να προστατεύσει την ακεραιότητα του έργου και την πατρότητα αυτού, όταν προσβάλλεται μετά την πάροδο του προβλεπόμενου από το νόμο χρόνου προστασίας της. Ο νόμος δεν διακρίνει κατηγορίες έργων. Ωστόσο, γίνεται αντιληπτό ότι η ρύθμιση περιλαμβάνει μόνο τα έργα τα οποία διακρίνονται από τα υπόλοιπα και συνιστούν μέρος της πολιτιστικής κληρονομιάς¹²², όπως π.χ. Ο Εθνικός Ύμνος ή τα αρχαία έργα. Κρατούσα άποψη είναι ότι, σχετικά με το δικαίωμα της ακεραιότητας, το Ελληνικό Δημόσιο δικαιούται να ασκεί μόνο την αρνητική

¹¹⁹Π. Νικολόπουλος, ό.π., σελ. 52

¹²⁰Γ. Κουμάντος, ό.π., σελ. 252

¹²¹Μ.Δ. Παπαδοπούλου (Λ. Κοτσίρης/ Ε. Σταματούδη, Νόμος για την Πνευματική.....), ό.π., σελ. 139-140

¹²²Δ. Καλλινίκου, ό.π., σελ. 230

μορφή του δικαιώματος, ήτοι να απαγορεύει κάθε είδους αλλοιώσεις. Εφόσον μετά την πάροδο του χρόνου προστασίας το έργο καθίσταται κοινό σε όλο τον κόσμο, είναι ευνόητο ότι κανείς δεν έχει το δικαίωμα να παράσχει σε τρίτο πρόσωπο άδεια για αξιοποίηση του έργου, ούτε καν το Δημόσιο. Σε αντίθετη περίπτωση, αν δηλαδή επέλθει αλλοίωση του έργου, ο Υπουργός Πολιτισμού, σύμφωνα με την ως άνω διάταξη, νομιμοποιείται να δράσει κατασταλτικά.

Αποτέλεσμα των ανωτέρω είναι ότι τα έργα που αποτελούν πολιτισμικά αγαθά δεν μένουν άνευ προστασίας από ακραίες περιπτώσεις αλλοίωσης και τροποποίησης. Η προστασία αυτή, βέβαια, δεν πρέπει να αποτελεί τροχοπέδη στην ελεύθερη διασκευή σπουδαίων έργων, καθώς είναι σύνηθες στις μέρες μας να αποδίδονται τα έργα αρχαίων ελλήνων με τέτοιο τρόπο ώστε να μην ομοιάζουν με το αρχικό έργο. Η απεριόριστη προστασία των πνευματικών δημιουργημάτων έρχεται συχνά σε σύγκρουση με τις ελευθερίες έκφρασης της τέχνης και ανάπτυξης της προσωπικότητας που έχουν κατοχυρωθεί συνταγματικά στα άρθρα 14 και 5 του Συντάγματος αντίστοιχα, επιτρέποντας στον κάθε πολίτη την ελεύθερη χρήση του πολιτιστικού αποθέματος¹²³. Εξάλλου υποστηρίζεται ότι μετά την πάροδο του χρόνου προστασίας του δικαιώματος πνευματικής ιδιοκτησίας, το έργο συνεχίζει να υπάρχει και κοινωνικοποιείται¹²⁴, καθίσταται δηλαδή «κοινό κτήμα», ελεύθερα προσιτό στον καθένα, ενώ ο υλικός φορέας του παραμένει στην κυριότητα του προσώπου που το κατέχει. Ειδικά ως προς τα ηθικά δικαιώματα, η κοινωνικοποίηση ερμηνεύεται ως απουσία προστασίας προσωπικών και πνευματικών συμφερόντων του δημιουργού στο έργο και συνακόλουθα απουσία προστασίας του δικαιώματος ακεραιότητας σημαίνει ελεύθερη χρήση του έργου από το κοινωνικό σύνολο. Ο καθένας δηλαδή μπορεί να αξιοποιεί το έργο, μετά την πάροδο της διάρκειας προστασίας του, με τον τρόπο που επιθυμεί και να παρεμβαίνει σε αυτό με προσθήκες, τροποποιήσεις, κτλ., εφόσον βέβαια το έργο αυτό δεν έχει χαρακτηριστεί ως έργο σπουδαίας πολιτιστικής κληρονομιάς που προστατεύεται από το Κράτος.

Μία ακόμη εξαίρεση από τον γενικό κανόνα της περιορισμένης χρονικής διάρκειας του ηθικού δικαιώματος εισάγεται με τη διάταξη του άρθρου 11 παρ. 2 του Ν. 2121/1993 σχετικά με τον αρχικό πλασματικό δικαιούχο. Ο Έλληνας νομοθέτης με απώτερο στόχο την προστασία της πνευματικής ιδιοκτησίας και την αξιοποίηση έργων που δεν είχαν δημοσιευθεί είτε από τον ίδιο το δημιουργό όσο ζούσε ή από τους κληρονόμους του, θεσπίζει τον αρχικό δικαιούχο κατά πλάσμα δικαίου, παρέχοντας του το δικαίωμα πνευματικής ιδιοκτησίας με τη δημοσίευση των εν λόγω έργων. Σύμφωνα με την ως άνω διάταξη, αρχικός δικαιούχος του περιουσιακού και ηθικού δικαιώματος πνευματικής ιδιοκτησίας θεωρείται όποιος έχει στην κατοχή του και δημοσιεύει έργα

¹²³Α. Παπαδοπούλου, ό.π., σελ. 277

¹²⁴Γ. Κουμάντος, ό.π., σελ. 281-282

δημιουργού που έχει αποβιώσει και τα οποία δεν προστατεύονται σύμφωνα με τις διατάξεις πνευματικής ιδιοκτησίας. Προϋποθέσεις, σύμφωνα με το νόμο, ώστε να υπάρξει πλασματικός αρχικός δικαιούχος είναι, αφενός να μην έχει δημοσιευτεί το έργο, αφετέρου να έχει παρέλθει η θεσπιζόμενη από το νόμο διάρκεια προστασίας του.

Στον αρχικό πλασματικό δικαιούχο αναγνωρίζεται δυνατότητα να προστατέψει το ηθικό του δικαίωμα της ακεραιότητας στο μέτρο που δικαιολογείται από την ιδιότητά του, σύμφωνα με την παράγραφο 3 του άρθρου 11 του ίδιου νόμου. Δηλαδή, ο πλασματικός δικαιούχος δικαιούται να προβαίνει σε οποιαδήποτε αρνητική ενέργεια, όπως για παράδειγμα να απαγορεύει οποιαδήποτε τροποποίηση του έργου, καθώς και να συναινεί ή να δέχεται συμβατικούς περιορισμούς του δικαιώματος ακεραιότητας του έργου υπό τον όρο ότι οι περιορισμοί αυτοί δεν θίγουν τον πυρήνα του συγκεκριμένου δικαιώματος. Από την άλλη πλευρά, όμως, δεν του παρέχεται το δικαίωμα να προβαίνει σε ενέργειες με θετικό χαρακτήρα, όπως για παράδειγμα να τροποποιεί ο ίδιος το έργο, καθώς οι ενέργειες αυτές είναι άρρηκτα συνδεδεμένες με τον αληθινό δημιουργό και κατά συνέπεια ασυμβίβαστες με την ιδιότητα του αρχικού δικαιούχου¹²⁵.

¹²⁵Ανθούλα Παπαδοπούλου (Λ. Κοτσίρης/ Ε. Σταματούδη, Νόμος για την Πνευματική.....),ό.π., σελ. 311

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Γ- «APPROPRIATION ART» : ΕΜΠΝΕΥΣΗ Ή ΑΝΤΙΓΡΑΦΗ;

1. Νομικά ζητήματα από την πρακτική εφαρμογή της appropriation art

Η έννοια της «οικειοποίησης» είναι μια κοινή ανθρώπινη τεχνική, καθώς σχεδόν όλοι οι άνθρωποι καθημερινά οικειοποιούνται τα αντικείμενα τα οποία αποκτούν ή αγοράζουν. Ακόμη και η απόκτηση άυλων αγαθών, όπως είναι οι γνώσεις, αποτελούν μια μορφή οικειοποίησης. Στον χώρο της τέχνης, οι καλλιτέχνες οικειοποιούνται εικόνες, ιδέες και καλλιτεχνικές πρακτικές τις οποίες έχουν χρησιμοποιήσει άλλοι καλλιτέχνες σε κάποια άλλη εποχή, ή ακόμη χρησιμοποιούν έτοιμα αντικείμενα ή εικόνες που προέρχονται από άλλους πολιτισμούς, δημιουργώντας το κίνημα της «appropriation art». Η ολοένα και αυξανόμενη χρήση της καλλιτεχνικής οικειοποίησης σε όλους τους τομείς της τέχνης (μουσική, λογοτεχνία, εικαστικές τέχνες, κινηματογράφος, φωτογραφία, κ.ά.) Έχει προκαλέσει αντικρουόμενες απόψεις στο χώρο της πνευματικής ιδιοκτησίας περί της αναγνώρισης ή μη της συγκεκριμένης καλλιτεχνικής μεθόδου, αποτελώντας ταυτόχρονα το αντικείμενο πολλών δικαστικών διενέξεων ειδικά από το δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα και εφεξής. Οι καλλιτέχνες της appropriation art, οι επονομαζόμενοι appropriationistes δέχονται πολύ συχνά αγωγές για παραβίαση πνευματικών δικαιωμάτων, σε σημείο που και οι ίδιοι αναρωτιούνται πως μπορούν να χρησιμοποιήσουν στην πράξη την καλλιτεχνική οικειοποίηση χωρίς να μπουν στο στόχαστρο αγωγών ή μηνύσεων;

Η καλλιτεχνική οικειοποίηση θέτει υπό αμφισβήτηση βασικές νομικές έννοιες όπως η δημιουργία, η πρωτοτυπία και η πατρότητα ενός έργου τέχνης, σεβόμενη, όμως, απόλυτα τα έργα των σπουδαίων δημιουργών του παρελθόντος. Ειδικά, η έννοια της δημιουργίας είναι εξαιρετικά αμφισβητούμενη θέτοντας υπό εξέταση ζητήματα όπως ποιες είναι οι προϋποθέσεις για να χαρακτηριστεί κάποιος δημιουργός ή οι πράξεις αυτού ως δημιουργική διεργασία. Εξερευνώντας ένα έργο τέχνης μπορούμε να παρατηρήσουμε πόσο αλληλένδετες και εξαρτώμενες είναι οι εσωτερικές και εξωτερικές πτυχές του, κατά πόσο η δημιουργία του οφείλεται στον καλλιτέχνη ή στις επιρροές που αυτός δέχεται από τον κόσμο της τέχνης. Επίσης, πώς μπορεί κανείς να διεκδικήσει την ιδιοκτησία μιας ιδέας; Η μόνη σίγουρη απάντηση σε όλα αυτά τα ερωτήματα που αποτελεί και θεμελιώδη αρχή της τέχνης είναι ότι καλλιτέχνης δημιουργεί και αποτέλεσμα αυτής της δημιουργίας του είναι η ιδέα της πρωτοτυπίας¹²⁶. Η σύγχρονη κοινωνία και ιδιαίτερα η

¹²⁶Ally Mcgin, Research - Authorship, creation, originality, appropriation, authenticity and ownership/December 10, 2017- <https://www.allymcginn.com/research-blog/2017/12/10/research-authorship-creation-originality-appropriation-authenticity-and-ownership>

ανθρώπινη φύση έχει την τάση να απορρίπτει την ιδέα της πρωτοτυπίας με την αιτιολογία ότι δεν μπορεί να υπάρξουν απολύτως πρωτότυπες εφευρέσεις, διότι ακόμη και το μικρότερο μέρος του συνόλου έχει στοιχεία που έχουν ήδη σχεδιαστεί, κατασκευαστεί ή εξερευνηθεί.

Εύλογα διερωτάται, λοιπόν, κανείς τι κάνει το έργο ενός καλλιτέχνη αληθινά δικό του; Αφού στις μέρες μας όλα μοιάζουν να έχουν ήδη επαναληφθεί στο παρελθόν και δεν υπάρχει τίποτα πρωτότυπο. Τίποτα δεν είναι ολότελα καινούργιο σ' ένα έργο τέχνης, άλλα τα περισσότερα στοιχεία που το συνθέτουν προϋπάρχουν, καθιστώντας το έργο μια απλή αναδιάταξη προϋπάρχοντος υλικού¹²⁷. Όλα περιέχουν κάτι το οποίο έχει ήδη ειπωθεί. Κάθε νέο τραγούδι περιέχει ένα ρυθμικό σχήμα που έχει ήδη ηχογραφηθεί στο παρελθόν. Κάθε νέα ταινία περιέχει μία αναφορά σε κάποια κλασική σκηνή. Κάθε έργο τέχνης αποτελεί παραλλαγή ενός έργου το οποίο έχει προϋπάρξει σε κάποιο άλλο σημείο του πλανήτη. Ο δημιουργός παραλαμβάνει, επομένως, προϋπάρχουσες πρώτες ύλες (νότες, λέξεις, χρώματα κ.ά.) και τις διαμορφώνει δημιουργώντας όχι απλά ένα άθροισμα, αλλά μια ιδιαίτερη δημιουργική σύνθεση¹²⁸. Πώς θα μπορούσαμε, επομένως, να διεκδικήσουμε ποτέ την πατρότητα οποιουδήποτε έργου; Είναι αλήθεια ότι η συγκεκριμένη στάση μπορεί να οδηγήσει σε ακραία συμπεράσματα, ότι δηλαδή τίποτα δεν ανήκει σε κανέναν, καταλύοντας κάθε έννοια ιστορικότητας. Παρ' όλα αυτά, το γεγονός παραμένει ότι δεν είναι λίγες οι νομικές διαμάχες σχετικά με την πατρότητα ενός έργου επειδή κάποιος καλλιτέχνης βασίστηκε σε μία προϋπάρχουσα ιδέα για να δημιουργήσει κάτι νέο. Και εδώ τίθεται το ερώτημα: πότε ένα έργο τέχνης θεωρείται πλαστό;

Στο ερώτημα αυτό οι καλλιτέχνες της appropriation ανταπαντούν ότι «δανείζονται» στοιχεία ή εικόνες προϋφιστάμενων έργων τέχνης όχι για να ιδιοποιηθούν την πατρότητα αυτών των έργων και να τα παρουσιάσουν στο κοινό ως δικά τους πνευματικά δημιουργήματα, αλλά ως πηγή έμπνευσης, ως πρώτη ύλη την οποία ενσωματώνουν ξανά στο καλλιτεχνικό περιβάλλον¹²⁹. Συνεπώς, η καλλιτεχνική οικειοποίηση δεν σχετίζεται με την πλαστότητα έργων τέχνης («faux artistiques») δεδομένου ότι τις περισσότερες φορές οι αντιπρόσωποι του συγκεκριμένου κινήματος τιτλοφορούν τα έργα τους με το όνομα του δημιουργού του οποίου το έργο χρησιμοποιούν. Επίσης, υποστηρίζεται ότι ακόμη και η χρήση προγενέστερων έργων με ελάχιστη ή και καθόλου μετατροπή αυτών «είναι τέχνη»¹³⁰. Ως εκ τούτου, η, καλλιτεχνική οικειοποίηση, δεν είναι απλά μια σύγχρονη ιδέα αλλά μια νόμιμη ευρέως

¹²⁷ ΑΠ 171/1957 ΕΕΝ 1958, 265 - ΑΠ 196/2010 ΤΝΠ ΔΣΑ

¹²⁸ Κ. Χριστοδούλου, Δίκαιο Πνευματικής Ιδιοκτησίας, ό.π., σελ. 36

¹²⁹ Μ. Μαρκέλλου, ό.π., σελ. 27

¹³⁰ Ally McGin, ό.π.

διαδεδομένη και αναγνωρισμένη καλλιτεχνική πρακτική, η οποία παρά τη μακρά ιστορική της πορεία ιδίως τα τελευταία χρόνια έχει συνδεθεί με πολλά και διάφορα θέματα πνευματικών δικαιωμάτων. Αυτό καθιστά το έργο του καλλιτέχνη ακόμη πιο δύσκολο και επίφοβο, παρεμποδίζοντας αρκετές φορές την ελεύθερη καλλιτεχνική έκφραση.

Κατά τη γνώμη της γράφουσας, όλοι οι ως άνω προβληματισμοί γύρω από το ζήτημα αν η appropriation art συνιστά, εν τέλει, έμπνευση ή αντιγραφή μπορούν να επιλυθούν με τη θέσπιση μιας νομοθετικής ρύθμισης που θα θέτει τις προϋποθέσεις για το χαρακτηρισμό ενός έργου της καλλιτεχνικής οικειοποίησης ως πρωτοτύπου. Ειδικότερα, ως τέτοιες νόμιμες προϋποθέσεις θα μπορούσαν να θεωρηθούν οι ακόλουθες: α) η σύγκριση των ποσοτικών αλλά και ποιοτικών ομοιοτήτων και διαφορών μεταξύ του αρχικού και του δεύτερου έργου, το οποίο δανείζεται στοιχεία του πρώτου, προκειμένου να διαπιστωθεί αν το τελευταίο αποτελεί πιστή αντιγραφή του πρώτου ή πρόκειται για ένα νέο έργο με μοναδική ατομικότητα που απλώς εμπνεύστηκε από το πρώτο, β) ο βαθμός της «μετατροπής» ή «μετάπλασης» που παρουσιάζει το έργο της καλλιτεχνικής οικειοποίησης σε σχέση με το αρχικό έργο, κατά πόσο δηλαδή τα στοιχεία και οι τυχόν προσθήκες του νέου έργου μετατρέπουν, ή κατά κυριολεξία «μεταμορφώνουν» το προϋφιστάμενο έργο, αποτυπώνοντας την ιδιαίτερη προσωπικότητα του δημιουργού του (νέου έργου) και προσδίδοντας σ' αυτό την απαιτούμενη πρωτοτυπία, γ) ο σκοπός του δημιουργού της appropriation art κατά την παραγωγή του έργου του, ήτοι η πραγματική και βαθύτερη αιτία που τον οδήγησε στη χρήση του προϋπάρχοντος έργου, προκειμένου π.χ. να σχολιάσει ή να επικρίνει το αρχικό έργο μεταφέροντας ένα διαφορετικό μήνυμα στους αποδέκτες του έργου του. Ένας σημαντικός παράγοντας που πρέπει να εξετάζεται στην τελευταία αυτή περίπτωση είναι η επιδίωξη οικονομικού οφέλους εκ μέρους του δημιουργού του νέου έργου από τη χρήση του αρχικού έργου ειδικά, όταν το τελευταίο χαίρει ιδιαίτερης φήμης, γεγονός που λειτουργεί αρνητικά για την αναγνώριση του έργου του ως πρωτοτύπου. Επίσης, καθοριστικής σημασίας κρίνεται στο υπό εξέταση ζήτημα και η νόμιμη άδεια που πρέπει να λαμβάνει ο δημιουργός του δεύτερου-καινούργιου έργου από τον αρχικό δημιουργό, προκειμένου να προβεί σε χρήση του έργου του τελευταίου, όταν αυτό απατείται (π.χ. όταν δεν έχει παρέλθει η 70ετής προστασία του έργου). Τα ανωτέρω κριτήρια θα μπορούσαν, εν πάση περιπτώσει, κατά τη γράφουσα, να αποτελούν τις κατευθυντήριες γραμμές που πρέπει να ακολουθούν τα δικαστήρια, όταν τίθενται στη κρίση τους υποθέσεις καλλιτεχνικής οικειοποίησης. Αυτό, πάντως, που πρέπει να μνημονεύει ο εφαρμοστής του δικαίου ή ο εκάστοτε δικαστής σε αντίστοιχες περιπτώσεις είναι ότι πρωταρχικός στόχος του δικαίου περί πνευματικής ιδιοκτησίας είναι να ενθαρρύνει και να προωθήσει τη δημιουργική έκφραση και την καλλιτεχνική δημιουργία, ενώ παράλληλα έχει ως δευτερεύοντα στόχο την προστασία των ηθικών δικαιωμάτων των δημιουργών. Επομένως, πρέπει

να εξετάζουμε πιο προσεκτικά και με μεγαλύτερη ευελιξία την αναγνωριση ενός έργου καλλιτεχνικής οικειοποίησης ως πρωτότυπου, συμβαδίζοντας με τις εξελίξεις και τις συνθήκες της σύγχρονης εποχής, χωρίς, όμως, να οδηγούμαστε στο ανεπιθύμητο αποτέλεσμα της χρήσης της ελευθερίας της τέχνης ως «ασπίδας» για την προστασία ακόμη και των έργων που συνιστούν ξεκάθαρα προσβολή των δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας των δημιουργών.

2. Νομολογιακές περιπτώσεις

Όλα τα παραπάνω ερωτήματα δεν γίνεται να αφήσουν αδιάφορο τον δικαστή, ο οποίος καλείται συχνά να θέσει τα όρια μεταξύ ελευθερίας της τέχνης και νομικής προστασίας των δημιουργών και των έργων τους. Πρόκειται για ένα δύσκολο εγχείρημα, καθώς η νομολογία, εθνική και ξένη, δεν έχει αποφανθεί ακόμη αν η appropriation art συνιστά δάνειο στο χώρο της τέχνης, ή αντιγραφή ενός προϋφιστάμενου έργου ή ακόμη και μίμηση αυτού. Τα δικαστήρια προσπαθούν κατ' επέκταση να βρουν τη χρυσή τομή ανάμεσα στις ως άνω διχογνωμίες, προστατεύοντας αφενός την καλλιτεχνική επανάχρηση προγενέστερων έργων και αφετέρου τα πνευματικά δικαιώματα των δημιουργών των οποίων τα έργα αποτελούν αντικείμενο της καλλιτεχνικής αυτής οικειοποίησης.

Αξίζει, λοιπόν, να παραθέσουμε στο παρόν κεφαλαίο κάποιες χαρακτηριστικές δικαστικές αποφάσεις που υπήρξαν καθοριστικές για τη στάση της νομολογίας απέναντι στην υπό εξέταση καλλιτεχνική μέθοδο, προκειμένου να αντιληφθούμε πως πρέπει να αντιμετωπιστούν τα διάφορα νομικά ζητήματα που ανακύπτουν σχετικά με αυτήν.

2.1. Εθνική Νομολογία

Είναι αλήθεια ότι η ελληνική νομολογία είναι περιορισμένη στο εν λόγω ζήτημα, καθώς οι αντιπρόσωποι του κινήματος της appropriation art στη χώρα μας είναι λίγοι. Θα αναφέρουμε, ωστόσο, κάποια παραδείγματα δανείων στην τέχνη όπου τα εθνικά δικαστήρια κλήθηκαν να αποφασίσουν εάν οι ομοιότητες των επίδικων έργων συνιστούσαν προσβολή των δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας.

Αρχικά θα πρέπει να αναφερθεί ότι σύμφωνα με την υπ' αριθμ. 18539/1996μπραθαπόφαση¹³¹ κρίθηκε ότι η υποβολή προτάσεως σε τηλεοπτικό σταθμό για την

¹³¹18539/1996μπραθ, ΕΕΜΠΔ/1997 Τεύχος 132, ΝΟΜΟΣ

πλοκή και τον σχεδιασμό της υποθέσεως τηλεοπτικής σειράς με συγκεκριμένο τίτλο, βασισμένη στη μεταφορά βιβλίου γνωστού δημοσιογράφου στην τηλεοπτική οθόνη, δεν συνιστά πνευματικό έργο με την έννοια της συγγραφής της ιστορίας ή του σεναρίου οπτικοακουστικού έργου. Πιο συγκεκριμένα, κατά την εκτίμηση του δικαστηρίου στα πνευματικά έργα όπως τα λογοτεχνήματα, καθώς και τασενάρια που είχαν βάση τέτοια έργα, η διασκευή τους σε επεισόδια τηλεοπτικής σειράς με διαλόγους και εικόνες, παρ' ότι είναι παράγωγο έργο και η προστασία του γίνεται με την επιφύλαξη των δικαιωμάτων στο προϋπάρχον έργο (άρθρο 2, παρ. 2 Ν. 2121/1993), προστατεύονται, ωστόσο, και οι πρωτότυπες εισφορές των πνευματικών δημιουργών στην εσωτερική μορφή του έργου, όπως είναι η πλοκή ή η υπόθεση του έργου, η αλληλουχία των σκέψεων ή των εικόνων, η διάρθρωση και ανάπτυξη των διαλόγων ή των μελωδιών. Επίσης τα εσωτερικά αυτά χαρακτηριστικά ενός έργου αποδεικνύονται σε ορισμένες περιπτώσεις πιο σημαντικά από τα εξωτερικά, όπως η λεκτική διατύπωση, η μελωδία, η ενορχήστρωση, το σχέδιο, οι χρωματικοί συνδυασμοί, οι διαστάσεις αλλά και από τα εκτός του χώρου της πνευματικής ιδιοκτησίας ευρισκόμενα γενικά γνωρίσματα, που χαρακτηρίζουν τα περισσότερα έργα, όπως η τεχνολογία, το ύψος, η τεχνική, η μέθοδος εργασίας, το μέτρο, ο ρυθμός. Για αυτό το λόγο, τα στοιχεία της εσωτερικής μορφής που προαναφέρθηκαν, όταν εξακολουθούν να υπάρχουν στα παράγωγα έργα που προκύπτουν από διασκευή των αρχικών είτε στο ίδιο είδος είτε σε άλλο είδος άλλης τέχνης, χρήζουν προστασίας σε περίπτωση προσβολής της πνευματικής ιδιοκτησίας από την διασκευή. Επειδή, όμως, στη συγκεκριμένη δικαστική υπόθεση δεν καθίστατο δυνατό να γίνει διάκριση των στοιχείων εκείνων της εσωτερικής μορφής που προστατεύονται και δεδομένου ότι αντικείμενο της πνευματικής ιδιοκτησίας είναι η μορφή και όχι η ιδέα που περιέχεται σ' ένα πνευματικό δημιούργημα, το δικαστήριο κατέληξε ότι η υποβολή γραπτής πρότασης από πλευράς ιδέας για τον τρόπο μεταφοράς βιβλίου σε τηλεοπτική σειρά δεν συνιστά προστατευόμενο έργο. Επίσης, κρίθηκε ότι στην εν λόγω πρόταση δεν ενυπάρχει το στοιχείο της αντιγραφής ή απομίμησης του έργου ως δημιουργήματος λόγου, ενώ παράλληλα υπάρχουν αμφιβολίες για την πρωτοτυπία της αποδόσεως σε τηλεοπτική σειρά του υπό μεταφορά βιβλίου.

Προς την ίδια κατεύθυνση κινήθηκε η νομολογία και στην υπ' αριθμ. 196/2010 ΑΠ απόφαση¹³², όπου εξετάστηκε εάντο επίμαχο στη συγκεκριμένη υπόθεση σενάριο σειράς τηλεοπτικών επεισοδίων μπορεί να χαρακτηριστεί ως πνευματικό έργο από άποψη κεντρικού «μοτίβου» και γενικότερης πλοκής. Ειδικότερα, αφορούσε τη συγγραφή μίας πρότασης σεναρίου για τηλεοπτική προβολή (10 σελίδων), όπου σκιαγραφούνται οι ήρωες της σειράς και το κοινωνικοοικονομικό περιβάλλον και αφετέρου διαγράφεται κατά συνοπτικό τρόπο η πλοκή αυτής. Η κρίση του Ανώτατου Δικαστηρίου στην υπό εξέταση υπόθεση συμπορεύθηκε με αυτή

¹³²196/2010 ΑΠ, ΔΙΜΕΕ 2011, Τεύχος 508, ΕΠΙΣΚΕΜΠΑ 2011, Τεύχος 919, ΝΟΜΟΣ

του Δευτεροβάθμιου Δικαστηρίου, καθώς απεφάνθη ότι το Εφετείο ορθώς έκρινε ότι το ένδικο σενάριο σειράς τηλεοπτικών επεισοδίων δεν αποτελεί προσωπικό πνευματικό δημιούργημα των δημιουργών του από άποψη γενικότερου «μοτίβου», πλοκής και αλληλουχίας των καταστάσεων των πρωταγωνιστών του. Αιτιολογική βάση της εν λόγω δικαστικής κρίσης ήταν ότι το συγκεκριμένο τηλεοπτικό σενάριο επειδή βασιζόταν σε κοινότυπα στοιχεία κοινής θεματολογίας που περιέχουν οι περισσότερες γνωστές τηλεοπτικές σειρές και δεν αντανάκλασε την προσωπικότητα των δημιουργών του, ούτε παρουσιάζει όριο δημιουργικού ύφους και στατικής μοναδικότητας, δεν εμφάνιζε την απαιτούμενη πρωτοτυπία, ώστε να προστατευθεί από τις διατάξεις του άρθρ. 1 παρ. 1 και 2 παρ. 1 του Ν. 2121/1993 και κατά λογική πιθανότητα είναι δεκτή και η από άλλο δημιουργό με παρόμοιες συνθήκες και με τους ίδιους στόχους χρήση του.

Παράλληλα, θα πρέπει να αναφερθεί και η υπ' αριθμ. 3859/2001 μπραθ απόφαση¹³³, η οποία απέρριψε ως ουσία αβάσιμη την αίτηση συγγραφέα θεατρικού έργου κατά σεναριογράφου, με την οποία ο πρώτος επικαλέσθηκε ως συντάκτης του έργου και αποκλειστικός δικαιούχος πνευματικής ιδιοκτησίας σε αυτό, ότι ο δεύτερος αντέγραψε πιστά την κεντρική ιδέα της υποθέσεως επί της οποίας στηριζότο το ανωτέρω πνευματικό του δημιούργημα και με βάση αυτήν συνέγραψε το σενάριο κινηματογραφικής ταινίας. Ως εκ τούτου ο αιτών ισχυρίστηκε ότι ο καθού με την εν λόγω ενέργειά του, προσέβαλε το δικαίωμα ιδιοκτησίας του πάνω στο επί δικό θεατρικό έργο. Ωστόσο, το δικαστήριο κατόπιν σύγκρισης των κειμένων του θεατρικού έργου και του σεναρίου της κινηματογραφικής ταινίας του απεφάνθη ότι κανένα από τα δύο δεν παρουσιάζει έντονη πρωτοτυπία ως προς την κεντρική ιδέα της υπόθεσής του, με την έννοια ότι αυτή συναντάται σε παρόμοια του ελληνικού και ξένου, θεατρικού και κινηματογραφικού ρεπερτορίου, και συνεπώς το περιεχόμενο του θεατρικού έργου του αιτούντος δεν αποτελεί πρωτότυπο προσωπικό εύρημα και άρα αντικείμενο της πνευματικής ιδιοκτησίας.

Τέλος, αξιοσημείωτη είναι και η πολυσυζητημένη υπόθεση για το «Αϊβαλί», το graphic novel του σκιτσογράφου Αντώνη Νικολόπουλου, γνωστού ως Solour, ο οποίος μετέφερε, με ένα σύγχρονο δικό του τρόπο, την ουσία του έργου σπουδαίων συγγραφέων όπως ο Ηλίας Βενέζης και ο Φώτης Κόντογλου, οι οποίοι είναι και από τους καλύτερους αφηγητές όσον αφορά τον ελληνισμό της Μικράς Ασίας και την Καταστροφή. Ειδικά, στο συγκεκριμένο έργο περιλαμβάνονται, μεταξύ άλλων, και αποσπάσματα από το βιβλίο του Φώτη Κόντογλου «Αϊβαλί, η πατρίδα μου», καθώς και σκίτσα εμπνευσμένα από εικόνες του, χωρίς όμως ο ως άνω προαναφερόμενος δημιουργός του (Solour) να έχει λάβει προηγουμένως και την άδεια των κληρονόμων του Κόντογλου. Έτσι, οι τελευταίοι αντέδρασαν κινούμενοι δικαστικώς εναντίον του γνωστού γελοιογράφου με την κατηγορία ότι το βιβλίο του Solour «προσβάλλει κατάφωρα το

¹³³3859/2001 μπραθ, ΕΕΜΠΔ/2001 Τεύχος 601, ΝΟΜΟΣ

πνευματικό έργο του Φώτη Κόντογλου, τόσο το εικαστικό, όσο και το συγγραφικό», κι επίσης το παρουσιάζει «παραποιημένο και τροποποιημένο σε κόμικ»¹³⁴. Τελικά, υπήρξε αίσιο τέλος για το βιβλίο «Αϊβαλί» του Soloup, καθώς σύμφωνα με την απόφαση της 12^{ης}/06/2015 που ανακοινώθηκε στις 14/07/2015 από το Μονομελές Πρωτοδικείο Αθηνών «απορρίπτεται (ουσιαστικά για τρίτη φορά) η αίτηση Ασφαλιστικών Μέτρων για κατάσχεση του βιβλίου και απαγόρευση της κυκλοφορίας του, που είχαν καταθέσει απέναντι στο βιβλίο οι κληρονόμοι του Φώτη Κόντογλου». Στο διάστημα που μεσολάβησε από τη δίκη, υπήρξε ταυτόχρονα και εξωδικαστική προσέγγιση με τους κληρονόμους του Φώτη Κόντογλου και κατόπιν διαπραγματεύσεων τα μέρη κατέληξαν σε εξωδικαστικό συμβιβασμό με την υπογραφή σχετικής συμφωνίας¹³⁵.

2.2. Ευρωπαϊκή Νομολογία

Το ζήτημα της καλλιτεχνικής οικειοποίησης απασχόλησε κατά καιρούς τα γαλλικά δικαστήρια, τα οποία εξέδωσαν μια σειρά αποφάσεων με ιδιαίτερο νομικό ενδιαφέρον. Μια τέτοια σημαντική απόφαση αποτελεί η υπόθεση του γνωστού αντιπροσώπου της appropriation art, Jeff Koons, ο οποίος κατηγορήθηκε για παραβίαση πνευματικών δικαιωμάτων από τους κληρονόμους του φωτογράφου Jean-François Bauret με αφορμή το έργο του «Naked», ένα πορσελάνινο γλυπτό που αναπαριστούσε ένα γυμνό αγόρι που προσέφερε ένα μπουκέτο λουλούδια σ' ένα γυμνό κορίτσι. Πιο συγκεκριμένα, οι κληρονόμοι του Jean-François Bauret διαπίστωσαν ότι το εν λόγω έργο του Jeff Koons, εμφάνιζε προφανείς ομοιότητες με τη φωτογραφία «Enfants» του ως άνω φωτογράφου που επίσης απεικόνιζε δύο γυμνά παιδιά. Το επίδικο έργο μάλιστα επρόκειτο να εκτεθεί σε αναδρομική έκθεση του Jeff Koons στο Centre Pompidou στο Παρίσι, αλλά εν τέλει αφαιρέθηκε από τη συγκεκριμένη έκθεση με την αιτιολογία ότι υπέστη ζημιά κατά τη μεταφορά¹³⁶. Παρά τους ισχυρισμούς του Jeff Koons για μετατροπή της αρχικής φωτογραφίας και δημιουργία ενός νέου ανεξάρτητου έργου, και παρά την επίκληση εκ μέρους του της εξαίρεσης της παρωδίας, το πρωτοβάθμιο δικαστήριο των Παρισίων έκρινε ότι το ένδικο έργο συνιστά κατά το άρθρο L113-2 του γαλλικού Κώδικα Πνευματικής Ιδιοκτησίας σύνθετο έργο και η ενσωμάτωση του προϋπάρχοντος φωτογραφικού έργου, χωρίς την προηγούμενη συναίνεση των κληρονόμων του φωτογράφου, αποτελεί προσβολή των πνευματικών δικαιωμάτων επί αυτού. Επίσης, κατά την κρίση του δικαστηρίου η ελευθερία της έκφρασης μπορεί να υπερισχύει του

¹³⁴ Δημήτρης Γκιώνης, Το «Αϊβαλί» του Soloup και του Κόντογλου, 21/06/2015, <http://www.efsyn.gr/arthro/aivali-toy-soloup-kai-toy-kontogloy>

¹³⁵ Άρης Δημοκίδης, Αίσιο τέλος για την αντιδικία σχετικά με το «Αϊβαλί» και τον Φώτη Κόντογλου, 18/07/2015, <https://www.lifo.gr/team/book/59149>

¹³⁶ Marion Corvée, New conviction for Jeff Koons: Art of appropriation or act of infringement?, 11/04/2017, <http://spiegeler.com/new-conviction-jeff-koons-art-appropriation-act-infringement/>

δικαιώματος πνευματικής ιδιοκτησίας μόνο όταν υπάρχει έννομο και ανάλογο συμφέρον, ενώ η παρωδία προϋποθέτει το σκοπό του παρωδού να προκαλέσει κριτική ή γέλιο, στοιχεία που δεν ήταν εμφανή στο υπό εξέταση έργο¹³⁷. Συμπεραίνουμε, λοιπόν, ότι το γαλλικό δίκαιο αναγνωρίζει την παρωδία και το δικαίωμα του δημιουργού να εμπνέεται από ένα ήδη υπάρχον έργο υπό τον αυστηρό όρο, όμως, της συναίνεσης του αρχικού δημιουργού αφήνοντας στενά περιθώρια στον Γάλλο δικαστή να επιτρέψει την καλλιτεχνική επανάχρηση ενός πνευματικού δημιουργήματος χωρίς την άδεια του δημιουργού του.

Παρόμοια ήταν και η απόφαση του Γαλλικού CourdeCassation της 5ης Μαΐου 2015 η οποία αφορά τη χρήση από τον ζωγράφο PeterKlasen τριών φωτογραφιών του φωτογράφου μόδας AlixMalka χωρίς τη σχετική άδεια του τελευταίου¹³⁸. Ειδικότερα, ο ανωτέρω φωτογράφος είχε δημιουργήσει τρεις πορτρέτο- φωτογραφίες ενός μοντέλου που δημοσιεύθηκαν σε ιταλικό γυναικείο περιοδικό («*Flair*») και όταν αργότερα ανακάλυψε ότι αναπαραγωγές αυτών των φωτογραφιών είχαν ενσωματωθεί, χωρίς την άδεια του, σε διάφορους ζωγραφικούς πίνακες του Peter Klasen, άσκησε αγωγή κατά του εν λόγω ζωγράφου για παραβίαση πνευματικών δικαιωμάτων. Το 2012, το Πρωτοδικείο TGI απέρριψε την αγωγή του, αλλά το επόμενο έτος το Εφετείο του Παρισιού ανέτρεψε την απόφαση και τον αποζημίωσε για 50.000 ευρώ. Τελικά, η υπόθεση κατέληξε στο Ανώτατο Δικαστήριο της Γαλλίας, το οποίο το 2015 σημείωσε ότι πρέπει να επιτευχθεί δίκαιη ισορροπία μεταξύ της προστασίας των δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας και της ελευθερίας της καλλιτεχνικής έκφρασης. Σύμφωνα με την ανώτατη δικαστική αρχή της Γαλλίας, το Εφετείο δεν είχε προβεί στην αξιολόγηση αυτή, καθώς διαμόρφωσε τη δικανική του κρίση χωρίς να λάβει υπόψη το επιχείρημα του δημιουργικού μετασχηματισμού του εναγομένου (Peter Klasen), ο οποίος, επικαλούμενος την παρωδία, ισχυρίστηκε ότι με το χρωματισμό και την ενσωμάτωση των τριών φωτογραφιών στο δικό του έργο προσπάθησε να καταγγείλει τον υπερκαταναλωτισμό και τη «διαφημιστική υποκουλτούρα» της γυναικείας εικόνας αποδίδοντας στις συγκεκριμένες φωτογραφίες ένα τελείως διαφορετικό περιεχόμενο. Ως εκ τούτου, το δικαστήριο παρέπεμψε την υπόθεση εκ νέου στο Εφετείο των Βερσαλλιών για νέα αξιολόγηση. Το τελευταίο ενέμεινε στην αρχική του απόφαση, την οποία συμπλήρωσε με τον εξής νομικό συλλογισμό, ότι δλδ. Εναπόκειται στον διάδικο και όχι στον δικαστή να αποδείξει την αναγκαιότητα της καλλιτεχνικής οικειοποίησης του συγκεκριμένου έργου και την υπερίσχυση της ελευθερίας της καλλιτεχνικής έκφρασης έναντι της προστασίας των δικαιωμάτων του αρχικού

¹³⁷TGI Paris, 9 mars 2017, RG no 15/01086

¹³⁸Cass. 1èreCiv. 15 mai 2015, <https://www.legifrance.gouv.fr/>

δημιουργού επί των χρησιμοποιηθέντων χωρίς άδεια έργων του, γεγονός που δεν αποδείχθηκε εν προκειμένω¹³⁹.

Στην αντίθετη πλευρά κινείται η γερμανική θεωρία και νομολογία με αντιπροσωπευτικό παράδειγμα την υπόθεση «PowerofBlue». Για να γίνουμε πιο σαφείς, στην ως άνω υπόθεση, ο φωτογράφος μόδας, HelmutNewton, γνωστός για τις γυμνές φωτογραφίες των μοντέλων του, άσκησε αγωγή κατά του Ρώσου ζωγράφου, GeorgePusenkov, επειδή ο τελευταίος είχε χρησιμοποιήσει στοζωγραφικό του πίνακα με τίτλο «PowerofBlue»το περίγραμμα του γυμνού μοντέλου «MissLivingston I» - όπως παρουσιάστηκε και φωτογραφήθηκε από τον Newton στην Καλιφόρνια το 1981 – σε ένα φωτεινό μπλε φόντο. Έτσι το πρωτοβάθμιο δικαστήριο κλήθηκε να αποφανθεί αν το ανωτέρω έργο τουPusenkov συνιστά μια «ακατέργαστη προσαρμογή» ή μία αντιγραφή του προϋπάρχοντος έργου (της ως άνω φωτογραφίας τουNewton) . Με το σκεπτικό ότι το γυμνό μοντέλο ήταν το κύριο μοτίβο του επίδικου πίνακα ζωγραφικήςκαι ότι ο δημιουργός του είχε μιμηθεί ακόμη και τις φωτογραφικές σκίες του αρχικού έργου, το δικαστήριο κατέληξε ότι ήταν συνιστούσε αντιγραφή αυτού. Διαφορετική, ωστόσο, ήταν η απόφαση του δευτεροβάθμιου δικαστηρίου κατά την οποία δικαιώθηκε ο Ρώσος καλλιτέχνης. Ειδικότερα, το Εφετείο Αμβούργου έκρινε ότι ο πίνακας «PowerofBlue» συνιστά ανεξάρτητη δημιουργία, στηρίζοντας την κρίση του στοάρθρο 24 του Γερμανικού νόμου πνευματικής ιδιοκτησίας σύμφωνα με το οποίο «ένα έργο ανεξάρτητο το οποίο δημιουργήθηκε χρησιμοποιώντας ελεύθερα το έργο κάποιου τρίτου μπορεί να γίνει αντικείμενο δημοσίευσης και εκμετάλλευσης χωρίς την άδεια του δημιουργού του χρησιμοποιηθέντος έργου». Έγινε δεκτό, λοιπόν, ότι στην προκειμένη περίπτωση η χρήση του προϋφιστάμενου έργου είναι επιτρεπτή διότι αποτελούσε για το νέο έργο απλά ένα δευτερεύων στοιχείο αυτού, το οποίο είχε χάσει την ατομικότητα του μπροστά στην ιδιαιτερότητα και την πρωτοτυπία του δεύτερου νέου έργου. Κατά την κρίση του δικαστηρίου: «Ενώ η φωτογραφία “έπαιζε” με τα εφέ του φωτός, ένδειξη δημιουργικότητας, ο ζωγράφος, χρησιμοποίησε το φορμάτ και τα χρώματα. Σε κάθε περίπτωση, οι ιδιαιτερότητες και τα στοιχεία που είναι δεκτικά προστασίας στο έργο του φωτογράφου δεν εντοπίζονται σε αυτό του ζωγράφου»¹⁴⁰.

Διαφορετική συλλογιστική πορεία ακολούθησε, ωστόσο, το πρωτοβάθμιο δικαστήριο της Αμβέρσας στην από 15/01/2015 απόφαση του με την οποία έκρινε ένοχο για «λογοκλοπή» (plagiarism) τον Βέλγο ζωγράφο,LucTuymans,για ένα πορτρέτο του Βέλγου πολιτικού,Jean-MarieDedecker. Το Δικαστήριο εκτίμησε ότι το έργο του Tuymans, «A BelgianPolitician», αποτελούσε αναπαραγωγή της φωτογραφίαςτου φωτορεπόρτερ, KatrijnVanGiel, που ελήφθη για

¹³⁹Cour d'appel de Versailles, 1ère Chambre 1ère Section, 16 mars 2018, no 15/06029, inédit.

¹⁴⁰<https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/whats-new-pusenkov-1594011.html>

τη βελγική εφημερίδα DeStandaard. Στην εν λόγω δίκη ο εναγόμενος καλλιτέχνης (Tuymans) παραδέχτηκε ότι χρησιμοποίησε τη φωτογραφία του VanGiel ως έμπνευση και ότι ο συγκεκριμένος πίνακας του που αναπαράγει μόνο το πάνω μέρος της φωτογραφίας κατά αυστηρή περικοπή παραλείπντας το κατώτερο μισό του προσώπου του πολιτικού και αντανakλώντας το φως από το ιδρωμένο μέτωπό του, συνιστά παρωδία, και επομένως δεν υπόκειται στη νομοθεσία περί προσβολών των πνευματικών δικαιωμάτων. «Ο Luc Tuymans ήθελε να δημιουργήσει μια ισχυρή εικόνα προκειμένου να κάνει μια κριτική για τη μετατόπιση βελγικής κοινωνίας προς στη δεξιά», δήλωσε χαρακτηριστικά ο δικηγόρος του καλλιτέχνη, Michaël De Vroey της Baker & mckenzie, στην διαδικτυακή εφημερίδα, Flanders Today. «Το έργο του είναι επομένως κάτι περισσότερο από μια ζωγραφισμένη έκδοση μιας φωτογραφίας. Η μορφή και οι χρωματικές αντιθέσεις είναι διαφορετικές, έτσι ώστε να μην είναι δυνατή η σύγχυση», συμπλήρωσε ο ως άνω δικηγόρος. Το δικαστήριο, όμως, διαφώνησε, καθώς θεώρησε ότι το ένδικο έργο δεν συνιστούσε παρωδία, αλλά παράβαση των πνευματικών δικαιωμάτων του φωτογράφου VanGiel και έτσι επέβαλλε πρόστιμο ύψους € 500.000, αν ο Tuymans δημιουργήσει περισσότερες «αναπαραγωγές» του έργου του ως άνω φωτογράφου ή παρουσιάσει τον αρχικό του ζωγραφικό πίνακα που τώρα ανήκει σε έναν Αμερικανό συλλέκτη¹⁴¹.

2.3. Αμερικανική Νομολογία

Το καλλιτεχνικό κίνημα της appropriation art αναπτύχθηκε κυρίως, όπως προαναφέρθηκε, στις Ηνωμένες Πολιτείες Αμερικής όπου γνώρισε μεγάλη απήχηση ήδη από τη δεκαετία του '70 με την ανάδειξη σημαντικών καλλιτεχνών που χρησιμοποίησαν τη συγκεκριμένη καλλιτεχνική μέθοδο δημιουργίας. Αναπόφευκτο ήταν, λοιπόν, να διαμορφωθεί μια περίοπτη νομολογία γύρω από την ως άνω μέθοδο τέχνης που προκαλεί παγκόσμιο ενδιαφέρον και αποτελεί βάση σε πολυάριθμες δικαστικές αποφάσεις των αμερικανικών, αλλά και των ευρωπαϊκών δικαστηρίων.

Πριν προχωρήσουμε, όμως, στην παράθεση κάποιων δικαστικών αποφάσεων-ορόσημο για την πορεία της καλλιτεχνικής οικειοποίησης, θα πρέπει πρώτα να αναλύσουμε εν συντομία την εξαίρεση της λεγόμενης «δίκαιης χρήσης» (fair use) που αποτελεί ίσως το σημαντικότερο νομοθετικό περιορισμό στην αξίωση του δικαιούχου πνευματικών δικαιωμάτων για παραβίαση.

¹⁴¹<https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/jan/21/luc-tuysmans-katrijn-van-giel-dedecker-legal-case> - <https://hyperallergic.com/176138/luc-tuymans-convicted-of-plagiarism-for-painting-photo-of-politician/>.

2.3.1. Δίκαιη χρήση (Fair use)

Σε αντίθεση με τα συστήματα της ηπειρωτικής Ευρώπης, τα οποία βασίζονται σε αυστηράαπαριθμούμενες στο νόμο εξαιρέσεις στη χρήση των πνευματικών δημιουργημάτων, ορισμένες χώρες του κοινού δικαίου προβλέπουν περιορισμούς των πνευματικών δικαιωμάτων με ανοικτού τύπου διατάξεις, που επιτρέπουν την αντιμετώπιση διάφορων νέων μορφών τέχνης με πιο ευέλικτο τρόπο. Η «δίκαιη χρήση» των ΗΠΑ αποτελεί ίσως το πιο αντιπροσωπευτικό παράδειγμα. Πράγματι, η «δίκαιη χρήση» είναι ένα δόγμα που επιτρέπει τη χρήση ενός προστατευόμενου από την πνευματική ιδιοκτησία έργου χωρίς την προηγούμενη άδεια του δημιουργού του, για ένα περιορισμένο, όμως, αριθμό περιπτώσεων που ορίζονται ρητώς στην παράγραφο 107 του νόμου περί πνευματικών δικαιωμάτων των Η.Π.Α. (Copyright Act of 1976). Η δίκαιη χρήση λειτουργεί περισσότερο ως μια θεωρητική ανάλυση παρά ως ένας άκαμπτος κανόνας, αφού παρέχει μία άμυνα κατά της παραβίασης πνευματικών δικαιωμάτων σε ορισμένες περιπτώσεις όπου ένας καλλιτέχνης μπορεί να αποδείξει ότι δικαιολογείται εκ μέρους του η χρήση του προϋφιστάμενου έργου.

Για να προσδιοριστεί, λοιπόν, κατά πόσο μπορεί να εφαρμοστεί η δίκαιη χρήση σε ορισμένη περίπτωση, το δικαστήριο θα πρέπει να προβεί στο τεστ των τεσσάρων σταδίων εξετάζοντας: α) το σκοπό και το χαρακτήρα της χρήσης του προϋπάρχοντος έργου, συμπεριλαμβανομένης της εμπορικής εκμετάλλευσης ή του κριτικού σχολιασμού αυτού, β) τη φύση του αρχικού έργου που προστατεύεται από την πνευματική ιδιοκτησία, καθώς και εάν περιέχει μη προστατευόμενα στοιχεία, γ) την ποσότητα και την ουσία του αρχικού έργου που χρησιμοποιήθηκε, και δ) την επίδραση της χρήσης στην αγοραία αξία του πρωτοτύπου- αρχικού έργου. Ειδικά στις περιπτώσεις των εικαστικών τεχνών, ο ανωτέρω πρώτος παράγοντας, ήτοι ο σκοπός της καλλιτεχνικής οικειοποίησης, χρήζει εξαιρετικής σημασίας¹⁴². Αυτό εξηγείται από το γεγονός ότι σ' αυτές τις περιπτώσεις ο δικαστής, προκειμένου να αποφανθεί αν συντρέχει η εξαίρεση της δίκαιης χρήσης, θα πρέπει να συγκρίνει τα υπό εξέταση εικαστικά έργα και κυρίως τη μεταξύ τους σχέση υπό το πρίσμα της ύπαρξης ενός νέου μετασχηματισμένου έργου (transformative work), καθώς μια γενική ομοιότητα μεταξύ των δύο έργων είναι δεδομένη, όταν ο δεύτερος δημιουργός οικειοποιείται εικόνες ή προϋπάρχοντα εικαστικά έργα. Επομένως, ο δικαστής δεν πρέπει να θεωρεί όλες ανεξαιρέτως τις περιπτώσεις της οικειοποίησης εικαστικών έργων ως παραβάσεις των αρχικών έργων – όπως συμβαίνει συνήθως στην πράξη –, αλλά να χρησιμοποιεί τη δίκαιη χρήση ως ένα μηχανισμό «εξισορρόπησης» μεταξύ των εκατέρωθεν

¹⁴²<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-artists-appropriation-theft>

δικαιωμάτων των δημιουργών κρίνοντας με πιο ευέλικτο τρόπο τις υποθέσεις της appropriation art¹⁴³.

2.3.2. Νομολογιακές περιπτώσεις

Η σύγκρουση μεταξύ της νομοθεσίας των ΗΠΑ για τα δικαιώματα πνευματικής ιδιοκτησίας και της appropriation art κορυφώθηκε όταν ο Jeff Koons, ηγετική μορφή του εν λόγω καλλιτεχνικού κινήματος, χρησιμοποίησε την εικόνα ενός φωτογράφου για να δημιουργήσει ένα γλυπτό για την έκθεση του με τίτλο «Banality Show» το 1988. Αν και σε άλλες περιπτώσεις καλλιτεχνικής οικειοποίησης είχαν δημιουργηθεί διενέξεις μεταξύ των καλλιτεχνών, η διαμάχη ανάμεσα στον Jeff Koons και το φωτογράφο Rogers ήταν η πρώτη που έφτασε ενώπιον των δικαστηρίων. Σύμφωνα με τα πραγματικά περιστατικά της εν λόγω υπόθεσης, ο φωτογράφος Art Rogers είχε φωτογραφίσει ένα ζευγάρι με οκτώ κουτάβια στην αγκαλιά του και είχε παραχωρήσει τα δικαιώματα της φωτογραφίας αυτής, αποκαλούμενης ως «Puppies», σε μια εταιρεία παραγωγής και πώλησης καρτών για σημειώσεις. Ο Koons αγόρασε μία απ' αυτές τις κάρτες και δημιούργησε το έργο του «String of puppies», ένα τρισδιάστατο γλυπτό που αναπαριστούσε την εικόνα της ως άνω φωτογραφίας, και για το οποίο κατηγορήθηκε για αντιγραφή. Το βασικό επιχείρημα του Koons ήταν η εξαίρεση της δίκαιης χρήσης και ότι το έργο του ήταν μέρος ενός κινήματος καλλιτεχνών που χρησιμοποίησαν την οικειοποίηση ως μέσο για τη σάτιρα ή την παρωδία της κοινωνίας στο σύνολό της. Ειδικότερα, με την τοποθέτηση αυτής της συγκεκριμένης εικόνας σε διαφορετικό πλαίσιο, ο Koons υποστήριξε ότι σχολίαζε το πολιτικό και οικονομικό σύστημα της εποχής που έδινε μεγάλη αξία στη μαζική παραγωγή και στις εικόνες των μέσων ενημέρωσης. Το δικαστήριο όμως απέρριψε αυτό το σκεπτικό, σημειώνοντας ότι το προϋφιστάμενο (αντιγραμμένο) έργο πρέπει, τουλάχιστον εν μέρει, να αποτελεί το αντικείμενο της παρωδίας, και όχι να χρησιμοποιείται ως «όπλο» για το σχολιασμό της κοινωνίας γενικότερα. Επίσης, κρίθηκε ότι δεν μπορεί να γίνει λόγος εν προκειμένω για δίκαιη χρησιμοποίηση του εμπορικού χαρακτήρα της χρήσης της ως άνω φωτογραφίας από τον Koons δεδομένου ότι κέρδισε ένα σημαντικό ποσό από τα συγκεκριμένα γλυπτά (τρία από τα τέσσερα γλυπτά πωλήθηκαν σχεδόν για \$ 400.000), γεγονός που μπορούσε κατά πάσα πιθανότητα να βλάψει την αγορά της χρησιμοποιηθείσας φωτογραφίας¹⁴⁴.

¹⁴³Debra L. Quentel, ό.π., σελ. 3-4

¹⁴⁴William M. Landes, Colyright, Borrowed Images and Appropriation Art: An Economic Approach, Chicago, John M. Olin Law & Economics Working Paper No 113 (2nd Series), σελ. 14-15

Η ως άνω δικαστική υπόθεση δεν αποτελεί, ωστόσο, την μοναδική περίπτωση που ο εν λόγω καλλιτέχνης οδηγήθηκε στις αίθουσες των δικαστηρίων. Σε αντίθεση με την ανωτέρω περιγραφόμενη απόφαση, ο Koons κέρδισε την επόμενη μεγάλη δικαστική διαμάχη το 2006, επικαλούμενος επιτυχώς αυτή τη φορά την εξαίρεση της δίκαιης χρήσης, όταν είχε εναχθεί από το φωτογράφο Andrea Blanch, επειδή οικειοποιήθηκε τμήματα της φωτογραφίας «Silk Sandals by Gucci» που ο τελευταίος είχε δημοσιεύσει στο περιοδικό μόδας Allure, για τις ανάγκες του έργου-κολάζ του με τίτλο «Niagara». Στη συγκεκριμένη υπόθεση, ο Koons δεν ισχυρίστηκε την εξαίρεση της παρωδίας αλλά ότι ο σκοπός και ο χαρακτήρας του έργου ήταν μεταπλαστικός. Συνεπώς, το ερώτημα που έπρεπε να απαντηθεί εδώ από το δικαστήριο δεν ήταν εάν ο Koons σχολίαζε/έκρινε το έργο του Blanch, αλλά εάν ο Koons είχε επαρκή δικαιολογία να χρησιμοποιήσει το συγκεκριμένο έργο του Blanch για να πετύχει το μεταπλαστικό ή σατυρικό του σκοπό. Το δικαστήριο, λοιπόν, κατέληξε στο συμπέρασμα ότι το πότε ένα έργο είναι μεταπλασμένο κρίνεται από το εάν απλά αντικαθιστά την πρώτη δημιουργία ή εάν τη χρησιμοποιεί ως πρώτη ύλη και προσθέτει κάτι καινούριο με περαιτέρω σκοπό ή διαφορετικό χαρακτήρα αλλάζοντας την έκφραση, το νόημα ή το μήνυμα. Έτσι, εν προκειμένω κρίθηκε ότι η χρήση του προϋπάρχοντος έργου από τον Koons ήταν μετασχηματιστική διότι αντιπροσώπευε τη «χρήση μιας φωτογραφίας μόδας που δημιουργήθηκε για να δημοσιευθεί σε ένα γυαλιστερό αμερικανικό περιοδικό lifestyle - με τις αλλαγές στα χρώματα, στο φόντο με το οποίο απεικονίζεται, στο μέσο, στο μέγεθος, στα αντικείμενα που απεικονίζονται, και τις λεπτομέρειες αυτών και, εν ολίγοις, στον απολύτως διαφορετικό σκοπό και νόημα αυτής (της φωτογραφίας) - ως μέρος μιας ευρύτερης ζωγραφικής δημιουργίας που ανατέθηκε στον ως άνω καλλιτέχνη για την έκθεση του σε μια γερμανική γκαλερί τέχνης.»¹⁴⁵. Όλες αυτές οι διαφορές ανάμεσα στο έργο του Koons και στο πρωτότυπο έργο αποτέλεσαν τη βάση για την ως άνω απόφαση του δικαστηρίου υπέρ του.

Μια άλλη δικαστική απόφαση που αποτελεί σταθμό για το κίνημα της appropriation art και κλόνισε πραγματικά το ισχύον νομοθετικό πλαίσιο για τη δίκαιη χρήση αφορά την υπόθεση του εξίσου σημαντικού αντιπροσώπου του εν λόγω κινήματος, Richard Prince, ο οποίος κατηγορήθηκε για παραβίαση πνευματικών δικαιωμάτων από τον φωτογράφο Patrick Cariou. Για να γίνουμε πιο σαφείς, ο Cariou κινήθηκε δικαστικώς κατά του Prince, όταν διαπίστωσε ότι ο τελευταίος επαναχρησιμοποίησε αρκετές φωτογραφίες του που απεικόνιζαν τη φυλή των Τζαμαϊκανών Rastafarians, δημοσιευμένες στο άλμπουμ του, «Yes, Rasta», προκειμένου να δημιουργήσει μια σειρά από κολάζ με τίτλο «Canal Zone». Ενώ το πρωτοβάθμιο δικαστήριο έκρινε ότι το επίδικο κολάζ του Prince συνιστούσε παράγωγο έργο, καθώς έκανε χρήση των

¹⁴⁵Blanch v. Koons, US Court of Appeal 467 F. 3rd 244 (2nd cir.), 25.10.2006

αρχικών φωτογραφιών, και ως εκ τούτου προσέβαλλε τα δικαιώματα του ως άνω φωτογράφου¹⁴⁶, το δευτεροβάθμιο δικαστήριο είχε διαφορετική άποψη. Σύμφωνα με την απόφαση της 25^{ης} Απριλίου 2013 του Second Circuit Court of Appeals κρίθηκε ότι οι έστω και απλές μεταβολές και προσθήκες τις οποίες ο Prince είχε κάνει στις εικόνες του Cariou υπάγονταν στην περίπτωση της δίκαιης χρήσης¹⁴⁷. Η εν λόγω απόφαση αποτελεί καμπή στην ιστορία της καλλιτεχνικής οικειοποίησης, εφόσον επέκτεινε την εφαρμογή του δημιουργικού μετασχηματισμού, καθιστώντας τον έκτοτε έναν από τους καθοριστικούς παράγοντες της δίκαιης χρήσης. Κατά την κρίση του δικαστηρίου ο νόμος δεν επιβάλλει κάποια προϋπόθεση σχολιασμού του αρχικού-πρωτοτύπου έργου ή του δημιουργού του για να χαρακτηριστεί το νέο- δεύτερο έργο ως μεταπλασμένο, και παρόλο που οι διαφορές μεταξύ των εκάστοτε υπό εξέταση έργων μπορεί να είναι φαινομενικά μετριοπαθείς, αυτό δεν αναιρεί την τελείως διαφορετική αισθητική τους και τον τρόπο με τον οποίο γίνονται αντιληπτά από το κοινό, όπως και εν προκειμένω.

3. Η αντιμετώπιση της appropriation art από τα πολιτιστικά ιδρύματα

Η εξάπλωση του καλλιτεχνικού κινήματος της appropriation art τις τελευταίες δεκαετίες και η καθιέρωση της στον κόσμο της τέχνης ως καθόλα νόμιμης πρακτικής μεθόδου οδήγησε αναπόφευκτα στην ένταξη της στο χώρο των πολιτιστικών ιδρυμάτων. Έτσι, σήμερα πολλά μουσεία και γκαλερί τέχνης έχουν ενσωματώσει στα εκθέματα τους έργα προερχόμενα από τις πρακτικές της καλλιτεχνικής οικειοποίησης, προκειμένου να υπερβούν την παραδοσιακή έννοια του μουσείου ως πολιτιστικού αποθετηρίου και να ανοίξουν έναν «εποικοδομητικό διάλογο» με το κοινό, να αναγκάσουν το κοινό να αναλογιστεί τι είναι τέχνη. Επειδή δεν επιθυμούν να θεωρηθούν ως «συνηθισμένα μουσεία τέχνης» αλλά μάλλον ως «σύγχρονα μουσεία νεωτερισμού»¹⁴⁸, προχωρούν ακόμη περισσότερο ασκώντας από μόνα τους την πρακτική της καλλιτεχνικής οικειοποίησης.

Ως αναγνωρισμένο και ιστορικά καθιερωμένο κίνημα - από τα κολάζ του Picasso και του Braque μέχρι την pop art και τη μεταμοντέρνα τέχνη - η appropriation art αποτελεί αναμφισβήτητα ένα εξέχον κομμάτι της τέχνης που εκθέτουν και αποκτούν σήμερα τα μουσεία. Ωστόσο, πρέπει οπωσδήποτε να ληφθούν υπόψη ορισμένες από τις απαιτήσεις της πνευματικής ιδιοκτησίας που ενδέχεται να περιορίσουν τις δραστηριότητες αυτών των πολιτιστικών ιδρυμάτων. Στο πλαίσιο

¹⁴⁶Cariou v. Prince, 784 F. Supp. 2d 337, 348 (S.D.N.Y 2011)

¹⁴⁷Cariou v. Prince, 714 F. 3d 694 (2d Cir. 2013)

¹⁴⁸Janice Baker κατά τη διάρκεια της παρουσίασης της στο 33ο Συνέδριο της Διεθνούς Επιτροπής της Ιστορίας της Τέχνης, 15-20 Ιουλίου 2012 στη Νυρεμβέργη με τίτλο «The Challenge of the Object».

αυτό, αξίζει να επικεντρωθούμε σε δύο συγκεκριμένα σημεία: οι ανάγκες της πνευματικής ιδιοκτησίας πριν και μετά την είσοδο ενός έργου της appropriation art στις αίθουσες ενός μουσείου ή μιας γκαλερί.

3.1. Ενέργειες ενός μουσείου πριν την αποδοχή ενός έργου της appropriation art

Πριν την απόκτηση και την παρουσίαση ενός έργου καλλιτεχνικής οικειοποίησης, το εκάστοτε μουσείο πρέπει να διαβεβαιωθεί ότι ο καλλιτέχνης έχει ήδη λάβει όλες τις απαραίτητες άδειες χρήσης του προϋπάρχοντος έργου τέχνης, ειδικά κινδυνεύει να κατηγορηθεί για παραβίαση πνευματικών δικαιωμάτων του appropriation art δεν ενδιαφέρονται ή ακόμη και δεν επιθυμούν ρητώς να λάβουν τη σχετική άδεια για τη χρήση του αρχικού έργου. Είναι εξάλλου πολυάριθμα τα παραδείγματα, όπως εκτέθηκε ανωτέρω, των δημιουργών που βρέθηκαν ενώπιον των δικαστηρίων για μη εξουσιοδοτημένη χρήση προστατευμένων από την πνευματική ιδιοκτησία έργων, η οποία δεν τους εμπόδισε να παρουσιάσουν και να εκθέσουν τα μεταπλασμένα έργα τους σε διάφορα πολιτικά ιδρύματα.

Ενδεικτικά αναφέρουμε ότι στην ως άνω σημαντικότερη υπόθεση «*A. Rogers v. J. Koons*» (βλ. Γ.2.3.2.), το Δικαστήριο έκρινε ότι η Sonnabend Gallery θα έπρεπε να έχει εγγυηθεί την έγκριση των πνευματικών δικαιωμάτων του αρχικού δημιουργού προτού προβάλει τα έργα του Koons, διαφορετικά θα έπρεπε να θεωρηθεί ως παράβαση των πνευματικών δικαιωμάτων. Η καλή πίστη ή η έλλειψη γνώσης της παράβασης δεν έχει σημασία, δεδομένου ότι καθοριστικής σημασίας είναι το ερώτημα κατά πόσον η εν λόγω γκαλερί έχει λάβει όλα τα απαραίτητα μέτρα για να εξασφαλίσει την εκκαθάριση των πνευματικών δικαιωμάτων των έργων που εκθέτει. Στη δίκη της συγκεκριμένης υπόθεσης, ο διευθυντής της ως άνω γκαλερί Antonio Homem, δήλωσε ότι πρωταρχικός στόχος της Sonnabend Gallery δεν είναι να πείσει το κοινό να αγοράσει έργα, αλλά κυρίως να δημιουργήσει ένα ενδιαφέρον γύρω από τον εκάστοτε καλλιτέχνη του οποίου τα έργα εκθέτει. Αυτό όμως που δεν ανέφερε ο κ. Homem είναι ότι το επίδικο έργο («String of puppies») επέφερε σημαντικά κέρδη τόσο στη γκαλερί όσο και στον εναγόμενο καλλιτέχνη (ύψους περίπου 7 εκατομμυρίων δολαρίων). Κατά την κρίση του δικαστηρίου, η ως άνω γκαλερί έπρεπε να μεταβιβάσει όλες τις φωτογραφίες, καθώς και κάθε άλλη απόδοση του έργου «String of puppies» που είχε στην κατοχή της και να απέχει από την παρουσίαση, πώληση ή με οιοδήποτε άλλο τρόπο διανομή του συγκεκριμένου γλυπτού¹⁴⁹.

¹⁴⁹Μαρίνα Π. Μαρκέλλου, Appropriation art and cultural institutions, Queen Mary Journal of Intellectual Property, Vol. 3, No 2, 146-147

Επιπροσθέτως, σχετικά με την απόφαση «*P. Cariou v R. Prince*» και την ευθύνη της Gagosian Gallery, το Δικαστήριο έκρινε ότι «εκθέτοντας καιπωλώντας μη αδειοδοτημένα έργα του Prince, η Gagosian Gallery παραβίασε τα αποκλειστικά δικαιώματα του Cariou, ως δικαιούχου των πνευματικών δικαιωμάτων επί των φωτογραφιών, για αναπαραγωγή, δημιουργία παράγωγων έργων, διανομή, πώληση και παρουσίαση των φωτογραφιών στο κοινό. Επίσης, η ως άνω γκαλερί και ο πρόεδρος αυτής κρίθηκαν ως συνυπεύθυνοι στην εν λόγω παράβαση με την αιτιολογία ότι γνώριζαν ότι ο εναγόμενος καλλιτέχνης (Prince) ήταν συνήθης χρήστης των έργων άλλων καλλιτεχνών χωρίς τη συναίνεση αυτών. Σύμφωνα με τη συγκεκριμένη απόφαση, η ανωτέρω γκαλερί όφειλε να ελέγξει τα έργα του Prince, ή τουλάχιστον να διασφαλίσει ότι ο τελευταίος είχε λάβει την απαιτούμενη άδεια χρήσης των επίδικων φωτογραφιών πριν τη διάθεσή τους προς πώληση. Τέλος, διετάχθη τόσο στη γκαλερί όσο και στον ως άνω καλλιτέχνη να σταματήσουν την με οποιονδήποτε τρόπο παραβίαση των φωτογραφιών του Cariou και να παραδώσουν για κατάσχεση, καταστροφή ή άλλη διάθεση, όλα τα αντίγραφα των φωτογραφιών (συμπεριλαμβανομένων των πινάκων ζωγραφικής και των μη πωληθέντων αντιγράφων της έκθεσης) που είχαν υπό τον έλεγχο και την κατοχή τους.

Η υπόθεση αυτή προκάλεσε, όπως ήταν αναμενόμενο έντονες αντιδράσεις στον κόσμο της τέχνης. Ειδικότερα, η Ένωση των Διευθυντών Μουσείων (Association of Art Museum Directors) και τα πιο σημαντικά αμερικανικά ιδρύματα – όπως το Metropolitan Museum of Art, το Moma, το Ίδρυμα Solomon Guggenheim- και το Ίδρυμα Andy Warhol άσκησαν παρέμβαση υπέρ της έφεσης του καλλιτέχνη. Σύμφωνα με τα πολιτιστικά ιδρύματα η ως άνω αυστηρή δικαστική απόφαση περί της ευθύνης των μουσείων απλά από τη φήμη ενός καλλιτέχνη, θα επιβάρυνε σημαντικά το έργο τους, ενώ θα μπορούσε να τους αποτρέψει από την έκθεση και απόκτηση ένα σημαντικού πνευματικού δημιουργήματος. Ένα τέτοιο αποτέλεσμα θα μπορούσε να βλάψει την πολιτιστική κληρονομιά, αλλά και να περιορίσει την πρόσβαση του κοινού από μεγάλα και αξιόλογα έργα τέχνης. Ακόμη η διαταγή του δικαστηρίου για την καταστροφή του έργου δεν θεωρείται η πλέον ενδεδειγμένη λύση στην περίπτωση αυτή, ιδίως όταν μπορούν να επιβληθούν λιγότερο ακραίες λύσεις, όπως είναι οι πραγματικές και οι νόμιμες ζημίες. Εν τέλει, από πρακτικής πλευράς η υποχρέωση ελέγχου της δραστηριότητας του καλλιτέχνη για κάθε έργο τέχνης απαιτεί πολύ χρόνο και προσπάθεια, και δεν είναι βέβαιο αν τα αποτελέσματα της θα είναι πλήρως ικανοποιητικά, καθώς φαίνεται αδύνατο να εφαρμοστεί η πρακτική αυτή στις περιπτώσεις μεγάλων συλλογών που περιλαμβάνουν πολλούς καλλιτέχνες από διαφορετικές χώρες και χρονικές περιόδους¹⁵⁰.

¹⁵⁰ΜαρίναΠ. Μαρκέλλου, Appropriation art and cultural institutions, Queen Mary Journal of Intellectual Property, Vol. 3, No 2, 149-150

3.2. Ενέργειες ενός μουσείου μετά την αποδοχή ενός έργου της *appropriation art*

Στο σημείο αυτό θα εξετάσουμε και την αντίθετη περίπτωση κατά την οποία ακόμη και εάν ένα μουσειοή γκαλερί προβεί σε ενδεδειγμένο έλεγχο σχετικά με το αν ο καλλιτέχνης έχει λάβει τη σχετική άδεια χρήσης των «δανεισμένων» εικόνων ή των «ανευρεθέντων» υλικών που έχει ενσωματώσει στο έργο του, οι υποχρεώσεις τους, ωστόσο, δεν παύουν εκεί.

Πρώτον, σημαντικό ρόλο στο ως άνω ζήτημα παίζει μία από τις θεμελιώδεις αρχές που διέπουν το δίκαιο πνευματικής ιδιοκτησίας, ότι δηλαδή ο κάτοχος του υλικού φορέα ενός έργου τέχνης δεν αποκτά τα δικαιώματα πνευματικής ιδιοκτησίας του δημιουργού επ' αυτού, εκτός εάν υπάρχει σχετική συμβατική συμφωνία. Με άλλα λόγια, η φυσική κατοχή ενός έργου τέχνης είναι ανεξάρτητη από την πνευματική ιδιοκτησία που προσδίδεται σ' αυτό. Επιπλέον, σε κάθε περίπτωση πρέπει να προστατεύονται τα ηθικά δικαιώματα του δημιουργού, οιαδήποτε μέθοδο και αν χρησιμοποίησε κατά την παραγωγή του έργου του, συμπεριλαμβανομένης και της καλλιτεχνικής οικειοποίησης. Παρά τις τελείως αντίθετες προσεγγίσεις που υιοθετούν όσον αφορά την πνευματική ιδιοκτησία αφενός οι χώρες του ηπειρωτικού ευρωπαϊκού συστήματος, όπως η Γαλλία, και αφετέρου οι χώρες του αγγλοσαξονικού δικαϊκού συστήματος, όπως οι ΗΠΑ, ως προς την προέλευση, την ύπαρξη και την άσκηση των ηθικών δικαιωμάτων, τα πολιτιστικά ιδρύματα πρέπει να δείξουν ιδιαίτερη προσοχή στις συγκεκριμένες υποχρεώσεις τους όσον αφορά την απόδοση και την ακεραιότητα των έργων τέχνης που εκθέτουν σε παγκόσμιο επίπεδο. Για να γίνουμε πιο σαφείς, θα παραθέσουμε κατωτέρω δύο εξαιρετικά ενδιαφέρουσες υποθέσεις που καταδεικνύουν τη σημασία των ηθικών δικαιωμάτων για την προστασία του έργου ενός σύγχρονου καλλιτέχνη.

Η πρώτη υπόθεση, γνωστή ως «*Chapman Kelley*», αφορά το έργο «*Sand Dune*» του ομώνυμου ζωγράφου το οποίο αγόρασε για τη συλλογή του το Μουσείο Τέχνης του Νέου Ντάλλας (New Dallas Museum of Art) στις ΗΠΑ το 1960. Πενήντα χρόνια αργότερα, το συγκεκριμένο έργο επιλέχθηκε, μεταξύ άλλων, για μια έκθεση παραθαλάσσιων τοπίων από το 1850 μέχρι σήμερα, η οποία συνοδευόταν από μια εγκατάσταση ήχου που άμεσα παρέπεμπε στο περιεχόμενο των έργων, παρουσιάζοντας εν τέλει ένα οπτικοακουστικό έργο συνεργασίας μεταξύ του Μουσείου και του προγράμματος Τεχνών και Τεχνολογίας του Πανεπιστημίου του Τέξας. Η έκθεση αυτή, όμως, προκάλεσε τη σοβαρή αντίδραση του Chapman Kelley που ζήτησε την απομάκρυνση του έργου του από αυτήν. Το Μουσείο αρνήθηκε να αφαιρέσει τον εν λόγω πίνακα ζωγραφικής και κάλεσε τον ως άνω καλλιτέχνη να εξετάσει τους ευρύτερους στόχους αυτής της

έκθεσης, που ήταν η συμμετοχή του κοινού στα έργα τέχνης με νέους και συναρπαστικούς τρόπους. Τελικά, η υπόθεση του Kelley δεν έφτασε στα δικαστήρια¹⁵¹.

Η δεύτερη εξίσου ενδιαφέρουσα υπόθεση αφορά τη φημισμένη έκθεση «Musée du Cinéma Henri Langlois» του ιδρυτή της Γαλλικής Σινεματοθήκης, Henri Langlois, η οποία βρισκόταν εκτεθειμένη στο Palais de Chaillot έως το 1984. Τότε το γαλλικό κράτος αποφάσισε να μεταφέρει τη συλλογή Langlois στο Palais de Tokyo, αλλά οι κληρονόμοι του ως άνω δημιουργού διαμαρτυρήθηκαν καθώς θεωρούσαν ότι η ενέργεια αυτή θα επέφερε αλλαγές σε ορισμένες πτυχές της έκθεσης. Σύμφωνα με την κρίση του Εφετείου του Παρισιού υπό εξέταση έκθεση συνιστά πνευματικό δημιούργημα που προστατεύεται από το νόμο περί πνευματικών δικαιωμάτων, χωρίς όμως αυτό να απαγορεύει ορισμένες προσαρμογές του έργου λόγω των ιδιαίτερων μουσειακών αναγκών που κρίνονται απαραίτητες, υπό τον όρο ότι γίνονται σεβόμενες την προστασία του έργου¹⁵². Με άλλα λόγια, οι κληρονόμοι του Langlois θα πρέπει να επιτρέψουν τη συγκεκριμένη μεταφορά της έκθεσης, εφόσον το πνεύμα αυτής δεν παραμορφώνεται. Συνεπώς, το ενδιαφέρον της συγκεκριμένης δικαστικής απόφασης σχετικά με την αποδοχή από ένα πολιτιστικό ίδρυμα ενός «ζωντανού» έργου τέχνης, ενός έργου που είναι το αποτέλεσμα της ιδιοποίησης διαφορετικών αντικειμένων και έργων τέχνης, έγκειται στην διευρυμένη έννοια του έργου τέχνης και στα αποτελέσματα αυτής, ήτοι ότι στο Langlois, ως οργανωτή της επίδικης έκθεσης, πρέπει να αποδοθεί η ιδιότητα του δημιουργού αυτής της πρωτότυπης πνευματικής εργασίας, δικαιούμενος ταυτόχρονα προστασίας βάσει του νόμου περί πνευματικής ιδιοκτησίας. Συνεπώς, η εν λόγω έκθεση του απολαύει όλα τα ηθικά δικαιώματα, συμπεριλαμβανομένου και του δικαιώματος ακεραιότητας, έτσι ώστε να μην είναι δυνατή οιαδήποτε τροποποίηση του πνεύματος της δουλειάς του, καθώς σε αντίθετη περίπτωση το Palais de Tokyo διατρέχει τον κίνδυνο παραβίασης των ηθικών δικαιωμάτων του δημιουργού¹⁵³.

Συμπεραίνουμε, λοιπόν, ότι οι έννομες συνέπειες σχετικά με την αποδοχή ενός έργου καλλιτεχνικής οικειοποίησης από ένα πολιτιστικό ίδρυμα είναι ιδιαίτερα κρίσιμες, αν αναλογιστούμε μάλιστα τις πολυάριθμες και δαπανηρές αξιώσεις που εγείρονται από την εκμετάλλευση και την παρουσίαση των εν λόγω έργων. Προκειμένου να αποφευχθεί ο κίνδυνος παραβίασης των πνευματικών δικαιωμάτων, τα μουσεία και οι γκαλερί θα πρέπει να ζητούν τις απαιτούμενες άδειες από τους καλλιτέχνες ή / και τους κατόχους πνευματικών δικαιωμάτων.

¹⁵¹Peter Simek, 'Dallas Museum of Art to Artist Chapman Kelley: Your Work is Not For Sale', Front Row Review, 10.6. 2010, <http://frontrow.dmagazine.com/2010/06/dallasmuseum-of-art-to-artist-chapman-kelley-your-work-is-not-for-sale/>

¹⁵²Court of Appeals of Paris, 2 October 1997, Recueil Dalloz 1998, p 312.

¹⁵³Μαρίνα Π. Μαρκέλλου, Appropriation art and cultural institutions, Queen Mary Journal of Intellectual Property, Vol. 3, No 2, 152-153

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Κατόπιν της ανωτέρω αναλύσεως, καταλήγουμε στο συμπέρασμα ότι η appropriation art έχει καθιερωθεί και αναγνωρισθεί από τον κόσμο της τέχνης ως μια καθόλα νόμιμη καλλιτεχνική μέθοδο δημιουργίας. Ωστόσο, από νομικής πλευράς το καλλιτεχνικό αυτό κίνημα έχει προκαλέσει αντικρουόμενες απόψεις τόσο στη θεωρία όσο και στη νομολογία, δεδομένου ότι θέτει υπό αμφισβήτηση ορισμένα μείζονα κριτήρια του νόμου περί πνευματικής ιδιοκτησίας, όπως η πρωτοτυπία και η πατρότητα του έργου. Έχει, επίσης, αποσπάσει την προσοχή των εθνικών και ξένων δικαστηρίων, χωρίς όμως να έχει διαμορφωθεί μια πάγια νομολογία για το συγκεκριμένο ζήτημα, καθώς άλλοτε αναγνωρίζεται η υπό εξέταση καλλιτεχνική μέθοδος ως μια επιτρεπτή εξαίρεση της χρήσης του προϋφιστάμενου-αρχικού έργου και άλλοτε θεωρείται παραβίαση των πνευματικών δικαιωμάτων επ' αυτού.

Η ίδια η φύση του συγκεκριμένου καλλιτεχνικού ρεύματος που βασίζεται στην επανάχρηση προϋπαρχόντων έργων, εικόνων ή αντικειμένων της καθημερινότητας, συγκρούεται με θεμελιώδεις αρχές του δικαίου της πνευματικής ιδιοκτησίας γεννώντας τα εξής ερωτήματα: Ποιες είναι οι συνέπειες του καλλιτεχνικού αυτού κινήματος για τα πνευματικά δικαιώματα των δημιουργών; Πότε σταματά η δημιουργική διεργασία και αρχίζει η παραβίαση των πνευματικών δικαιωμάτων; Με ποια κριτήρια και ποιος θα κρίνει την αναγκαιότητα της χρήσης ενός αρχικού έργου για τη δημιουργία ενός δεύτερου-παράγωγου έργου και τον βαθμό μετασχηματισμού που απαιτείται προκειμένου να λάβει και αυτό (το παράγωγο) την αντίστοιχη προστασία της πνευματικής ιδιοκτησίας;

Για την αντιμετώπιση όλων αυτών των προβλημάτων έχουν επιχειρηθεί κατά καιρούς διάφορες λύσεις. Μια από αυτές είναι η προστασία των έργων καλλιτεχνικής οικειοποίησης στις ΗΠΑ δυνάμει του Νόμου περί δικαιωμάτων των Εικαστικών Καλλιτεχνών του 1990, γνωστού ως VARA. Πρόκειται για την αμερικανική, δυστυχώς αποτυχημένη, εκδοχή της προστασίας των ηθικών δικαιωμάτων. Από τη μία πλευρά, η εφαρμογή του συγκεκριμένου νόμου περιορίζεται σε ορισμένες κατηγορίες έργων τέχνης, όπως για παράδειγμα εφαρμόζεται μόνο για έργα που δημιουργήθηκαν μετά την 1^η/06/1999 ή έργα που δημιουργήθηκαν πριν από την ημερομηνία αυτή και εξακολουθούν να βρίσκονται στην κατοχή του δημιουργού τους. Επίσης, ο ως άνω νόμος περιλαμβάνει έργα ζωγραφικής, σχέδια και αντίγραφα που υπάρχουν σε ένα μόνο αντίτυπο, σε περιορισμένη έκδοση 200 αντιγράφων που έχουν υπογραφεί και αριθμηθεί διαδοχικά από τον δημιουργό τους, καθώς και φωτογραφίες για εκθεσιακούς σκοπούς κάτω από τις ίδιες περιστάσεις. Έχει αποδειχθεί, ωστόσο, ότι οι δικαστές είναι ιδιαίτερα επιφυλακτικοί να εφαρμόσουν τον VARA προκειμένου να προσφέρουν ευρύτερη προστασία στους καλλιτέχνες,

συμπεριλαμβανομένων και των αντιπροσώπων της appropriation art. Προχωρώντας σε μια στενή ερμηνεία του τι είναι «πίνακας ζωγραφικής» ή «γλυπτό» αρνούνται να χαρακτηρίσουν ως έργα εικαστικής τέχνης και κατ' επέκταση να προστατεύσουν υπό του VARA τα έργα που προκύπτουν από την εξεταζόμενη στο παρόν καλλιτεχνική πρακτική.

Επιπλέον, μια άλλη λύση είναι αυτή που υιοθετήθηκε σχετικά πρόσφατα στον Καναδά με την εισαγωγή ενός ειδικού περιορισμού υπέρ της δημιουργικής επανάχρησης, τη λεγόμενη ρήτρα «Non commercial-user generated content», που εφαρμόζεται στο πλαίσιο των μη εμπορικών πρακτικών των χρηστών του Διαδικτύου, ιδίως εκείνων που αφορούν τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης. Σύμφωνα με τον συγκεκριμένο περιορισμό, ένα φυσικό πρόσωπο μπορεί να δημιουργήσει ένα νέο έργο χρησιμοποιώντας προϋπάρχοντα έργα ή διάφορα άλλα αντικείμενα, χωρίς την άδεια του κατόχου τους, για σκοπό μη εμπορικό. Επίσης, έχει τη δυνατότητα να διαδώσει το νέο αυτό έργο σε ένα δίκτυο, όπως το Youtube, αναφέροντας στο μέτρο του δυνατού και υπό προϋποθέσεις τις πηγές που χρησιμοποίησε. Τα βασικά κριτήρια εφαρμογής της εν λόγω διάταξης είναι ο μη εμπορικός χαρακτήρας της χρήσης και η απουσία αρνητικού οικονομικού ή άλλου αντικτύπου σε βάρος του χρησιμοποιηθέντος, αρχικού έργου. Ωστόσο, αξίζει να σημειωθεί ότι το καναδικό αυτό μοντέλο περιορίζεται σε μη εμπορικές χρήσεις, οι οποίες δεν είναι πάντα εύκολο να διακριθούν από την εμπορική χρήση, δημιουργώντας έτσι δυσκολίες τόσο στην ερμηνεία όσο και στην εφαρμογή του ως άνω περιορισμού από αφενός από τους χρήστες/δημιουργούς και αφετέρου από τα δικαστήρια.

Τέλος, μια αποτελεσματική λύση που θα μπορούσε να προταθεί είναι η τροποποίηση της ισχύουσας νομοθεσίας περί πνευματικών δικαιωμάτων σε εθνικό και διεθνές επίπεδο με ρητή πρόβλεψη για τα έργα που προέρχονται από την πρακτική της καλλιτεχνικής οικειοποίησης. Θα μπορούσε λόγου χάρη να προβλεφθεί μια νόμιμη άδεια για δημιουργικές επαναχρήσεις προϋφιστάμενων έργων εξασφαλίζοντας παράλληλα μια εύλογη αμοιβή στους αρχικούς δημιουργούς σε περίπτωση εμπορικής εκμετάλλευσης των νέων- παράγωγων έργων. Η προτεινόμενη τροποποίηση θα μπορούσε, επίσης, να παράσχει στα δικαστήρια ένα νέο πλαίσιο βάσει του οποίου αξιολογείται κάθε έργο ως ξεχωριστή περίπτωση, προκειμένου να διαπιστωθεί κατά πόσο επιτρέπεται η χρήση του αρχικού έργου από τον δεύτερο δημιουργό ή συνιστά παράβαση των πνευματικών δικαιωμάτων επ' αυτού.

Πιθανές λύσεις και προτάσεις για την αντιμετώπιση του φαινομένου της appropriation art που έχει λάβει ειδικά στις μέρες μας μεγάλες διαστάσεις σε όλους τους τομείς της τέχνης, εγείροντας αντίστοιχα νομικά ζητήματα, υπάρχουν πολλές. Το σημαντικό είναι να προβλεφθεί ένα νομικό πλαίσιο που θα θέσει κάποια κοινώς αποδεκτά όρια στη μέθοδο της καλλιτεχνικής

οικειοποίησης, αποτρέποντας τη συνεχή και αυθαίρετη παρεμπόδιση της καλλιτεχνικής δημιουργίας και προστατεύοντας ταυτόχρονα τα πνευματικά δικαιώματα των αρχικών δημιουργών. Κοιτώντας μακροπρόθεσμα, πρέπει να εξευρεθεί ένας εναλλακτικός μηχανισμός εξισορρόπησης της ελευθερίας της καλλιτεχνικής έκφρασης και της πνευματικής ιδιοκτησίας.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Αθανασόπουλος Ευάγγελος, Η διάκριση της ιδέας από την μορφή ενός έργου, Νομική Βιβλιοθήκη, Αθήνα, 2017
- Γαρουφαλιά Όλγα, Τα εικαστικά έργα και η νομική τους προστασία, Δίκαιο & Οικονομία, Π.Ν. Σάκουλα, 2001
- Καλλινίκου Διονυσία, Πνευματική Ιδιοκτησία & Συγγενικά Δικαιώματα, 3^η Έκδοση, Π.Ν. Σάκουλας, Αθήνα 2008
- Καράκωστας Ιωάννης, Προσωπικότητα και τύπος, Εκδόσεις Σάκκουλα, Αθήνα-Κομοτηνή 1991
- ΚοριατοπούλουΠιερρίνα –Τσίγκου Χριστίνα, Πνευματική Ιδιοκτησία, Ληματογραφημένη ερμηνεία, Νομική Βιβλιοθήκη, Έκδοση 2008
- Κοτσίρης Λάμπρος, Δίκαιο της Πνευματικής Ιδιοκτησίας και Κοινοτικό Κεκτημένο, 6^η Έκδοση Σάκκουλα, Αθήνα- Θεσσαλονίκη, 2011
- Κοτσίρης Λάμπρος - ΣταματούδηΕιρήνη, Νόμος για την Πνευματική Ιδιοκτησία, Κατ' άρθρο ερμηνεία, Εκδόσεις Σάκκουλα, Αθήνα- Θεσσαλονίκη, 2012
- Κουμάντος Γιώργος, Πνευματική Ιδιοκτησία, Όγδοη Έκδοση, Εκδόσεις Αντ. Ν. Σάκουλα, Αθήνα-Κομοτηνή 2002
- Μαρίνος Μιχαήλ-Θεόδωρος, Πνευματική Ιδιοκτησία, 2^η έκδ., Αθήνα 2004
- Νικολόπουλος Παναγιώτης, Το κληρονομικό δικαίωμα στην πνευματική ιδιοκτησία, Εκδόσεις Αντ. Ν. Σάκουλα Ε.Ε., Αθήνα 2016
- ΠαπαδοπούλουΑνθούλα, Διδακτορική Διατριβή, Το δικαίωμα του δημιουργού για διατήρηση της ακεραιότητας του έργου του, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Νομικής, Θεσσαλονίκη 1996
- Παπαντωνίου Νικόλαος, Κληρονομικό Δίκαιο, 5^η Έκδοση, Σάκκουλας, Αθήνα, 1989
- Χριστοδούλου Κωνσταντίνος, Δίκαιο Πνευματικής Ιδιοκτησίας, Νομική Βιβλιοθήκη Αθήνα 2018
- Χριστοδούλου Κωνσταντίνος, Πνευματικά δικαιώματα μετά το θάνατο του δημιουργού, Νομική Βιβλιοθήκη, Αθήνα 2017

ΑΡΘΡΟΓΡΑΦΙΑ

Ελληνική

- Γιώργος Βελούδης, «Η εποχή του μετά», Ελευθεροτυπία, Κυριακή 7-3-2009

- Μαρκέλλου Μαρίνα, «Καλλιτεχνική οικειοποίηση»: δημιουργικός μετασχηματισμός ή απομίμηση; , ΔΙΜΕΕ, Τεύχος 57, Ιαν.-Φεβ.-Μαρτ. 2018
- Μαρίνος Μιχαήλ- Θεόδωρος, Η προσβολή του δικαιώματος πνευματικής ιδιοκτησίας και των συγγενικών δικαιωμάτων, Ελληνική Δικαιοσύνη, Τεύχος 35, 1994
- Νικολόπουλος Παναγιώτης, Η νομολογία για το ηθικό δικαίωμα της πνευματικής ιδιοκτησίας, ΔΙΜΕΕ, 4/2010

Ξένη

- Chilvers, Ian & Graves-Smith, John eds., Dictionary of Modern and Contemporary Art, Oxford: [Oxford University Press](#), 2009
- John C. Welchman, Art after Appropriation, Essays on Art in the 1990's, G + B Arts International, London 2001
- David Luban, Legal Modernism, University of Michigan Press, Detroit 1997
- Evans, D (ed.).(2009). *Appropriation: Documents of contemporary art*. London and Cambridge: Whitechapel Gallery and the MIT Press, pp. 40
- Plant, S. (1992). [The most radical gesture: The Situationist International in a postmodern age](#). London and New York: Routledge
- Martha Burskir, The Contingent Object of Contemporary Art, MIT Press, Cambridge 2003
- Hans Ulrich Obrist (19 May 2014). ["Elaine Sturtevant obituary"](#). TheGuardian.
- Fredric Jameson, Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism, Duke University Press, Durham, North Carolina 1991
- Paolo Bianchi, quoted by Hedinger J.; Meyer, T. (2011). ["introductiontowhatsnext"](#). Kadmos.Retrieved 15 February2016.
- Nicolas Bourriaud. Postproduction.Culture as screenplay. How art reprograms the world. Newyork: Lucas & Sternberg (2002)
- Hardy, S. "Rip!: A Remix Manifesto". Creative Generalist. Retrieved 15 February 2016
- Simon Reynolds, Retromania Popculture's Addiction To Its Own Past. London, Faber & Faber. (2011)
- Maïke Aden, "Let's dance like we used to.... A critical intervention on a new trend of Appropriationism", Kunstchronik. No. 4: 201(April 2016)
- Paul Virilio, rasenderstillstand. München: Hanser(1992)
- Laura Heymann, Everything is Transformative: Fair Use and Reader Response, Columbia Journal of Law and the Arts, Summer 2008

- Christopher Brett Jaeger, Does that sound familiar?: Creator's liability for unconscious copyright infringement, Vanderbilt Law Review, November 2008
- Debra L.Quentel, "Bad artists copy, good artists steal": The ugly conflict between copyright law and appropriationism, UCLA Entertainment Law Review 39, Fall 1996
- Willian M. Landes, Colyright, Borrowed Images and Appropriation Art: An Economic Approach, Chicago, John M. Olin Law & Economics Working Paper No 113 (2nd Series)
- JaniceBaker κατά τη διάρκεια της παρουσίασης της στο 33ο Συνέδριο της Διεθνούς Επιτροπής της Ιστορίας της Τέχνης, 15-20 Ιουλίου 2012 στη Νυρεμβέργη με τίτλο «The Challenge of the Object»
- ΜαρίναΜαρκέλλου, Appropriation art and cultural institutions, Queen Mary Journal of Intellectual Property, Vol. 3, No 2

ΙΣΤΟΣΕΛΙΔΕΣ

- ΤΝΠ ΝΟΜΟΣ
- [Http://curia.europa.eu/juris/recherche.jsf?Language=en](http://curia.europa.eu/juris/recherche.jsf?Language=en)
- [Http://www.studiolo.org/Mona](http://www.studiolo.org/Mona)
- [Https://www.allymcginn.com/research-blog/2017/12/10/research-authorship-creation-originality-appropriation-authenticity-and-ownership](https://www.allymcginn.com/research-blog/2017/12/10/research-authorship-creation-originality-appropriation-authenticity-and-ownership)
- [Http://www.efsyn.gr/arthro/aivali-toy-soloup-kai-toy-kontogloy](http://www.efsyn.gr/arthro/aivali-toy-soloup-kai-toy-kontogloy)
- [Https://www.lifo.gr/team/book/59149](https://www.lifo.gr/team/book/59149)
- [Http://spiegeler.com/new-conviction-jeff-koons-art-appropriation-act-infringement/](http://spiegeler.com/new-conviction-jeff-koons-art-appropriation-act-infringement/)
- [Https://www.legifrance.gouv.fr/](https://www.legifrance.gouv.fr/)
- [Https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/whats-new-pusenkoff-1594011.html](https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/whats-new-pusenkoff-1594011.html)
- [Https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/jan/21/luc-tuysmans-katrijn-van-giel-dedecker-legal-case](https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/jan/21/luc-tuysmans-katrijn-van-giel-dedecker-legal-case)
- [Https://hyperallergic.com/176138/luc-tuymans-convicted-of-plagiarism-for-painting-photo-of-politician/](https://hyperallergic.com/176138/luc-tuymans-convicted-of-plagiarism-for-painting-photo-of-politician/)
- [Https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-artists-appropriation-theft](https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-artists-appropriation-theft)
- [Http://frontrow.dmagazine.com/2010/06/dallasmuseum-of-art-to-artist-chapman-kelley-your-work-is-not-for-sale/](http://frontrow.dmagazine.com/2010/06/dallasmuseum-of-art-to-artist-chapman-kelley-your-work-is-not-for-sale/)