



**ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ:
«ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΩΝ ΣΕ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΕΣ, ΑΡΧΕΙΑ,
ΜΟΥΣΕΙΑ
ΤΜΗΜΑ ΑΡΧΕΙΟΝΟΜΙΑΣ, ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΟΝΟΜΙΑΣ ΚΑΙ ΣΥΣΤΗΜΑΤΩΝ
ΠΛΗΡΟΦΟΡΗΣΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΔΙΟΙΚΗΤΙΚΩΝ, ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΩΝ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ**

DEPARTMENT OF ARCHIVAL, LIBRARY AND INFORMATION STUDIES

Διπλωματική Εργασία

**Οι χρήστες Μουσείων ως επωφελούμενοι εξαιρέσεων
και περιορισμών του δικαιώματος πνευματικής
ιδιοκτησίας**

**Δάφνη Δ. Ανδρονίκου
(ΑΜ: 226682001)**

Επιβλέπων: Δρ. Θεόδωρος Χίου

Αθήνα, Φεβρουάριος 2024

Επιτροπή Εξέτασης

1. Θεόδωρος Χίου

2. Δάφνη Κυριάκη Μάνεση

3. Δημήτριος Κουής

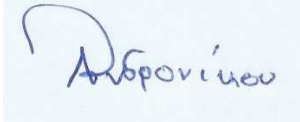
ΔΗΛΩΣΗ ΣΥΓΓΡΑΦΕΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ

Η κάτωθι υπογεγραμμένη Δάφνη Ανδρονίκου του Δημητρίου, με αριθμό μητρώου 226682001 φοιτήτρια του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών «Διαχείριση Πληροφοριών σε Βιβλιοθήκες, Αρχεία και Μουσεία» του Τμήματος Αρχαιονομίας Βιβλιοθηκονομίας και Συστημάτων Πληροφόρησης της Σχολής Διοικητικών, Οικονομικών και Κοινωνικών Επιστημών του Πανεπιστημίου Δυτικής Αττικής, δηλώνω ότι:

«Είμαι συγγραφέας αυτής της μεταπτυχιακής εργασίας και ότι κάθε βοήθεια την οποία είχα για την προετοιμασία της, είναι πλήρως αναγνωρισμένη και αναφέρεται στην εργασία. Επίσης, οι όποιες πηγές από τις οποίες έκανα χρήση δεδομένων, ιδεών ή λέξεων, είτε ακριβώς είτε παραφρασμένες, αναφέρονται στο σύνολό τους, με πλήρη αναφορά στους συγγραφείς, τον εκδοτικό οίκο ή το περιοδικό, συμπεριλαμβανομένων και των πηγών που ενδεχομένως χρησιμοποιήθηκαν από το διαδίκτυο. Επίσης, βεβαιώνω ότι αυτή η εργασία έχει συγγραφεί από μένα αποκλειστικά και αποτελεί προϊόν πνευματικής ιδιοκτησίας τόσο δικής μου, όσο και του Ιδρύματος.

Παράβαση της ανωτέρω ακαδημαϊκής μου ευθύνης αποτελεί ουσιώδη λόγο για την ανάκληση του πτυχίου μου».

Η Δηλούσα



Δάφνη Δ. Ανδρονίκου

Ευχαριστίες

Ευχαριστώ θερμά όλους τους καθηγητές του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών «Διαχείριση Πληροφοριών σε Βιβλιοθήκες, Αρχεία, Μουσεία» και ιδιαιτέρως τον επιβλέποντα καθηγητή μου Δρ. Θεόδωρο Χίου, καθώς μου έδωσε την ευκαιρία να ασχοληθώ με ένα τόσο ενδιαφέρον θέμα, για την άριστη συνεργασία μας, την υποστήριξη του αλλά και την θετική συμβολή του καθόλη την διάρκεια εκπόνησης της εργασίας.

Επίσης ευχαριστώ τους γονείς μου επειδή πάντα είναι δίπλα μου.

Ημερομηνία

2/2/2024

Συγγραφέας

Δάφνη Δ. Ανδρονίκου

Περίληψη στα ελληνικά

Στο πλαίσιο της παρούσας διπλωματικής εργασίας διερευνήθηκαν οι εξαιρέσεις και περιορισμοί που επωφελούνται οι χρήστες των Μουσείων σύμφωνα με το νόμο περί πνευματικής ιδιοκτησίας όπως ισχύει στην Ελλάδα σήμερα.

Η βιβλιογραφική ανασκόπηση έδειξε ότι το δίκαιο της πνευματικής ιδιοκτησίας έχει γενικά λάβει υπόψη τις εξαιρέσεις και περιορισμούς που έχουν οι χρήστες στην Ελλάδα, αλλά δεν έχει λάβει υπόψη στην περίπτωση των χρηστών του Μουσείου τις ιδιαιτερότητες που προκύπτουν ως προς την πνευματική ιδιοκτησία. Ειδικότερα, η ιδιωτική αναπαραγωγή των χρηστών επιτρέπεται, όμως δεν έχουν ληφθεί υπόψη τα άμεσα και ιδιαίτερα προβλήματα που ανακύπτουν από την ιδιωτική αναπαραγωγή των έργων των Μουσείων από τους χρήστες τους, μέσω της λήψης φωτογραφιών, βιντεοσκόπησης/κινηματογράφησης και ζωγραφικής. Επίσης, από το ισχύον Ελληνικό δίκαιο διαπιστώνεται ότι υπάρχουν σχετικές πρόνοιες που αφορούν εξαιρέσεις και περιορισμούς προς όφελος των τυφλών και κωφαλάων ως χρήστες σε σχέση με το έντυπο υλικό και τις βιβλιοθήκες, όχι όμως σε σχέση με την χρήση των Μουσείων από αυτούς.

Μετά από μελέτη της ελληνικής νομοθεσίας και βιβλιογραφικής επισκόπησης γύρω από αυτά τα θέματα, διαπιστώθηκε ότι δεν έχει μέχρι και σήμερα συμπεριληφθεί ιδιαίτερο κεφάλαιο που να αφορά τα γενικά ζητήματα χρηστών των Μουσείων στο κομμάτι περί πνευματικής ιδιοκτησίας και φυσικά δεν πρωτοπορεί στο να ασχοληθεί με τα ιδιαίτερα ζητήματα των τυφλών και κωφαλάων χρηστών τους.

Συμπερασματικά η εργασία εισηγείται ότι θα μπορούσε να ενσωματωθεί στο ελληνικό δίκαιο περί πνευματικής ιδιοκτησίας ένα καινούργιο διαφορετικό κεφάλαιο, που θα συγκεντρώνει τις εξαιρέσεις και τους περιορισμούς οι οποίοι αφορούν τους χρήστες Μουσείων, συμπεριλαμβανομένων και των ειδικών περιπτώσεων που έχουν εντοπιστεί στην παρούσα διπλωματική.

Λέξεις Κλειδιά: Χρήστες, Μουσεία, Εξαιρέσεις/Περιορισμοί, Πνευματική Ιδιοκτησία, Άτομα με Αναπηρίες (ΑμεΑ)

Περίληψη στα αγγλικά

In the context of this thesis, the exceptions and limitations that Museum users benefit from the provisions of law on intellectual property as it applies in Greece today were investigated.

The bibliographic review showed that intellectual property law has generally taken into account the exceptions and limitations that users have in Greece, but has not taken into account in the case of Museum users the particularities arising in terms of intellectual property. In particular, the private reproduction of the users is allowed, but the immediate and special problems arising from the private reproduction of the works of the Museums by their users, through the taking of photos, video recording/filming and painting, have not been taken into account. Also, from the current Greek law is established that there are relevant provisions regarding exceptions and limitations for the benefit of the blind and deaf as users in relation to printed material and libraries, but not in relation to their use of Museums.

After investigating the Greek legislation and the relevant bibliography, it was found that until today no special chapter has been included regarding the general issues of Museum users in the intellectual property part and of course it is not a pioneer in dealing with the special issues of their blind and deaf users.

In conclusion, this study suggests that it could be incorporated into the Greek law on intellectual property a new different chapter, where there it gathers the exceptions and limitations concerning Museum users, including the special cases that have been identified in this thesis.

Keywords: Users, Museums, Exceptions and limitations, Copyright, Persons With Disability (P.W.D.)

Ακρωνύμια – Συντομογραφίες

Ελληνικές

ΟΠΙ	Οργανισμός Πνευματική Ιδιοκτησίας
Ν.	Νόμος
Ν.Δ.	Νομοθετικό Διάταγμα
Σ.	Σύνταγμα
Ε.Ε.	Ευρωπαϊκή Ένωση
Ε.Κ.	Ευρωπαϊκή Κανονισμοί
ΕΕΚ	Επίσημη Εφημερίδα των Ευρωπαϊκών Κοινοτήτων
ΦΕΚ	Φύλλο Εφημερίδας της Κυβέρνησης
ΔΕΕ	Δικαστήριο της Ευρωπαϊκής Ένωσης
ΑμεΑ	Άτομα με Αναπηρίες
ΕΜΣΤ	Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης
ΗΠΑ	Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής
π.χ.	Παραδείγματος Χάριν
παρ.	Παράγραφος
κ.λπ.	Και λοιπά
κ.ά.	Και άλλα
βλ.	Βλέπε
περίπτ.	Περίπτωση

Ξενόγλωσσες

AR	Augmented Reality
ASR	Automatic Speech Recognition
ICOM	International Council of Museums (Διεθνές Συμβούλιο Μουσείων)
UNESCO	United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (Εκπαιδευτική Επιστημονική και Πολιτιστική Οργάνωση των Ηνωμένων Εθνών)
MET	Metropolitan Museum of Art
MoMA	Museum of Modern Art
P2P	Peer-to-Peer
PC	Personal Computer
NFC	Near-Field Communication
FFF	Fused Filament Fabrication

CD-RW	Compact Disc-Rewritable
CD-R	Compact Disc-Recordable
DHH	Deaf and hard of hearing
DVD	Digital Video Disk
VHS	Video Home System
UK	United Kingdom

Πίνακας περιεχομένων

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ	1
1.1. ΠΛΑΙΣΙΟ, ΣΚΟΠΟΣ ΚΑΙ ΣΤΟΧΟΙ ΤΗΣ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ	1
1.2. ΜΟΥΣΕΙΑ	2
<i>1.2.1. Γενικά</i>	<i>2</i>
<i>1.2.2. Είδη Μουσείων</i>	<i>3</i>
<i>1.2.3. Είδη Χρηστών Μουσείων</i>	<i>7</i>
1.3. ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΗ ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑ	9
<i>1.3.1. Ιστορική Αναδρομή</i>	<i>9</i>
<i>1.3.2. Δίκαιο Πνευματικής Ιδιοκτησίας: γενική επισκόπηση</i>	<i>12</i>
<i>1.3.3. Οι εξαιρέσεις και περιορισμοί του δικαίου πνευματικής ιδιοκτησίας</i>	<i>14</i>
<i>1.3.4. Πνευματική Ιδιοκτησία και Μουσεία</i>	<i>16</i>
1.4. ΟΡΙΣΜΟΙ	17
<i>1.4.1. Χρήστες</i>	<i>17</i>
<i>1.4.2. Μουσείο</i>	<i>17</i>
<i>1.4.3. Πνευματική Ιδιοκτησία</i>	<i>18</i>
<i>1.4.4. Εξαιρέσεις/Περιορισμοί</i>	<i>18</i>
<i>1.4.5. Αναπαραγωγή -Ιδιωτική αναπαραγωγή</i>	<i>19</i>
<i>1.4.6. Ιδιωτική χρήση</i>	<i>19</i>
<i>1.4.7. Παθητική χρήση/απόλαυση</i>	<i>19</i>
1.5. ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ	19
1.6. ΟΡΓΑΝΩΣΗ ΚΕΦΑΛΑΙΩΝ	21
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2. ΠΑΘΗΤΙΚΗ ΑΠΟΛΑΥΣΗ	22
2.1. ΓΕΝΙΚΑ – ΠΑΘΗΤΙΚΗ ΧΡΗΣΗ	22
2.2. ΠΑΘΗΤΙΚΗ ΧΡΗΣΗ ΕΡΓΩΝ ΣΕ ΜΟΥΣΕΙΑ	23

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3. ΕΞΑΙΡΕΣΗ ΑΝΑΠΑΡΑΓΩΓΗΣ ΓΙΑ ΙΔΙΩΤΙΚΗ ΧΡΗΣΗ ΚΑΙ ΧΡΗΣΤΕΣ ΜΟΥΣΕΙΩΝ.....	29
3.1. ΓΕΝΙΚΑ ΠΕΡΙ ΑΝΑΠΑΡΑΓΩΓΗΣ ΓΙΑ ΙΔΙΩΤΙΚΗ ΧΡΗΣΗ	29
3.2. ΌΡΙΑ ΣΤΗΝ ΕΛΕΥΘΕΡΗ ΑΝΑΠΑΡΑΓΩΓΗ ΓΙΑ ΙΔΙΩΤΙΚΗ ΧΡΗΣΗ.....	32
3.3. ΛΗΨΗ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΩΝ ΩΣ ΙΔΙΩΤΙΚΗ ΑΝΑΠΑΡΑΓΩΓΗ ΣΤΑ ΜΟΥΣΕΙΑ.....	32
<i>3.3.1 Λήψη Φωτογραφιών και Μουσειακή Εμπειρία.....</i>	<i>32</i>
<i>3.3.2. Η φωτογραφία ως αυτοτελές αντικείμενο προστασίας.....</i>	<i>35</i>
<i>3.3.3. Γενική διαπίστωση</i>	<i>38</i>
3.4. ΙΔΙΩΤΙΚΗ ΑΝΑΠΑΡΑΓΩΓΗ ΒΙΝΤΕΟΣΚΟΠΗΣΗΣ/ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΗΣΗΣ – ΜΟΥΣΕΙΑ	38
3.5. ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ ΙΣΧΥΟΥΣΑΣ ΠΟΛΙΤΙΚΗΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ - ΒΙΝΤΕΟΣΚΟΠΗΣΗΣ/ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΗΣΗΣ ΣΤΑ ΜΟΥΣΕΙΑ.....	40
3.6. ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΩΣ ΙΔΙΩΤΙΚΗ ΑΝΑΠΑΡΑΓΩΓΗ ΣΤΑ ΜΟΥΣΕΙΑ.....	45
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4. ΕΞΑΙΡΕΣΕΙΣ ΠΡΟΣ ΟΦΕΛΟΣ ΤΥΦΛΩΝ ΚΑΙ ΚΩΦΑΛΛΩΝ	48
4.1. ΑΝΑΣΚΟΠΗΣΗ ΣΧΕΤΙΚΗΣ ΝΟΜΟΘΕΣΙΑΣ ΠΡΟΣ ΟΦΕΛΟΣ ΑΜΕΑ – ΤΥΦΛΩΝ ΚΑΙ ΚΩΦΑΛΛΩΝ	48
4.2. ΕΡΓΑΛΕΙΑ ΓΙΑ ΤΗΝ ΑΙΣΘΗΣΗ ΑΦΗΣ ΣΕ ΜΟΥΣΕΙΑ	54
4.3. ΕΡΓΑΛΕΙΑ ΓΙΑ ΟΠΤΙΚΟΑΚΟΥΣΤΙΚΑ ΜΕΣΑ.....	60
4.4. ΠΕΡΙ ΤΗΣ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑΣ ΜΟΥΣΕΙΩΝ ΣΕ ΕΛΛΑΔΑ ΚΑΙ ΕΞΩΤΕΡΙΚΟ ΓΙΑ ΤΥΦΛΟΥΣ ΚΑΙ ΚΩΦΑΛΛΑΛΟΥΣ.....	63
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	64
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ	68

Κεφάλαιο 1. Εισαγωγή

1.1. Πλαίσιο, σκοπός και στόχοι της διπλωματικής εργασίας

Στην Ελλάδα, τις τελευταίες δεκαετίες υπάρχει έντονη ανάπτυξη και εξέλιξη του τουριστικού της προϊόντος, γεγονός που συνεπάγεται την επιτακτική ανάγκη να προαχθεί και να αναπτυχθεί η γνωριμία των χιλιάδων επισκεπτών με τον πολιτισμό και την κουλτούρα της, που με σιγουριά θεωρούνται από τους πλέον ενδιαφέροντες παγκοσμίως. Συνεπώς, αποτελεί πρόκληση η εξέλιξη της Μουσειακής επιστήμης και η καθιέρωση καινοτομιών στους κανόνες δικαίου της χρήσης των Μουσείων, καθώς και την ανάπτυξη τους προς όφελος των χρηστών τους. Η ιστορία αιώνων αυτής της χώρας, διαθέτοντας άφθονη ποικιλία θησαυρών καλεί την πολιτεία να επεξεργαστεί το ισχύον δίκαιο της και να θεσπίσει διατάξεις που θα αναπτύξουν συνθήκες πρωτοποριακές για τους χρήστες των Μουσείων, ώστε να αποτελούν ενεργά και δυναμικά τους πόλους έλξης για την υποστήριξη της τουριστικής βιομηχανίας του τόπου.

Υπό αυτό το πρίσμα, η διερεύνηση του νομοθετικού πλαισίου περί πνευματικής ιδιοκτησίας στους χώρους αυτούς, αποτελεί πεδίο ιδιαίτερου ενδιαφέροντος και προσοχής, καθώς δεν έχει μέχρι σήμερα προσεγγιστεί επαρκώς από τους μελετητές. Παραδείγματος χάριν, τίθενται ερωτήματα όπως η ιδιωτική αναπαραγωγή από τους επισκέπτες βγάζοντας φωτογραφίες μέσω κινητών ηλεκτρονικών συσκευών [κινητό τηλέφωνο, tablet (υπολογιστή ταμπλέτα) κλπ.] για εκθέματα των Μουσείων και μέχρι που μπορεί να ασκήσουν το δικαίωμα αυτό και πως. Συγκεκριμένα, το βασικό ερώτημα θα επικεντρωθεί στο ισχύον νομοθετικό πλαίσιο της Ελλάδος περί πνευματικής ιδιοκτησίας, εστιάζοντας στις διατάξεις που αφορούν τους χρήστες Μουσείων και ειδικότερα σε αυτές που σχετίζονται με τις εξαιρέσεις και περιορισμούς τους.

Γενικά, το ισχύον νομοθετικό πλαίσιο, τόσο το εθνικό όσο και το ευρωπαϊκό, δεν περιέχει εξειδικευμένες αναφορές για τους περιορισμούς και τις εξαιρέσεις που σχετίζονται στοχευμένα στους χρήστες των Μουσείων. Οι όποιες ελευθερίες/ωφέλειες προκύπτουν για αυτή την ειδική ομάδα χρηστών, είναι ως απόρροια της επιδίωξης εφαρμογής των γενικών διατάξεων περί πνευματικής ιδιοκτησίας, όπως η παθητική απόλαυση/χρήση, η αναπαραγωγή, η ιδιωτική χρήση, η ιδιωτική αναπαραγωγή, έννοιες που αναλύονται στα επόμενα κεφάλαια. Έτσι, η μελέτη επικεντρώνεται στην ανάδειξη, τεκμηρίωση και προβολή αυτών των ειδικών εξαιρέσεων/περιορισμών τους οποίους η πολιτεία οφείλει να θεσπίσει για τους χρήστες των μουσειακών χώρων, εμπλουτίζοντας το υπάρχον νομοθετικό κενό. Οπότε, η παρούσα εργασία αποσκοπεί μέσω της βιβλιογραφικής διερεύνησης να προσεγγίσει το ισχύον νομοθετικό πλαίσιο που αφορά τις εξαιρέσεις και περιορισμούς που επωφελούνται οι χρήστες των Μουσείων, να

εντοπίσει πιθανές ελλείψεις, κενά ή και παραλείψεις του, με στόχο να συμβάλει στη βελτίωση του και πιθανόν να αναδειξει προτάσεις προς αυτή την κατεύθυνση (N.2121).

Μελετώντας την ιστορική εξέλιξη του θέματος της καθιέρωσης και αποδοχής των ζητημάτων περί πνευματικής ιδιοκτησίας των δημιουργών, αναδεικνύεται ότι το αντικείμενο αυτό γενικά χρήζει περαιτέρω διερεύνησης και μελέτης, αλλά ταυτόχρονα εντοπίζεται ότι δεν έχει αναπτυχθεί όσο θα ανέμενε κανείς γύρω από το ευαίσθητο κομμάτι των εκθεμάτων των Μουσείων. Εντοπίζοντας αυτήν την ανάγκη, που συνδέεται άρρηκτα με το νευραλγικής σημασίας κομμάτι του τουριστικού μας προϊόντος, κρίθηκε ιδιαίτερα ενδιαφέρον να γίνει στο πλαίσιο της παρούσας μελέτης μία προσπάθεια να αναδειχθούν πτυχές του ζητήματος της πνευματικής ιδιοκτησίας στοχευμένες για τους χρήστες των Μουσείων και μουσειακών χώρων.

(Βουδούρη, 2003; Κανελλοπούλου-Μπότη, 2023)

1.2. Μουσεία

1.2.1. Γενικά

Τα Μουσεία διαδραματίζουν σημαντικό ρόλο στη σημερινή κοινωνία. Είναι θεσμοί που διατηρούν και ερμηνεύουν τον πολιτισμό και την ιστορία μας. Παρέχουν ευκαιρίες εκπαίδευσης στο κοινό και βοηθούν στην ενίσχυση της κατανόησης και της εκτίμησης του κόσμου γύρω μας. Είναι επίσης οργανισμοί που προσφέρουν δυναμικά στον τομέα της οικονομίας του τόπου. Δημιουργούν θέσεις εργασίας και υποστηρίζουν τις επιχειρήσεις των τοπικών κοινοτήτων όπου εδρεύουν. Προσελκύουν τουρίστες και δημιουργούν έσοδα για τις τοπικές και εθνικές οικονομίες. Με λίγα λόγια, τα Μουσεία συμβάλλουν σημαντικά στην ποιότητα ζωής της κοινωνίας μας. Παρά τις πολλές θετικές συνεισφορές τους, αντιμετωπίζουν προκλήσεις στον σημερινό κόσμο καθώς υπάρχει έντονος συναγωνισμός με άλλα πολιτιστικά ιδρύματα και επιχειρήσεις. Πρέπει επίσης να αντιμετωπίσουν το συνεχώς μεταβαλλόμενο τοπίο της τεχνολογίας και τον αντίκτυπο που έχει στον τρόπο με τον οποίο οι άνθρωποι αντλούν πληροφορίες και αλληλεπιδρούν με το περιβάλλον τους. Παρά τις προκλήσεις, τα Μουσεία παραμένουν σημεία αναφοράς για την σημερινή κοινωνία καθώς μετέχουν ενεργά στη διατήρηση και την ερμηνεία του πολιτισμού και της ιστορίας μας (Simon, 2022).

Ο Zeller (1989) περιλαμβάνει στις φιλοσοφικές του αναζητήσεις σχετικά με τα Μουσεία και την κατηγορία για «Το Μουσείο ως Κοινωνικό Ίδρυμα», προάγοντας τον κοινωνικό ρόλο των Μουσείων (Hein, 2005:361).

Επίσης ο Welsh (2005) αναγνωρίζει ότι τα Μουσεία είναι οι κατάλληλοι χώροι όπου μπορεί και πρέπει να αναπτυχθούν μαθησιακά μοντέλα πέραν των τετριμμένων, διότι τα νοήματα και τα συναισθήματα που οι άνθρωποι μπορούν να συνδυάσουν με ένα μουσειακό υλικό δύναται να είναι ατελείωτα. Οπότε, πρέπει ως κέντρα μάθησης να δίνουν την δυνατότητα στους επισκέπτες να

ανακαλύπτουν το δικό τους μονοπάτι ως προς την εκτίμηση του υλικού που τους παρουσιάζεται (Welsh, 2005:114).

Αδιαμφισβήτητα είναι ιδρύματα που χρήζουν ανάπτυξης της οικονομικής πολιτικής τους από το κράτος, για να επιτύχουν τον καθοριστικό ρόλο που καλούνται να διαδραματίσουν. Όπως κάθε άλλος βιομηχανικός κλάδος, θα πρέπει να επωφεληθούν από την χάραξη χορηγικής πολιτικής, η οποία θα υποστηρίζεται από την χρήση σύγχρονων μεθόδων για την συνειδητοποίηση της επιχορηγούμενης επέμβασης (παράδειγμα αποτελούν οι επιτυχημένες παρεμβάσεις του Υπουργείου Πολιτισμού περί Εθνικού Δικτύου Πόλεων και η εκστρατεία για το βιβλίο) (Σκαλτσά, 1999:113-114).

Οι σύγχρονοι πολιτιστικοί οργανισμοί καλούνται να αντιμετωπίσουν την πρόκληση για αποτελεσματική επικοινωνία με το κοινό τους. Τα νέα Μουσεία και οι νέοι πολιτιστικοί χώροι, παράγουν σύγχρονες θεματικές, νέες απόψεις και νέα γνώση. Οφείλουν λοιπόν, να μην αρκεστούν πλέον στην παθητική μόνο προσφορά τους προς τους χρήστες τους, αλλά να υπερπηδήσουν σειρά φραγμών που αναστέλλουν την προσπάθεια αποτελεσματικής συμμετοχής τους σε αυτά (Πάτας, 2019:6-8).

1.2.2. Είδη Μουσείων

Για την διευκόλυνση της μελέτης των Μουσείων, η Νάκου (2009) προτείνει την σχηματική διάκρισή τους σύμφωνα με την οποία μπορούν να κατηγοριοποιηθούν σε τρεις μουσειολογικούς τύπους, τα παραδοσιακά, τα μοντέρνα και τα μεταμοντέρνα, ανάλογα με τον επιστημολογικό προσανατολισμό που έχουν. Τα παραδοσιακού τύπου Μουσεία, που αναπτυχθήκαν τον 19ο αιώνα παρουσιάζουν με παραδοσιακές αντιλήψεις τα εκθέματά τους (γραμμική αυστηρή ταξινόμηση, αντικειμενικές μαρτυρίες του πραγματικού, χρονολογική διάταξη εκθεμάτων κλπ.) καλλιεργώντας την εθνική μνήμη και συνείδηση. Τα μοντέρνα τύπου Μουσεία αναπτύχθηκαν τον 20ο αιώνα και στοχεύουν στην ανάδειξη της πολιτισμικής κληρονομιάς, την ενημέρωση των λαών, την αφύπνισή τους για την αξία της, διευρύνοντας τις δραστηριότητές τους στην μελέτη, συντήρηση και ανάδειξη των εκθεμάτων τους για το κοινωνικό όφελος. Θεωρούν ότι η πραγματικότητα είναι σύνθεση του παρόντος και του μέλλοντος αναδεικνύοντας εναλλακτικές ερμηνείες της. Ο μεταμοντέρνος τύπος Μουσείων εμφανίζεται στα τέλη του 20ου αιώνα, και μέσω της ιδεολογίας του επιχειρείται η ανάδειξη προτάσεων κατακερματισμένων ανθρώπινων ιστοριών, προβάλλοντας την ιδιαιτερότητα της κάθε μίας και τη διαφορετικότητά της. Το κεντρικό ενδιαφέρον του μεταμοντέρνου Μουσείου αφορά την ενίσχυση των πολλών διαφορετικών κοινωνικών, ατομικών και πολιτισμικών προοπτικών/αναγκών, αποσκοπώντας στην επίτευξη της βέλτιστης εξυπηρέτησης του κοινού (Νάκου, 2009:18-23).

Στην Ελλάδα, η πλειοψηφία των μουσειακών χώρων κατατάσσεται στον παραδοσιακό τύπο Μουσείων, γεγονός που τεκμηριώνεται από τη θεματολογία τους και από το ότι δεν έχουν καταφέρει να γίνουν θεσμός στη συνείδηση του κοινού, παρότι ως χώρα διαθέτει πλούσιο διαχρονικά ιστορικό παρελθόν και έχει προσφέρει ιδιαίτερα αναγνωρίσιμο κεφάλαιο στην παγκόσμια πολιτισμική κληρονομιά. Τα ελληνικά Μουσεία, ως οργανισμοί, δεν έχουν προχωρήσει σε δυναμική ανάπτυξη στο οικονομικό πεδίο όπου έχει επικρατήσει η επιχειρηματική κουλτούρα, το οικονομικό όφελος και η ανταγωνιστικότητα. Η κρατική μέριμνα θα μπορούσε να βοηθήσει προς αυτή την κατεύθυνση συνδυάζοντας την αύξηση των κονδυλίων για τους μουσειακούς οργανισμούς με την εκμετάλλευση των ευρωπαϊκών επιχορηγήσεων, κάτι που μέχρι σήμερα δεν έχει συμβεί στον επιθυμητό βαθμό (Μελίδη, 2008:52-55).

Υπάρχουν πολλά είδη Μουσείων και πολλά είδη κατάταξής τους, ανάλογα με τα κριτήρια που χρησιμοποιούνται για αυτήν, τα οποία είναι επίσης πολλά. Στην προσπάθεια επιστημονικής ταξινόμησης των Μουσείων, όπου παγκοσμίως υπάρχουν αμέτρητα και ποικίλα, αντιμετωπίζονται υπερκαλύψεις και συγχύσεις εννοιών στον τρόπο κατάταξής τους, καθώς και άλλα πιο εξειδικευμένα προβλήματα (Κανελλοπούλου-Μπότη, 2023:57-58).

Από την άλλη, μια παραδοσιακή διάκριση των Μουσείων είναι αυτή που αφορά μία κατηγορία τα Μουσεία τέχνης και η άλλη όλα τα υπόλοιπα. Η συγκεκριμένη διάκριση απορρέει από τη θεμελιώδη φιλοσοφική αντίληψη ότι η τέχνη παράγει «έργα τέχνης» που χαρακτηρίζονται ως ασυνήθιστα, μοναδικά και εξαιρετικά αντικείμενα που είναι δημιουργήματα ταλαντούχων ανθρώπων (Μπούνια, 2021:24).

Τα τελευταία χρόνια έχουν γίνει διάφορες προσπάθειες για την βέλτιστη ταξινόμηση των Μουσείων.

Το 2004 ο Zubiaur Carreño αναφέρει οκτώ είδη Μουσείων, που είναι:

- Τέχνης,
- Φυσικής ιστορίας,
- Εθνολογίας,
- Ιστορίας,
- Επιστήμης και τεχνολογίας,
- Κοινωνικών επιστημών,
- Εμπορίου και
- Γεωργίας.

Οι Ambrose και Paine (2012) κατηγοριοποιούν τα Μουσεία βάση πέντε τύπων ταξινόμησης (συλλογή, εποπτεία, είδος χρηστών, περιοχή διάχυσης, είδος εκθέσεων) καταλήγοντας σε έντεκα είδη Μουσείων για τις συλλογές, τα οποία είναι:

- Γενικά,
- Αρχαιολογικά,
- Τέχνης,
- Ιστορικά,
- Εθνογραφικά,
- Φυσικής ιστορίας,
- Επιστήμης,
- Γεωλογίας,
- Βιομηχανίας,
- Στρατιωτικά και
- Άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς.

Μια άλλη ταξινόμηση που αναφέρεται από τους Gob και Drouguet (2014) και είναι η ακόλουθη:

- Μουσεία τέχνης
- Μουσεία φυσικής ιστορίας,
- Μουσεία επιστήμης και τεχνολογίας,
- Πολυεπιστημονικά και διεπιστημονικά Μουσεία.

Το Υπουργείου Πολιτισμού της Γαλλίας (2018) μέσω του Τμήματος Στατιστικής του, αποδέχεται την κατάταξη των Μουσείων σε τέσσερις κατηγορίες, τις εξής:

- Φυσικής επιστήμης και τεχνολογίας,
- Κοινωνίας και πολιτισμού,
- Ιστορίας και
- Τέχνης

(Κανελλοπούλου-Μπότη, 2023:59).

Η Κανελλοπούλου-Μπότη (2023), λοιπόν, καταλήγει ότι τα Μουσεία κατατάσσονται στις εξής κατηγορίες:

- Ιστορικά,
- Αρχαιολογικά,
- Βυζαντινά,
- Λαογραφικά,
- Ανθρωπολογικά,
- Εθνογραφικά,
- Εθνολογικά,
- Βιομηχανικά,
- Επιστημονικά,

- Μουσεία φυσικής ιστορίας,
- Μουσεία τεχνολογίας,
- Μουσεία τέχνης (αρχαίας, σύγχρονης, πρωτόγονης, λαϊκής τέχνης κλπ.),
- Μουσεία ασιατικής τέχνης,
- Μουσεία θεάτρου,
- Μουσεία εικαστικών τεχνών,
- Μουσεία κινηματογράφου,
- Μουσεία μουσικής,
- Μουσεία πληροφορικής,
- Νομισματικά Μουσεία,
- Πολεμικά και ναυτικά Μουσεία,
- Μουσεία φωτογραφίας,
- Γεωλογικά Μουσεία,
- Μουσεία επιστήμης,
- Μουσεία φυσικής ιστορίας αλλά και ζωολογικοί και βοτανικοί κήποι,
- Πλανητάρια,
- Οικομουσεία και
- Φυσικά πάρκα.

Επίσης αναφέρει ως ειδικές κατηγορίες τα βιογραφικά Μουσεία που έχουν ως θέμα την ζωή και την ιστορική πορεία κάποιου συγκεκριμένου αξιόλογου ανθρώπου, τα Εβραϊκά Μουσεία και Μουσεία Ολοκαυτώματος και τα Μουσεία που αναφέρονται σε εθνότητες ή αυτόχθονες πληθυσμούς (Κανελλοπούλου-Μπότη, 2023:59-64).

Συμπερασματικά από τα ανωτέρω, είναι προφανές ότι υπάρχει πληθώρα ειδών Μουσείων, που θα ήταν ανέφικτο η παρούσα εξαμηνιαία εργασία να τα μελετήσει όλα. Για το λόγο αυτό επιλέχθηκε η εργασία να περιοριστεί σε δύο είδη Μουσείων της χώρας, τα Εθνικά Μουσεία και τα Μουσεία Τέχνης. Τα Εθνικά Μουσεία επιλέχθηκαν διότι είναι σημαντικά για την κάθε χώρα, αφού αυτά αναδεικνύουν τον πολιτισμό της και γενικότερα την ταυτότητα της. Όσο για τα Μουσεία Τέχνης, είναι το είδος Μουσείων που σε κάθε χώρα υπάρχουν ως από τα αρχαιότερα ιδρυθέντα (η ίδρυση τους ξεκινά από την ύστερη μεσαιωνική περίοδο) και προβάλλουν την καλλιτεχνική αξία της χώρας μέσα από τις συλλογές των τοπικών καλλιτεχνών, δίνοντας την δυνατότητα στο κοινό να κατανοήσει και να προσεγγίσει την αισθητική της κουλτούρα.

1.2.3. Είδη Χρηστών Μουσείων

Οι Desvallées και Mairesse (2014) δίνουν τον ορισμό για τους χρήστες Μουσείων: “Ως ουσιαστικό, ο όρος *public* (κοινό) αναφέρεται στους χρήστες του μουσείου (το κοινό του μουσείου), αλλά και, πέραν των πραγματικών χρηστών-επισκεπτών, σε όλο τον πληθυσμό στον οποίο απευθύνεται ο οργανισμός. Η έννοια του κοινού βρίσκεται στον πυρήνα σχεδόν όλων των σύγχρονων ορισμών για το μουσείο: «ίδρυμα... στην υπηρεσία της κοινωνίας και της ανάπτυξής της, ανοιχτό στο κοινό» (Desvallées & Mairesse, 2014:82).

Η κατηγοριοποίηση των χρηστών των Μουσείων, από τους ερευνητές, γίνεται με διάφορα κριτήρια όπως είναι η ηλικία, η μόρφωση, τα ενδιαφέροντα και άλλα. Στη συνέχεια επιχειρείται μια περιεκτική παρουσίαση των προσπαθειών κατάταξης σε κατηγορίες των χρηστών των Μουσείων.

Ο Dean (1996) δίνει την ακόλουθη κατάταξη για τους επισκέπτες του Μουσείου, χωρίζοντάς τους σε τρεις βασικούς τύπους:

- **Περιστασιακοί επισκέπτες.**
Είναι εκείνοι οι επισκέπτες που μετακινούνται γρήγορα μέσα στο χώρο του Μουσείου και εμφανίζουν προσανατολισμένη συμπεριφορά στην έξοδο. Επίσης, στον ελεύθερο χρόνο τους συμμετέχουν σε μια δραστηριότητα του χώρου που θεωρούν ότι αξίζει τον κόπο, χωρίς να εμπλέκονται έντονα.
- **Βιαστικοί επισκέπτες.**
Είναι εκείνοι οι επισκέπτες που δείχνουν γνήσιο ενδιαφέρον για την εμπειρία του θεματικού Μουσείου και τις συλλογές του. Ωστόσο, δεν αφιερώνουν πολύ χρόνο συνήθως για να διαβάσουν ειδικά κείμενα που φαίνονται δύσκολα ή απαιτούν υπερβολική προσπάθεια για την κατανόηση τους και κυρίως προτιμούν μια περιστασιακή προσέγγιση στην προβολή των πληροφοριών. Και τέλος,
- **Επισκέπτες μελετητές ή Σχολαστικοί.**
Είναι οι επισκέπτες που θα εξετάσουν τις εκθέσεις με πολύ μεγάλη προσοχή και είναι συνήθως πρόθυμοι και ικανοί να καταλάβουν τα παρουσιαζόμενα υλικά, ανεξάρτητα από το πόσο τεχνικό είναι το θέμα τους. Γενικότερα, περνούν άφθονο χρόνο στους χώρους, διαβάζουν κείμενα, ετικέτες και εξετάζουν προσεκτικά τα αντικείμενα. Φυσικά είναι το είδος των επισκεπτών που συχνά απαιτεί λίγο δελεασμό για να προσεγγιστεί.

(Dean, 1996:25-26).

Ο Hooper-Greenhill (1999) προσδιορίζει τις ομάδες-στόχους για τους επισκέπτες των Μουσείων ως ακολούθως:

- Οικογένειες,
- Σχολικές ομάδες,
- Παιδιά,
- Νέοι Συνταξιούχοι,
- Ηλικιωμένοι,
- Αρχάριοι μαθητές,
- Ακαδημαϊκοί πανεπιστημίου,
- Τουρίστες και
- Άνθρωποι με αναπηρία.

(Hooper-Greenhill, 1999:258-279).

Με βάση τη συμπεριφορά των επισκεπτών σε κλειστό χώρο, οι Veron & Levasseur (1991) αναγνωρίζουν τέσσερα «στυλ επισκεπτών» Μουσείων, τα οποία τα παρομοιάζουν με ζωικές συμπεριφορές:

- Ο επισκέπτης μυρμήγκι.
Τείνει να ακολουθεί μια συγκεκριμένη διαδρομή στα εκθέματα και απολαμβάνει την τεχνολογία. Ουσιαστικά, αφιερώνει πολύ χρόνο παρατηρώντας όλα τα εκθέματα και κινείται κοντά στους τοίχους και τα εκθέματα, αποφεύγοντας τον κενό χώρο.
- Ο επισκέπτης ψάρι.
Κινείται στο κέντρο του δωματίου και συνήθως αποφεύγει να κοιτάζει λεπτομέρειες του περιεχομένου των πολυμέσων. Δηλαδή, περπατά κυρίως στον κενό χώρο κάνοντας μόνο μερικές στάσεις για να δει τα περισσότερα εκθέματα αλλά για μικρό χρονικό διάστημα.
- Ο επισκέπτης πεταλούδα.
Δεν ακολουθεί μια συγκεκριμένη διαδρομή αλλά μάλλον καθοδηγείται από τον φυσικό προσανατολισμό των εκθεμάτων. Σταματά συχνά για να αναζητήσει περισσότερο το περιεχόμενο των πολυμέσων. Συχνά αλλάζει την κατεύθυνση της διαδρομής της περιήγησης του, ώστε να αποφύγει τα κενά διαστήματα. Συνήθως βλέπει όλα τα εκθέματα, ανάλογα με το πως ποικίλουν οι χρόνοι μεταξύ των εκθεμάτων.
- Ο επισκέπτης ακρίδα.
Φαίνεται να έχει συγκεκριμένη προτίμηση σε κάποια προεπιλεγμένα έργα τέχνης και τους αφιερώνει πολύ χρόνο παρατηρώντας το σχετικό περιεχόμενο των πολυμέσων. Γενικότερα βλέπει μόνο εκθέματα που τον ενδιαφέρουν στον κενό χώρο και μένει για αρκετή ώρα μόνο μπροστά από επιλεγμένα εκθέματα.

(Najbrt & Karounová, 2014:20; Antoniou et al., 2016:4; Cuomo et al., 2016:250).

Επιπλέον, το μοντέλο επισκεπτών του Falk's (2004) είναι ένα νέο μοντέλο, που περιγράφει τους διαφορετικούς τύπους επισκεπτών ανάλογα με τον στόχο της επίσκεψης τους, με βάση την αίσθηση της προσωπικής τους ταυτότητας. Όπως φαίνεται στο παρακάτω σχήμα, αυτοί οι τύποι επισκεπτών περιλαμβάνουν: Έμπειρους αναζητητές (Experience Seekers), Εξερευνητές (Explorers), Διοργανωτές (Facilitators), Χομπίστες (Hobbyists), Επαγγελματίες (Professionals) και Επανατροφοδοτιστές (Rechargers).



Εικόνα 1. Κατηγορίες Επισκεπτών του Falk's

(Kloud Khalid Hassan Abdulaziz & Mohamed Hesham Madbouly Hussein, 2018:295).

1.3. Πνευματική Ιδιοκτησία

1.3.1 Ιστορική Αναδρομή

Η πνευματική ιδιοκτησία, λόγω του γεγονότος ότι συνδέεται με τα γράμματα, την τέχνη, τον πολιτισμό και την τεχνολογία, συνιστά έναν ιδιαίτερα ενδιαφέρον κλάδο του ιδιωτικού δικαίου (Καλλινίκου, 2007:1). Η ιστορική εξέλιξη της ανάπτυξης της πνευματικής ιδιοκτησίας είναι σχετικά πρόσφατη, αφού ξεκίνησε από τον 15^ο αιώνα με την εφεύρεση της τυπογραφίας, αποτελώντας την έναρξη της ανάπτυξης της τεχνολογίας της επικοινωνίας και της τυποποίησης της γραφής. Η συγκεκριμένη εφεύρεση δημιούργησε την δυνατότητα της πρώτης μηχανικής αναπαραγωγής κειμένων και πρόταξε την σημασία της πατρότητας τους ως οικονομική αξία επί του έργου. Η μεγάλη διανομή αντιτύπων ανέπτυξε μια σημαντική αγορά βιβλίων, όπου οι ηγεμόνες μεταβίβαζαν σε καθορισμένες εκδοτικές επιχειρήσεις το δικαίωμα να τυπώνουν κάποια βιβλία. Όμως, υπήρξαν αντιδράσεις από το φιλελεύθερο κίνημα του διαφωτισμού¹, που ήταν εναντίον των ηγεμονικών δικαιωμάτων επί της πνευματικής ιδιοκτησίας, λόγω των περιορισμών και των διακρίσεων που αυτή προέβαλε και των συνεπειών που είχε για την ελευθερία του ανταγωνισμού και της διακίνησης των ιδεών (Μαρίνος, 2004:21; Χριστοδούλου, 2018:6). Οι Άγγλοι τυπογράφοι και εκδότες, με έντονη συντεχνιακή δράση, πρώτοι ενστερνίστηκαν την άποψη ότι και χωρίς την ύπαρξη προνομίου, τα έργα που είχαν εκδοθεί ή τυπωθεί αποκτούσαν

¹ Ο διαφωτισμός στα τέλη του 17^{ου} αιώνα με αρχές του 19^{ου} αιώνα. Βλ. Ιστοσελίδα: <https://www.bl.uk/restoration-18th-century-literature/articles/the-enlightenment>.

κάποιο είδος κυριότητας. Αυτή η άποψη ενδυναμώθηκε, καθιερώνοντας για τους συγγραφείς εκτός από την δωρεάν χορήγηση αντιτύπων του έργου τους και μία επιπλέον αμοιβή. Το 1709, η τότε βασίλισσα της Αγγλίας Άννα καθιέρωσε για τους τυπογράφους και τους εκδότες, το *copyright* δηλαδή το αποκλειστικό δικαίωμα εκτύπωσης και ανατύπωσης των βιβλίων. Συνεπώς οι συγγραφείς οποιουδήποτε έργου, για πρώτη φορά, είχαν το αποκλειστικό δικαίωμα να τυπώνουν τα έργα και να τα ανατυπώνουν (*right to copy*), για μια περίοδο δεκατεσσάρων ετών αρχής γενομένης από την χρονιά της πρώτης δημοσίευσής τους. Στο δικαίωμα αυτό δινόταν παράταση για όλο το χρόνο ζωής του συγγραφέα. Έτσι, σιγά σιγά γίνεται επικρατούσα η αντίληψη ότι ο δημιουργός του κάθε έργου, πέραν της συντεχνιακής δράσης, κατοχυρώνει την πνευματική ιδιοκτησία στο έργο του. Οπότε πλέον σταδιακά αρχίζει να δίνεται η αναγνώριση του πνευματικού δικαιώματος αποκλειστικά στον δημιουργό έναντι των εκδοτών, θέση που υποστηρίχθηκε και από τον φιλόσοφο John Locke² (Μαρίνος, 2004:22-23). Η νομοθετική ρύθμιση που ίσχυσε στην Αγγλία από το 18ο αιώνα, άργησε να γίνει δεκτή στις υπόλοιπες Ευρωπαϊκές χώρες. Η Γαλλία μόλις το 1777, μετά από συνεχόμενες διαμάχες επί του θέματος έφθασε να λάβει την *Conseil d'Etat du Roi*, σύμφωνα με την οποία αναγνώρισε ότι στον συγγραφέα του έργου ανήκει διά βίου το εκδοτικό προνόμιο, εφόσον αυτός το εκδίδει μόνος του το έργο ωστόσο παρέλθει ο θάνατος του, και απεριόριστα εφόσον το έχει μεταβιβάσει σε κάποιον εκδότη. Μετά την Γαλλική Επανάσταση³ θεσπίστηκαν δύο βασικοί νόμοι, που αναγνώριζαν και προστάτευαν γενικά την πνευματική ιδιοκτησία (1791 και 1793) για περιορισμένο χρόνο και ίσχυαν με ορισμένες τροποποιήσεις μέχρι και το 1957. Αυτοί οι δύο νόμοι αποτέλεσαν υποδείγματα για την νομοθεσία επί του θέματος σε άλλες χώρες. Στις χώρες του γερμανικού τόξου επιρροής υπήρξε ακόμη μεγαλύτερη καθυστέρηση στην εξέλιξη της θέσπισης νομοθετικού πλαισίου γύρω από την πνευματική ιδιοκτησία, με πρώτο τον νόμο της Πρωσίας το 1837 να εισαγάγει κατευθείαν το δικαίωμα της πνευματικής ιδιοκτησίας. Το 1871 καθιερώθηκε σε όλο το γερμανικό κράτος ενιαίος νόμος περί πνευματικής ιδιοκτησίας. Μόλις τον 20ο αιώνα έφθασε να εξαπλωθεί η νομοθετική προστασία της πνευματικής ιδιοκτησίας σε όλα τα ανεπτυγμένα κράτη (Κουμάντος, 2017:10).

Στην Ελλάδα στα χρόνια της Τουρκοκρατίας⁴ η πνευματική ιδιοκτησία ξεκίνησε να αναγνωρίζεται εθνικά, σαν μια από τις «γενικές αρχές δίκαιου», χωρίς να υπάρχουν τεκμήρια απόδειξης για αυτό. Μετά την ίδρυση του νέου Ελληνικού Κράτους το 1830, δημιουργήθηκε η πρώτη διαμάχη για το θέμα της πνευματικής ιδιοκτησίας στην υπόθεση του «σφετερισμού» των χειρόγραφων

² Ο Τζον Λοκ (29 Αυγούστου 1632 – 28 Οκτωβρίου 1704) ήταν Άγγλος φιλόσοφος και ιατρός, ο οποίος θεωρείται πλέον από τους σημαντικότερους στοχαστές της περιόδου του Διαφωτισμού και έγινε εύρος γνωστός ως ο Πατέρας του Κλασικού Φιλελευθερισμού Βλ. Ιστοσελίδα: https://en.wikipedia.org/wiki/John_Locke.

³ Η Γαλλική Επανάσταση διήρκεσε από το 1789 έως το 1799 Βλ. Ιστοσελίδα: <https://history.state.gov/milestones/1784-1800/french-rev>.

⁴ Η Τουρκοκρατία 1453-1821 Βλ. Εγκυκλοπαίδεια της Britannica Ιστοσελίδα: <https://www.britannica.com/place/Greece/Greece-under-Ottoman-rule>.

κωδικοποίησης του ισχύοντος δικαίου του Διονύσιου Πύρρου του Θετταλλού⁵. Το 1834 τίθεται σε ισχύ ο «Ποινικός Νόμος» που περιλαμβάνει και ορισμένες διατάξεις περί πνευματικής ιδιοκτησίας, οι οποίες αποτελέσαν και τις μοναδικές σχετικές διατάξεις επί του θέματος μέχρι το 1909. Το 1880, μετά από προσπάθειες διόρθωσης των διατάξεων του ισχύοντος Ποινικού Νόμου, οι βουλευτές Π. Καλλιγιάς και Δ. Σαράβας υπέβαλαν στη Βουλή σχετικό νομοσχέδιο που ψηφίζεται μεν αλλά αργότερα εγκαταλείπεται. Το 1892 δημοσιεύεται πραγματεία του Θ. Αποστολόπουλου με παράρτημα ένα δικό του νομοσχέδιο περί πνευματικής ιδιοκτησίας που αναδημοσιεύει το 1900, συμπληρωμένο και βελτιωμένο. Ο «Σύλλογος των Φιλοτέχνων» το 1895 καταρτίζει σχέδιο νόμου καλύπτοντας ολόκληρο το δίκαιο περί πνευματικής ιδιοκτησίας το οποίο έρχεται τροποποιημένο στην Βουλή το 1900 και ψηφίζεται, όμως και αυτό εγκαταλείπεται και τελικά περιορίζεται μόνο στις διατάξεις του για τα θεατρικά έργα. Σε αυτή την περιορισμένη μορφή ψηφίζεται το 1909 από τη Βουλή και γίνεται ο Νόμος ΓΥΠΓ'/1909 «Περί συγγραφικών δικαιωμάτων των θεατρικών έργων» (Κουμάντος, 2017:11-13).

Ο νόμος 2387 που ψηφίστηκε το 1920 είναι ο πρώτος ολοκληρωμένος νόμος που αφορά την πνευματική ιδιοκτησία στην Ελλάδα. Μετά την προσχώρηση της Ελλάδας στην Διεθνή Σύμβαση της Βέρνης, εκύρωσε την αναθεωρημένη Σύμβαση με το Ν. 5257/1931 «περί κυρώσεως της Συμβάσεως Βέρνης της 9 Σεπτεμβρίου 1886 δια την προστασία των φιλολογικών και καλλιτεχνικών έργων, της αναθεωρηθείσης εν Βερολίνω και Ρώμη την 13ην Νοεμβρίου 1908 και 2 Ιουνίου 1928». Στην συνέχεια, προσχώρησε στο κείμενο της Σύμβασης της Βέρνης, όπως αυτό αναθεωρήθηκε το 1948 και το εκύρωσε με το Ν.Δ. 3565/1956. Το 1952, προσχώρησε στην Παγκόσμια Σύμβαση πνευματικής ιδιοκτησίας (UNESCO), που κυρώθηκε με το Ν.Δ. 4254/1962. Με τον Ν. 100/1975 κυρώθηκε η προσχώρηση της χώρας στο καινούργιο αναθεωρημένο κείμενο της Σύμβασης της Βέρνης, που έγινε στο Παρίσι το 1971 (αφορά την αναθεώρηση των δύο μεγάλων διεθνών συμβάσεων για την πνευματική ιδιοκτησία, της Σύμβασης της Βέρνης και την Παγκόσμια Σύμβαση). Όμως, κατά την περίοδο της Δικτατορίας⁶ θεωρήθηκε ότι οι συγγραφείς και οι συνθέτες εισπράττουν από τη ραδιοφωνία και την τηλεόραση περισσότερο από ότι θα έπρεπε, οπότε δημιουργήθηκε το Ν.Δ. 451/1970 «Περί ραδιοφωνικών και τηλεοπτικών μεταδιδόμενων φιλολογικών, επιστημονικών, καλλιτεχνικών και μουσικών έργων», με το οποίο επέτρεπε σε όλους τους εν Ελλάδι λειτουργούντες οργανισμούς ραδιοφωνίας και τηλεόρασης, να μεταδίδουν οποιαδήποτε πνευματικά δημιουργήματα χωρίς την άδεια των δημιουργών τους. Μετά την πτώση της Δικτατορίας και αφού αυτό το διάταγμα δέχθηκε σθεναρές αντιδράσεις και διαμαρτυρίες, τόσο στην Ελλάδα όσο και στο Εξωτερικό, καταργήθηκε με το Ν.Δ. 175/1974. Μετά το 1975

⁵ Πύρρος Διονύσιος ο Θετταλός (1774 ή 1777 – 1853) ήταν καλόγερος, ιατρός, συγγραφέας και εκδότης Βλ. Ιστοσελίδα: https://en.wikipedia.org/wiki/Dionysios_Pyrrhos / Βλ. Ιστοσελίδα: <https://argolikivivliothiki.gr/>.

⁶ Η Δικτατορία στην Ελλάδα 1967-1974 Βλ. Εγκυκλοπαίδεια της Britannica ιστοσελίδα: <https://www.britannica.com/place/Greece/Civil-war-and-its-legacy>

επιχειρήθηκε η ρύθμιση των ζητημάτων που αφορούσαν την πνευματική ιδιοκτησία. Το 1990 με κοινή απόφαση των Υπουργών Δικαιοσύνης και Πολιτισμού, έγινε η δημιουργία μιας Νομοπαρασκευαστικής επιτροπής με αρμοδιότητα την σύνταξη σχεδίου νόμου που θα αφορούσε την πνευματική ιδιοκτησία. Στις 04/03/1993 δημοσιεύθηκε ο Νόμος 2121/1993 (για χάριν συντομίας θα αναφέρεται Ν.2121 τούδε και στο εξής) περί «*Πνευματική ιδιοκτησία, συγγενικά δικαιώματα και πολιτιστικά θέματα*» ΦΕΚ 25 Α' - Διορθ.Σφαλμ. στο ΦΕΚ-60 Α'/93), ο οποίος ισχύει μέχρι και σήμερα ως κύριος νόμος, που αφορά την πνευματική ιδιοκτησία στην Ελλάδα (Κουμάντος, 2017:14-16) .

1.3.2. Δίκαιο Πνευματικής Ιδιοκτησίας: γενική επισκόπηση

Το δίκαιο που αφορά την πνευματική ιδιοκτησία συνίσταται από κανόνες βάση των οποίων προφυλάσσονται τα δικαιώματα των δημιουργών των πολιτιστικών αγαθών που ορίζονται ως έργα τους.

Τα έργα στο δίκαιο κατατάσσονται σε τρεις μεγάλες κατηγορίες, ως εξής:

- τα έργα λόγου, τα οποία συμπεριλαμβάνουν κείμενα κάθε μορφής, δημοσιογραφικά άρθρα, μυθιστορήματα, ποιήματα κλπ.,
- τα έργα τέχνης (εικαστικά έργα, γλυπτά, φιλμ κλπ.) και
- τα τεχνολογικά αγαθά όπως προγράμματα ηλεκτρονικών υπολογιστών, ψηφιακές βάσεις δεδομένων κλπ.

Ιδιαίτερος και αυτόνομος πλέον κλάδος της νομικής επιστήμης, το δίκαιο της πνευματικής ιδιοκτησίας χαρακτηρίζεται ως η τομή των ετερόκλητων επιστημονικών κλάδων. Από την μία πλευρά της νομικής επιστήμης και από την άλλη των καλών τεχνών και παράλληλα δρα ως συνδετικός ιστός μεταξύ δικαίου, τεχνικής και επικοινωνίας. Κατατάσσεται λοιπόν στο δίκαιο των άυλων αγαθών από αυτή την συστηματική άποψη. Επίσης, ρυθμίζει με την μορφή των συγγενικών δικαιωμάτων τα καλλιτεχνικά ή οργανωτικά επενδυτικά αποτελέσματα στα οποία περιλαμβάνονται τα δικαιώματα των εκτελεστών, των καλλιτεχνών, των ερμηνευτών, των παραγωγών ήχου και εικόνας, των ραδιοτηλεοπτικών σταθμών κλπ., με την προϋπόθεση ότι παράγουν έργο σύμφωνα με την παραπάνω έννοια.

Η δημιουργικότητα του ανθρώπου, αποτέλεσμα της οποίας είναι να παράγει έργα εικαστικών τεχνών, επιστημονικών κειμένων, αρχιτεκτονικών έργων, προγράμματα και εφαρμογές ηλεκτρονικών υπολογιστών, μουσικών συνθέσεων ή ακόμα και θεατρικών/ κινηματογραφικών έργων, δικαιολογεί την ανάγκη για προστασία της πνευματικής ιδιοκτησίας του δημιουργού, όπως καθορίζεται από το ισχύον νομικό πλαίσιο. Όλα τα ανωτέρω έργα ανήκουν στην κατηγορία των άυλων αγαθών, όπως οι ευρεσιτεχνίες καθώς και τα σήματα. Αποτελούν πρωτότυπα δημιουργήματα, που μπορεί κάποιος να τα προσεγγίσει και προέρχονται από την πνευματική δραστηριότητα του δημιουργού τους. Δεν έχει σημασία η υλική τους αποτύπωση, δηλαδή πάνω

σε τι υλικό έχουν καταχωρηθεί, άλλα το περιεχόμενο τους και το νόημα τους. Το αποκλειστικό και απόλυτο δικαίωμα επί της κυριότητας του έργου παρουσιάζεται στους τρίτους με την βοήθεια της κατοχύρωσης της υλικής εξουσίας του παραγόμενου υλικού πράγματος. Η έκφραση του ανθρώπου μέσω της πνευματικής του δημιουργίας, δεν εξαρτάται από το χρόνο, το χώρο ή τον τρόπο (πχ. είδος αναπαραγωγής, είδος διασκευής του κλπ.) που κάθε δημιουργός χρησιμοποιεί για την παρουσίαση (Μαρίνος, 2004:5-6).

Ο Κουμάντος (2017) αναφερόμενος στην θεμελιώδη θέση της έννοιας του «έργου» του κάθε δημιουργού και ορίζοντάς το ως αυτό που συνιστά το πνευματικό δημιούργημα του και το μέσο για να προβάλλει τις αξιώσεις του επί της πρωτοτυπίας του, προτάσσει την ανάγκη το έργο να επιδεικνύει ένα ελάχιστο όριο στο δημιουργικό ύψος, διευκρινίζοντας ότι για να επιτευχθεί η εκ των πραγμάτων αποδοχή της πρωτοτυπίας του κάθε έργου οφείλει αυτό να τηρεί μια ελάχιστη απόσταση από αυτά που είναι ήδη γνωστά ή αυτονόητα. Όπως τονίζει, στο δίκαιο περί πνευματικής ιδιοκτησίας πρέπει αρχικά να ληφθούν υπόψιν τρεις ιδιομορφίες που το χαρακτηρίζουν και είναι οι ακόλουθες:

- Το αντικείμενο της πνευματικής ιδιοκτησίας είναι άυλο. Ξεκαθαρίζει ότι το δημιούργημα του ανθρώπινου πνεύματος (σχήμα, μουσική, κείμενο, εικόνα, κ.λπ.) είναι το αντικείμενο που αφορά την πνευματική ιδιοκτησία και όχι το υλικό που χρησιμοποιείται για να το ενσωματώσει (μάρμαρο, δίσκος βινυλίου, χαρτί, καμβάς κ.λπ.). Επίσης, παρουσιάζει τον ορισμό της «διανοητικής ιδιοκτησίας» (*propriété intellectuelle*) η οποία περιλαμβάνει εκτός των ανωτέρω άυλων δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας και άλλα άυλα δικαιώματα (σήματα, ευρεσιτεχνίες κ.λπ.) που κατατάσσονται στην βιομηχανική ιδιοκτησία.
- Το νομικό πλαίσιο που προστατεύει την πνευματική ιδιοκτησία απευθύνεται τόσο στην προστασία των περιουσιακών συμφερόντων του δημιουργού όσο και στην προστασία της ηθικής σχέσης του με το έργο του.
- Το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό ότι το πνευματικό δημιούργημα είναι εξ'ορισμού ανεπανάληπτο και μοναδικό και ο δημιουργός του έχει μονοπωλιακή σχέση με αυτό.

Επιπρόσθετα, προβάλλει την ύπαρξη των λεγόμενων «συγγενικών δικαιωμάτων» επί των έργων, που έχουν αναπτυχθεί τα τελευταία χρόνια, επιπροσθέτως των πνευματικών δικαιωμάτων των δημιουργών τους και αποδίδονται σε πρόσωπα που με την συνεργασία τους προωθούν και προσφέρουν στην διάδοση των δημιουργημάτων. Στο ισχύον ελληνικό δίκαιο τέτοιου είδους δικαιώματα αποδίδονται στους εκτελεστές καλλιτέχνες, ερμηνευτές, στους παραγωγούς ήχου/εικόνας, στους οργανισμούς ραδιοτηλεόρασης, στους εκδότες κλπ. (Κουμάντος, 2017:1-3). Όμως αυτού του είδους τα δικαιώματα δεν θα αποτελέσουν αντικείμενο της παρούσας εργασίας.

Αυτό που εξετάζεται επισταμένως στα επόμενα κεφάλαια είναι η διάδραση που ουσιαστικά αναπτύσσεται μεταξύ των εκτιθέμενων προστατευόμενων έργων σε Μουσεία και των χρηστών τους.

1.3.3. Οι εξαιρέσεις και περιορισμοί του δικαίου πνευματικής ιδιοκτησίας

Το δικαίωμα πνευματικής ιδιοκτησίας χαρακτηρίζεται ως αποκλειστικό δικαίωμα και ως τέτοιου είδους δικαίωμα επιτρέπει στον δημιουργό-δικαιούχο να ασκεί αυτός μόνο όλες τις εξουσίες που του παρέχονται από αυτό δηλ. τις ηθικές και περιουσιακές και παράλληλα του δίνει τη δυνατότητα να μην επιτρέπει σε οποιονδήποτε τρίτο την άσκηση των συγκεκριμένων εξουσιών.

Στο άρθρο 1 του Ν.2121 αναφέρεται ότι *«Οι πνευματικοί δημιουργοί με τη δημιουργία του έργου, αποκτούν πάνω σ' αυτό πνευματική ιδιοκτησία, που περιλαμβάνει, ως αποκλειστικά και απόλυτα δικαιώματα...»* το περιουσιακό και το ηθικό (Ν.2121). Δηλαδή, καταρχήν ο νομοθέτης αποδέχεται ότι ο δημιουργός του έργου είναι και παραμένει ο ιδιοκτήτης του με αποκλειστική κυριότητα του, όπως ισχύει και με τα αντικείμενα που μπορεί να κατέχει κάποιος. Όμως οι καλλιτέχνες δημιουργοί επιδιώκουν να κοινωνούν τα έργα τους ώστε να αποτελέσουν μέρος της πολιτιστικής εξέλιξης του συνόλου. Αυτό από μόνο του διαφοροποιεί τα πνευματικά έργα από τα λοιπά αντικείμενα, καθώς στα συγκεκριμένα ανακύπτει ένας ηθικοκοινωνικός χαρακτήρας που από την μία δέχεται το δικαίωμα στο έργο για τον δημιουργό του και από την άλλη αναγνωρίζει το συνταγματικά κατοχυρωμένο δικαίωμα στην πληροφορία για το κοινό (άρθρο 5Α του Συντάγματος 1975/2001). Ο κάθε δημιουργός χρησιμοποιεί την κοινή πνευματική παρακαταθήκη για να καταφέρει να παρουσιάσει ένα πρωτότυπο δικό του έργο, που θα αναγνωριστεί ως ιδιοκτησία του και θα προστεθεί σε αυτή. Το πνευματικό δημιούργημα μέσω της λειτουργίας του παρέχει οικονομικές δυνατότητες εκμετάλλευσης του στον δημιουργό-δικαιούχο του. Ωστόσο, εκτός αυτού πραγματοποιεί και άλλους σκοπούς που αφορούν το κοινωνικό σύνολο σε ότι αφορά την ικανοποίηση των καλλιτεχνικών, αισθητικών, μορφωτικών του αναγκών, καθώς και των αναγκών του για ενημέρωση. Επίσης ικανοποιεί ορισμένα συμφέροντα ιδιωτών (ιδιωτική αναπαραγωγή) και σε ορισμένες περιπτώσεις εξυπηρετεί ακόμη και την κρατική λειτουργία. Η διπλή αυτή ταυτόχρονη λειτουργία του έργου τόσο ως μέσο πλουτισμού για δημιουργό-δικαιούχο του, όσο και ως μέσο για την επίτευξη βασικών κοινωνικών αναγκών αποτελεί και τον κύριο λόγο δημιουργίας συγκρούσεων ανάμεσα στους δημιουργούς και τους χρήστες των έργων, εξαιτίας της ανάπτυξης αντιτιθέμενων συμφερόντων μεταξύ τους. Η δε ψηφιακή επανάσταση είναι αυτή που έχει πυροδοτήσει την σύγκρουση συμφερόντων μεταξύ των δημιουργών και τελικών χρηστών, ζήτημα που κυριαρχεί στο δίκαιο πνευματικής ιδιοκτησίας. Οι δημιουργοί διεκδικούν την αύξηση και επέκταση της αποκλειστικότητας επί των πνευματικών τους δικαιωμάτων, ενώ οι χρήστες επιδιώκουν την αύξηση της προσβασιμότητας στα πνευματικής ιδιοκτησίας έργα μέσω της με όσο το δυνατό μείωσης της νόμιμης αποκλειστικής προστασίας των πνευματικών δικαιωμάτων επί αυτών.

Ο νομοθέτης λαμβάνοντας υπόψη αυτό το καίριο ζήτημα, προσπάθησε να βρει τρόπο να ισορροπήσει την κατάσταση μεταξύ των πνευματικών δικαιωμάτων των δημιουργών και του δικαιώματος πρόσβασης του κοινού στα έργα τους. Για αυτό, προέβλεψε να υπάρχουν στο νόμο μερικές συγκεκριμένες περιπτώσεις όπου δεν θα απαιτείται η λήψη άδειας του δημιουργού για την χρήση του έργου του, ούτε και η καταβολή αμοιβής. Αυτές οι περιπτώσεις είναι οι λεγόμενοι περιορισμοί της αποκλειστικότητας του περιουσιακού δικαιώματος επί της πνευματικής ιδιοκτησίας ή διαφορετικά αναφερόμενες ως εξαιρέσεις του νόμου. Στο σημείο αυτό τονίζεται ότι οι όροι «περιορισμοί» και «εξαιρέσεις» στον νόμο χρησιμοποιούνται ως ταυτόσημοι. Βέβαια από μελετητές υποστηρίζεται ότι υπάρχει κάποια διαφορά μεταξύ τους η οποία αναλύεται στους ορισμούς στην παρ. 1.4.4 «εξαιρέσεις και περιορισμοί». Αποζημίωση στον ισχύοντα νόμο προβλέπεται μόνο για την περίπτωση της αναπαραγωγής για ιδιωτική χρήση (Κοτσίρης & Σταματούδη, 2012:450-451, Κοτσίρης, 2011: 245-246).

Στον Ν. 2121, που είναι ο βασικός νόμος στο ελληνικό δίκαιο περί “Πνευματικής ιδιοκτησίας, συγγενικά δικαιώματα και πολιτιστικά θέματα”, στο κεφάλαιο 4 στα άρθρα 18 έως 28Γ αναπτύσσονται οι περιορισμοί του περιουσιακού δικαιώματος γενικά και είναι οι εξής:

- Άρθρο 18: Αναπαραγωγή για ιδιωτική χρήση
- Άρθρο 19: Παράθεση αποσπασμάτων
- Άρθρο 20: Σχολικά βιβλία και ανθολογίες
- Άρθρο 21: Χρήση για διδασκαλία
- Άρθρο 21 Α: «Ορισμοί της εξόρυξης κειμένων και δεδομένων, του ερευνητικού οργανισμού και του ιδρύματος πολιτιστικής κληρονομιάς - Εξαίρεση της αναπαραγωγής έργων με σκοπό την εξόρυξη κειμένων και δεδομένων για σκοπούς επιστημονικής έρευνας και αποκλεισμός αντίθετων συμβατικών ρυθμίσεων»
- Άρθρο 21 Β: «Εξαίρεση της εξόρυξης κειμένων και δεδομένων από την αναπαραγωγή και εξαγωγή νομίμως προσβάσιμων έργων και άλλου υλικού»
- Άρθρο 22: Αναπαραγωγή πρόσθετου αντιτύπου από μη κερδοσκοπικές βιβλιοθήκες ή αρχεία
- Άρθρο 22 Α: «Διατήρηση της πολιτιστικής κληρονομιάς»
- Άρθρο 23: Αναπαραγωγή κινηματογραφικών έργων
- Άρθρο 24: Αναπαραγωγή για σκοπούς δικαστικών ή διοικητικών
- Άρθρο 25: Χρήση για λόγους ενημέρωσης
- Άρθρο 26: Χρήση εικόνων με έργα σε δημόσιους χώρους
- Άρθρο 27: Δημόσια παράσταση ή εκτέλεση σε ειδικές περιστάσεις
- Άρθρο 27 Α: «Ορισμένες χρήσεις ορφανών έργων»

- Άρθρο 27 Β: «Χρήση έργων και άλλων αντικειμένων προστασίας μη διαθέσιμων στο εμπόριο, διασυνοριακές χρήσεις από ιδρύματα πολιτιστικής κληρονομιάς, μέτρα δημοσιότητας και διάλογος με τα ενδιαφερόμενα μέρη»
- Άρθρο 28: Έκθεση και αναπαραγωγή εικαστικών έργων
- Άρθρο 28 Α: «Επιτρεπόμενες χρήσεις προς όφελος έντυπο-αναπήρων και ατόμων με άλλες αναπηρίες»
- Άρθρο 28 Β: «Εξαιρέση από το δικαίωμα αναπαραγωγής»
- Άρθρο 28 Γ: «Ρήτρα γενικής εφαρμογής επί των περιορισμών».

1.3.4. Πνευματική Ιδιοκτησία και Μουσεία

Από τη σύστασή του, το νεοελληνικό κράτος ιδρύει Μουσεία με στόχο την προστασία των αρχαιοτήτων του. Από τότε διαφαίνεται η ανάγκη θέσπισης νομοθετικού πλαισίου ώστε να προστατευτούν από την έντονη τάση κυρίως των ξένων περιηγητών για σύληση τους. Πρώτος ο Καποδίστριας σε εγκύκλιό του της 12^{ης} Μαΐου του 1828, καλεί τους υπεύθυνους Επιτρόπους να παραχωρούν στην Κυβέρνηση τις αρχαιότητες και όχι να επιτρέπουν την εξαγωγή τους από την χώρα (Βουδούρη, 2003:7,13). Ακολουθούν διαχρονικά διάφορα νομοθετήματα σε ότι αφορά την λειτουργία των Μουσείων, χωρίς όμως να λαμβάνεται ιδιαίτερη μνεία σε σχέση με τα πνευματικά δικαιώματα επί των εκθεμάτων τους που θα έπρεπε να υπόκεινται σε προστασία. Τελικά, με τον Ν. 3028/2002 αναγνωρίζεται ο πολυδιάστατος ρόλος των Μουσείων, μέσω των οποίων γίνεται ανάδειξη των εκάστοτε συλλογών τους, με σκοπό την ψυχαγωγία, την εκπαίδευση και κυρίως την μελέτη τους (Βουδούρη, 2003:118-120). Το γεγονός αυτό αναδεικνύει την απόλυτη ανάγκη ώστε στα Μουσεία, ως ιδρύματα πολιτιστικής κληρονομιάς, να υπάρξει η πλήρης εφαρμογή του ισχύοντος δικαίου περί πνευματικής ιδιοκτησίας (Ν.2121).

Η πλειοψηφία τους χρησιμοποιεί αλληλεπίδραση μεταξύ αντικειμένων και ανθρώπων ως μέσο ερμηνείας. Για παράδειγμα, ενθαρρύνουν τους επισκέπτες να διαβάζουν ετικέτες που περιγράφουν το κάθε εκτιθέμενο αντικείμενο, και έτσι δημιουργούν μια οπτική και γνωστική αλληλεπίδραση μεταξύ του επισκέπτη και της ετικέτας και μεταξύ του επισκέπτη και του αντικειμένου. Πολλά Μουσεία προσφέρουν ζωντανές επιδείξεις και παρουσιάσεις, όπου κατά τη διάρκεια τους συνήθως το προσωπικό τους αλληλοεπιδρά με τα αντικείμενα και οι επισκέπτες παρακολουθούν και ακούν. Άλλα πάλι, ενθαρρύνουν τους επισκέπτες τους να αλληλεπιδρούν απευθείας με ειδικά σχεδιασμένα ερμηνευτικά εκθέματα και αντικείμενα για να ενισχύσουν την εμπειρία του επισκέπτη (Pekarik, Doering & Karns, 1999: 152-173). Αυτή η αλληλεπίδραση από τη δημόσια χρήση των δημιουργημάτων γεννά τα θέματα της παθητικής χρήσης και της ιδιωτικής αναπαραγωγής που θα αναπτυχθούν στα κεφάλαια που ακολουθούν.

1.4. Ορισμοί

Στην παράγραφο που ακολουθεί, γίνεται μια περιεκτική παρουσίαση των ορισμών που αφορούν το θέμα της εργασίας. Οι ορισμοί αναφέρονται σε όρους και έννοιες από δυο διαφορετικούς κλάδους, της Μουσειολογίας και της Πνευματικής Ιδιοκτησίας και θα εφαρμοστούν σε όλη τη διπλωματική εργασία. Ειδικότερα, παρατίθενται οι ορισμοί της ιδιωτικής αναπαραγωγής και της παθητικής χρήσης/ απόλαυσης, καθώς αποτελούν τα αντικείμενα ανάλυσης των κεφαλαίων 2 και 3 της εργασίας.

1.4.1. Χρήστες

Το άρθρο 1 του Ν. 2121 ορίζει ότι *«Λογίζεται έναντι των τρίτων ως αρχικός δικαιούχος του περιουσιακού και του ηθικού δικαιώματος όποιος καθιστά νομίμως προσιτό στο κοινό έργο ανώνυμο ή με ψευδώνυμο»*, χωρίς όμως στην συνέχεια να δίνεται συγκεκριμένος ορισμός για τους χρήστες των δικαιωμάτων, αλλά αναφέροντάς τους σε διάφορα σημεία του, ως αυτούς που έχουν την δυνατότητα να εκτελούν με ή χωρίς την άδεια του δημιουργού κάθε έργου, οποιαδήποτε από τις εξεταζόμενες πράξεις επί του περιουσιακού και του ηθικού δικαιώματος του (Ν.2121).

1.4.2. Μουσείο

Από τον παλαιότερο Ν. 3028/2002 στο άρθρο 45 παρ.1 και τον καινούργιο Ν. 4858/2021 στο άρθρο 45 παρ.1 δίνεται η έννοια: *«Ως Μουσείο νοείται η υπηρεσία ή ο οργανισμός μη κερδοσκοπικού χαρακτήρα, με ή χωρίς ίδια νομική προσωπικότητα, που αποκτά, δέχεται, φυλάσσει, συντηρεί, καταγράφει, τεκμηριώνει, ερευνά, ερμηνεύει και κυρίως εκθέτει και προβάλλει στο κοινό συλλογές αρχαιολογικών, καλλιτεχνικών, εθνολογικών ή άλλων υλικών μαρτυριών του ανθρώπου και του περιβάλλοντός του, με σκοπό τη μελέτη, την εκπαίδευση και την ψυχαγωγία»* (Ν.3028/2002:53; Ν.4858/2021:65-66).

Ένας πρόσφατος ορισμός έχει δοθεί από το Διεθνές Συμβούλιο Μουσείων (ICOM) (2022) και αναφέρει: *«Το Μουσείο είναι ένα μη κερδοσκοπικό, μόνιμο ίδρυμα στην υπηρεσία της κοινωνίας που ερευνά, συλλέγει, συντηρεί, ερμηνεύει και εκθέτει υλική και άυλη κληρονομιά. Ανοιχτά στο κοινό, προσβάσιμα και χωρίς αποκλεισμούς, τα μουσεία προάγουν την ποικιλομορφία και τη βιωσιμότητα. Λειτουργούν και επικοινωνούν ηθικά, επαγγελματικά και με τη συμμετοχή των κοινοτήτων, προσφέροντας ποικίλες εμπειρίες για εκπαίδευση, απόλαυση, προβληματισμό και ανταλλαγή γνώσεων⁷»* (ICOM, 2022).

⁷ Ορισμός από το πρωτότυπο: «A museum is a not-for-profit, permanent institution in the service of society that researches, collects, conserves, interprets and exhibits tangible and intangible heritage. Open to the public, accessible and inclusive, museums foster diversity and sustainability. They operate and communicate ethically, professionally and with the participation of communities, offering varied experiences for education, enjoyment, reflection and knowledge sharing» (ICOM,2022).

Τέλος στον Ν. 2121 περί Πνευματικής Ιδιοκτησίας, στο άρθρο 21Α παρ. 1γ δίδεται ο ορισμός: «Ως ίδρυμα πολιτιστικής κληρονομιάς» νοείται προσιτή στο κοινό βιβλιοθήκη ή Μουσείο, αρχείο ή ίδρυμα κινηματογραφικής ή ακουστικής κληρονομιάς» (Ν.2121).

1.4.3. Πνευματική Ιδιοκτησία

Το άρθρο 1 παρ.1 του νόμου 2121 ορίζει για την πνευματική ιδιοκτησία ότι «*λογίζεται έναντι των τρίτων ως αρχικός δικαιούχος του περιουσιακού και του ηθικού δικαιώματος όποιος καθιστά νομίμως προσιτό στο κοινό έργο ανώνυμο ή με ψευδώνυμο*» (Ν.2121).

Οι Κοριατοπούλου-Αγγέλη και Τσίγκου (2008) αναφέρουν: «*οι πνευματικοί δημιουργοί με τη δημιουργία του έργου, αποκτούν πάνω σ' αυτό πνευματική ιδιοκτησία, που περιλαμβάνει, ως αποκλειστικά και απόλυτα δικαιώματα, το δικαίωμα της εκμετάλλευσης του έργου (περιουσιακό δικαίωμα) και το δικαίωμα της προστασίας του προσωπικού τους δεσμού προς αυτό (ηθικό δικαίωμα)*» (Κοριατοπούλου-Αγγέλη & Τσίγκου, 2008:531).

Επιπρόσθετα, ορισμός για την πνευματική ιδιοκτησία δίδεται και από τον Οργανισμό Πνευματικής Ιδιοκτησίας (ΟΠΙ) (2019), σύμφωνα με το οποίο: «*Με τον όρο 'πνευματική ιδιοκτησία' χαρακτηρίζεται το δικαίωμα που έχει ο δημιουργός ενός έργου του πνεύματος πάνω σε αυτό, δηλαδή το δικαίωμα που του δίνει τη δυνατότητα να ελέγχει τη χρήση του έργου του. Πνευματική ιδιοκτησία ονομάζεται, επίσης, το σύνολο των κανόνων που ρυθμίζουν το δικαίωμα αυτό και που αποσκοπούν στην προστασία των δημιουργών και των δικαιούχων συγγενικών δικαιωμάτων*» (ΟΠΙ, 2019:6).

Επίσης, σύμφωνα με τον Κουμάντο (2017): «*Πνευματική ιδιοκτησία ονομάζεται το δικαίωμα που η έννομη τάξη απομένει στο δημιουργό ενός πνευματικού έργου πάνω στο έργο αυτό. Πνευματική ιδιοκτησία ονομάζεται και ολόκληρος ο σχετικός θεσμός δηλαδή το σύνολο των κανόνων που ρυθμίζουν αυτό το δικαίωμα*» (Κουμάντος, 2017:1).

1.4.4. Εξαιρέσεις/Περιορισμοί

Οι Κατσίρης και Σταματούδη (2012) ορίζουν τις έννοιες ως εξής: «*Οι όροι 'εξαίρεση' και 'περιορισμός' χρησιμοποιούνται εναλλακτικά στη συνέχεια, χωρίς να υπάρχει καμία διαφοροποίηση ως προς τη χρήση τους. Παρόλαυτα έχει υποστηριχθεί στη θεωρία πως όρος 'περιορισμός' χρησιμοποιείται κυρίως για επιτρεπόμενες χρήσεις χωρίς άδεια αλλά με καταβολή αμοιβής (π.χ. άρθρο.18), ενώ ο όρος 'εξαίρεση', όταν δεν απαιτείται ούτε άδεια, ούτε αμοιβή*» (Κοτσίρης & Σταματούδη, 2012:451). Συνεπώς σύμφωνα με το άρθρο 18, στις περιπτώσεις που η αναπαραγωγή γίνεται για ιδιωτική χρήση εκείνου που την κάνει, ισχύει ο όρος του περιορισμού του περιουσιακού δικαιώματος του δημιουργού. Τέτοιες περιπτώσεις είναι αναπαραγωγή για ιδιωτική χρήση με τεχνικά μέσα όπως είναι οι συσκευές εγγραφής εικόνας ή ήχου, άλλα μέσα αποθηκευτικά ηλεκτρονικά (ηλεκτρονικοί υπολογιστές, συσκευές έξυπνων τηλεφώνων) κλπ.

Κατ'αντιστοιχία, ο όρος εξαίρεση αφορά τις περιπτώσεις που δεν απαιτείται ούτε άδεια αλλά ούτε και αμοιβή, όπως αυτή της παθητικής απόλαυσης για τους χρήστες των μουσειακών χώρων, η οποία αναπτύσσεται εκτενώς στο επόμενο κεφάλαιο της εργασίας.

1.4.5. Αναπαραγωγή -Ιδιωτική αναπαραγωγή

Αναπαραγωγή: *«Νοείται η παραγωγή ενός ή περισσότερων αντιτύπων ορισμένου έργου ή ερμηνείας μετά την εγγραφή τους σε υλικό φορέα και διακρίνεται σε άμεση, έμμεση, σταθερή και φευγαλέα»* (Κοριατοπούλου-Αγγέλη & Τσίγκου, 2008:26). Επίσης, η Καλλινίκου (2007) αναφέρει: *«Αναπαραγωγή είναι η παραγωγή ενός ή περισσότερων αντιτύπων του έργου που συνήθως γίνεται με βάση την υλική ενσωμάτωση, η οποία πραγματοποιείται με την εγγραφή»* (Καλλινίκου, 2007:66).

«Ως ιδιωτική αναπαραγωγή (αναπαραγωγή για ιδιωτική χρήση) νοείται η δημιουργία αντιγράφων ή αντιτύπων ορισμένου έργου ή ερμηνείας δημοσιευμένων που πραγματοποιείται από τον ίδιο τον χρήστη προκειμένου να χρησιμοποιηθούν για προσωπική του χρήση ή για χρήση από πρόσωπα του στενού οικογενειακού και κοινωνικού περιβάλλοντος» (Κοριατοπούλου-Αγγέλη & Τσίγκου, 2008:269).

1.4.6. Ιδιωτική χρήση

Οι Κοριατοπούλου-Αγγέλη & Τσίγκου (2008) για την ιδιωτική χρήση αναφέρουν ότι: *«Νοείται η χρήση του αντιτύπου ορισμένου έργου ή ερμηνείας που πραγματοποιείται από τον ίδιο το χρήστη στον ιδιωτικό του χώρο, είτε δηλαδή εντός του στενού οικογενειακού κύκλου, είτε στα πλαίσια του άμεσου κοινωνικού του περιβάλλοντος»* (Κοριατοπούλου-Αγγέλη & Τσίγκου, 2008:275).

Ο δε Κουμάντος (2017) αναφέρει: *«Ιδιωτική είναι η χρήση που γίνεται είτε ατομικά από τον κάτοχο του υλικού υποστρώματος του έργου ή ενός αντιτύπου του είτε μέσα στο χώρο που από το νόμο ορίζεται ως ιδιωτικό και που περιλαμβάνει το στενό κύκλο της οικογενείας του και το άμεσο κοινωνικό του περιβάλλον»* (Κουμάντος, 2017:198).

1.4.7. Παθητική χρήση/απόλαυση

«Ως παθητική χρήση του αντιτύπου λογίζεται η αισθητική απόλαυση του περιεχομένου ορισμένου έργου ή ερμηνείας από το χρήστη, όπως η ανάγνωση βιβλίου, η ακρόαση τραγουδιού ή μουσικής σύνθεσης, η παρακολούθηση κινηματογραφικής ταινίας, η θέαση εικαστικού έργου κ.ά.» (Κοριατοπούλου-Αγγέλη & Τσίγκου, 2008:275).

1.5. Μεθοδολογία

Στο πλαίσιο της παρούσας διπλωματικής εργασίας διερευνώνται, όπως ήδη έχει αναφερθεί, τα ζητήματα της πνευματικής ιδιοκτησίας στοχευμένα για τους χρήστες Μουσείων και μουσειακών χώρων. Ειδικότερα πως οι χρήστες των χώρων αυτών επωφελούνται από τις εξαιρέσεις και τους περιορισμούς που γενικά έχουν θεσπιστεί βάση του σχετικού ισχύοντος νομοθετικού πλαισίου,

στοχεύοντας παράλληλα και στην ανάδειξη πτυχών που χρήζουν ιδιαίτερης προσοχής, ενίσχυσης και περαιτέρω αντιμετώπισης.

Η εργασία χρησιμοποιεί ως ερευνητικό εργαλείο της την βιβλιογραφική έρευνα ή βιβλιογραφική επισκόπηση (literature review), θεωρώντας ότι είναι η καταλληλότερη μέθοδος προκειμένου να απαντηθεί το ερώτημα της. Η φύση του ερωτήματος είναι τέτοια που δεν απαιτεί εμπειρικά δεδομένα αλλά συλλογή και ανάλυση βιβλιογραφικών δεδομένων.

Όπως αναλυτικά αναπτύσσει και ο Γεωργογιάννης (2019), στη βιβλιογραφική επισκόπηση ακολουθείται η εξής σειρά:

1. Νοηματική απόδοση των εξεταζόμενων βιβλιογραφικών δεδομένων
2. Κατηγοριοποίηση των βιβλιογραφικών δεδομένων
3. Αντιπαράθεση των δεδομένων
4. Κριτική αξιολόγηση των δεδομένων, και τέλος
5. Σύνθεση και παρουσίαση σε ενιαίο κείμενο.

(Γεωργογιάννης, 2019:10)

Επιπλέον η βιβλιογραφική επισκόπηση παρέχει την παρουσίαση του ιστορικού υποβάθρου της μελέτης και αναδεικνύει σημαντικούς ερευνητές, οργανισμούς και κείμενα σχετικά με αυτήν (Ridley, 2012:24,43).

Η διεξοδική βιβλιογραφική έρευνα, καθόλη την διάρκεια της εργασίας προάγει τον συνεχή έλεγχο του ερωτήματος της έρευνας αλλά και τον ενδεχόμενο επαναπροσδιορισμό του.

Κατά τη διάρκεια της μελέτης, στο πλαίσιο της βιβλιογραφικής επισκόπησης γίνεται συνεχής προσπάθεια να αποφευχθούν ενδεχόμενες αδυναμίες που απορρέουν από την εφαρμογή της, δηλαδή:

- Η αίσθηση που δημιουργείται στον ερευνητή ότι χρειάζεται να συνεχίσει σε μία αδιάκοπη, χωρίς όρια αναζήτηση και διερεύνηση των βιβλιογραφικών δεδομένων, δίχως να πετυχαίνει κορεσμό.
- Ο προβληματισμός του ερευνητή εάν έχει εντοπίσει τα πιο έγκυρα και σημαντικά δεδομένα για την απάντηση του ερωτήματος του.

Σε κάθε ερευνητική εργασία η επιλογή κατάλληλης μεθόδου δεν αποτελεί αυτοσκοπό. Καθοριστικός παράγοντας επιλογής της, αποτελεί το τι ερευνάται, ποιο είναι το ερώτημα και ποιος ο στόχος που θέλει να πετύχει η έρευνα. Συνεπώς, η επιλογή της βιβλιογραφικής έρευνας ως μεθόδου βασίστηκε στην ανωτέρω οντολογική πρόταξη. Στην επόμενη παράγραφο αναλύεται η οργάνωση και περιγραφικά το ξεδίπλωμα της εργασίας.

Στην παρούσα λοιπόν διπλωματική εργασία, εξετάζονται στοχευμένα για τους χρήστες των Μουσείων τα θέματα περί πνευματικών δικαιωμάτων σε προστατευόμενα εκθέματα και όχι συγγενικών δικαιωμάτων, δηλαδή δικαιωμάτων που αποκτούν οι ερμηνευτές ή εκτελεστές καλλιτέχνες που ερμηνεύουν ή με οποιονδήποτε τρόπο εκτελούν τα έργα του πνεύματος. Συγκεκριμένα, η μελέτη έχει επικεντρωθεί στους περιορισμούς του άρθρου 18, που αφορά την ιδιωτική αναπαραγωγή και του άρθρου 28Α που αφορά τους χρήστες με προβλήματα όρασης και ακοής. Επίσης, στο δεύτερο κεφάλαιο της, η διπλωματικής εργασία εξετάζει την παθητική απόλαυση για την οποία δεν υπάρχει ιδιαίτερη μνεία στον νόμο, όπως αναλυτικά παρουσιάζεται σε αυτό.

1.6. Οργάνωση Κεφαλαίων

Η οργάνωση των κεφαλαίων στην συγκεκριμένη εργασία έγινε ως εξής:

Στο πρώτο κεφάλαιο, που είναι η εισαγωγή, αναπτύσσεται το πλαίσιο, ο σκοπός και οι στόχοι της διπλωματικής εργασίας. Δίνονται πληροφορίες για τα Μουσεία, τα είδη τους και τα είδη των χρηστών τους. Επίσης, αναφέρονται στοιχεία του δικαίου πνευματικής ιδιοκτησίας, αναπτύσσονται οι ορισμοί που αφορούν την συγκεκριμένη μελέτη και παρατίθενται οι περιορισμοί και εξαιρέσεις που ισχύουν στο Ελληνικό δίκαιο περί πνευματικής ιδιοκτησίας καθώς και η μεθοδολογία της εργασίας.

Το δεύτερο κεφάλαιο πραγματεύεται την παθητική απόλαυση-χρήση για την οποία δεν γίνεται μνεία στο σχετικό δίκαιο αλλά είναι αδιαμφισβήτητη η κυρίαρχη χρήση για τους επισκέπτες των Μουσείων.

Στο τρίτο κεφάλαιο διερευνάται η εξαίρεση της αναπαραγωγής για ιδιωτική χρήση. Παρουσιάζονται γενικά στοιχεία για την ιδιωτική αναπαραγωγή και δίδεται έμφαση στην λήψη των φωτογραφιών και της βιντεοσκόπησης/κινηματογράφησης στο πλαίσιο αυτής της δραστηριότητας εντός των μουσειακών χώρων.

Το τέταρτο κεφάλαιο επικεντρώνεται στα περί περιορισμών και εξαιρέσεων χρήσης εικαστικών έργων των Μουσείων προς όφελος τυφλών και κωφαλάλων. Παρουσιάζεται το ισχύον νομικό πλαίσιο, χρήση εργαλείων που αφορούν αυτές τις κατηγορίες χρηστών και επιχειρείται ο εντοπισμός του κενού στο ισχύον νομικό πλαίσιο.

Στο πέμπτο κεφάλαιο παρουσιάζονται τα συμπεράσματα της εργασίας και εισηγήσεις για βελτίωση της ισχύουσας νομοθεσίας, με έμφαση στα θέματα που αφορούν χρήστες Μουσείων με προβλήματα όρασης και ακοής.

Κεφάλαιο 2. Παθητική Απόλαυση

Πάρα το γεγονός ότι στο ισχύον νομοθετικό πλαίσιο η παθητική χρήση δεν συμπεριλαμβάνεται ως εξαίρεση/περιορισμός, αφορά τους χρήστες των Μουσείων και γίνεται χωρίς να θίγει την πνευματική ιδιοκτησία των εκθεμάτων, αφού οι επισκέπτες πηγαίνουν για να τα δουν και συνεπώς δεν απαγορεύεται να τα κοιτάζουν από τη στιγμή που δεν τα εκμεταλλεύονται οικονομικά και η σχέση τους με αυτά δεν προσβλέπει σε κάποιο εμπορικό σκοπό.

Ως χρήση λοιπόν η παθητική απόλαυση, που είναι και η κυρίαρχη στους χώρους αυτούς για την πλειονότητα των χρηστών τους, εξετάζεται με στόχο να τονιστεί το κενό που υπάρχει στο ισχύον νομοθετικό πλαίσιο σχετικά με αυτή, προσδιορίζοντας τις συνιστώσες που την αφορούν και που πιθανόν να χρήζουν αντιμετώπισης σε αυτό.

2.1. Γενικά – Παθητική Χρήση

Η δημόσια χρήση των δημιουργημάτων γίνεται σε χώρους εκθεσιακούς όπως είναι τα Μουσεία. Από την άλλη, η ιδιωτική χρήση των έργων, δηλαδή η χρήση τους που πραγματοποιείται από τον ίδιο τον χρήστη στον ιδιωτικό του χώρο (εντός του στενού οικογενειακού του κύκλου ή και του άμεσου κοινωνικού περιβάλλοντός του), συνίσταται από δύο τύπους:

- την παθητική, που αφορά την αισθητική απόλαυση του (πχ. ανάγνωση βιβλίου ή ακρόαση ενός τραγουδιού απεριόριστα κλπ.) και
- την ενεργητική, που αφορά την άσκηση περιουσιακής εξουσίας επί αυτού (πχ. ανάγνωση μεγαλοφώνως βιβλίου σε στενό οικογενειακό κύκλο, τραγούδισμα ενός έργου σε στενό οικογενειακό κύκλο κλπ.) και δεν υπόκειται σε περιορισμούς σε αυτό το επίπεδο.

Όταν γίνεται αναφορά για την παθητική χρήση κάποιου έργου ή αντιτύπου του, εκτός από την νοούμενη αισθητική απόλαυση του περιεχομένου του ή της ερμηνείας του από τον χρήστη, περιλαμβάνει και την δυνατότητα δανεισμού του υλικού του. Ως εκ τούτου η παθητική χρήση είναι ανεξάντλητη, χωρίς περιορισμούς και δεν σχετίζεται με κανένα τρόπο με την οικονομική εκμετάλλευση του έργου. Με άλλα λόγια η παθητική χρήση κάθε πνευματικού δημιουργήματος είναι ελεύθερη για τους χρήστες και αποτελεί το φυσικό όριο της πνευματικής ιδιοκτησίας, χωρίς να προκύπτει από κάποια συγκεκριμένη νομοθετική διάταξη, αλλά από την φύση της πνευματικής ιδιοκτησίας. Το δικαίωμα που πρεσβεύει η πνευματική ιδιοκτησία επί κάποιου έργου αφορά την εξασφάλιση στον ιδιοκτήτη του ώστε να μπορεί να το εκμεταλλευτεί (ως περιουσιακό δικαίωμα), όμως η παθητική χρήση του έργου αποτελεί την έκφραση της ανάγκης του δημιουργού του για να μπορέσει να επικοινωνήσει με το κοινό δηλαδή τους χρήστες (Κοριατοπούλου-Αγγέλη & Τσίγκου, 2008:275; Κουμάντος, 2017:198-199).

Παράδειγμα ιδιωτικής παθητικής χρήσης από την καθημερινή ζωή είναι ότι ο κάτοχος ενός βιβλίου, ενός δίσκου ή ψηφιακού υλικού μουσικής ή ακόμα και ενός εικαστικού έργου (πίνακα ζωγραφικής, γλυπτού κλπ.), έχει την δυνατότητα να το απολαμβάνει διαβάζοντας, ακούγοντας ή βλέποντάς το όσες φορές επιθυμεί. Επίσης, μπορεί ακόμα και να το δανείσει σε πρόσωπα κοντινά του που ανήκουν είτε στην οικογένεια του είτε στο ευρύτερο κοινωνικό του περιβάλλον. Αυτές οι πράξεις δεν αποτελούν εκμετάλλευση του έργου σύμφωνα με το δίκαιο περί πνευματικής ιδιοκτησίας, γι' αυτό και είναι σε θέση ο χρήστης να τις κάνει. Ενώ, η ιδιωτική ενεργητική χρήση κάποιου δημιουργήματος από τρίτο, με τρόπο που προσομοιάζει τις εξουσίες που έχει την δυνατότητα να ασκήσει ο δημιουργός επί του έργου και καθορίζονται από το δίκαιο περί πνευματικής ιδιοκτησίας (π.χ. η αναπαραγωγή έργου για προσωπική χρήση), προκαλεί την αναγκαιότητα η νομοθεσία να καθορίσει με ποιες προϋποθέσεις μπορούν να τελεστούν τέτοιου είδους πράξεις (Παπαδοπούλου, 2019:41-42).

Είναι σαφές ότι η ελεύθερη πρόσβαση στα πνευματικά έργα στο πλαίσιο της παθητικής χρήσης τους, ισχύει υπό το πρίσμα των πνευματικών δικαιωμάτων χωρίς να μπορεί ο δημιουργός να την παρεμποδίσει επικαλούμενος το μονοπωλιακό δικαίωμά του. Αυτό ισχύει γιατί με την ελεύθερη πρόσβαση στο πλαίσιο της ιδιωτικής παθητικής χρήσης, γίνεται περιστασιακή σωματική επαφή με τον υλικό φορέα του δημιουργήματος και δεν συντελείται κανενός είδους δημιουργία ή απόκτηση υλικών αντιγράφων του. Χαρακτηριστικά ο Κουμάντος (2017) αναφέρει ότι *«η παθητική χρήση δεν είναι τρόπος εκμετάλλευσης, το δε πνευματικό δημιούργημα έγινε για να χρησιμοποιείται παθητικά από το κοινό»* (Στρακαντούνα & Χίου, 2020:4).

Οι Παπαντωνίου & άλλοι (2022) αναφέρουν πως πρώιμα στο Αμερικανικό Σύνταγμα του 1787 (λίγο πριν την υιοθέτηση της πρώτης τροποποίησης του το 1791) υποστηρίζεται ότι η ελευθερία του λόγου περιέχει την ενεργητική όψη (ελευθερία της έκφρασης), αλλά και την παθητική (ελευθερία της πληροφόρησης), που θεωρείται απολύτως απαραίτητη ώστε ο πολίτης να είναι σε θέση να διαμορφώσει ελεύθερα την γνώμη που θέλει να εκφέρει. Στο άρθρο 14 παρ.1 του Σ. κατοχυρώνεται η ελευθερία της γνώμης, η ελευθερία του 'πληροφορείν' και η ελευθερία του 'πληροφορείσθαι', κατά την έννοια της ελευθερίας της πρόσβασης στις γενικά προσιτές πηγές της πληροφορίας (Παπαντωνίου κ.ά., 2022).

2.2. Παθητική Χρήση Έργων σε Μουσεία

Τα Μουσεία αποτελούν τους χώρους όπου ο επισκέπτης γίνεται δέκτης της μεταφοράς και της λήψης της πολιτιστικής γνώσης σε επίπεδο διανόησης, πνευματικότητας ή και συναισθήματος. Στόχος είναι να του προσφερθούν γνώσεις για τον τρόπο με τον οποίο το αξιοθέατο «καταναλώνεται» από αυτόν, με ιδιαίτερη αναφορά στην «ενεργητική» ή «παθητική» φύση αυτής της πράξης κατανάλωσης. Οι επισκέπτες, πέρα από τα αντικείμενα και τις οθόνες που συναντούν κατά την μουσειακή εμπειρία τους, στο μυαλό τους διαμορφώνουν εκείνες τις εικόνες που

προκαθορίζονται από τις δικές τους μνήμες, τα ενδιαφέροντα τους και τις ανησυχίες τους, σε συνδυασμό με την πρόκληση που δέχονται από τα προς έκθεση αντικείμενα. Ουσιαστικά, τα θεμέλια της εμπειρίας τους κατασκευάζονται εκ των προτέρων μέσω της διαδικασίας της ονειροπόλησης. Όπως το θέτει ο Campbell (1994), το άτομο μπορεί να θεωρηθεί ως ένας καλλιτέχνης της φαντασίας, κάποιος που παίρνει εικόνες από τη μνήμη του ή το άμεσο περιβάλλον του και τις αναδιατάσσει ή με άλλο τρόπο τις βελτιώνει, ώστε να τις κάνει πιο ευχάριστες (Campbell 1994:510).

Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο ερευνητής Bennett (1995) τα Μουσεία στις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής (ΗΠΑ) είχαν εξ αρχής την θέση να απευθύνονται σε συγκεκριμένες κοινωνικές ομάδες αποκλείοντας τους μη καλλιεργημένους και αυτούς που δεν είχαν κάποια οικονομική επιφάνεια, γεγονός που πηγάζει από την βαθιά ιστορική παράδοση τους και χρονολογείται από τα πρώτα ιδρύματα τους. Σε αυτά τα πρώιμα στάδια ανάπτυξης των μουσειακών χώρων ο Hein (1998) αναφέρει ότι οι τρόποι μάθησης ήταν σε μεγάλο βαθμό παθητικοί και διδακτικοί στη φύση τους (Conway 2017:9).

Αυτό αντικατοπτρίζει μία πραγματικότητα που εν μέρη ισχύει και σήμερα για τους επισκέπτες των μουσειακών χώρων. Δηλαδή, ο μέσος επισκέπτης τους είναι κατά κύριο λόγο άτομο με μέτριο προς υψηλό επίπεδο καλλιέργειας, γεγονός που τον ωθεί να έχει αυξημένες πνευματικές και καλλιτεχνικές αναζητήσεις. Παρόλα αυτά, μελέτη που αφορούσε το κοινό του ιδρύματος Smithsonian⁸ και απαρτίζεται σε μεγάλο βαθμό από άτομα με υψηλό επίπεδο εκπαίδευσης, ισχυρίζεται ότι είναι ένα δύσκολο κοινό για να προσελκυσθεί από τα περισσότερα Μουσεία, επειδή αυτά είναι βαθιά προσηλωμένα στις ακαδημαϊκές προσεγγίσεις του αντικειμένου τους και επειδή έχουν συνηθίσει να αντιμετωπίζουν τους επισκέπτες ως παθητικούς αποδέκτες των μηνυμάτων τους (Doering & Pekarik, 2002:14).

Χαρακτηριστικά, το προσωπικό του Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης Cobra⁹ (Cobra Museum of Modern Art), παρουσιάζει την ανησυχία του ότι οι επισκέπτες μπορούν να παραμείνουν παθητικοί και να πέσουν στο «ανακάτεμα του Μουσείου» δηλαδή, οι επισκέπτες περπατούν από κομμάτι σε κομμάτι επιτόλαια χωρίς να προχωρούν σε ιδιαίτερη προσοχή και επεξεργασία του, περνώντας

⁸ Το **Ίδρυμα Σμιθσόνιαν** (Smithsonian Institution, SI), ή **Ινστιτούτο Σμιθσόνιαν**, είναι ίδρυμα ερευνών των ΗΠΑ που ιδρύθηκε, με νομοθετική πράξη του Κογκρέσου, στις 10 Αυγούστου 1846, με βασικό σκοπό «την αύξηση και διάδοση της γνώσης» κυρίως μέσα από μουσειακά εκθέματα, φυσικής ιστορίας, μνημεία πολιτισμού και σχετικές έρευνες. Το εν λόγω ίδρυμα, τελώντας υπό τη αιγίδα και οικονομική υποστήριξη του κράτους, ως ανεξάρτητος πολιτειακός οργανισμός, κατά την έννοια *Εθνικού Μουσείου των ΗΠΑ* συγκροτείται από μια μεγάλη ομάδα 19 βασικών Μουσείων και 169 θυγατρικών, εννέα ερευνητικών κέντρων και ένα ζωολογικό κήπο, γεγονός που το έχουν καταστήσει όχι μόνο ιδιαίτερος γνωστό παγκοσμίως, αλλά και το μεγαλύτερο συγκρότημα του είδους του στον κόσμο. Βλέπε την Ιστοσελίδα: https://en.wikipedia.org/wiki/Smithsonian_Institution.

⁹ Το Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης Cobra (Cobra Museum of Modern Art) είναι ένα Μουσείο τέχνης στο Amstelveen της Ολλανδίας. Η συλλογή του Μουσείου αποτελείται από βασικά έργα καλλιτεχνών που συνδέονται με τρία καλλιτεχνικά κινήματα, τον Vrij Beelden (1945), την Cobra (1948–1951) και την Creatie (1950–1955). Βλέπε την Ιστοσελίδα: https://en.wikipedia.org/wiki/Cobra_Museum.

μερικά δευτερόλεπτα σε κάθε κομμάτι πριν προχωρήσουν. Το προσωπικό του εξέφρασε την επιθυμία να προσπαθήσει να ανακαλύψει τρόπους ώστε να γνωρίζει πότε συμβαίνει αυτό, ώστε να μπορεί να παρέμβει και να αλλάξει αυτή τη συμπεριφορά. Ο απώτερος στόχος τους ήταν να αποφευχθεί αυτή η παθητική λειτουργία και να ενισχυθεί η ενασχόληση με το περιεχόμενο των εκθεμάτων, για να αυξηθούν οι εκθέσεις «επίδρασης» πέρα από την ίδια την επίσκεψη. Ο κύριος στόχος για μια επίσκεψη στο Μουσείο είναι να μάθουν οι επισκέπτες κάτι. Για να επιτευχθεί αυτό, ήθελαν οι εργαζόμενοι του να «έρθουν σε επαφή» με τους επισκέπτες, χρησιμοποιώντας διαφορετικές μεθόδους κατανόησης της εμπειρίας τους. Ο καλλιτεχνικός διευθυντής του ιδρύματος αναγνώρισε ότι οι τρέχουσες μέθοδοι δεν παρέχουν τον σωστό τύπο πληροφοριών, τονίζοντας ότι: *«Τις γνωρίζουμε ως στατιστικές καταγραφές (αριθμητικά), αλλά δεν γνωρίζουμε για την ποιότητα της εμπειρίας τους»* (Martella *et al.*, 2017:431).

Οι επισκέπτες κάθε Μουσείου είναι οι κύριοι χρήστες του και παρότι παραδοσιακά οι επαγγελματίες λειτουργοί του, τους αντιμετώπιζαν ως παθητικούς, σήμερα γνωρίζοντας τους όλο και καλύτερα, παρατηρούν ότι ο ρόλος τους γίνεται συνεχώς και πιο ενεργός. Αυτό τείνει να τους καθιερώνει πλέον ως ενεργούς συμμετέχοντες στην λειτουργία τους και λιγότερο ως παθητικούς θεατές. Σήμερα, οι επισκέπτες μουσειακών χώρων συμμετέχουν σε επιτροπές ανάπτυξης των εκθέσεων τους, λένε τη γνώμη τους σε προγράμματα έρευνας και αξιολόγησης τους και ακόμη συνεισφέρουν στην δημιουργία εκθεμάτων και στην καθιέρωση σχετικών με αυτά χαρακτηρισμών (McLean, 1999:84).

Σχετικά με τη μάθηση και την κατασκευή νοημάτων στα Μουσεία, υιοθετούνται θεωρίες οι οποίες τείνουν πλέον να αντιμετωπίζουν τον επισκέπτη όχι ως ένα ουδέτερο παθητικό υποκείμενο, μια «καθαρή πλάκα» ή ένα βάζο που πρέπει να γεμίζει με πληροφορίες και γνώσεις μέσω μιας μονόδρομης διαδικασίας διέγερσης (από το Μουσείο-πομπό στον επισκέπτη-δέκτη), αλλά ως ενεργά υποκείμενα και καθοριστικούς παράγοντες στην (ανά)κατασκευή του ρητού: *«όταν όλα λέγονται και γίνονται, είναι αυτοί που διατυπώνουν πιθανές έννοιες για τα αντικείμενα και τα εκθέματα που συναντούν στο δρόμο τους»*. Δηλαδή οι επισκέπτες με την ενέργεια τους είναι αυτοί που τελικά δίνουν νόημα στο κάθε έκθεμα (Bollo & Pozzolo, 2005:2).

Ο Dawson (2006) έχει τονίσει ότι εντός του μουσειακού περιβάλλοντος, ο επισκέπτης πρέπει να είναι ενεργός συμμετέχων στη διαδικασία και όχι παθητικός αποδέκτης. Οι επισκέπτες κατασκευάζουν τη δική τους κατανόηση για τον κόσμο στοχαζόμενοι τις εμπειρίες τους και ερμηνεύοντας αυτά που βλέπουν, ακούν και αισθάνονται στα αντικείμενα των εκθέσεων που τους προσφέρονται (Ahmad *et al.*, 2015:161-163).

Όπως το θέτει ο ερευνητής Black (2012), τα Μουσεία πρέπει να στοχεύουν στην αλληλεπίδραση με τους επισκέπτες τους, ως ενεργούς συμμετέχοντες, συντελεστές και συνεργάτες σε ένα ταξίδι μάθησης, παρά ως παθητικοί αποδέκτες της μουσειακής σοφίας. Αυτή η προσέγγιση οικοδόμησης

σχέσεων και συνεργασιών με τις κοινότητές τους, συνεχίζει να αλλάζει και να αποκτά νέα νοήματα και ρόλους καθώς η κοινωνία συνεχίζει να μεταμορφώνεται (Jagodzińska, 2017:76).

Κατ' αναλογία, σε ότι αφορά τον παθητικό και ενεργητικό ρόλο των επισκεπτών σε εκθέματα τέχνης ο Jankowski (2016), σε σχετικό του άρθρο, αναφέρει χαρακτηριστικά παραδείγματα εκθέσεων τέχνης, όπως για παράδειγμα αυτά του Beuys (1960)¹⁰, ο οποίος έχει ως πρόθεση να ενεργοποιήσει τη φαντασία των αποδεκτών της τέχνης γενικά και αυτή εξακολουθεί να είναι μια βιώσιμη στρατηγική του για συγκεκριμένο κοινό. Αυτή η προσέγγιση έρχεται σε αντίθεση με την πολιτική που χρησιμοποιούν εν γένει τα Μουσεία, τοποθετώντας τον επισκέπτη ως παθητικό «καταναλωτή» μίας δεδομένης πληροφορίας. Ο Beuys (1960) συνειδητοποίησε ότι υπήρχαν διαφορετικές καλλιτεχνικές στρατηγικές σε διαφορετικές ιστορικές συνθήκες για διαφορετικούς αποδέκτες. Διαμόρφωσε τη δουλειά του ανάλογα με το κοινό του. Ο τρόπος εργασίας του δεν αποτελούσε απλώς μια πρόσκληση για πνευματική συμμετοχή, αλλά στην πραγματικότητα, για την βελτίωση της γνώσης της κοινότητας γύρω από το πολιτικό και οικονομικό πλαίσιο. Έτσι, τα έργα του ενεργοποίησαν πνευματικά τους θεατές σε πρώτη φάση και μια πρακτική συνεργασία και επικοινωνία μεταξύ τους έγινε μέρος του έργου του. Ο Beuys (1960), επομένως, χρησιμοποίησε μια στρατηγική μεικτών μέσων για να ενεργοποιηθεί ενεργά και παθητικά και να θυμάται αρνητικά και θετικά. Και τα δύο απαιτούνται με την πάροδο του χρόνου, για διαφορετικά ακροατήρια και περιβάλλοντα, κάτι που παρείχε ο Beuys για να τονώσει τις απαντήσεις του διαφορετικού κοινού του. Λειτουργήσε ως ένα σύνορο, προσκαλώντας το κοινό να είναι μέρος του έργου τέχνης. Συμπερασματικά, ο ρόλος του επισκέπτη-θεατή, ο οποίος μπορεί να είναι είτε παθητικός είτε ενεργητικός, εξαρτάται από τις παρουσιάσεις της έκθεσης και τις προθέσεις του καλλιτέχνη. Αυτό το συμπέρασμα ο Jankowski (2016) το ενισχύει αναφερόμενος και στο παράδειγμα των εκθέσεων του Abner Preis¹¹, ο οποίος στους εκθεσιακούς του χώρους και στις δραστηριότητες του, λειτουργεί με τρόπο ώστε να επιτρέπει στον επισκέπτη του είτε να αναπτύξει

¹⁰ Ο **Γιόζεφ Μπίους** (Γερμανικά *Joseph Heinrich Beuys*, Κρέφελντ, 12 Μαΐου 1921 - Ντίσελντορφ, 23 Ιανουαρίου 1986) ήταν Γερμανός καλλιτέχνης, γλύπτης, θεωρητικός της τέχνης και παιδαγωγός της τέχνης. Με την ιδέα της κοινωνικής γλυπτικής ως *Gesamtkunstwerk* (συνολικό έργο τέχνης), για το οποίο ισχυρίστηκε ότι έχει έναν δημιουργικό, συμμετοχικό ρόλο στη διαμόρφωση της κοινωνίας και της πολιτικής, υπήρξε ο καλλιτέχνης με τη μεγαλύτερη επιρροή στην εικαστική πραγματικότητα της μεταπολεμικής Ευρώπης και της Αμερικής. Η «κοινωνική γλυπτική» του, θεωρεί το κοινωνικό σύνολο ως ένα σπουδαίο έργο τέχνης στο οποίο κάθε άτομο μπορεί και πρέπει να συνεισφέρει ισάξια και ισότιμα. «Κάθε άνθρωπος είναι ένας καλλιτέχνης» είναι μία από τις διασημότερες φράσεις του Μπίους, δανεισμένη από τον ρομαντικό ποιητή Νοβάλις που τον επηρέασε. Βλέπε την Ιστοσελίδα: https://en.wikipedia.org/wiki/Joseph_Beuys.

¹¹ Ο **Abner Preis**, γεννήθηκε στη Hadera (Ισραήλ, 1975) και μεγάλωσε στο Κλίβελαντ και στη συνέχεια στη Φιλαδέλφεια, όπου απέκτησε BFA στη Σχολή Καλών Τεχνών Tyler. Αυτήν τη στιγμή εργάζεται σε ένα MFA στο Ολλανδικό Ινστιτούτο Τέχνης στο Αμστερνταμ, NL και είναι περισσότερο γνωστός για τις διαδραστικές δημόσιες παραστάσεις και τη δουλειά του με μικτά μέσα, με την έννοια της παραδοσιακής αφήγησης ως κεντρική πτυχή. Η οικειοποίηση, το στοιχείο της έκπληξης, η συμμετοχή, το παιχνίδι και η πολιτική και κοινωνική δέσμευση είναι άλλα στοιχεία που εμφανίζονται σε όλο το έργο του Preis, ως παράσταση, σχέδιο, βίντεο, εγκατάσταση ή γλυπτική. Βλέπε την Ιστοσελίδα: <https://dutchartinstitute.eu/page/3782/harlan-levey-project-s-tumbuckle-garage-a-video-sculpture-by-abner-preis-da>.

έναν «καταναλωτικό» ρόλο είτε να προκληθεί να δημιουργήσει ένα είδος διαλόγου. Σύγχρονοι καλλιτέχνες χρησιμοποιούν την εννοιολογική τέχνη για να δημιουργήσουν, για παράδειγμα, την κοινωνική συνείδηση μέσω συμμετοχής του κοινού (Jankowski, 2016:6).

Στο σημείο αυτό τονίζεται ότι, οι νέες αυτές προσεγγίσεις παθητικής απόλαυσης σε χώρους εκθεμάτων, που γίνονται με την παρέμβαση σύγχρονων καλλιτεχνών, έχουν ως αποτέλεσμα την αυτούσια και εκ νέου παραγωγή έργου από τους ίδιους. Αυτό είναι ένα ζήτημα που χρήζει από μόνο του διερεύνηση και δεν έχει μέχρι και σήμερα περιληφθεί στο ισχύον νομικό πλαίσιο. Δηλαδή, εάν ένας σύγχρονος καλλιτέχνης δημιουργήσει ένα δρώμενο το οποίο αφορά έκθεμα Μουσείου, το ίδιο το δρώμενο δεν είναι ξεκάθαρο εάν χρήζει νομικής προστασίας σε ότι αφορά τα πνευματικά δικαιώματα του δημιουργού του και αν ναι, τότε με πιο τρόπο θα εξασφαλιστούν αυτά.

Φυσικά, η παθητική χρήση των Μουσείων απευθύνεται και υλοποιείται σε μεγάλο βαθμό από την εκπαιδευτική κοινότητα, καθώς μέσω αυτής επιχειρείται παραδοσιακά ο εμπλουτισμός της γνώσης και των μεθόδων μετάδοσής της. Ο Hein ήδη από το 1989, μελετώντας εκπαιδευτικά μοντέλα της μουσειακής εμπειρίας χαρακτήρισε την άτυπη εκπαίδευση ως αυτό-κατευθυνόμενη και σύμφωνα με την παραδοσιακή μουσειακή εμπειρία ακολουθεί τυπικά διδακτικά μοντέλα εκπαίδευσης. Αυτά τα μοντέλα εκπαίδευσης συσχετίζονται έμμεσα με θεωρίες μάθησης τις οποίες ο Hein (1998) προσδιορίζει με τη μορφή ταυτόχρονης ύπαρξης του παθητικού και του ενεργητικού πεδίου τους. Η θεωρία μάθησης του Hein (1998) συμπίπτει με την ιδέα της προοδευτικής εκπαίδευσης στα Μουσεία, υπονοώντας ότι αυτά κινούνται προς το ενεργητικό πεδίο μάθησης. Το ενεργητικό ενσωματώνει την εμπειρία ως μέρος της μάθησης, ενώ το παθητικό είναι συγκριτικά αποδεσμευμένο και κλιμακωτό στην πραγματοποίησή του. Αυτά τα δύο πεδία, αν και δεν είναι ισοδύναμα μεταξύ τους, από την μία συμβαδίζουν με την παραδοσιακή παθητική μουσειακή εμπειρία και από την άλλη με το άκρως ενεργό μουσειακό μοντέλο. Ωστόσο ήδη λειτουργούν μουσειακοί χώροι, όπως το Newark Museum, το Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης στο New Jersey των ΗΠΑ, που βρίσκονται κάπου στο ενδιάμεσο, επιχειρώντας να εμπλέξουν τόσο την ρητή όσο και την άρρητη μάθηση (γνώση), παρέχοντας ενεργητικές και παθητικές πτυχές στην εμπειρία του επισκέπτη. Η θεωρία αυτή της μάθησης εκτείνεται από την παθητική στην ενεργητική προσέγγιση: στην παθητική μάθηση η γνώση κατασκευάζεται σταδιακά και αργά με την πάροδο του χρόνου ενώ στην ενεργητική μάθηση ο εκπαιδευόμενος-επισκέπτης κατασκευάζει τη γνώση (Conway 2017:10,12).

Ο Foucault (1972) έχει αποκαλύψει τους τρόπους με τους οποίους οι λόγοι και οι ιδεολογίες που βρίσκονται πίσω από αυτούς, δραστηριοποιούνται στη διαμόρφωση της αντίληψής μας για το πραγματικό. Ο ισχυρισμός αυτής της σημείωσης είναι ότι η σύνδεση του «ενεργού» με τη σωματική δραστηριότητα και του «παθητικού» με τη στοχαστική δραστηριότητα είναι σοβαρά παραπλανητική. Εάν το «ενεργητικό» έπρεπε να αντιστοιχιστεί εκ νέου για να υποδηλώσει τη

διανοητική δραστηριότητα και το «παθητικό» τη διανοητική παθητικότητα, τότε η οπτική μας για μια ολόκληρη σειρά ψυχαγωγικών δραστηριοτήτων μπορεί να αλλάξει. Εάν ο τόπος ορισμού του «ενεργού» μεταφερθεί από το σώμα στον εγκέφαλο, τότε οι στοχαστικές αναζητήσεις, όπως η συγγραφή νοημάτων από μια συνάντηση με συλλογές Μουσείων, φαίνεται να είναι ιδιαίτερα ενεργές. Σε μια εποχή όπου η εργασία και η ζωή καθορίζονται όλο και περισσότερο από τη σκέψη-γνώση παρά από τη χειρωνακτική δραστηριότητα, τα αξιοθέατα που απευθύνονται στους σημερινούς επισκέπτες πρέπει να αναγνωρίσουν τη σημασία της επανεύρεσης της φαντασίας (Voase, 2002:392,396).

Καταλήγοντας, οι επισκέπτες ενός Μουσείου κατά την διάρκεια της επίσκεψης τους και περιηγούμενοι στα εκθέματα του, σταματούν σε αυτά που τους προκαλούν ενδιαφέρον για να τα κοιτάξουν και να τα επεξεργαστούν. Αυτή η λειτουργία που αρχικά αντιμετωπίζεται ως «παθητική», οι μελετητές καταλήγουν ότι εκκινεί μέσα στο μυαλό των επισκεπτών, μία σειρά διεργασιών, με αντικείμενο την επεξεργασία του εκθέματος, συνδυάζοντας τις γνώσεις τους και τα συναισθήματα που τους προκαλεί. Φυσικά, η διαδικασία της παθητικής αυτής απόλαυσης, διαφέρει από επισκέπτη σε επισκέπτη, αφού είναι συνάρτηση της προσωπικής γνώσης, εμπειρίας, ηλικίας, ερεθισμάτων του καθενός, καθώς και των καλλιτεχνικών ή μη ευαισθησιών του. Δηλαδή, εξαρτάται γενικά από την προσωπική καλλιέργεια του κάθε ατόμου.

Οι μελέτες που αφορούν την παθητική απόλαυση - χρήση σε Μουσεία, οδηγούν στο συμπέρασμα ότι η παθητική απόλαυση σε ότι αφορά την νομική επιστήμη δεν αποτελεί αντικείμενο θεσμοθέτησης διότι δεν θίγει σε κανένα επίπεδο τα νόμιμα δικαιώματα του δημιουργού, οπότε και δεν υπάρχουν σχετικές διατάξεις στο ισχύον νομοθετικό πλαίσιο τόσο το ελληνικό όσο και το ευρωπαϊκό. Σε ότι αφορά την έννοια αυτή καθαυτή της παθητικής απόλαυσης, γίνεται αντιληπτό ότι η παθητική φύση της παρακολούθησης, επί της ουσίας, για τον μεμονωμένο επισκέπτη εμπεριέχει «ενεργητική» δυναμική η οποία για τον ίδιο εν κατακλείδι είναι δύναμη ζωής και γνώσης.

Κεφάλαιο 3. Εξαίρεση αναπαραγωγής για Ιδιωτική Χρήση και Χρήστες Μουσείων

Σε αντίθεση με την περίπτωση της παθητικής απόλαυσης, στο ισχύον νομοθετικό πλαίσιο και συγκεκριμένα στο άρθρο 18 του Ν.2121, ο νομοθέτης ασχολείται εκτενώς με τον περιορισμό/εξαίρεση περί αναπαραγωγής για ιδιωτική χρήση. Στο παρόν λοιπόν κεφάλαιο, γίνεται προσπάθεια να εντοπιστούν οι ιδιαιτερότητες σε ότι αφορά την αναπαραγωγή για ιδιωτική χρήση από τους χρήστες των Μουσείων, πως επωφελούνται από την ισχύουσα εξαίρεση αλλά και να εντοπιστούν τυχόν ελλείψεις, αδυναμίες αλλά και προτάσεις βελτίωσης σχετικά με αυτή.

3.1. Γενικά περί Αναπαραγωγής για ιδιωτική χρήση

Ο περιορισμός του δικαιώματος αναπαραγωγής όταν αυτή γίνεται για την ιδιωτική χρήση εκείνου που την κάνει, δεν εξυπηρετεί κάποιο υπέρτερο δημόσιο συμφέρον αλλά προέκυψε από την αδυναμία ελέγχου της ιδιωτικής αναπαραγωγής που πραγματοποιείται με τεχνικά μέσα, τα οποία πλέον έχουν διαδοθεί σε μεγάλη κλίμακα λόγω χαμηλού κόστους και ευκολίας χειρισμού (Κοτσίρης & Σταματούδη, 2012:468,473).

Η ελεύθερη αναπαραγωγή κάθε νόμιμα δημοσιευμένου έργου θεωρείται επιτρεπτή στο πλαίσιο του νόμου, για ιδιωτική χρήση του ατόμου το οποίο προβαίνει στην αναπαραγωγή. Αυτός ο περιορισμός στηρίζεται σε δύο συνιστώσες. Η μία αφορά την αντικειμενική αδυναμία ελέγχου, που είναι και το πρακτικό κομμάτι του και από την άλλη ο νομοθέτης με αυτόν τον περιορισμό προσπαθεί να επιτύχει στην πολιτιστική ζωή την εξασφάλιση της ευρείας συμμετοχής του κάθε ατόμου. Η ιδιωτική αναπαραγωγή περιλαμβάνει την αναπαραγωγή που είναι η ενεργητική μόνον χρήση, ενώ δεν περιλαμβάνει την παθητική απόλαυση (πχ. απόλαυση βιβλίου, απόλαυση μουσικού δίσκου, ιδιωτική τέλεση έργου), που είναι ελεύθερη (Μαρίνος, 2004:222, Κεφάλαιο 2 παρούσας εργασίας).

Ο νόμος στην παράγραφο 1 του άρθρου 18 μνημονεύει ότι η αναπαραγωγή από τους μεγάλους λεγόμενους χρήστες, όπως οργανισμούς, επιχειρήσεις, υπηρεσίες, δεν υπάγεται στην έννοια της ιδιωτικής χρήσης, στην περίπτωση των οποίων για την αναπαραγωγή απαιτείται η χορήγηση άδειας από τον δικαιούχο. Συνδυάζοντας τα ισχύοντα στην παράγραφο 2 του άρθρου 3, περί ορισμού δημόσιας χρήσης ή εκτέλεσης ή παρουσίασης έργου, συνεπάγεται ότι η αναπαραγωγή που πραγματοποιείται από τον ίδιο τον χρήστη για καθαρά προσωπική του χρήση ή ακόμα και για χρήση από το στενό οικογενειακό-φιλικό περιβάλλον του περιλαμβάνεται στην έννοια της ιδιωτικής χρήσης. Η ιδιωτική αναπαραγωγή μπορεί να γίνει και μέσω τρίτου για λογαριασμό του χρήστη, εφόσον ο σκοπός της είναι για ιδιωτική χρήση και ο τρίτος μπορεί να είναι ένα κατάστημα φωτοτύπησης ή και ο υπάλληλος κάποιας βιβλιοθήκης (Μαρίνος, 2004:222-223).

Στη παράγραφο 3 του συγκεκριμένου άρθρου, τονίζεται ότι θα καταβάλλεται η εύλογη αμοιβή εφόσον η αναπαραγωγή γίνεται με τη χρήση τεχνικών μέσων και όχι δια χειρός, οπότε ο τρόπος αναπαραγωγής είναι αδιάφορος δηλαδή εάν πραγματοποιείται με φωτοτυπικό μηχάνημα ή με ηλεκτρονικό αντίγραφο κλπ.

Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν η αναπαραγωγή υλικών για λογαριασμό επιστημόνων από βιβλιοθήκες για ερευνητικούς σκοπούς, η αναπαραγωγή άρθρων εφημερίδας για τα προσωπικά αρχεία των αναγνωστών τους, οι σημειώσεις των φοιτητών κατά τη διάρκεια πανεπιστημιακών διαλέξεων, η καταγραφή πανεπιστημιακών παραδόσεων μέσω μαγνητοφώνησης ή και το σύνθημα και κοινότυπο, η βιντεοσκόπηση ταινιών καθώς αυτές μεταδίδονται από την τηλεόραση.

Διευκρινίζεται ότι όλες οι διατάξεις περί αναπαραγωγής αφορούν αποκλειστικά και μόνο τα νομίμως δημοσιευμένα έργα. Στον όρο δημοσίευση περιλαμβάνεται κάθε τρόπος μέσω του οποίου το έργο τους φθάνει να γίνει προσιτό στο κοινό όπως μέσω ραδιοτηλεοπτικής μετάδοσης, ως ζωντανή παράσταση, με την αποστολή του ως αρχείο στο διαδίκτυο (Internet) κ.λπ.

Υπάρχουν βάσιμες αντιρρήσεις για το εάν μπορεί να θεωρηθεί σημαντικό πως απέκτησε τον φορέα αναπαραγωγής (πχ. λογισμικά) αυτός που την πραγματοποιεί και εάν το υλικό της αναπαραγωγής παράχθηκε με νόμιμο τρόπο, σε ότι αφορά τα ζητήματα περί πνευματικής ιδιοκτησίας. Δηλαδή, εάν το παραγόμενο αντίτυπο του έργου για ιδιωτική χρήση είναι νόμιμο.

Επισημαίνεται ότι σύμφωνα με αυτό το άρθρο επιτρέπεται η αναπαραγωγή αποκλειστικά και μόνο για ιδιωτική χρήση και όχι για διανομή ή τη δημόσια εκτέλεση έργων, αφού αυτή συνεχίζει να συνιστά προσβολή καθώς αυτές οι πράξεις και η αξιοποίησή των αναπαραχθέντων αντιτύπων τους για αποκόμιση του οικονομικού κέρδους για διαφορετικούς σκοπούς, πλην της ιδιωτικής χρήσης, προσβάλλει το δικαίωμα του κάθε δημιουργού περί πνευματικής ιδιοκτησίας (Μαρίνος, 2004:222-224). Είναι ξεκάθαρο ότι δεν υπάρχει η έννοια της ιδιωτικής χρήσης όταν ο σκοπός της αναπαραγωγής είναι η προσφορά αντιτύπων του έργου προς κατανάλωση από το κοινό.

Φυσικά, σήμερα υπάρχει η δυνατότητα ψηφιακής αναπαραγωγής κάθε έργου σε μεγάλες ποσότητες, γεγονός που δημιούργησε καινούργια προβλήματα, τόσο για τον νομοθέτη όσο και για αυτούς που εφαρμόζουν το δίκαιο της πνευματικής ιδιοκτησίας.

Ο χρήστης όταν εκτελεί αναπαραγωγή για ιδιωτική χρήση δεν αξιοποιεί οικονομικά το έργο, έστω και αν το αποθηκεύει, όμως παρεμποδίζει τον δημιουργό να απαιτήσει αντάλλαγμα για κάθε φορά που το έργο του γίνεται προσβάσιμο. Η χρήση τεχνολογίας peer-to-peer (P2P)¹², ανέδειξε το συγκεκριμένο θέμα, καθώς μέσω αυτής επιτρέπεται η «ανταλλαγή» - μοίρασμα των ηλεκτρονικών

¹² Ένα δίκτυο υπολογιστών **peer-to-peer** (ή **P2P**, ελληνικά: ομότιμο δίκτυο) είναι ένα δίκτυο που επιτρέπει σε δύο ή περισσότερους υπολογιστές να μοιράζονται τους πόρους τους ισοδύναμα.

αρχείων εξ' αποστάσεως, δηλαδή μπορεί να γίνει αναπαραγωγή ενός αρχείου από τον υπολογιστή ενός ιδιώτη-αποστολέα σε απεριόριστο αριθμό χρηστών στο διαδίκτυο και έτσι να ακμάζει η πειρατεία σε αυτό (Χριστοδούλου, 2018:154-155).

Στο άρθρο 5 παρ. 2 περιπτ. β η οδηγία 2001/29 αναφέρει ότι «αναπαραγωγές σε οποιοδήποτε μέσο που πραγματοποιούνται από φυσικό πρόσωπο για ιδιωτική χρήση και για μη άμεσους ή έμμεσους εμπορικούς σκοπούς, υπό τον όρο ότι οι δικαιούχοι λαμβάνουν δίκαιη αποζημίωση που συνεκτιμά την εφαρμογή ή όχι των τεχνολογικών μέτρων του άρθρου 6 στο συγκεκριμένο έργο ή άλλο υλικό» (Οδηγία 2001/29:8).

Ο Κουμαντός (2017), σχετικά με την οδηγία της Ε.Ε. αναφέρει ότι η αναπαραγωγή για ιδιωτική χρήση αντιμετωπίζεται σαν περιορισμός της πνευματικής ιδιοκτησίας είτε γίνεται με τεχνικά μέσα είτε είναι χειροποίητη. Με αυτήν την οδηγία η Ε.Ε. στη παρ. 2,β του άρθρου 5, δίνει τη δυνατότητα στα κράτη-μέλη της να επιτρέπουν αυτού του είδους την αναπαραγωγή με τον όρο ότι οι δημιουργοί λαμβάνουν μία δίκαιη αποζημίωση. Αυτό έχει προβλεφθεί στην παρ. 3 του άρθρου 18 του Ν.2121 στο Ελληνικό δίκαιο, έχοντας προνοήσει για αυτή τη δίκαιη αποζημίωση, που ισχύει μόνο στην περίπτωση της αναπαραγωγής με τεχνικά μέσα. Στο σημείο αυτό ξεκαθαρίζει το γεγονός πως η χειροποίητη αναπαραγωγή ως πράξη εντάσσεται εντός των φυσικών ορίων της πνευματικής ιδιοκτησίας, όποτε επιτρέπεται ελεύθερα καθώς δεν θεωρείται ότι παραβιάζει την ευρωπαϊκή οδηγία (Κουμάντος, 2017:200).

Επίσης, στην ενωσιακή οδηγία, ο νομοθέτης στην παρ. 2 του άρθρου 5, προσπαθώντας να συμπεριλάβει την δυσχέρεια που προκύπτει από το πρόβλημα επί της ιδιωτικής αναπαραγωγής και αφορά το ζήτημα που προκύπτει από την χρήση της τεχνολογίας P2P, οδηγείται σε μια καθοριστικής σημασίας διάταξη, όπου προβλέπει να μπορούν τα κράτη μέλη στα εθνικά τους νομοθετήματα να εξαιρούν την ιδιωτική αναπαραγωγή από την εξουσία της αναπαραγωγής του δικαιούχου με την προϋπόθεση να καταβάλλεται εύλογη αμοιβή (Χριστοδούλου, 2018:155).

3.2. Όρια στην Ελεύθερη Αναπαραγωγή για Ιδιωτική Χρήση

Η ελεύθερη αναπαραγωγή για ιδιωτική χρήση, παύει να ισχύει όταν αυτή εμποδίζει την κανονική εκμετάλλευση ενός έργου αλλά και όταν βλάπτει τα νόμιμα συμφέροντα του δημιουργού του. Τέτοιες περιπτώσεις είναι:

- α) η αναπαραγωγή αρχιτεκτονικού έργου που αφορά κτίριο ή άλλη κατασκευή,
- β) η αναπαραγωγή με τεχνικά μέσα εικαστικών έργων τα οποία κυκλοφορούν σε περιορισμένο αριθμό αντιτύπων,
- γ) η αναπαραγωγή με τεχνικά μέσα των γραφικών παραστάσεων μουσικών έργων.

Όταν για να υλοποιηθεί η ελεύθερη αναπαραγωγή ενός έργου για ιδιωτική χρήση χρησιμοποιηθούν τεχνικά μέσα τότε θα πρέπει να καταβάλλεται η εύλογη αμοιβή στον δικαιούχο του έργου και στους δικαιούχους των συγγενικών δικαιωμάτων, με εξαίρεση τα προς εξαγωγή είδη (όπως τροποποιήθηκε με την παρ.2, α του άρθρου 53 του Ν. 4961/2022). Τεχνικά μέσα αναπαραγωγής θεωρούνται οι συσκευές εγγραφής ήχου, εικόνας ή ήχου και εικόνας, οι υλικοί φορείς αναπαραγωγής ήχου, εικόνας ή ήχου και εικόνας, όπως μαγνητικές ταινίες CD-RW, CD-R, DVD, αποθηκευτικά μέσα 4GB, ηλεκτρονικοί υπολογιστές σταθεροί ή φορητοί, tablets, smartphones και άλλα, καθώς και η αναπαραγωγή με φωτοτυπικές συσκευές, τρισδιάστατους εκτυπωτές τους κλπ. (ΟΠΠ, 2019b:22-23; Μαρίνος, 2004:224).

3.3. Λήψη Φωτογραφιών ως Ιδιωτική Αναπαραγωγή στα Μουσεία

3.3.1 Λήψη Φωτογραφιών και Μουσειακή Εμπειρία

Με την ανάπτυξη των ψηφιακών φωτογραφικών συσκευών και έξυπνων τηλεφώνων, η φωτογράφιση από τους επισκέπτες στους χώρους των Μουσείων έχει γίνει κοινή πρακτική και σημαντικό μέρος της μουσειακής εμπειρίας. Οι εργαζόμενοι και επαγγελματίες που απασχολούνται σε αυτά καλούνται να συντάξουν και να εφαρμόσουν πολιτικές σε ότι αφορά την φωτογράφιση στους χώρους τους, αλλά η έρευνα σχετικά με αυτό το αντικείμενο είναι περιορισμένη. Παρόλο που δεν υπάρχει ευρεία ακαδημαϊκή έρευνα σχετικά με την φωτογράφιση από τους επισκέπτες των Μουσείων, αυτή τη στιγμή γίνεται μια έντονη συζήτηση σε εφημερίδες, περιοδικά και ιστολόγια (blogs) σχετικά με το εάν πρέπει να επιτρέπεται ή όχι σε αυτούς τους χώρους. Δεν προκαλεί έκπληξη ότι το πεδίο μάχης για αυτές τις συζητήσεις είναι το Μουσείο τέχνης, ένας χώρος που απαιτεί παραδοσιακά μια ατμόσφαιρα ησυχίας, κυρίως αισθητικής και περισυλλογής. Αν και η φωτογράφιση από τους επισκέπτες παραδοσιακά επιτρεπόταν χωρίς περιορισμούς σε ζωολογικούς κήπους, Μουσεία επιστήμης και φυσικής ιστορίας, δεν υπάρχει συναίνεση σχετικά με τις πολιτικές σε ότι αφορά την φωτογράφιση στα Μουσεία τέχνης (Kiiller, 2011:59,62-63).

Στο ισχύον νομοθετικό πλαίσιο γενικά για το θέμα των φωτογραφιών και των φωτογραφικών αποτυπώσεων δεν γίνεται ειδική αναφορά και δεν φαίνεται μέχρι σήμερα να απασχολεί τον νομοθέτη. Οι αναφορές γίνονται στοχευμένα σε δύο μόνο σημεία του Ν. 2121 και αφορούν τα δικαιώματα του δημιουργού τους, χωρίς να επεκτείνονται σε άλλες πτυχές όπως είναι η χρήση των φωτογραφιών ως ιδιωτική αναπαραγωγή από τους επισκέπτες των Μουσείων.

Παρά το νομικό κενό που υπάρχει σε ότι αφορά το ζήτημα της λήψης φωτογραφιών από τους επισκέπτες των Μουσείων, ορισμένοι μελετητές αφογκραζόμενοι την κοινωνική ανησυχία επί αυτού του θέματος, παραθέτουν τους προβληματισμούς τους οι οποίοι χρήζουν διερεύνησης και ενσωμάτωσης τους στο ισχύον νομοθετικό πλαίσιο.

Ο αρχισυντάκτης των τεχνών και της ψυχαγωγίας της Wall Street Journal, Eric Gibson, υποστήριξε την απαγόρευση της φωτογραφίας στα Μουσεία, περιγράφοντας μια εμπειρία που είχε στο Λούβρο, όπου παρατήρησε τους επισκέπτες να στέκονται μπροστά από τη Μόνα Λίζα για αρκετή ώρα για να τραβήξουν μια φωτογραφία και μετά να προχωρήσουν. Αυτό το ακραίο παράδειγμα συχνά παρουσιάζεται ως κανόνας και προκαλεί «ηθικό πανικό», δηλαδή ένα υπερβολικό και διαστρεβλωμένο άγχος των μέσων ενημέρωσης που το χρησιμοποιούν για να δικαιολογήσουν τις επιθέσεις κατά των επισκεπτών σε ότι αφορά την λήψη φωτογραφιών (Burness, 2016:95).

Ο Eric Gibson (2013) προειδοποιεί ότι το Μουσείο που επιτρέπει την ανεξέλεγκτη χρήση έξυπνων τηλεφώνων και τάμπλετ (tablets) στους εκθεσιακούς του χώρους, έχει χάσει τον έλεγχο των συλλογών του, με αποτέλεσμα να τραυματίζεται η ίδια η καλλιτεχνική εμπειρία (Gibson, 2013:21). Άλλοι συγγραφείς έχουν επίσης υποστηρίξει ότι η χρήση της φωτογραφίας στα Μουσεία είναι επιφανειακή, αδιάκριτη και δημιουργεί ένα περιβάλλον όπου κανείς δεν μπορεί με ησυχία να συλλογιστεί και να έχει μια οικεία συνάντηση με την τέχνη (Lay, 2014:1-2; Rosenbloom, 2014:1-2). Άλλοι πάλι, υποστηρίζουν ότι οι φωτογραφήσεις των επισκεπτών δημιουργούν θόρυβο, σύγχυση, αναστάτωση και εντάσεις μεταξύ τους. Για όλους αυτούς τους λόγους, μερικά Μουσεία έχουν απαγορεύσει την φωτογράφιση ή επανέρχονται σε απαγόρευση της, ενώ σε κάποια περίοδο την είχαν επιτρέψει (Gibson, 2013:21).

Ωστόσο, το επιχείρημα της «εμπειρίας της τέχνης» του Eric Gibson είναι προβληματικό, όχι επειδή προϋποθέτει ότι η φωτογραφία μπορεί να έχει αρνητική επίδραση στις αισθητικές εμπειρίες, αλλά επειδή προϋποθέτει ότι το κύριο κίνητρο για την επίσκεψη σε ένα Μουσείο τέχνης είναι πάντοτε αισθητικό. Η έρευνα έχει δείξει ότι οι άνθρωποι παρακινούνται να τα επισκεφθούν για ποικίλους λόγους: αναζήτηση γνώσης και έμπνευσης, αισθητική ή συναισθηματική εμπειρία, να αποκτήσουν νέες εμπειρίες και να διευρύνουν τις γνώσεις τους, να βιώσουν την κουλτούρα ενός νέου προορισμού ή ακόμα απλά να περάσουν χρόνο με τους φίλους και την οικογένεια τους (Falk, 2006:152).

Από τις συζητήσεις υπέρ ή κατά της φωτογράφισης των επισκεπτών κατά την διάρκεια της μουσειακής εμπειρίας τους, προκύπτουν δύο κύρια ζητήματα της ιδιοκτησίας και της εμπειρίας δηλαδή, ποιος έχει πραγματικά το δικαίωμα αναπαραγωγής και χρήσης μιας εικόνας και τι είδους εμπειρία είναι επιθυμητή σε ένα Μουσείο. Οι αντιτιθέμενοι της φωτογραφίας στους χώρους αυτούς συνήθως αναφέρουν αρκετούς λόγους για την υποστήριξη των περιορισμών στις πολιτικές που εφαρμόζονται για την λήψη φωτογραφιών. Αρχικά, εξηγούν ότι υπάρχουν περίπλοκοι νομικοί περιορισμοί που οφείλονται σε διαφορετικές συμφωνίες της πνευματικής ιδιοκτησίας και στην επιθυμία να διατηρηθεί ο έλεγχος των επίσημων πωλήσεων των εμπορευμάτων, όπως αφίσες και ταχυδρομικές κάρτες (καρτ ποστάλ) (Crews, 2012:805,807,812-814,824). Όμως υπάρχουν και ζητήματα ασφάλειας και διατήρησης. Αλλά το πιο σημαντικό επιχείρημα στις πρόσφατες συζητήσεις είναι η πεποίθηση ότι η φωτογραφία μπορεί να έχει αρνητικές επιπτώσεις στην αισθητική εμπειρία του επισκέπτη (Gibson,2013:22; Rosenbloom, 2014:1-2; Lay, 2014:1-2).

Οι επισκέπτες των μουσειακών χώρων τέχνης έρχονται για διαφορετικούς λόγους και είναι αναμενόμενο να αναζητούν διαφορετικές εμπειρίες. Η αισθητική εμπειρία είναι μόνο μία από αυτές, η οποία υποστηρίζεται μέσω της φωτογραφίας, καθώς η φωτογραφία έχει τη δυνατότητα να υποστηρίξει τα περισσότερα από τα διαφορετικά είδη εμπειριών. Επιπλέον, υπάρχει ανάγκη να γίνει διάκριση μεταξύ της αισθητικής, της τέχνης και της μουσειακής εμπειρίας. Μια αισθητική εμπειρία δεν έχει έναν ευρέως αποδεκτό ορισμό, αλλά συχνά περιγράφεται ως μια έντονη εμπλοκή της προσοχής ως απάντηση σε οπτικά ερεθίσματα που γίνεται για την διατήρηση της αλληλεπίδρασης ή μια εμπειρία με υψηλή συναισθηματική ένταση και διάρκεια στο χρόνο (Csikszentmihalyi & Robinson, 1990:198; López-Sintas et al., 2012:337).

Μέχρι σήμερα, δεν υπάρχει έρευνα που να υποστηρίζει ότι δεν μπορεί κάποιος να έχει μια εμπειρία με υψηλή συναισθηματική ένταση μέσα από το φακό μιας κάμερας. Μια εικαστική εμπειρία δεν είναι απαραίτητα ίδια με μια αισθητική εμπειρία, γιατί οι άνθρωποι βιώνουν την τέχνη με διαφορετικούς τρόπους. Η δημιουργία νοήματος, η ορθολογική σκέψη και οι αφηγήσεις συχνά αποκλείονται από τους ορισμούς των αισθητικών εμπειριών, παρόλο που αυτά τα στοιχεία είναι σημαντικά μέρη μιας καλλιτεχνικής εμπειρίας. Η μουσειακή εμπειρία μπορεί να θεωρηθεί ως ευρύτερος όρος επειδή περιλαμβάνει αλληλεπιδράσεις όχι μόνο με τα έργα τέχνης αλλά και με την αρχιτεκτονική των Μουσείων, τις εγκαταστάσεις (π.χ. κατάστημα, καφετέρια, τουαλέτες), τους άλλους επισκέπτες και το προσωπικό τους. Οι υποστηρικτές της φωτογραφίας των επισκεπτών βλέπουν τη φωτογραφία ως ένα από τα πολλαπλά επίπεδα δέσμευσης και υποστηρίζουν ότι η απαγόρευση της φωτογραφίας περιορίζει την πρόσβαση, την εκπαίδευση και την έρευνα και ως εκ τούτου, είναι ενάντια στο δημόσιο συμφέρον (Kerr, 2014: 1-4).

Επιπλέον, έρευνες υποστηρίζουν ότι η φωτογράφιση μπορεί να παρακινήσει τους επισκέπτες να μαθαίνουν (Leighton, 2007:311; Vartiainen & Enkenberg, 2014:67,70-71) και ότι η φωτογραφία προσφέρει μια περιεκτική, δημοκρατική και ενεργή μορφή ενασχόλησης με τα εκθέματα (Simon,

2010:177,282). Η ενέργεια της φωτογράφισης κατά την διάρκεια της μουσειακής εμπειρίας, επιδρά στον τρόπο συμμετοχής των επισκεπτών στις εκθέσεις με διάφορους τρόπους (Weilenmann et al., 2013: 1844), προάγει την κοινωνική αλληλεπίδραση (Leighton, 2007:315; Weilenmann et al., 2013:1844) και παρέχει μια συνέχεια μεταξύ του περιεχομένου του Μουσείου και της κοινωνικής ζωής τους εκτός αυτού (Sayre & Watterlund, 2008:93).

Μια μελέτη της Henkel (2014) έδειξε ότι οι συμμετέχοντες που λάμβαναν φωτογραφίες σε Μουσεία που επισκέπτονταν, θυμούνται λιγότερα έργα και λιγότερες λεπτομέρειες από εκείνους που απλώς κοίταζαν τα έργα. Ωστόσο, οι συμμετέχοντες σε αυτή τη μελέτη είπαν ότι το να κατευθυνθούν για το που να κοιτάξουν και να φωτογραφίσουν και η πιθανή έλλειψη προσωπικού ενδιαφέροντος τους και επιλογής, μπορεί να επηρέασε την οπτική μνήμη τους. Ίσως γι' αυτόν τον λόγο, η ίδια μελέτη έδειξε επίσης ότι η αναγνώριση και η μνήμη λεπτομερειών των ανθρώπων που εστίασαν και φωτογράρισαν τις λεπτομέρειες ενός έργου δεν επηρεάστηκαν, και επομένως αυτοί έκαναν κάποιες προσωπικές επιλογές. (Henkel, 2014:396).

Επίσης σε πρόσφατη μελέτη των Diehl, Barasch και Zauberman (2016), που επικεντρώθηκε στο πώς η φωτογραφία μπορεί να επηρεάσει την εμπειρία, οι συγγραφείς υποστήριξαν ότι η λήψη φωτογραφιών αυξάνει την αφοσίωση και την απόλαυση των θετικών εμπειριών και ότι είναι η πραγματική διανοητική διαδικασία λήψης μιας φωτογραφίας που αυξάνει την απόλαυση (Diehl, Zauberman & Barasch, 2016:119,126,134).

Από τα ανωτέρω προκύπτει ότι υπάρχει ένας γενικότερος σκεπτικισμός επί του ζητήματος της ιδιωτικής αναπαραγωγής φωτογραφιών σε μουσειακούς χώρους, χωρίς όμως να έχει δοθεί ιδιαίτερη σημασία στην ίδια τη φωτογραφική διαδικασία, τα παράγωγά της και την χρήση τους. Η ανάκληση των οπτικών πληροφοριών από τις φωτογραφίες δεν μπορεί να υποκαταστήσει την ανάμνηση από την μουσειακή εμπειρία. Όμως η κοινή χρήση των παραγώγων της ιδιωτικής αναπαραγωγής μέσω της φωτογράφισης καθώς και η ανάρτηση και ο σχολιασμός τους, είναι σήμερα ένα σημαντικό μέρος της κοινωνικής δικτύωσης ειδικά για τους νέους, κάτι που μέχρι στιγμής οι μελέτες και ο νομοθέτης το αγνοούν.

3.3.2. Η φωτογραφία ως αυτοτελές αντικείμενο προστασίας

Στην παρ. 1 του άρθρου 2 του Ν. 2121 αναφέρονται οι φωτογραφίες και υπάγονται στην έννοια του έργου. Χρησιμοποιώντας τον όρο «φωτογραφίες» αντί του όρου «φωτογραφικά έργα» συνάγεται ότι για να θεωρηθεί ως έργο που χρήζει της προστασίας των δικαιωμάτων του δικαιούχου του δεν είναι προαπαιτούμενο να ισχύει το κριτήριο της πρωτοτυπίας. Αυτό επιβεβαιώνεται και από την παρ. 4 του άρθρου 38 του νόμου, στο δεύτερο σημείο που αναφέρεται στις φωτογραφίες και που αναγνωρίζει ότι σε κάθε φωτογραφία θα πρέπει να αναφέρεται το όνομα του δημιουργού της, ανεξάρτητα με το εάν αυτή θεωρείται πρωτότυπη ή όχι. Το κριτήριο αυτό πηγάζει και από το άρθρο 6 της Οδηγίας της ΕΕ 2006/116 και τις νομολογίες του

Δικαστηρίου της Ευρωπαϊκής Ένωσης (ΔΕΕ) C145/10 παρ. 87 και C-5/08 παρ. 35, στις οποίες διευκρινίζεται ότι είναι αρκετό η φωτογραφία να προκύπτει ως παράγωγο της προσωπικής εργασίας του φωτογράφου, σε αντίθεση με την Ελληνική νομολογία που θέτει ως προαπαιτούμενο να ισχύει το κριτήριο της πρωτοτυπίας του έργου, έστω και κατά δήλωση του δημιουργού του (Χριστοδούλου, 2018:180).

Ο Μαρίνος (2004) αναφορικά με την φωτογραφία τονίζει ότι αφορά την απεικόνιση θεμάτων και αντικειμένων που προϋπάρχουν, σε αντίθεση με τα χαρακτηριζόμενα ως εικαστικά έργα που είναι αυτούσια δημιουργήματα. Θεωρεί ότι το έργο εμπεριέχει την πρωτοτυπία. Οι φωτογράφοι σε σχέση με τους ζωγράφους έχουν σαφώς πιο περιορισμένες εκφραστικές δυνατότητες μέσω του έργου τους, χωρίς αυτό να μειώνει την καλλιτεχνική αξία των φωτογραφιών τους, που σε πολλές περιπτώσεις είναι αδιαμφισβήτητη. Για αυτό και τα φωτογραφικά δημιουργήματα αντιμετωπίζονται πιο ελαστικά από την ισχύουσα νομοθεσία. Στο άρθρο 6 της Οδηγίας της ΕΕ 93/98 που αφορά την εναρμόνιση της διάρκειας της προστασίας, προβλέπει με σαφήνεια ότι η φωτογραφία λαμβάνεται ως πρωτότυπη, κατά την έννοια της Διεθνούς Σύμβασης της Βέρνης¹³, όταν είναι *«αποτέλεσμα προσωπικής πνευματικής εργασίας του δημιουργού της»*, χωρίς να ασχολείται με την αισθητική της καταξίωση (Μαρίνος, 2004:89).

Στις φωτογραφίες η έννοια της πρωτοτυπίας κρίνεται με ιδιαίτερη επιείκεια, δηλαδή δεν απαιτούνται αυστηρές προϋποθέσεις για την τεκμηρίωσή της, οπότε δεν θεσπίζονται ιδιαίτερα αυστηρά κριτήρια για την ένταξη των φωτογραφιών στα πνευματικά δημιουργήματα που χρήζουν προστασίας. Στο άρθρο 6 της Οδηγίας 93/98 προβλέπεται ότι *«Οι φωτογραφίες που είναι πρωτότυπες, με την έννοια ότι είναι αποτέλεσμα προσωπικής πνευματικής εργασίας του δημιουργού τους, προστατεύονται σύμφωνα με το άρθρο 1»*, όμως αυτό δεν έχει ενσωματωθεί στο ελληνικό δίκαιο. Άρα το πρωτότυπο θεωρείται ότι δεν είναι προϊόν αντιγραφής, γεγονός που μειώνει τον βαθμό προστασίας του δικαιούχου, αφού η μοναδική προϋπόθεση για την αναγνώριση της πρωτοτυπίας είναι το έργο να προέρχεται από τον φερόμενο ως δημιουργό χωρίς να αποτελεί αντίγραφο άλλου έργου και έτσι η αποτύπωση της προσωπικότητας του επί του έργου ουσιαστικά δεν λαμβάνεται καθόλου υπόψη. Όπως έχει αναφερθεί, η επιλογή αυτή της μη εναρμόνισης θεωρήθηκε περιττή στο ελληνικό δίκαιο, καθώς επιλέχθηκε ο όρος «φωτογραφίες» αντί του όρου «φωτογραφικά έργα», που είχε χρησιμοποιηθεί παλαιότερα σύμφωνα με τη συνθήκη της Βέρνης, με στόχο να γίνει διαχωρισμός της έννοιας της φωτογραφίας από αυτή του έργου. Έτσι στο νομοθετικό ισχύον πλαίσιο περί πνευματικής ιδιοκτησίας συμπεριλαμβάνονται, εκτός από τις φωτογραφίες που από μόνες τους λόγω της ιδιαίτερης καλλιτεχνικής τους αξίας αποτελούν έργα

¹³ Διεθνής Σύμβαση της Βέρνης: πρόκειται για την βασικότερη διεθνή συνθήκη για την προστασία της πνευματικής ιδιοκτησίας και τον ελάχιστο κοινό παρονομαστή προστασίας της πνευματικής ιδιοκτησίας σε παγκόσμιο επίπεδο. Βλ. Ιστοσελίδα: <https://legal.heal-link.gr/index.php/intellectual-property-international-system>.

τέχνης και οι απλές φωτογραφίες που δίνουν την στιγμιαία αποτύπωση της πραγματικότητας. (Παμπούκης, 2007).

Πιο συγκεκριμένα, στο ελληνικό δίκαιο στο Ν. 2121 δεν γίνεται ειδική αναφορά για τον ορισμό της πρωτοτυπίας μίας φωτογραφίας, όμως αντιμετωπίζεται ως η έννοια της «στατιστικής μοναδικότητας» του έργου. Αυτό σημαίνει ότι η πρωτότυπη φωτογραφία παρουσιάζει ένα ιδιαίτερο ατομικό δημιουργικό μοναδικό ύφος και κανείς άλλος δημιουργός κάτω από οποιεσδήποτε συνθήκες, έστω και παρόμοιες με αυτές της κρινόμενης, δεν θα μπορούσε να παρουσιάσει μία παρόμοια. Έτσι η πρωτοτυπία για κάθε φωτογραφία προκύπτει από την εκτίμηση συγκεκριμένων κριτηρίων όπως η επιλογή τόπου και χρόνου, η επιλογή θέματος ή αντικειμένου, η γωνία φωτογράφισης, ο φωτισμός, οι αντιθέσεις και οι επιλογές των χρωμάτων, οι ψηφιακές παρεμβάσεις κλπ. Ο καθορισμός της πρωτοτυπίας της φωτογραφίας δίδεται στο άρθρο 6 της Οδηγίας 93/98/ΕΕΚ (κωδικοποίηση 2006/116/ΕΚ) και την αιτιολογική της σκέψη 16, σύμφωνα με την οποία η πρωτοτυπία αντιστοιχεί στο αποτέλεσμα προσωπικής πνευματικής εργασίας του δημιουργού-φωτογράφου, το οποίο αντανάκλα την προσωπικότητά του. Ωστόσο, αυτό ως κριτήριο είναι σαφέστερα επεικέστερο από το αντίστοιχο της ελληνικής πραγματικότητας, που όμως υπερισχύει σε περιπτώσεις διεκδίκησης ή κρίσης σε Δικαστήρια, λόγω υπεροχής του ενωσιακού δικαίου (Χίου, 2017).

Όπως προκύπτει από την ελληνική νομολογία για τα έργα του πνεύματος, το δίκαιο της πνευματικής ιδιοκτησίας μπορεί να προστατεύσει κάθε φωτογραφία, αφού από την φύση της θεωρείται μοναδική καθώς αποκλείεται να υπάρξει απόλυτη ταύτιση και ομοιότητα μεταξύ δύο φωτογραφιών, διότι κάθε φωτογραφία παρουσιάζει τουλάχιστον μία ελάχιστη διαφορά σε παράγοντες όπως την οπτική γωνία της, το φωτισμό της κλπ. (Βράττη, 2016:55).

Στο σημείο αυτό τονίζεται το κενό που υφίσταται στο ισχύον νομικό πλαίσιο σε ότι αφορά το ζήτημα αναπαραγωγής φωτογραφιών ως ιδιωτική αναπαραγωγή για τα έργα των Μουσείων.

Οι άνθρωποι έχουν την έντονη επιθυμία να φωτογραφίζουν τις αναμνήσεις τους ώστε να έχουν μία οπτική καταγραφή της ζωής τους. Η πληθώρα των φωτογραφιών που ανεβαίνουν καθημερινά στο διαδίκτυο υποδηλώνει ότι οι άνθρωποι φωτογραφίζουν και μοιράζονται περίπου ένα τρισεκατομμύριο ψηφιακές εικόνες κάθε χρόνο. Μεταξύ των δημοφιλέστερων από αυτές, είναι οι αυτοφωτογραφίες (selfies) που τραβήχτηκαν μπροστά σε διάσημα μνημεία, μέρη και αντικείμενα (Zagorsky, 2016). Το γεγονός αυτό από μόνο του τεκμηριώνει ότι η ιδιωτική αναπαραγωγή των μουσειακών έργων μέσω της φωτογραφίας είναι μία πραγματικότητα, έχει γίνει αυτονόητη καθημερινή συνήθεια για το σύνολο της κοινωνίας και καθίσταται απόλυτη ανάγκη η πολιτεία να την αποδεχθεί και να προβεί στις απαραίτητες νομοθετικές διατάξεις.

Συμπερασματικά, για να προστατευτεί μία φωτογραφία ως πνευματικό δημιούργημα θα πρέπει να τεκμηριώνει την υπόσταση της ως προϊόν ατομικής δημιουργικής και πνευματικής συμβολής.

Οπότε οι φωτογραφίες που είναι καθαρά προϊόντα μηχανικών δραστηριοτήτων καθώς και αυτές που παράγονται χωρίς ανθρώπινη παρέμβαση (π.χ. φωτογραφίες που λαμβάνονται από μηχανικές συσκευές που υποκαθιστούν τον άνθρωπο δηλαδή ρομπότ, φωτογραφίες αυτόματων μηχανημάτων φωτογραφιών) δεν συμπεριλαμβάνονται στις εν λόγω διατάξεις περί προστασίας πνευματικής ιδιοκτησίας, καθώς ελλείπονται του χαρακτηρισμού τους σε ότι αφορά την πρωτοτυπία τους (Χίου, 2017).

3.3.3. Γενική διαπίστωση

Η ανωτέρω έρευνα οδηγεί στην γενική διαπίστωση ότι απουσιάζει η υπαγωγή στο ισχύον νομικό πλαίσιο:

- Εφαρμογής των κανόνων της ιδιωτικής αναπαραγωγής για τη λήψη φωτογραφιών από χρήστες Μουσείων.
- Καθορισμού του πότε θεωρείται επιτρεπτή.
- Καθορισμού του τι συμβαίνει αν απαγορεύεται η λήψη φωτογραφιών, καθώς και
- Δυνατότητας επίκλησης της ελευθερίας ιδιωτικής αναπαραγωγής έναντι όρων που απαγορεύουν τη δημιουργία αντιγράφων.

Υπάρχει συνεπώς παντελής έλλειψη πρόνοιας διατάξεων γύρω από το ζήτημα της ιδιωτικής αναπαραγωγής φωτογραφιών σε μουσειακούς χώρους και κυρίως στο να ληφθούν υπόψη οι φυσικές φωτογραφικές διαδικασίες, οι πρακτικές κοινής χρήσης τους καθώς και η πολυπλοκότητα του τι κάνουν οι άνθρωποι και για ποιους λόγους, ώστε να αποκτηθεί μια πληρέστερη εικόνα της σχέσης μεταξύ φωτογραφίας επισκέπτη και εμπειρίας και να προχωρήσει η στοχευμένα ορθή νομοθετική ρύθμιση του θέματος.

3.4. Ιδιωτική αναπαραγωγή Βιντεοσκόπησης/Κινηματογράφησης – Μουσεία

Γενικά, τα οπτικοακουστικά έργα (έργα βιντεοσκόπησης/κινηματογράφησης) συμπεριλαμβάνονται στον ορισμό του έργου σύμφωνα με το άρθρο 2 παρ.1 του Ν.2121 και στο άρθρο 9 ορίζεται ως δημιουργός τους ο σκηνοθέτης οπότε στο άρθρο 10 αναφέρεται και ως ο δικαιούχος της πνευματικής ιδιοκτησίας τους.

Όμως, κατ' αναλογία της ιδιωτικής αναπαραγωγής φωτογραφιών στους χώρους Μουσείων, χρήζει αντιμετώπισης και η ιδιωτική αναπαραγωγή στο επίπεδο οπτικοακουστικών παραγώγων της βιντεοσκόπησης/κινηματογράφησης σε αυτούς, αφού ως λειτουργία υποστηρίζεται από τις σύγχρονες ψηφιακές συσκευές και τα έξυπνα τηλέφωνα. Και σε αυτή την περίπτωση στο Ελληνικό Δίκαιο, ο νομοθέτης δεν έχει συμπεριλάβει καμία σχετική αναφορά ή ρύθμιση.

Όπως αναφέρθηκε και στο προηγούμενο κεφάλαιο, μέσω των φωτογραφιών οι άνθρωποι καταγράφουν τις αναμνήσεις τους και την ζωή τους γενικά, οπότε και μέσω της βιντεοσκόπησης καλύπτεται αυτή η ανάγκη τους και αποτελεί αναπόσπαστο τμήμα της. Μέσα σε ψηφιακές πλατφόρμες αναρτώνται καθημερινά βίντεο από επισκέψεις σε μουσειακούς χώρους. Οπότε και για την περίπτωση αυτή η πολιτεία οφείλει να θεσμοθετήσει και να οριοθετήσει την χρήση της βιντεοσκόπησης για ιδιωτική αναπαραγωγή.

Στην πράξη, η βιντεοσκόπηση ή κινηματογράφηση γενικά επιτρέπεται από τους επισκέπτες Μουσείων για δική τους χρήση, όμως σε ορισμένες περιπτώσεις δεν την επιτρέπουν. Ένας λόγος είναι ότι τα Μουσεία, παρότι εδώ και χρόνια κάνουν προσπάθεια να χαλαρώσουν τους περιορισμούς, πάντοτε εμποδίζονται από ζητήματα περί πνευματικών δικαιωμάτων. Επίσης, αρκετά από αυτά δεν είναι κάτοχοι των πνευματικών δικαιωμάτων των έργων που εκθέτουν, οπότε ο καθένας μέσω αυτής της έκθεσης θα μπορούσε απλώς να τα αντιγράψει. Άλλοι λόγοι εφαρμογής αυτού του περιορισμού έχουν να κάνουν με την προστασία του έργου από ζημιά που μπορεί να προκληθεί ή κλοπή, την αποφυγή συνωστισμού μπροστά από ένα δημοφιλές έργο ή τη διατήρηση ενός περιβάλλοντος σεβασμού για όλους τους επισκέπτες του. Οι επισκέπτες, συχνά, κατά την περιήγησή τους αρχίζουν να τραβούν βίντεο χωρίς να παίρνουν την άδεια του προσωπικού του, οπότε πολλά Μουσεία αναρτούν ειδικές απαγορευτικές πινακίδες για βιντεοσκόπηση των χώρων τους. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι το Βρετανικό Μουσείο, όπου στην ιστοσελίδα με τους κανονισμούς των επισκεπτών αναφέρει ότι οι επισκέπτες πρέπει να σέβονται το απόρρητο των άλλων επισκεπτών κατά διάρκεια της λήψης της κινηματογράφησης σε αυτό. Εάν κάποιος επισκέπτης παραπονεθεί ότι η κινηματογράφηση του είναι παρεμβατική από κάποιον άλλο, τότε μπορεί να του ζητηθεί είτε να την σταματήσει είτε να φύγει από το χώρο. Ο λόγος που το Βρετανικό Μουσείο εφαρμόζει τον συγκεκριμένο κανονισμό είναι αφενός για να αποφύγει την ένταση μεταξύ των επισκεπτών του, αφετέρου είναι ίσως ένας τρόπος να τους προστατεύσει από τυχόν προβλήματα στα οποία πιθανόν να εμπλακούν με την βιντεοσκόπηση ή κινηματογράφηση άλλων επισκεπτών χωρίς την συγκατάθεση τους, κάτι που άλλωστε δεν είναι ηθικά και νομικά αποδεκτό. Η λήψη βίντεο για προσωπική χρήση συνήθως επιτρέπεται, αλλά με τον περιορισμό να μην χρησιμοποιούν επαγγελματικό εξοπλισμό (πχ. επαγγελματικές φωτογραφικές μηχανές, τρίποδα, μονόποδα, δικό τους φωτισμό κλπ.). Εν τέλει, είναι φανερό ότι η χρήση της βιντεοσκόπησης ή κινηματογράφησης μέσα στους χώρους του Μουσείου από τους επισκέπτες του παρεμποδίζει την συγκέντρωσή τους, ώστε να έχουν μια ουσιαστική μουσειακή εμπειρία, δίνοντας μεγαλύτερη σημασία στο πως να κινηματογραφήσουν το έκθεμα χωρίς να θέλουν να μάθουν πληροφορίες και λεπτομέρειες για αυτό. Συνεπάγεται ότι οι επισκέπτες που ενεργούν κατά αυτό τον τρόπο είναι άνθρωποι που δεν τρέφουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την επίσκεψή τους σε αυτό (Simon, 2022).

3.5. Παραδείγματα ισχύουσας Πολιτικής Φωτογραφίας - Βιντεοσκόπησης/Κινηματογράφησης στα Μουσεία

Στις ιστοσελίδες των Μουσείων αναφέρεται η πολιτική τους σε ότι αφορά την φωτογράφιση, βιντεοσκόπηση και κινηματογράφηση των έργων που εκεί εκτίθενται. Στα Ελληνικά Μουσεία είναι συγκεκριμένες οι αναφορές χωρίς ιδιαίτερες διευκρινήσεις, σε αντιπαράβολή με τα Μουσεία του εξωτερικού που δίνουν πιο λεπτομερείς οδηγίες στους επισκέπτες τους σχετικά με αυτά τα ζητήματα. Ακολουθεί η παράθεση παραδειγμάτων.

Ελλάδα

Μουσείο της Ακρόπολης



Εικόνα 1.1. Μουσείο της Ακρόπολης, Αθήνα

Βλ. ιστοσελίδα: <https://www.titan.gr/el/proionta-kai-yphresies/endeiktika-erga/ergo/mouseio-akropolis>

Η ερασιτεχνική φωτογράφιση και κινηματογράφηση για προσωπική χρήση επιτρέπεται σε όλους τους χώρους του Μουσείου, εκτός από την Αίθουσα της Αρχαϊκής Ακρόπολης στον πρώτο όροφο, χωρίς τη χρήση φλας και πρόσθετου επαγγελματικού εξοπλισμού (προβολείς, τρίποδο). Η δημοσίευση των φωτογραφιών σε έντυπα και ηλεκτρονικά μέσα δεν επιτρέπεται.

Εθνολογικό Αρχαιολογικό Μουσείο

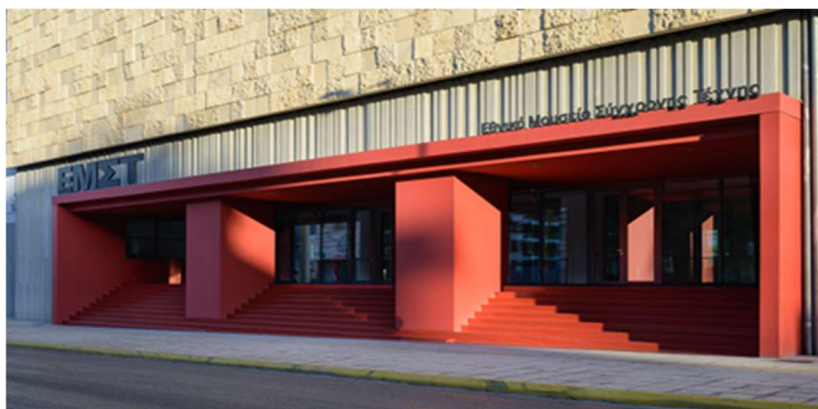


Εικόνα 2.2. Εθνολογικό Αρχαιολογικό Μουσείο, Αθήνα

Βλ. Ιστοσελίδα: https://en.wikipedia.org/wiki/National_Archaeological_Museum,_Athens

Επιτρέπεται η φωτογράφιση με φορητή ερασιτεχνική μηχανή χωρίς φλας.

Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης-(ΕΜΣΤ)



Εικόνα 3. Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης-(ΕΜΣΤ), Αθήνα

Βλ. Ιστοσελίδα: <https://www.emst.gr/>

Επιτρέπεται η ερασιτεχνική φωτογράφιση για προσωπική χρήση. Δεν επιτρέπεται η χρήση φλας, τρίποδου και επαγγελματικής κάμερας βιντεοσκόπησης.

Εθνική Πινακοθήκη



Εικόνα 4. Εθνική Πινακοθήκη, Αθήνα

Βλ. Ιστοσελίδα: <https://www.nationalgallery.gr/>

Δεν επιτρέπεται η φωτογράφιση των εκθεμάτων και των εκθεσιακών χώρων με φλας καθώς και η βιντεοσκόπηση. Επιτρέπονται μόνο γενικές ερασιτεχνικές λήψεις στους υπόλοιπους χώρους του Μουσείου χωρίς τη χρήση φλας.

Διεθνή Μουσεία

British Museum-Βρετανικό Μουσείο



Εικόνα 5. British Museum-Βρετανικό Μουσείο, London, United Kingdom

Βλ. Ιστοσελίδα: <https://www.visitlondon.com/things-to-do/place/285709-british-museum>

Κινηματογράφηση, φωτογραφία, τρισδιάστατη απεικόνιση και εγγραφή ήχου

Η βιντεοσκόπηση επιτρέπεται μόνο για ιδιωτικούς σκοπούς και μη εμπορικούς σκοπούς που περιλαμβάνει την προσωπική χρήση, μη εμπορικά προφίλ μέσω κοινωνικής δικτύωσης, ιστολόγια και ιστότοποι, υπό την προϋπόθεση ότι δεν επιτρέπεται περαιτέρω εμπορική επαναχρησιμοποίηση του περιεχομένου από τους όρους χρήσης της πλατφόρμας ή του ιστότοπου κοινωνικών μέσων.

Επίσης, επιβάλλεται ο σεβασμός στο απόρρητο των άλλων επισκεπτών κατά τη βιντεοσκόπηση/κινηματογράφηση στο Μουσείο. Εάν κάποιος επισκέπτης παραπονεθεί κατά την διάρκεια βιντεοσκόπησης/κινηματογράφησης, μπορεί να ζητηθεί να σταματήσει ή να φύγει από το Μουσείο.

Louvre Museum-Μουσείο του Λούβρου



Εικόνα 6. Louvre Museum-Μουσείο του Λούβρου, Paris, France

Βλ. Ιστοσελίδα: <https://en.wikipedia.org/wiki/Louvre>

Επιτρέπεται η παραγωγή βίντεο στις μόνιμες συλλογές εάν είναι για προσωπική χρήση. Ωστόσο, δεν επιτρέπεται να χρησιμοποιούνται selfie sticks, φλας ή φωτισμός.

Στις γκαλερί προσωρινών εκθέσεων ενδέχεται να απαγορεύεται βίντεο ορισμένων έργων.

The Metropolitan Museum of Art (MET)-Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης



Εικόνα 7. The Metropolitan Museum of Art (MET)-Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης, New York, United States

Βλ. Ιστοσελίδα: https://en.wikipedia.org/wiki/Metropolitan_Museum_of_Art

Το Met επιτρέπει τη λήψη βίντεο για ιδιωτική, μη εμπορική χρήση μόνο στο The Met Fifth Avenue και στο The Met Cloisters.

Χειροκίνητες κάμερες και βίντεο σε προσωπικές κυψελοειδείς συσκευές μπορούν να χρησιμοποιηθούν, χωρίς φλας, για τη φωτογράφιση και την κινηματογράφιση των γκαλερί, εκτός εάν ορίζεται διαφορετικά.

Οι φωτογραφίες και τα βίντεο δεν μπορούν να δημοσιευτούν, να πωληθούν, να αναπαραχθούν, να μεταφερθούν, να διανεμηθούν ή να αποτελέσουν αντικείμενο εμπορικής εκμετάλλευσης με οποιονδήποτε τρόπο.

Το Μουσείο δεν επιτρέπει τα ακόλουθα σε καμία από τις δύο τοποθεσίες:

- Φωτογράφιση και βίντεο συγκεκριμένων έργων τέχνης που ορίζονται ότι δεν επιτρέπεται η φωτογράφιση.
- Φωτογραφία και βίντεο σε γκαλερί τέχνης που ορίζονται ότι δεν επιτρέπεται η φωτογράφιση.
- Χρήση φλας
- Selfie sticks (μπαστούνια κάμερας), τρίποδα, μονόποδα, drones (μη επανδρωμένα αεροσκάφη) και επαγγελματικός εξοπλισμός βίντεο, εκτός εάν έχει προηγουμένως κανονιστεί και εγκριθεί από το Τμήμα Επικοινωνιών.

Το Μουσείο ενημερώνει ότι δεν μπορεί να αποθηκεύσει μεγάλο εξοπλισμό κάμερας στον έλεγχο της εισόδου των επισκεπτών και προτρέπει να μην μεταφέρουν τέτοιου είδους εξοπλισμό διαφορετικά δεν επιτρέπει την είσοδο στο Μουσείο.

Museum of Modern Art (MoMA)-Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης



*Εικόνα 8. Museum of Modern Art (MoMA)-Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης
New York City, United States*

Βλ. Ιστοσελίδα: https://en.wikipedia.org/wiki/Museum_of_Modern_Art

Η φωτογράφιση και η βιντεοσκόπηση επιτρέπονται μόνο για προσωπική, μη εμπορική χρήση, εκτός εάν αναφέρεται διαφορετικά. Δεν επιτρέπονται φλας, τρίποδα και πόλοι επέκτασης κάμερας.

3.6. Ζωγραφική ως Ιδιωτική αναπαραγωγή στα Μουσεία

Οι άνθρωποι σχεδιάζουν για να αποκτήσουν το δικό τους καλλιτεχνικό στυλ δοκιμάζοντας διαφορετικά καλλιτεχνικά ερεθίσματα (Hanquinet, 2013:794). Υπό αυτό το πρίσμα, η ζωγραφική ως ιδιωτική αναπαραγωγή, δηλαδή το σκίτσο, είναι μία συνήθεια που συχνά ασκούν οι επισκέπτες των Μουσείων. Σε πολλούς τέτοιους χώρους όχι μόνο ενθαρρύνεται το σκίτσο ως δραστηριότητα αλλά παροτρύνονται οι επισκέπτες τους να επιδοθούν σε αυτήν. Φυσικά η άσκηση της δράσης του σκίτσου γίνεται υπό την προϋπόθεση ότι η κυκλοφορία δεν εμποδίζεται από τον σκιτσογράφο ή τον εξοπλισμό του. Επίσης, δεν επιτρέπονται υλικά όπως μελάνια, μπογιές και κάρβουνο. Ακόμα για την δημιουργία μετρούμενων σχεδίων, πρέπει να ληφθεί άδεια από τον Διευθυντή του εκάστοτε ιδρύματος (Lucas, 2014:1).

Η ζωγραφιά που γίνεται ως ιδιωτική αναπαραγωγή ενός μουσειακού εκθέματος, έχει ως αποτέλεσμα να παραχθεί ένα αντίγραφο ενός πρωτότυπου έργου το οποίο εκτίθεται σε κάποιο Μουσείο, που όμως τελικά το ίδιο αυτό το παραγόμενο σκίτσο αποτελεί από μόνο του ένα πρωτότυπο έργο του επισκέπτη. Για αυτή την ιδιαίτερη και ιδιόμορφη νομική σχέση μεταξύ του εκτιθέμενου έργου και του έργου του επισκέπτη, δεν υπάρχει καμία αναφορά στο ισχύον νομοθετικό πλαίσιο περί πνευματικής ιδιοκτησίας, γεγονός που χρήζει περαιτέρω ανάλυσης και διερεύνησης.

Πάντως, η εν λόγω δραστηριότητα της σκιτσογράφησης είναι καθιερωμένη από παλιά, πριν καν υπάρξει η δυνατότητα για τους επισκέπτες των Μουσείων να καταγράφουν τις αναμνήσεις τους μέσω φωτογραφιών ή βίντεο. Οπότε ανά τον κόσμο σε μουσειακούς χώρους η σκιτσογράφηση ενθαρρύνεται ως πάγια επιλογή δραστηριότητας.

Για παράδειγμα:

- **National Gallery of Ireland**

Η Εθνική Πινακοθήκη της Ιρλανδίας, που στεγάζει την εθνική συλλογή ιρλανδικής και ευρωπαϊκής τέχνης αναφέρει για την δράση του σκίτσου εντός του χώρου της:

«Η συλλογή της Εθνικής Πινακοθήκης της Ιρλανδίας μπορεί να αποτελέσει πηγή έμπνευσης και μάθησης για όλους. Ενθαρρύνουμε το σκίτσο από τη συλλογή στους χώρους της γκαλερί. Οι επισκέπτες μπορούν να φέρουν τα δικά τους υλικά (μόνο ξηρά υλικά). Εάν τα σχέδια προορίζονται για εμπορική χρήση, ανατρέξτε στο τμήμα εικόνων και αδειοδότησης σχετικά με έργα που προστατεύονται από πνευματικά δικαιώματα» (National Gallery of Ireland, 2023:2).

- **Μουσείο Victoria και Albert**

Το Μουσείο Βικτωρίας και Αλβέρτου στο Λονδίνο είναι το μεγαλύτερο Μουσείο εφαρμοσμένων και διακοσμητικών τεχνών, σχεδιασμού και γλυπτικής στον κόσμο, το οποίο στεγάζει μια μόνιμη συλλογή πάνω από 2,27 εκατομμυρίων εκθεμάτων. Σε αυτό δίδονται οι παρακάτω οδηγίες σε ότι αφορά το σκίτσο στους χώρους του:

- ✓ *«Ενθαρρύνουμε το σκίτσο και το σχέδιο αντικειμένων με γραφίτη και χρωματιστά μολύβια ή λευκές κιμωλίες*
- ✓ *Μην χρησιμοποιείτε κάρβουνο, κραγιόνια, χρωματιστές κιμωλίες, ακουαρέλες, σπρέι, κόλλες, σταθεροποιητικά και άλλα υγρά υλικά καθώς μπορεί να αποτελούν κίνδυνο για τις συλλογές και τους επισκέπτες μας*
- ✓ *Σημειώστε επίσης ότι δεν μπορούν να χρησιμοποιηθούν ψαλίδια και αιχμηρά αντικείμενα*
- ✓ *Θέλουμε να νιώθετε άνετα όταν σχεδιάζετε. Προσφέρουμε σκαμπό στις περισσότερες γκαλερί για όσους θα τα ήθελαν.*
- ✓ *Θυμηθείτε να σέβεστε τα αντικείμενα, τις θήκες και τις πλίνθους και μην τα χρησιμοποιείτε ως σανίδες σχεδίασης ή να κάνετε σημάδια πάνω τους*
- ✓ *Στη σπάνια περίπτωση που απαγορεύεται το σκίτσο σε μια έκθεση ή σε συγκεκριμένα μέρη του Μουσείου, παρακαλούμε να τηρείτε αυτούς τους όρους πρόσβασης».*

(Victoria & Albert, 2023:2).

- **Frye Art Museum**

Το Μουσείο Τέχνης Frye είναι ένα Μουσείο μοντέρνας και σύγχρονης τέχνης που βρίσκεται στη γειτονιά First Hill του Σιάτλ, στην Ουάσιγκτον και είναι ένα εξαιρετικό σκηνικό για καλλιτέχνες και επισκέπτες να σκισάρουν και να αντιγράψουν έργα τέχνης. Έτσι, καλωσορίζει όλους να σκισάρουν στις γκαλερί του, ωστόσο απαιτείται εκ των προτέρων άδεια για ομάδες τριών ή

περισσότερων καλλιτεχνών. Στην ιστοσελίδα του αναφέρει αρκετούς περιορισμούς και οδηγίες για όσους επιθυμούν να σκισάρουν σε αυτό.

(Frye Art Museum, 2023:2-3).

Από τα παραδείγματα γίνεται σαφές ότι το σκίτσο είναι μία προσφιλή συνήθεια για τους επισκέπτες των Μουσείων και ιδιαίτερα η σκίτσογραφία αντιμετωπίζεται ως ιδέα σχεδίασης της μουσειακής εμπειρίας των επισκεπτών (Vermeeren *et al.*, 2018:7). Μάλιστα, ο χρόνος που αφιερώθηκε στην σκίτσογράφηση λαμβάνεται ως ένδειξη ενδιαφέροντος από μέρους των επισκεπτών, αλλά και ως τρόπος δημιουργίας αναμνήσεων σε σχέση με την μουσειακή τους εμπειρία (Macdonald, 2006:364). Παρότι όμως είναι προφανές ότι η δράση του σκίτσου στους χώρους Μουσείων εγείρουν θέματα που άπτονται νομικής αντιμετώπισης και διευθέτησης, εν τούτοις στο ισχύον νομοθετικό πλαίσιο δεν γίνεται καμία αναφορά σε αυτό και δεν αντιμετωπίζονται ζητήματα που προκύπτουν από αυτή τη δράση. Συνεπώς, το σκίτσο ως αντικείμενο της ιδιωτικής αναπαραγωγή στους μουσειακούς χώρους, παράγωγο της ζωγραφικής δραστηριότητας των επισκεπτών, χρήζει περαιτέρω διερεύνησης και θεσμοθέτησης, καθώς καμία σχετική αναφορά δεν γίνεται στο Νόμο 2121 περί πνευματικής ιδιοκτησίας. Κάποιες σκέψεις επί του ζητήματος αυτού είναι οι ακόλουθες:

- Το σκίτσο μπορεί να επιτρέπεται για την ιδιωτική αναπαραγωγή χωρίς εμπορικό όφελος αφού ήδη σε κάποια Μουσεία γίνεται προσπάθεια να ενθαρρύνουν τους επισκέπτες τους να ζωγραφίσουν, ώστε να ενισχύσουν την μουσειακή τους εμπειρία.
- Το σκίτσο μπορεί επίσης να επιτρέπεται μόνο στις μόνιμες συλλογές των Μουσείων ή ακόμα το κάθε Μουσείο μπορεί να επιλέγει συγκεκριμένα εκθέματα που οι επισκέπτες του θα επιτρέπεται να τα σχεδιάσουν.

Φυσικά, τα Μουσεία θα είναι σε θέση να θεσπίσουν ορισμένους περιορισμούς ως προς τα υλικά που θα επιτρέπουν να χρησιμοποιηθούν για αυτή την αναπαραγωγή όπως μπλοκ, μολύβια 2 και 4B (απλά ή χρωματιστά), γόμα, λευκές κιμωλίες, ενώ για παράδειγμα να απαγορεύουν μελάνια, μπογιές και κάρβουνα. Στην Ελλάδα λαμβάνουν ήδη χώρα δράσεις που αφορούν την ζωγραφική μέσα στο μουσειακούς χώρους, όπως για παράδειγμα στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, στο Μουσείο Ελληνικής Παιδικής Τέχνης, στο Μουσείο Μαρμαροτεχνίας και στο Μουσείο Κυκλαδικής Τέχνης.

Κεφαλαίο 4. Εξαιρέσεις προς όφελος τυφλών και κωφαλάλων

4.1. Ανασκόπηση σχετικής Νομοθεσίας προς όφελος ΑμεΑ – τυφλών και κωφαλάλων

Το Ενωσιακό Δίκαιο με την Οδηγία 2001/29 ορίζει ότι τα κράτη μέλη οφείλουν πλέον να υιοθετούν όλα τα απαιτούμενα μέτρα ώστε να διευκολύνουν την πρόσβαση των ατόμων με ειδικές ανάγκες στα έργα, ευνοώντας την απρόσκοπτη και ασφαλή από αυτά χρήση τους, εφαρμόζοντας φιλικές προς αυτά τεχνικές για την επίτευξη αυτού του στόχου (Κοτσίρης & Σταματούδη, 2012:599-600). Ειδικότερα στο α. 5 παρ. 3 στοιχ. β' αναφέρει *«χρήσεις προς όφελος προσώπων με ειδικές ανάγκες, οι οποίες συνδέονται άμεσα με την αναπηρία και δεν έχουν εμπορικό χαρακτήρα, στο βαθμό που απαιτείται λόγω της συγκεκριμένης αναπηρίας»* (Οδηγία 2001/29) το οποίο τροποποιήθηκε με την Οδηγία 2017/1564 στο α. 8 ως ακολούθως: *«χρήσεις, προς χρήσεις, προς όφελος των ατόμων με αναπηρία, οι οποίες συνδέονται άμεσα με την αναπηρία και δεν έχουν εμπορικό χαρακτήρα, στο βαθμό που απαιτείται λόγω της συγκεκριμένης αναπηρίας, με την επιφύλαξη των υποχρεώσεων των κρατών μελών βάσει της οδηγίας (ΕΕ) 2017/1564 του Ευρωπαϊκού Κοινοβουλίου και του Συμβουλίου»* (Οδηγία 2017/1564).

Με την οδηγία (ΕΕ) 2017/1564 του Ευρωπαϊκού Κοινοβουλίου και τον Κανονισμό 2017/1563 επιδιώκεται η υλοποίηση με εναρμονισμένο τρόπο των υποχρεώσεων της Ένωσης που απορρέουν από τη συνθήκη του Μαρακές¹⁴, ούτως ώστε να βελτιωθεί η διαθεσιμότητα αντιγράφων σε προσβάσιμο μορφότυπο για τους δικαιούχους σε όλα τα κράτη μέλη της Ένωσης και η κυκλοφορία των εν λόγω αντιγράφων στην εσωτερική αγορά, και υποχρεώνονται τα κράτη μέλη να εισάγουν υποχρεωτική εξαίρεση για ορισμένα δικαιώματα που έχουν εναρμονιστεί από το δίκαιο της Ένωσης. Ο παρών κανονισμός αποσκοπεί στην υλοποίηση των υποχρεώσεων που απορρέουν από τη συνθήκη του Μαρακές όσον αφορά τις εξαγωγές και εισαγωγές αντιγράφων σε προσβάσιμο μορφότυπο για μη εμπορικούς σκοπούς προς όφελος των δικαιούχων μεταξύ της Ένωσης και τρίτων χωρών που είναι συμβαλλόμενα μέρη της και στον καθορισμό προϋποθέσεων για τις εν λόγω εξαγωγές και εισαγωγές κατά τρόπο ενιαίο εντός του τομέα που εναρμονίζουν οι οδηγίες 2001/29/ΕΚ και (ΕΕ) 2017/1564, προκειμένου να διασφαλίζεται ότι τα σχετικά μέτρα εφαρμόζονται με συνέπεια σε ολόκληρη την εσωτερική αγορά και δεν διακυβεύουν την

¹⁴ Η Συνθήκη του Μαρακές συνάφθηκε με την απόφαση (ΕΕ) 2018/254, για τη διευκόλυνση της πρόσβασης τυφλών, αμβλυώπων ή ατόμων με άλλα προβλήματα ανάγνωσης εντύπων σε δημοσιευμένα έργα και απαιτεί τα συμβαλλόμενα μέρη να επιτρέπουν εξαιρέσεις ή περιορισμούς στα δικαιώματα πνευματικής ιδιοκτησίας και συναφή δικαιώματα για την αναπαραγωγή και διανομή αντιγράφων σε προσβάσιμες μορφές συγκεκριμένων έργων και άλλων προστατευόμενων θεμάτων και για τη διεθνή κυκλοφορία των αντιγράφων αυτών. (https://publications.europa.eu/resource/cellar/f4ad79cc-045d-11e9-adde-01aa75ed71a1.0008.02/DOC_2)

εναρμόνιση αποκλειστικών δικαιωμάτων και εξαιρέσεων που περιέχονται στις εν λόγω οδηγίες. Στους προσβάσιμους μορφότυπους συγκαταλέγονται, για παράδειγμα, η γραφή Braille¹⁵, τα μεγάλα τυπογραφικά στοιχεία, τα προσαρμοσμένα ηλεκτρονικά βιβλία, τα ηχογραφημένα βιβλία και οι ραδιοφωνικές εκπομπές. Λαμβάνοντας υπόψη τον «μη εμπορικό σκοπό της συνθήκης του Μαρακές», η διανομή, η παρουσίαση στο κοινό ή η διάθεση αντιγράφων στο κοινό σε προσβάσιμο μορφότυπο σε τυφλούς, αμβλύωπες ή σε άτομα με άλλα προβλήματα ανάγνωσης εντύπων ή σε εξουσιοδοτημένες οντότητες στην τρίτη χώρα θα πρέπει να πραγματοποιείται αποκλειστικά σε μη κερδοσκοπική βάση από εξουσιοδοτημένες οντότητες εγκατεστημένες σε κράτος μέλος (Κανονισμός 2017/1563).

Σε ότι αφορά το εθνικό Δίκαιο, το βασικότερο από τα προβλήματα των τυφλών αλλά και άλλων ατόμων με ειδικές ανάγκες, είναι η πρόσβαση στην πληροφορία, καθώς λόγω της αναπηρίας τους αδυνατούν να διαβάσουν τυπωμένα κείμενα. Σύμφωνα με το άρθρο 4 του Συντάγματος που αφορά την διασφάλιση της ίσης μεταχείρισης καθώς και το άρθρο του 21 παρ. 6, τα άτομα αυτά θα πρέπει να εξασφαλίζουν την αυτονομία τους και την συμμετοχή τους στην κοινωνική ζωή της χώρας μέσω της εξασφάλισης του δικαιώματος τους στην πρόσβαση της πληροφορίας. Η συνταγματική αυτή κατοχύρωση του δικαιώματος τους για ελεύθερη και ίση πρόσβαση στην πληροφορία, προϋποθέτει ότι η πληροφορία είναι προσβάσιμη από τεχνολογικής απόψεως σε αυτούς αλλά και ότι δεν υπάρχουν νομικά κωλύματα για την πραγματοποίησή της.

Λαμβάνοντας λοιπόν υπόψη ότι τα ΑμεΑ αντιμετωπίζουν δυσκολίες στην καθημερινότητα και διαπνεόμενος από κοινωνική ευαισθησία και αλληλεγγύη, ο νομοθέτης με το άρθρο 81 παρ.2 του Ν. 3057/2002, πρόσθεσε το άρθρο 28Α του Ν. 2121, το οποίο ρυθμίζει την αναπαραγωγή προς όφελος των τυφλών και των κωφαλάλων στο οποίο αναφέρει ότι «*επιτρέπεται η αναπαραγωγή του έργου προς όφελος τυφλών και κωφαλάλων προσώπων, για χρήσεις που συνδέονται άμεσα με την αναπηρία και δεν έχουν εμπορικό χαρακτήρα, στο βαθμό που απαιτείται λόγω της συγκεκριμένης αναπηρίας*» (Ν. 2121).

Το 2020 ο Ν. 4672/2020 ενσωματώνει την Οδηγία 2017/1564 του Ευρωπαϊκού Κοινοβουλίου και του Συμβουλίου της ΕΕ, η οποία σχετίζεται με κάποιες επιτρεπόμενες χρήσεις ορισμένων προστατευόμενων έργων και άλλων αντικειμένων προστασίας δυνάμει δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας και συγγενικών δικαιωμάτων προς όφελος των τυφλών, των αμβλύωπων και των ατόμων με άλλα προβλήματα ανάγνωσης εντύπων αλλά και τροποποίηση της Οδηγίας 2001/29/ΕΚ για την εναρμόνιση ορισμένων πτυχών του δικαιώματος του δημιουργού και συγγενικών δικαιωμάτων στην κοινωνία της πληροφορίας.

¹⁵ Το Braille είναι ένα απτικό σύστημα γραφής που χρησιμοποιείται από άτομα με προβλήματα όρασης, συμπεριλαμβανομένων των ατόμων που είναι τυφλοί, κωφοί ή έχουν χαμηλή όραση. Το Braille πήρε το όνομά του από τον δημιουργό του, Louis Braille, έναν Γάλλο που έχασε την όρασή του ως αποτέλεσμα ενός παιδικού ατυχήματος (<https://en.wikipedia.org/wiki/Braille>).

Συγκεκριμένα, με το άρθρο 2 παρ. 1 του Ν. 4672/2020 γίνεται η αντικατάσταση του τίτλου και του άρθρου 28Α του Ν. 2121 ως ακολούθως:

«Επιτρεπόμενες χρήσεις προς όφελος εντυποαναπήρων και ατόμων με άλλες αναπηρίες».

Επίσης στο άρθρο 2 παρ. 2 του Ν. 2121 έγινε αντικατάσταση όπως ορίζουν τα άρθρα 3 έως 8 του Ν. 4672/2020 .

Στο άρθρο 4 γίνεται η αντικατάσταση των παραγράφων 2, 3 και 4 του άρθρου 28Α του Ν. 2121 ως ακολούθως:

«2. Επιτρέπεται χωρίς την άδεια του δημιουργού του έργου και χωρίς αμοιβή να διενεργείται κάθε πράξη που είναι αναγκαία προκειμένου:

α) επωφελούμενος ή πρόσωπο που ενεργεί για λογαριασμό του να μπορεί να παράγει αντίγραφο σε προσβάσιμο μορφότυπο έργου, στο οποίο ο επωφελούμενος έχει νόμιμη πρόσβαση και το οποίο προορίζεται για την αποκλειστική του χρήση,

β) αρμόδιος φορέας να μπορεί να παράγει αντίγραφο σε προσβάσιμο μορφότυπο έργου, στο οποίο έχει νόμιμη πρόσβαση, ή να παρουσιάζει, να καθιστά διαθέσιμο, να διανέμει ή να δανείζει το εν λόγω αντίγραφο σε μη κερδοσκοπική βάση σε επωφελούμενο ή άλλον αρμόδιο φορέα με σκοπό την αποκλειστική χρήση του από επωφελούμενο.

3. Συμφωνία αντίθετη προς την παράγραφο 2 δεν επιτρέπεται.

4. Κάθε αντίγραφο σε προσβάσιμο μορφότυπο πρέπει να πληροί την προϋπόθεση του σεβασμού της ακεραιότητας του έργου, λαμβανομένων δεόντως υπόψη των αλλαγών που απαιτούνται, προκειμένου το έργο να καταστεί προσβάσιμο σε εναλλακτικό μορφότυπο».

Στο σημείο αυτό πρέπει να διευκρινιστεί ότι η ρύθμιση του άρθρου 28 Α δεν αναφέρεται στενά στα άτομα που είναι τυφλά ή κωφάλαλα, αλλά αναφέρει τα ακόλουθα:

«Άρθρο 28Α

1.β) ως «επωφελούμενος» νοείται, ανεξάρτητα από οποιαδήποτε άλλη αναπηρία:

αα) κάθε τυφλό άτομο,

ββ) κάθε άτομο με προβλήματα όρασης, που δεν επιδέχονται βελτίωση, ώστε το άτομο να αποκτήσει οπτική λειτουργία ουσιαστικά ισοδύναμη με εκείνη ατόμου χωρίς τέτοια αναπηρία, και το οποίο για τον λόγο αυτόν δεν μπορεί να διαβάξει έντυπα με την ίδια ουσιαστικά ευχέρεια, όπως ένα άτομο χωρίς τέτοιο πρόβλημα,

γγ) ένα άτομο που έχει αντιληπτική ή αναγνωστική αναπηρία και δεν είναι, ως εκ τούτου, σε θέση να διαβάξει έντυπα με την ίδια ουσιαστικά ευχέρεια, όπως ένα άτομο χωρίς τέτοια αναπηρία, δδ) ένα άτομο που δεν είναι σε θέση, λόγω σωματικής ανικανότητας, να κρατήσει στα χέρια του ή να

χειρισθεί βιβλίο ή να εστιάσει ή να μετακινήσει το βλέμμα του, σε βαθμό που κανονικά θα ήταν ικανοποιητικός για να μπορεί να διαβάζει,

γ) ως «αντίγραφο σε προσβάσιμο μορφότυπο» νοείται κάθε αντίγραφο έργου που παρέχει στον επωφελούμενο πρόσβαση στο έργο με εναλλακτικό τρόπο ή σε εναλλακτική μορφή, επιτρέποντας, μεταξύ άλλων, στο εν λόγω άτομο να έχει το ίδιο αποτελεσματική και άνετη πρόσβαση, όπως ένα άτομο χωρίς οποιαδήποτε αναπηρία ή ανικανότητα από τις αναφερόμενες στην περίπτωση β'».

Επιπρόσθετα στους δικαιούχους του νέου άρθρου 28Α του Ν.2121 συμπεριλαμβάνονται και οι κωφοί σύμφωνα με την παράγραφο του 12 (Ν. 2121).

Παρόλα αυτά, οι τυφλοί, οι αμβλύωπες ή τα άτομα με άλλα προβλήματα ανάγνωσης εντύπων εξακολουθούν να αντιμετωπίζουν πολλούς φραγμούς όσον αφορά την πρόσβαση σε βιβλία και άλλο έντυπο υλικό που προστατεύεται από δικαιώματα πνευματικής ιδιοκτησίας και συγγενικά δικαιώματα. Η ανάγκη να αυξηθεί ο αριθμός των προστατευόμενων έργων και άλλων αντικειμένων προστασίας που διατίθενται σε αντίγραφα σε προσβάσιμο μορφότυπο στα εν λόγω άτομα και να βελτιωθεί σημαντικά η κυκλοφορία και η διάδοσή τους αναγνωρίζεται διεθνώς (Ν.4672/2020).

Ο περιορισμός που εισάγεται με την παρούσα διάταξη έχει καθαρά κοινωνικό σκοπό και τίθεται προς όφελος των τυφλών και των κωφαλάλων. Από μόνη αυτή η διάταξη αποτελεί μία καινοτομία στο δίκαιο της πνευματικής ιδιοκτησίας καθώς επιλύει το πρόβλημα σύγκρουσης μεταξύ δύο αντικρουόμενων δικαιωμάτων. Από τη μία το περιουσιακό δικαίωμα του δικαιούχου/δημιουργού και από την άλλη το δικαίωμα των χρηστών/επισκεπτών με προβλήματα όρασης ή ακοής ώστε να μπορούν να έχουν πρόσβαση στην πληροφορία και να συμμετέχουν στην κοινωνική της διάσταση δηλαδή στην κοινωνία της πληροφορίας σύμφωνα με το άρθρο 5Α του Συντάγματος. Ουσιαστικά με αυτό το άρθρο ο νομοθέτης δέχεται να περιορίσει το ηθικό δικαίωμα του δημιουργού προς όφελος των τυφλών και κωφαλάλων. Βέβαια θα πρέπει η αναπαραγωγή να έχει άμεση σχέση με την αναπηρία των ιδιαίτερων αυτών ομάδων χρηστών εξυπηρετώντας άμεσα τις ανάγκες τους και φυσικά χωρίς καμία εμπορική διάσταση. Αυτό σημαίνει ότι οι φορείς του άρθρου 2 της καταργηθείσας απόφασης του Υπουργού Πολιτισμού με αριθμό ΥΠΟ/ΔΙΟΙΚ/98546/2007 και ΦΕΚ Β' 2065/24.10.2007 μπορούν να πραγματοποιούν αναπαραγωγή οποιουδήποτε έργου προς όφελος κωφών στην Ελληνική νοηματική γλώσσα χωρίς να απαιτείται η συναίνεση του δημιουργού του, καθώς υπερσχύει το κοινωνικό δικαίωμα στην πληροφόρηση των κωφών έναντι του ηθικού δικαιώματος του δημιουργού επί του έργου του.

Επιπλέον επιτάσσεται η πρόσβαση σε έργο για τα ΑμεΑ στην περίπτωση που γίνεται χρήση τεχνολογικών μέσων σύμφωνα με τα άρθρα 6 παρ. 4 της Οδηγίας 2001/29/ΕΚ, όπως ενσωματώνεται στο άρθρο 66Α παρ. 4 του Ν.2121.

Φυσικά υπάρχει και η άποψη ότι το θέμα της αναπαραγωγής των έργων για να χρησιμοποιούνται από τους τυφλούς μπορεί να αντιμετωπίζεται σύμφωνα με το άρθρο 281 του Αστικού Κώδικα που αφορά την καταχρηστική άσκηση δικαιώματος, αλλά προτιμείται η χρήση του ειδικού Ν.2121 που υπερισχύει του γενικού, αφού έτσι αντιμετωπίζονται και ζητήματα ουσιαστικά της αναπαραγωγής κάποιου έργου που συνδέονται και ωφελούν τους τυφλούς και κωφαλάλους χρήστες, χωρίς φυσικά οποιεσδήποτε εμπορικές επιδιώξεις (Αντωνιάδης, 2021:168-170).

Εφόσον από την φύση της η αναπηρία δεν έχει καθορισμένες αυστηρά μορφές, δεν είναι δυνατό ο νομοθέτης να μπορέσει να νομοθετήσει έτσι ώστε να καλύψει εξατομικευμένα την κάθε περίπτωση άροντας τις αρνητικές συνέπειες κάθε περίπτωσης αναπηρίας. Για αυτό επιβάλλεται να υιοθετηθεί ένας γενικός ορισμός που θα αναφέρεται συνολικά στα έργα και στις προσβάσιμες μορφές που θα μπορούν να πάρουν. Αυτό θα έχει ως συνέπεια οι εξουσιοδοτημένοι φορείς και τα ΑμεΑ να μπορούν ανεμπόδιστα να προχωρούν σε αναπαραγωγή οποιουδήποτε έργου που θα καλύπτει τις εκάστοτε ειδικές τους ανάγκες, δίνοντας τους την ποθητή ισότιμη πρόσβαση στην γνώση (Αντωνιάδης, 2021: 249-250).

Όλοι οι ανωτέρω προβληματισμοί αφορούν και τις δραστηριότητες των ΑμεΑ όταν πια ως χρήστες Μουσείων, δικαιωματικά αξιώνουν να τύχουν εφαρμογής, ώστε να τους προσφέρουν την ισότιμη δυνατότητα της μουσειακής απόλαυσης σε όλα τα επίπεδά της. Με την ελλιπή σημερινή του μορφή, ο Ν.2121 δεν προβλέπει ούτε εξειδικεύει σε αυτά τα ζητήματα, αφήνοντάς τα να αιωρούνται. Σε μελλοντική τροποποίησή του η υπαγωγή του άρθρου 28Α για την περίπτωση των Μουσείων, λαμβάνοντας υπόψιν την έννοια του έργου όπως ορίζεται στην 1η του παράγραφο, κρίνεται επιβεβλημένη.

Για την πληρότητα της νομοθετικής ανασκόπησης σε ότι αφορά ισχύουσες ρυθμίσεις προς όφελος των ΑμεΑ στο δίκαιο περί πνευματικής ιδιοκτησίας, αναφέρονται ακολούθως επιγραμματικά πρόνοιες που υπάρχουν σε άλλα εθνικά δίκαια χωρών.

Στην Γερμανική νομοθεσία περί Πνευματικής Ιδιοκτησίας, στο άρθρο 45a του Urheberrecht αναφέρει ότι η αναπαραγωγή έργων αφορά τα άτομα των οποίων η πρόσβαση στο έργο εξαιτίας της αναπηρίας δεν είναι εφικτή ή γίνεται ιδιαίτερα δυσχερής με τα διαθέσιμα μέτρα αντίληψης, καθόσον αυτό είναι απαραίτητο για την επίτευξη της πρόσβασης.

Στο Γαλλικό Δίκαιο συναντάται αντίστοιχα στο νόμο για την Πνευματική Ιδιοκτησία και τα συγγενικά δικαιώματα το άρθρο L. 122-5 (7) του νόμου 2006-691 / 01-08/ που αναφέρει ως δικαιούχους τα φυσικά πρόσωπα με μια ή περισσότερες αναπηρίες και συμπεριλαμβάνει ξεκάθαρα τις διανοητικές και ψυχικές αναπηρίες καθώς και τις σωματικές και αισθητήριες.

Στο δε Δίκαιο της Δανίας για την Πνευματική Ιδιοκτησία συναντάται ευρύτερος ορισμός συμπεριλαμβάνοντας ως δικαιούχους τους τυφλούς και τα άτομα με προβλήματα όρασης, τους

κωφούς και τα άτομα με δυσκολίες ομιλίας και τα άτομα που λόγω της αναπηρίας τους δεν είναι σε θέση να διαβάσουν.

Το Βέλγιο επιτρέπει την αναπαραγωγή έργων των συλλογών Μουσείων, βιβλιοθηκών και εκπαιδευτικών ιδρυμάτων, για την διατήρησή τους μόνο για ιδιωτική χρήση και για άτομα με αναπηρία στον νόμο περί Πνευματικής Ιδιοκτησίας που ισχύει από τον Μάιο του 2005.

Η Ελβετία στην σχετική νομοθετική ρύθμιση στο άρθρο 24c του νόμου της, που αφορά την Πνευματική Ιδιοκτησία, έχει επιλέξει να μην γίνει γενικά αναφορά στα άτομα με αναπηρίες ώστε με αυτόν τον τρόπο να συμπεριλαμβάνονται όλες οι παθήσεις στους δικαιούχους (Αντωνιάδης, 2021: 172-174,192).

Αλλά και σε χώρες εκτός Ευρώπης, ισχύουν παρόμοιες ρυθμίσεις καθώς υπάρχει διεθνώς η τάση κάθε κοινωνία να εκφράσει την ευαισθησία της και την υπεύθυνη στάση της απέναντι στο σοβαρό ζήτημα ορθής, δίκαιης και ηθικής αντιμετώπισης των ΑμεΑ. Χαρακτηριστικά αναφέρονται τα παραδείγματα που ακολουθούν:

Η Αρμενία προνοεί να επιτρέπεται η αναπαραγωγή των έργων σε Braille ή παρεμφερείς μορφές κατάλληλες για τυφλούς στο άρθρο 22 (2)(ii) του αρμενικού Δικαίου Πνευματικής Ιδιοκτησίας.

Στη δε Ινδονησία είναι νόμιμη η αναπαραγωγή ενός επιστημονικού, καλλιτεχνικού και λογοτεχνικού έργου σε Braille για χάρη των τυφλών, όπως αναφέρει στο άρθρο 15 (d) της σχετικής της νομοθεσίας.

Στο Βραζιλιάνικο Δίκαιο Πνευματικής Ιδιοκτησίας το άρθρο 46 (I)(d) του Ν. 9.610/1998, δεν λογίζεται παραβίαση του νόμου η αναπαραγωγή επιστημονικού, λογοτεχνικού ή καλλιτεχνικού όταν γίνεται για αποκλειστική χρήση από ανθρώπους με προβλήματα όρασης (Αντωνιάδης, 2021: 172-174,192).

Στη συνέχεια του κεφαλαίου επιχειρείται μία ενδελεχής παρουσίαση σε ότι αφορά τα εργαλεία αφής και οπτικοακουστικής που μπορούν να χρήσουν εφαρμογής στους μουσειακούς χώρους προς διευκόλυνση των ΑμεΑ, προσβλέποντας στην διεύρυνση του γνωστικού αυτού εξειδικευμένου αντικειμένου, ώστε ο μελλοντικός νομοθέτης να συμπεριλάβει στην σχετική αναθεώρηση του νόμου όσο το δυνατό πληρέστερα τα ζητήματα που αφορούν τα ΑμεΑ συμπολίτες μας (με έμφαση στους Τυφλούς και Κωφαλάλους) ως χρήστες Μουσείων.

4.2. Εργαλεία για την Αίσθηση Αφής σε Μουσεία

Ανάλογα με το κοινό στο οποίο απευθύνονται, τα Μουσεία οφείλουν να αναλογιστούν τις ιδιαίτερες ανάγκες που παρουσιάζουν οι χρήστες τους και κυρίως οι χρήστες με ιδιαίτερες ανάγκες και δεξιότητες διασφαλίζοντας εκείνες τις κατάλληλες κατά περίπτωση συνθήκες και εργαλεία προσαρμοσμένα σε αυτές ώστε να έχουν την καλύτερη δυνατή μουσειακή εμπειρία. Ειδικότερα για τους επισκέπτες με προβλήματα όρασης είναι απαραίτητη η αναβάθμιση των υπηρεσιών των Μουσείων, βελτιώνοντας έστω τον φωτισμό των εκθεμάτων τους με παράλληλες γραπτές παρουσιάσεις τους ή και συστήματα ακουστικών περιγραφών τους και στο επίπεδο της ερμηνείας των μουσειακών συλλόγων να προνοούν ώστε να υπάρχει σχετική εκπαίδευση για αυτό το είδος των επισκεπτών π.χ. η απτική προσέγγιση δηλαδή η δυνατότητα να αγγίζουν τα εκθέματα.

Όλοι όσοι έχουν επισκεφθεί ένα Μουσείο έχουν παρατηρήσει ότι εφαρμόζεται η διεθνής πολιτική τοποθέτησης πληροφοριακών πινακίδων που αναγράφουν «Μην αγγίζετε», αποτρέποντας επισκέπτες να μην έρθουν σε επαφή με το έκθεμα για να μην του προκαλέσουν φθορές. Όμως, έχει κριθεί αναγκαίο, και για την τήρηση των συνταγματικών δικαιωμάτων περί ίσης μεταχείρισης των πολιτών, να βρεθούν τρόποι ώστε οι άνθρωποι με προβλήματα όρασης να μπορούν να έρθουν σε επαφή με το έκθεμα. Αυτός ο προβληματισμός, ύστερα από χρόνιες συζητήσεις και αναζητήσεις, οδήγησε σε διάφορες λύσεις για την ανάπτυξη παροχής μουσειακής εμπειρίας και για τα άτομα με μειωμένη όραση.

Μία λύση είναι η καθιέρωση των αιθουσών ανακαλύψεων (discovery rooms). Οι αίθουσες αυτές είναι χώροι που αναδεικνύουν την συνδρομή της αφής στην μουσειακή εμπειρία. Είναι ανεξάρτητα δωμάτια εντός των χώρων τους, τα οποία είναι ανοικτά στο κοινό και περιέχουν υλικό που εκτίθεται από τις συλλογές τους ή σχετικό με τα εκθέματά τους, που όμως επιτρέπεται στους επισκέπτες να τα αγγίζουν, να τα επεξεργαστούν παρακινώντας τους να ρωτήσουν, να στοχαστούν και να το ερμηνεύσουν. Φυσικά, όπως έχει αποδειχθεί, η χρήση της αφής ακόμα και για ένα «αρτιμελή» επισκέπτη, όπως για παράδειγμα ένα παιδί ή ένα μαθητή, αποτελεί ένα επιπλέον μέσο μάθησης. Όμως, για τα άτομα με ιδιαιτερότητες στην όραση το να αγγίζουν ένα μουσειακό έκθεμα για να το επεξεργαστούν συνιστά εμπειρία ζωής, αφού τους βοηθά να δημιουργήσουν τη νοητική εικόνα για το αντικείμενο που αγγίζουν, π.χ. ένας τυφλός επισκέπτης ενός αρχαιολογικού Μουσείου μπορεί να φανταστεί ένα αγγείο, καθώς του το περιγράφουν και παρότι δεν το έχει δει ποτέ, δεν μπορεί να καταλάβει το σχήμα του αν δεν το ακουμπήσει (Τζαναβάρα, 2013: 124-126).

Τα Μουσεία που δεν έχουν την δυνατότητα να δημιουργήσουν ένα ειδικό διαμορφωμένο χώρο για την αίσθηση της αφής για τα άτομα με προβλήματα όρασης, την λεγόμενη αίθουσα ανακαλύψεων (discovery room), επιλέγουν να αναπτύξουν τις «εκθέσεις αφής» (touch

exhibitions). Αυτές οι εκθέσεις δίνουν την δυνατότητα στον επισκέπτη με προβλήματα όρασης να έρθει σε επαφή με τα μόνιμα ή περιοδικά εκθέματα τους, χρησιμοποιώντας διαδραστικά απτικά μέσα. Φυσικά για να επιτευχθεί αυτός ο στόχος χρειάζεται ιδιαίτερη προσοχή στον σχεδιασμό και τον τρόπο επιλογής των δημιουργημάτων που θα περιλαμβάνουν αφού είναι δεδομένο ότι σε κάθε Μουσείο υπάρχει μεγάλη ποικιλία εκθεμάτων και ο χρόνος που απαιτείται για μία ολοκληρωμένη ξενάγηση σε αυτά μέσω αφής είναι αρκετά περισσότερος σε σχέση με την συμβατική ξενάγηση. Για το λόγο αυτό συστήνεται οι εκθέσεις αφής να περιλαμβάνουν περιορισμένο αριθμό εκθεμάτων, άνετο χώρο με άμεση πρόσβαση, έντονο φωτισμό, καθίσματα για ξεκούραση των επισκεπτών και χάραξη καθορισμένης πορείας με χειρολισθήρες και εποπτικό υλικό σε μεγαλόσχημη γραφή και σε γραφή Braille.

Εναλλακτικά, στις περιπτώσεις Μουσείων που δεν διαθέτουν χώρο ή προσωπικό ή δεν επιθυμούν να εφαρμόσουν τις δύο προηγούμενες λύσεις για τα άτομα με προβλήματα όρασης, υλοποιούνται συνεδρίες αφής (Handling sessions), που είναι εξειδικευμένες συνεδρίες και απευθύνονται σε συγκεκριμένες ομάδες στόχους με καθορισμένες ανάγκες και δυνατότητες. Οι επισκέπτες σε προκαθορισμένες συναντήσεις και με την καθοδήγηση ενός εμπνηχτή¹⁶ αποκτούν την δυνατότητα να απολαύσουν μία απτική εξερεύνηση μερικών εκθεμάτων, κατάλληλα επιλεγμένων (όπως αντικείμενα από μέταλλο ή/και ξύλο), τα οποία περιοδικά εναλλάσσονται για να κρατούν αμείωτο το ενδιαφέρον τους. Οι συνεδρίες αφής, έχουν εφαρμοστεί με επιτυχία όταν περιλαμβάνουν 3-5 εκθέματα, ώστε να μην προκαλούν μουσειακή κόπωση στους χρήστες, παραπέμποντάς τους σε έναν τύπο ζωντανού παιχνιδιού με επιμορφωτικό χαρακτήρα.

Τέλος, για τους μουσειακούς χώρους που τίποτα από τα ανωτέρω δεν μπορούν ή δεν επιθυμούν να εφαρμόσουν, υπάρχει η απλούστερη λύση των τραπεζιών αφής (Handling Tables – Hands on Desks). Σε κάποια ασφαλή γωνιά τους στήνεται ένα τραπέζι, ώστε να μην εμποδίζει την ελεύθερη μετακίνηση του κοινού στους χώρους τους και εκεί κάθε άτομο με ιδιαίτερο πρόβλημα και φυσικά και με πρόβλημα όρασης, μπορεί να σταθεί και να επεξεργαστεί ακόμη και μόνο του τα εκθέματα τους (Τζαναβάρα, 2013: 129-131).

Η χρήση ψηφιακών μέσων από ορισμένα Μουσεία επιτρέπει στους επισκέπτες με προβλήματα όρασης να έχουν περισσότερους διαθέσιμους τρόπους κατανόησης και αλληλεπίδρασης στο περιβάλλον των εκθεμάτων τους, συμβάλλοντας στη βελτίωση της εμπειρίας κατά την επίσκεψή τους. Στην πραγματικότητα, οι εξελίξεις στην τεχνολογία έχουν τη δυνατότητα να αυξήσουν την πρόσβαση και τις δυνατότητες για τα άτομα με ειδικές ανάγκες, δίνοντας τους την ευκαιρία να βιώσουν την μουσειακή εμπειρία (Freeman *et al.*, 2016:26). Ιδιαίτερα, η δυνατότητα

¹⁶ επαγγελματίας που εμπνηχώνει και ευαισθητοποιεί ανθρώπους ή ομάδες ώστε να πετύχουν ένα στόχο που έχουν βάλει. Ιδιαίτερα σε ευπαθείς κοινωνικές ομάδες. Βλ. Ιστοσελίδα στο Βικιλεξικό: <https://el.wiktionary.org/wiki/%CE%B5%CE%BC%CF%88%CF%85%CF%87%CF%89%CF%84%CE%AE%CF%82>

αλληλεπίδρασης με απτικές αναπαραστάσεις των εκθεμάτων τους φέρνει πιο κοντά στις συλλογές των Μουσείων, αυξάνοντας την αισθητική εμπειρία όχι μόνο για τα άτομα με ειδικές ανάγκες αλλά και για τους επισκέπτες χωρίς αναπηρία (Bernardo, 2016:1-4).

Κατά γενική ομολογία, η αφή για κάποιον με προβλήματα όρασης είναι η ουσία της πρόσβασης, της κατανόησης και της κατασκευής νοητικών εικόνων των μουσειακών αντικειμένων. Ο Damasio (2015) αναφέρει ότι, όταν ο επισκέπτης αγγίζει ένα αντικείμενο, ενεργοποιούνται διαφορετικοί χάρτες του κεντρικού νευρικού συστήματος του αναφορικά με τις κινήσεις μέσω των οποίων εξετάζεται το αντικείμενο, τις φυσικές ιδιότητες που ενεργοποιούν τους αισθητήρες αφής και τις χημικές και εσωτερικές αντιδράσεις που σχηματίζουν τη συναισθηματική ανταπόκριση του για αυτό. Αυτή η εξερεύνηση έχει ως αποτέλεσμα νευρωνικά μοτίβα που επιτρέπουν στα άτομα να έχουν επίγνωση των αντικειμένων (Damasio, 2000:43,52,57,64-65,70-74,80).

Ερευνητές κατά καιρούς έχουν ασχοληθεί με την διερεύνηση της κοινωνικής αποδοχής διαφόρων υποστηρικτικών τεχνολογιών για άτομα με προβλήματα όρασης, όπως η ανάπτυξη ρομπότ για βοήθεια στους δημόσιους χώρους συμπεριλαμβανομένων των Μουσείων καθώς και η βοήθεια που βασίζεται στην όραση υπολογιστή, μια φορητή κάμερα και ένα drone. Πολλές από αυτές τις μελέτες επικεντρώθηκαν στη διερεύνηση των ζητημάτων απορρήτου που σχετίζονται με τη βοήθεια που βασίζεται στην κάμερα. Επιπλέον, έχουν επίσης διερευνηθεί οι εκτιμήσεις των χρηστών με προβλήματα όρασης και η αντίληψη του κοινού για τις υποστηρικτικές τεχνολογίες. Για τους τυφλούς επισκέπτες, ένα Μουσείο είναι ένα από τα πιο απαιτητικά μέρη για περπάτημα και ταυτόχρονη μουσειακή εμπειρία. Αντιμετωπίζουν σημαντικές προκλήσεις στην περιήγηση τους σε έναν μεγάλο χώρο και στην εκτίμηση των εκθεμάτων του. Από παρατηρήσεις διαπιστώθηκε ότι, οι υποστηρικτικές μέθοδοι με φορητές συσκευές ή ακουστικά εικονίδια στο περιβάλλον προκάλεσαν δυσκολία στους τυφλούς επισκέπτες τους να επικεντρωθούν στην εκτίμηση μιας έκθεσης κατά την διάρκεια της περιήγησής τους στους χώρους του. Σε αντίθεση με την χρήση κινητών ρομπότ για την περιήγησή τους που φαίνεται ότι βελτιώνει σε μεγάλο βαθμό την ποιότητα των επισκέψεων τους στα Μουσεία (Kayukawa *et al.*, 2023:3-4)

Η τεχνολογία της τρισδιάστατης σάρωσης και εκτύπωσης, εφαρμόζεται ως υποστηρικτική από Μουσεία σε όλο τον κόσμο, όπως για παράδειγμα από το Ινστιτούτο Τέχνης του Σικάγο, προσφέροντας στους τυφλούς ή με μειωμένη όραση επισκέπτες τους την εμπειρία να μπορούν να αγγίξουν τα τρισδιάστατα αντίγραφα επιλεγμένων αντικειμένων των συλλογών τους, εμπειρία που ολοκληρώνεται με τις συζητήσεις μεταξύ επισκεπτών και του προσωπικού τους επί των πρωτότυπων έργων τέχνης (Association of Art Museum Directors, 2015:6).

Η έκθεση Hoy Toca el Prado, στο Μουσείο του Πράδο¹⁷, υλοποίησε απτικά ανάγλυφα έξι διάσημων έργων τέχνης του, τα οποία μπορούσαν να τα αγγίζουν, προκειμένου να επιτρέψει στους επισκέπτες με προβλήματα όρασης να τα αναδημιουργήσουν διανοητικά μέσω της αίσθησης, κατανοώντας το βάθος, την προοπτική και τον χώρο τους (Museo Nacional Del Prado, 2015).

Ωστόσο, η απτική αντίληψη θα πρέπει να υποστηρίζεται και από την ακρόαση πληροφοριών, καθώς αυτός ο πολλαπλός συνδυασμός βοηθά στη διαμόρφωση νοητικών εικόνων και οδηγεί σε μια πιο αυτόνομη εξερεύνηση του φυσικού κόσμου. Όμως, τα τεχνολογικά παραδείγματα ταυτόχρονης ένωσης και των δύο αισθήσεων (αφής και ακοής) είναι αρκετά σπάνια σε συσκευές επικοινωνίας για άτομα με προβλήματα όρασης και στα Μουσεία αυτή η έλλειψη είναι σημαντική (D'Agnano *et al.*, 2015:207). Για παράδειγμα, στο Μουσείο Μάντσεστερ¹⁸ αναδημιουργήθηκε, με ψηφιακή σάρωση και εκτύπωση, αντίγραφο μίας μούμιαις 2500 ετών από τη συλλογή του, όπου το μισό γλυπτό εμφανιζόταν όπως υποτίθεται ότι ήταν αρχικά και το άλλο μισό όπως είναι σήμερα. Μέσα στο αντίγραφο, υπήρχαν ενσωματωμένοι αισθητήρες αφής, που ανιχνεύουν την απτική εξερεύνηση που κάνουν οι επισκέπτες και ενεργοποιούν ηχητικές επεξηγήσεις που μπορούν να ακουστούν μέσω ακουστικών (Reichinger, Schröder, *et al.*, 2016:3-4).

Ένα άλλο ερευνητικό έργο, το Tooteko¹⁹, που αναπτύχθηκε για μια έκθεση στο Μουσείο Correr²⁰, είχε ως στόχο να βοηθήσει άτομα με ειδικές ανάγκες σε ότι αφορά την όραση, να αντιληφθούν ανεξάρτητα τις προσόψεις ενός μοντέλου εκκλησίας. Με τη χρήση επαυξημένης πραγματικότητας, κατά την απτική εξερεύνηση του κομματιού οι επισκέπτες φορούν έναν αισθητήρα δακτυλίου που ανιχνεύει και διαβάζει τις ετικέτες NFC²¹ (επικοινωνία κοντινού

¹⁷ Το Μουσείο του Πράδο (ισπ. *Museo del Prado*) είναι Μουσείο τέχνης που βρίσκεται στη Μαδρίτη. Κατέχει μια από τις σπουδαιότερες συλλογές τέχνης του κόσμου, και συγκεκριμένα ένα μεγάλο πλήθος πινάκων από τον 14ο ως τις αρχές του 19ου αιώνα. Βλ. Ιστοσελίδα: https://en.wikipedia.org/wiki/Museo_del_Prado.

¹⁸ Το Μουσείο του Manchester βρίσκεται στην λεωφόρο της Οξφόρδης και ανήκει στο ομώνυμο πανεπιστήμιο της πόλης. Θεωρείται ένα από τα σημαντικότερα Μουσεία στο Ηνωμένο Βασίλειο και ένα από τα ιστορικότερα καθώς η λειτουργία του με τη σημερινή του μορφή ξεκινά από το 1888. Φιλοξενεί περισσότερα από 6 εκατομμύρια εκθέματα που προέρχονται από όλες της ηπείρους και αφορούν διαφορετικές χρονικές περιόδους. Βλ. Ιστοσελίδα: <https://www.museum.manchester.ac.uk/>.

¹⁹ Το Tooteko είναι ένα έξυπνο δακτυλίδι που επιτρέπει την πλοήγηση σε οποιαδήποτε τρισδιάστατη επιφάνεια με τα άκρα των δακτύλων και σε αντάλλαγμα ένα ηχητικό περιεχόμενο που είναι σχετικό με το τμήμα της επιφάνειας που αγγίζει εκείνη τη στιγμή. Το Tooteko μπορεί να εφαρμοστεί σε οποιαδήποτε απτική επιφάνεια, αντικείμενο ή φύλλο. Ωστόσο, σε έναν πιο συγκεκριμένο τομέα, θέλει να κάνει τους παραδοσιακούς χώρους έκθεσης τέχνης προσβάσιμους στους τυφλούς, ενώ παρέχει υποστήριξη στην ανάγνωση του έργου για όλους μέσω της ανάκτησης της απτικής διάστασης, προκειμένου να διευκολύνει την εμπειρία της επαφής με την τέχνη και όχι μόνο «κάτω από γυαλί» (D'Agnano *et al.*, 2015:207).

²⁰ Το Museo Correr είναι ένα Μουσείο στη Βενετία, στη βόρεια Ιταλία. Βρίσκεται στην πλατεία του Αγίου Μάρκου στη Βενετία και είναι ένα από τα 11 αστικά Μουσεία που διευθύνει το Fondazione Musei Civici di Venezia. Με τις πλούσιες και ποικίλες συλλογές του, το Museo Correr καλύπτει τόσο την τέχνη όσο και την ιστορία της Βενετίας. Βλ. Ιστοσελίδα: https://en.wikipedia.org/wiki/Museo_Correr.

²¹ Πρόκειται για ένα χαρακτηριστικό που επιτρέπει στο smartphone να επικοινωνεί ασύρματα με άλλες συσκευές που βρίσκονται σε μικρή απόσταση, καταναλώνοντας ελάχιστη ενέργεια. Μια πολύ ελαφριά έκδοση της ασύρματης επικοινωνίας μέσω Wi-Fi ή Bluetooth που έχει την δυνατότητα να στέλνει δεδομένα σε πολύ μικρή απόσταση χωρίς να

πεδίου) που είχαν εκχωρηθεί μέσα στο μοντέλο, στέλνοντας ένα σήμα Bluetooth σε μια έξυπνη συσκευή, υπεύθυνη για την αναγνώριση της περιοχής και την ενεργοποίηση του ήχου που σχετίζεται με αυτήν (D'Agnano *et al.*, 2015:207-208). Παρόμοια προσπάθεια έγινε στο City Museum Trier ²² («Stadtmuseum Trier»), το οποίο εισήγαγε ηχητικά κομμάτια σε απτικές αναπαραγωγές και αντίγραφα μουσειακών εκθεμάτων αφιερωμένα σε άτομα με προβλήματα όρασης και τυφλούς. Εκεί έγινε η κατασκευή μιας συσκευής που προορίζεται για άτομα με προβλήματα όρασης, η οποία αποτελείται από ένα δακτυλίδι που τοποθετείται στο δάχτυλο του επισκέπτη, αισθητήρες NFC που τοποθετούνται στην επιφάνεια του εκτυπωμένου τρισδιάστατου μοντέλου (στην τεχνολογία FFF) και μια εφαρμογή για tablet ή έξυπνο τηλέφωνο (smartphone). Κατά τη διάρκεια της κιναισθητικής νόησης, πραγματοποιείται σύνδεση μεταξύ του δακτυλιδιού και του αισθητήρα, ο οποίος ενεργοποιεί την μουσική επένδυση (soundtrack) μέσω μιας εφαρμογής που εκτελείται στο έξυπνο τηλέφωνο. Οι δημιουργοί του εγχειρήματος χρησιμοποίησαν σάρωση και τρισδιάστατη εκτύπωση για να προετοιμάσουν το τρισδιάστατο μοντέλο της εφαρμογής (Montusiewicz, Barszcz and Korga, 2022:3-4).

Μία άλλη ομάδα ερευνητών ανέπτυξε έναν απτικό διαδραστικό ακουστικό οδηγό, για την ανάγλυφη ερμηνεία του πίνακα *The Kiss*²³, ο οποίος ανάλογα σε μια συγκεκριμένη περιοχή που αγγίζεται, παρουσιάζει αρχεία ήχου για να περιγράψει τον πίνακα (Reichinger, Fuhrmann, *et al.*, 2016:93) και παρόμοιο έργο, που περιλαμβάνει σύστημα παρακολούθησης χειρός και συσκευή ήχου, αναπτύχθηκε για να δώσει πρόσβαση σε ένα ανάγλυφο του πίνακα *Madonna with Child and Angels*²⁴ (Buonamici *et al.*, 2015:87).

Στην Ελλάδα, στο Μουσείο Κυκλαδικής Τέχνης²⁵, αναπτύσσεται ερευνητικό έργο που στοχεύει στη διερεύνηση του τρόπου ενσωμάτωσης της πνευματικής πρόσβασης σε κομμάτια της συλλογής του, για τα άτομα με προβλήματα όρασης κατά την πλοήγησή τους σε αυτή. Συγκεκριμένα, οι επισκέπτες μπορούν να χρησιμοποιήσουν τα έξυπνα τηλέφωνα τους για να επιλέξουν ένα έκθεμα που θέλουν να γνωρίσουν, και η εφαρμογή τους παρέχει οδηγίες

επηρεάζει ουσιαστικά τη διάρκεια ζωής της μπαταρίας. Βλ. Ιστοσελίδα: <https://coolweb.gr/NFC-smartphone-dynatotites/>.

²² Το Μουσείο ιδρύθηκε το 1904 και αρχικά περιλάμβανε έκθεση παραδοσιακής ενδυμασίας και επίπλων στις αίθουσες του «Rotes Haus» και του κτηρίου Steipe στην πλατεία της αγοράς.

²³ Το Φιλί (*The Kiss*) είναι διάσημος πίνακας του Αυστριακού ζωγράφου Γκούσταφ Κλιμτ. Ο πίνακας δημιουργήθηκε την περίοδο 1907-1908 και ανήκει στη χρυσή περίοδο του Κλιμτ. Βρίσκεται στη Πινακοθήκη Μπελβεντέρε στην Βιέννη. Βλ.: [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Kiss_\(Klimt\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Kiss_(Klimt))

²⁴ Η *Madonna with Child* είναι ένας πίνακας του Ιταλού καλλιτέχνη της Αναγέννησης Filippo Lippi. Δημιουργήθηκε την περίοδο του 1450 με 1465 και βρίσκεται στο Uffizi Gallery της Φλωρεντία (Florence). Βλ. Ιστοσελίδα: [https://en.wikipedia.org/wiki/Madonna_and_Child_\(Lippi\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Madonna_and_Child_(Lippi)).

²⁵ Το Μουσείο Κυκλαδικής Τέχνης είναι Μουσείο στην Αθήνα (Σταθμός Ευαγγελισμού) το οποίο ασχολείται με τη στέγαση αντικειμένων και προβολή των αρχαίων πολιτισμών των Κυκλάδων και της Κύπρου. Βλ. Ιστοσελίδα: https://en.wikipedia.org/wiki/Goulandris_Museum_of_Cycladic_Art.

πλοήγησης, εκμεταλλεύόμενοι τους αισθητήρες κίνησης παθητικού υπέρυθρου²⁶ (PIR) που είναι ενσωματωμένοι στο δωμάτιο. Όταν φτάσουν και ακουμπήσουν το αντικείμενο η αλληλεπίδραση ανιχνεύεται από πέντε χωρητικούς αισθητήρες, συνδεδεμένους με έναν μικροελεγκτή, που στέλνει τα δεδομένα στο έξυπνο τηλέφωνο, αναπαράγοντας τα σχετικά με το έκθεμα αρχεία ήχου (Anagnostakis *et al.*, 2016:1022). Επίσης, στο Μουσείο Αφής, που ιδρύθηκε το 1984 και βρίσκεται στην Καλλιθέα (Ελλάδα), στο ιστορικό κτίριο «Φάρος Τυφλών της Ελλάδος», έχουν συγκεντρωθεί πολλά ενδιαφέροντα μουσειακά αντικείμενα που μπορούν να εξερευνηθούν κιναισθητικά. Όλα τα αντικείμενα του είναι αντίγραφα των πρωτοτύπων που εκτίθενται σε άλλα Μουσεία σε όλη τη χώρα και το σημαντικότερο, μπορούν να εξερευνηθούν βιωματικά με την αφή (Montusiewicz, Barszcz and Korga, 2022:3-4).

Όμως, κατά γενική ομολογία, σε ότι αφορά την πρόσβαση σε συλλογές Μουσείων, δηλαδή τη φυσική και πνευματική πρόσβαση στα εκθέματα, οι τυφλοί και με μειωμένη όραση επισκέπτες αποκαλύπτουν ότι αντιμετωπίζουν πολλά προβλήματα. Δεν επιτρέπεται πάντα να αγγίζουν τα αντικείμενα που ανήκουν στην έκθεση ούτε προσφέρεται η ευκαιρία να αγγίζουν αντίγραφα (Candlin, 2006:137; Morgan, 2012:65-66; Cachia, 2013:1-3; Ginley, 2013:1,4; Classen, 2017:109,140; Asakawa *et al.*, 2018:382). Επιπλέον διαπιστώνεται ότι στις περιπτώσεις που δεν είναι δυνατή η πρακτική προσέγγιση των εκθεμάτων, η εμπειρία τους περιορίζεται στις προεπιλογές και επιλογές των επιμελητών και του λοιπού προσωπικού των Μουσείων, που τείνουν να αντιπροσωπεύουν μόνο ένα πολύ μικρό μέρος της κύριας συλλογής τους, σε σύγκριση με όλες τις πληροφορίες που είναι διαθέσιμες στους επισκέπτες οι οποίοι δεν έχουν προβλήματα με την όρασή τους (Cachia, 2013:3-4; Argyropoulos and Kanari, 2015:140; Hayhoe, 2017:120,134,146; Chick, 2018:562-563).

Ένα επίσης σημαντικό ζήτημα προς αντιμετώπιση είναι ο τρόπος που τα άτομα με ειδικές ανάγκες όρασης έχουν την δυνατότητα να πάρουν πληροφορίες για την προσβασιμότητα των Μουσείων μέσω της χρήσης των διαδικτυακών τους ιστοσελίδων, ώστε να ξεκινήσουν το ταξίδι της μουσειακής τους εμπειρίας. Οι McMillen και Alter (2017) σε μελέτη τους έδειξαν ότι οι ιστότοποι μέσω των κοινωνικής δικτύωσης, που μπορούν να χρησιμοποιηθούν με ηλεκτρονικό πρόγραμμα ανάγνωσης οθόνης π.χ. Twitter, το Facebook και το Instagram, μπορούν να έχουν θετική επίδραση σε άτομα με προβλήματα όρασης αναφορικά με την κοινωνική τους ένταξη, ενημερώνοντάς τους εκ των προτέρων για την προσβασιμότητα σε εκθέσεις και εκδηλώσεις τους (McMillen & Alter, 2017:115). Όμως, δυστυχώς η πράξη δείχνει ότι αυτό προς το παρόν δεν υλοποιείται επαρκώς. Για παράδειγμα, έρευνα σχετικά με την εφαρμογή βέλτιστων πρακτικών πρόσβασης στους ιστότοπους των Μουσείων στο Ηνωμένο Βασίλειο (UK), κατέληξε στο συμπέρασμα ότι το 81%

²⁶ Ένας παθητικός αισθητήρας υπέρυθρων (αισθητήρας PIR) είναι ένας ηλεκτρονικός αισθητήρας που μετρά το υπέρυθρο (IR) φως που ακτινοβολεί από αντικείμενα στο οπτικό του πεδίο. Χρησιμοποιούνται συχνότερα σε ανιχνευτές κίνησης που βασίζονται σε PIR. Βλ. Ιστοσελίδα: https://en.wikipedia.org/wiki/Passive_infrared_sensor.

των διαπιστευμένων Μουσείων της χώρας παρέχουν κάποιου είδους πληροφορίες σχετικά με την προσβασιμότητα τους, ωστόσο η πλειοψηφία τους παρέχει μόνο τις βασικές, οι οποίες δεν είναι χρήσιμες και δεν καλύπτουν τις ανάγκες πρόσβασης ενός τυφλού ή ατόμου με μειωμένη όραση που σχεδιάζει μια ανεξάρτητη επίσκεψη σε αυτά (Cock *et al.*, 2018:5-6,25-31).

Εκτός από τις υποστηρικτικές τεχνολογίες, σε πολλά Μουσεία ανά τον κόσμο γίνονται και παρεμβάσεις κυρίως σε ότι αφορά το φωτισμό τους προς όφελος των τυφλών και με προβλήματα όρασης επισκεπτών τους. Μία συνήθης καλή πρακτική βελτίωσης είναι η χρήση χαμηλής έντασης φωτισμού εντός των χώρων τους, η οποία έχει σκοπό να δημιουργήσει μια κατάλληλη ατμόσφαιρα της έκθεσης, γνωστή ως το παιχνίδι των φώτων. Η προβολή εκθεμάτων σε τέτοιες συνθήκες δεν είναι βολική για πολλούς ανθρώπους, ειδικά εάν κάποιος χρειάζεται επιπλέον να διαβάσει πληροφορίες για το αντικείμενο. Αυτή η κατάσταση είναι κουραστική για τους ηλικιωμένους με σοβαρή μυωπία. Η διοίκηση πολλών σύγχρονων Μουσείων γνωρίζει αυτό το πρόβλημα και προσπαθεί να το λύσει με πολλούς διαφορετικούς τρόπους. Το Μουσείο Mary Rose, που βρίσκεται στο Historic Dockyards στο Πόρτσμουθ (Portsmouth), στο Ηνωμένο Βασίλειο (UK), φιλοξενεί μηνιαίες εκθέσεις αφιερωμένες σε άτομα με προβλήματα όρασης. Την περίοδο αυτή, το επίπεδο φωτός είναι υψηλότερο από το συνηθισμένο, τα ηχητικά εφέ προσαρμόζονται στο περιβάλλον και το ειδικά εκπαιδευμένο προσωπικό βοηθά τους επισκέπτες. Επιπλέον, χρησιμοποιεί απτικά υλικά, προσφέροντας αντίγραφα των εκθεμάτων του ως τρισδιάστατα εκτυπωμένα μοντέλα (Díaz, 2019).

4.3. Εργαλεία για Οπτικοακουστικά Μέσα

Για την κατηγορία των επισκεπτών μουσειακών χώρων με προβλήματα ακοής, η χρήση οπτικών μέσων και εργαλείων, όπως τα βίντεο με υπότιτλους, οι εικόνες, τα διαγράμματα και ο γραπτός λόγος, μπορεί να χρησιμοποιηθεί για να βοηθήσουν την επικοινωνία και την καλύτερη κατανόηση των πληροφοριών. Ωστόσο, χρειάζεται να δοθεί ιδιαίτερη προσοχή στο γλωσσικό περιεχόμενο των γραπτών πληροφοριών ώστε να ανταποκρίνεται στο αναγνωστικό επίπεδο των κωφάλαλων ατόμων που ενδέχεται να είναι χαμηλό λόγω των φτωχών γλωσσικών τους εμπειριών και της περιορισμένης πρόσβασης στη γλώσσα και στην επικοινωνία (Νικολαραϊζή, 2011: 135-184; Nikolaraizi and Theofanous, 2012:406-407; Nikolaraizi, Vekiri & Easterbrooks, 2013:458-461). Εξαιτίας αυτών των αναγνωστικών δυσκολιών έχουν διαπιστωθεί δυσκολίες στην ανάγνωση και την κατανόηση των υποτίτλων στα βίντεο ή και γενικώς των γραπτών πληροφοριών που καλούνται να διαβάσουν τα κωφάλαλα άτομα κατά την επίσκεψή τους σε ένα Μουσείο και την εμπλοκή τους σε κάποια από τις δράσεις του (Chin & Reich, 2006:1-3).

Η τεχνολογία και στην περίπτωση αυτής της κατηγορίας ΑμεΑ, δίνει λύσεις και επιλογές. Για παράδειγμα, πολυμεσικές ξεναγήσεις γίνονται με τη χρησιμοποίηση φορητών οδηγών, παρέχοντας την επιλογή στον επισκέπτη να συνδυάσει τους τρόπους που επιθυμεί να

παρακολουθήσει για μια ευχάριστη και δημιουργική ξενάγηση σε ομιλούμενη γλώσσα είτε φυσική νοηματική γλώσσα (γλώσσα των κωφαλάλων) είτε ακόμα διαλέγονται υπότιτλους ή μη. Παράλληλα ο επισκέπτης μπορεί να σταματήσει ή να επανεκκινήσει το βίντεο της ξενάγησης του όσες φορές και όσο συχνά θέλει, ώστε να απολαύσει μία ποιοτική ξενάγηση (Chin & Reich, 2006:3-4; Proctor, 2004:4-5).

Δύο συστήματα που χρησιμοποιούνται ως βοηθητικά σε Μουσεία για τους χρήστες με προβλήματα ακοής είναι το ακουστικό σύστημα βρόχων επαγωγής (Audio - Induction loop system) και ο αυτόματος οδηγός ξενάγησης χειρός.

Το ακουστικό σύστημα βρόχων επαγωγής αφορά σύστημα για την ενίσχυση της ακουστικής δυνατότητας των επισκεπτών με προβλήματα ακοής. Συγκεκριμένα, το σύστημα αυτό εγκαθίσταται σε αυτά εύκολα και οικονομικά, έχοντας έναν πολλαπλασιαστή ήχου και ένα καλώδιο το οποίο διατρέχοντας περιμετρικά κάθε χώρο, παράγει ένα ηλεκτρομαγνητικό πεδίο χαμηλής τάσης που μειώνει τους εξωτερικούς «παρασιτικούς» θορύβους. Έτσι οι επισκέπτες με ακουστικό βαρηκοΐας, μπορούν να συνδεθούν αυτόματα με το αυτό, όποτε και απολαμβάνουν μία ξενάγηση στο χώρο ξεπερνώντας τις δυσκολίες τους λόγω της μειωμένης ικανότητας ακοής τους.

Ο δε αυτόματος οδηγός ξενάγησης χειρός, είναι ένα καθολικό βοήθημα για κάθε επισκέπτη του και πολύ περισσότερο βοηθητικό για τους χρήστες με προβλήματα ακοής. Αφορά συσκευή ακουστικής πολύγλωσσης ξενάγησης του χώρου που καλύπτει. Έχει το μέγεθος ενός κινητού τηλεφώνου που περιέχει μαγνητοφωνημένη ξενάγηση, με εικόνα και ήχο, για τις συλλογές του Μουσείου, προσβλέποντας να προσφέρει μία ευχάριστη ξενάγηση για αυτούς τους επισκέπτες. Ανάλογα, με τα άτομα και τον τύπο του προβλήματος ακοής που αντιμετωπίζουν, υπάρχουν οι ακόλουθοι τρεις τύποι οδηγών:

- 1^{ος} οδηγός με κειμενογράφο. Ο επισκέπτης επιλέγει το έκθεμα που επιθυμεί και αυτόματα αρχίζει η ξενάγηση σχετικά με αυτό συνοδευόμενη με ευκρινές κείμενο για να εξυπηρετεί ταυτόχρονα και άτομα με προβλήματα όρασης (audio –guide text phone).
- 2^{ος} οδηγός με ξενάγηση – βίντεο στη νοηματική γλώσσα, μέσω οπτικοποιημένης μετάφρασης με διερμηνέα.
- 3^{ος} οδηγός με αναλυτικούς υποτίτλους. Αφορά επισκέπτες με μειωμένη ακοή δεν χρησιμοποιούν τη νοηματική γλώσσα και γίνεται ξενάγηση μέσω πολυμεσικών αυτοματοποιημένων συσκευών με χρήση βίντεο.

(Τζαναβάρα, 2013:113-121; Ferreira *et al.*, 2023:2).

Όμως από μελέτες προκύπτει ότι οι κωφοί και βαρήκοοι, Deaf and hard of hearing (DHH), δυσκολεύονται να αποκτήσουν ακουστικές πληροφορίες. Υπάρχουν πολλές τεχνολογίες που έχουν αναπτυχθεί για να αντιμετωπίσουν αυτό το πρόβλημα και να εξασφαλίσουν μία όσο το

δυνατό κανονικότητα στις δραστηριότητες τους, όπως τα ακουστικά, τα κοχλιακά εμφυτεύματα και οι υπότιτλοι. Η αυτόματη αναγνώριση ομιλίας, Automatic Speech Recognition (ASR), είναι χαρακτηριστικό παράδειγμα τεχνολογίας για άτομα με κώφωση. Το ASR θεωρείται από καιρό μια μέθοδος καθολικής πρόσβασης για ηχητικές πληροφορίες. Η εισαγωγή μιας τέτοιας τεχνολογίας έχει επιχειρηθεί στον τομέα της εκπαίδευσης και έχουν διεξαχθεί μελέτες χρηστών για να διερευνηθεί πώς οι άνθρωποι DHH χρησιμοποιούν και επωφελούνται από το ASR. Έρευνα έχει επίσης διεξαχθεί σε άτομα DHH για να χρησιμοποιούν ελεύθερα την αναγνώριση ομιλίας σε ποικίλα περιβάλλοντα, όπως είναι και τα Μουσεία. Τα τελευταία χρόνια, η έρευνα για τη μετατροπή κειμένου με χρήση ASR σε κινητές συσκευές έχει αυξηθεί και έχουν διεξαχθεί ενεργά μελέτες σχετικά με τη χρήση συσκευών επαυξημένης πραγματικότητας, Augmented Reality (AR) για την εμφάνιση υπότιτλων. Ωστόσο, υπάρχουν περιορισμοί ειδικά για τη μέθοδο υποτίτλων σε πραγματικό χρόνο από την ASR χρησιμοποιώντας κινητές συσκευές και συσκευές AR όπως είναι τα Smartphones και τα Tablet PC. Για παράδειγμα, κατά τη χρήση μιας κινητής συσκευής, οι εκφράσεις του προσώπου του συνομιλητή δεν μπορούν να παρακολουθηθούν σωστά από το άτομο DHH καθώς δεν μπορεί να γίνει ταυτόχρονη προβολή τους. Με τη χρήση μιας συσκευής AR, οι άνθρωποι DHH μπορούν να δουν το κείμενο που αναγνωρίζεται από την ομιλία ενώ κοιτάζουν τις εκφράσεις του προσώπου άλλου ατόμου. Ωστόσο, ο ομιλητής δεν μπορεί να επιβεβαιώσει εάν το σύστημα έχει παραγνωρίσει τα λόγια του, με αποτέλεσμα να μπορεί να εμφανιστεί ασυμφωνία στην επικοινωνία.

Για τους χρήστες DHH Μουσείων, έχει γίνει σημαντική έρευνα που περιγράφει τη σημασία της βελτίωσης της προσβασιμότητας στις πληροφορίες για άτομα με αισθητηριακές αναπηρίες. Για τους ανθρώπους DHH, οι ακουστικές πληροφορίες είναι δύσκολα προσβάσιμες, για αυτό συχνά προσφέρονται ξεναγήσεις στη νοηματική γλώσσα. Εναλλακτικά συχνά δίδονται προς χρήση κινητές συσκευές για την εμφάνιση ακουστικών πληροφοριών σε άτομα DHH. Ωστόσο, αυτές οι μέθοδοι έχουν διάφορα προβλήματα. Πρώτον, μια ξενάγηση με διερμηνέα νοηματικής γλώσσας απαιτεί πρόσληψη του που αυτό από μόνο του αποτελεί μία δυσλειτουργία. Οι μεταφραστές νοηματικής γλώσσας βελτιώνουν την ποιότητα των πληροφοριών που μπορούν να λάβουν τα άτομα του DHH, αλλά με υψηλότερο κοινωνικό και οικονομικό κόστος. Δεύτερον, οι πληροφορίες που παρουσιάζονται στις κινητές συσκευές είναι μια μονόδρομη μέθοδος μετάδοσης πληροφοριών. Αν και οι χρήστες μπορούν να διαβάσουν εύκολα τις πληροφορίες όταν χρησιμοποιούν ένα τέτοιο σύστημα, δεν μπορούν να επικοινωνήσουν με τον οδηγό κατά την περιήγηση τους στο Μουσείο. Αυτά τα προβλήματα επιχειρείται να αντιμετωπιστούν με την ανάπτυξη φορητού τύπου λεζάντας – υπότιτλων See-Through, σε πραγματικό χρόνο, το οποίο χρησιμοποιεί μια φορητή διάφανη οθόνη και επιτρέπει στους συνομιλητές να επιβεβαιώνουν υπότιτλους χωρίς παρεμβολή στη μη λεκτική επικοινωνία (Suzuki *et al.*, 2022:542-544).

Από τα ανωτέρω αναφερόμενα στις παραγράφους 4.2 και 4.3, είναι προφανές ότι υπάρχει έντονος προβληματισμός στην μουσειακή κοινότητα και συνεχής διερεύνηση για την χρήση νέων τεχνολογιών ώστε η μουσειακή εμπειρία των ΑμεΑ με προβλήματα όρασης και ακοής να βελτιωθεί στον μέγιστο δυνατό βαθμό. Στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας δεν εντοπίστηκαν μελέτες χρήσης υποστηρικτικών τεχνολογιών με εφαρμογές τεχνητής νοημοσύνης για τυφλούς και κωφάλαλους χρήστες Μουσείων, που όμως σίγουρα θα υπάρξουν στο άμεσο μέλλον. Σε κάθε περίπτωση όλα αυτά τα ζητήματα εγείρουν θέματα διαχείρισης και θέσπισης δικαιωμάτων, τόσο των Μουσείων και των δημιουργών των εκθεμάτων τους, όσο και των δημιουργών των τεχνολογικών εφαρμογών που χρησιμοποιούνται από τους ιδιαίτερους και εκλεκτούς αυτούς επισκέπτες.

4.4. Περί της Λειτουργίας Μουσείων σε Ελλάδα και Εξωτερικό για τυφλούς και κωφάλαλους

Τα Μουσεία Αφής είναι Μουσεία που απευθύνονται στους ανθρώπους με προβλήματα όρασης και ακοής. Μετά από βιβλιογραφική έρευνα διαπιστώθηκε ότι είναι λίγα ανά τον κόσμο σε σχέση με την πληθώρα των Μουσείων που υπάρχουν (Μαγκανιάρη, 2021: 41-67). Η ύπαρξη Μουσείων, χώρων μνήμης και καλλιέργειας του πολιτισμού, που απευθύνονται στα άτομα με ιδιαιτερότητα, όπως τυφλούς και κωφάλαλους, αναδεικνύει τον κοινωνικό σεβασμό της κάθε κοινότητας προς τα ΑμεΑ που αγκαλιάζει στους κόλπους της, τονίζοντας ότι τα αποδέχεται και τα τιμά. Παράλληλα, η πράξη αυτή τεκμηριώνει την ωριμότητα του κοινωνικού συνόλου, καθώς δείχνει ότι είναι έτοιμο να τα ενσωματώσει, γεγονός που σημαίνει πρόοδο και εξάλειψη της τάσης δημιουργίας διαφορετικότητας γύρω από τα άτομα που χρήζουν ιδιαίτερης προσοχής. Ένας άνθρωπος με οποιαδήποτε ιδιαιτερότητα πρέπει να γίνεται αποδεκτός, πόσο μάλλον οι άνθρωποι οι οποίοι δεν βλέπουν ή δεν ακούν και που δεν διαφέρουν σε τίποτα από έναν «αρτιμελή» συνάνθρωπο τους. Η επαφή των ανθρώπων με την πολιτιστική κληρονομιά τους και η πρόσβασή τους στην γνώση είναι ένα υπέρτατο αγαθό από το οποίο δεν πρέπει να αποκλείεται κανείς. Όλοι, ανεξαιρέτως ιδιαιτεροτήτων, πρέπει ηθικά και νομικά να έχουν το δικαίωμα στην ίση πρόσβαση στην γνώση και στην πληροφορία. Διαφορετικά, η κοινωνία μεροληπτεί και δημιουργεί ανισότητες, με αποτέλεσμα τον σχηματισμό τάξεων ισχυρών και ανίσχυρων, καλών και κακών, θετικών και αρνητικών που προκαλούν κλυδωνισμούς στην κοινωνική ισορροπία και συνοχή.

Κεφαλαίο 5. Συμπεράσματα

Ο Νόμος 2121 αποτελεί το ισχύον νομικό πλαίσιο στην χώρα μας σχετικά με την Πνευματική Ιδιοκτησία τα Συγγενικά Δικαιώματα και τα Πολιτιστικά Θέματα, στοχεύοντας στην συλλογική διαχείριση των δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας. Η εφαρμογή του στην ιδιαίτερη κατηγορία των Μουσείων, ήταν η αφορμή να εκπονηθεί η παρούσα εργασία, εστιάζοντας στις διατάξεις που αφορούν τους χρήστες τους και ειδικότερα σε αυτές που σχετίζονται με τις εξαιρέσεις και τους περιορισμούς.

Εισαγωγικά, παρουσιάστηκε η σπουδαιότητα του ρόλου των Μουσείων στην σημερινή κοινωνία, καθώς είναι αυτοί οι οργανισμοί που αποτελούν τα σημεία αναφοράς για τη διατήρηση και την ερμηνεία του πολιτισμού και της ιστορίας. Η σημαντικότητά τους τονίστηκε και από την πληθώρα της κατηγοριοποίησής τους, που παρουσιάστηκε εκτενώς, επικεντρώνοντας και αναλύοντας τα είδη των χρηστών τους. Η ιστορική αναδρομή της εξέλιξης του δικαίου της πνευματικής ιδιοκτησίας, η οποία ξεκινά μόλις τον 15ο αιώνα μ.Χ. με την εφεύρεση της τυπογραφίας και εξελίσσεται δυναμικά μέχρι τις μέρες μας, ανέδειξε ότι μέσω της ανθρώπινης δημιουργικότητας, σε συνδυασμό με τις ραγδαίες τεχνολογικές εξελίξεις, το καθιστούν πλέον ιδιαίτερο και αυτόνομο κλάδο της νομικής επιστήμης, χαρακτηρίζοντας το ως την τομή των ετερόκλητων επιστημονικών κλάδων, κατατάσσοντας το στο δίκαιο των άυλων αγαθών. Υπό αυτό το πρίσμα η παρούσα μελέτη επικεντρώθηκε στους χρήστες των Μουσείων διερευνώντας τυχόν οφέλη που απορρέουν από τις εξαιρέσεις/περιορισμούς που θεσπίζονται μέσα από το ισχύον δίκαιο πνευματικής ιδιοκτησίας για αυτούς, αλλά και προτάσεις για την βελτίωσή του προς αυτή την κατεύθυνση. Ως ερευνητικό εργαλείο για την εργασία χρησιμοποιήθηκε η βιβλιογραφική επισκόπηση (literature review).

Στην συνέχεια, παρουσιάστηκε η παθητική απόλαυση, έννοια που σε ότι αφορά την νομική επιστήμη δεν αποτελεί αντικείμενο θεσμοθέτησης και για αυτό δεν περιλαμβάνεται στο ισχύον δίκαιο περί πνευματικής ιδιοκτησίας, καθώς θεωρείται ότι δεν θίγει σε κανένα επίπεδο τα νόμιμα δικαιώματα του δημιουργού. Όμως για τους επισκέπτες των Μουσείων αποτελεί την πρωταρχική και κύρια δραστηριότητά τους σε αυτά. Μάλιστα, σύγχρονοι μουσειακοί χώροι επιχειρούν να εμπλέξουν τόσο την ρητή όσο και την άρρητη μάθηση (γνώση), παρέχοντας ενεργητικές και παθητικές πτυχές στην εμπειρία του επισκέπτη. Οι νέες αυτές προσεγγίσεις παθητικής απόλαυσης σε χώρους εκθεμάτων πολλές φορές έχουν ως αποτέλεσμα την αυτούσια εκ νέου παραγωγή έργου, γεγονός που χρήζει από μόνο του διερεύνησης αναφορικά με το πως θα μπορούσε και θα έπρεπε να συμπεριληφθεί και να θεσμοθετηθεί στον πλαίσιο του ισχύοντος νόμου.

Ο εντοπισμός των ιδιαιτεροτήτων σε ότι αφορά την αναπαραγωγή για ιδιωτική χρήση από τους χρήστες Μουσείων και πως επωφελούνται από την ισχύουσα εξαίρεση διερευνήθηκε και επιχειρήθηκε η παρουσίαση, ανάδειξη τυχόν ελλείψεων και αδυναμιών του νομικού πλαισίου αλλά και σχετικών προτάσεων βελτίωσής του. Γενικά η ελεύθερη αναπαραγωγή κάθε νόμιμα

δημοσιευμένου έργου θεωρείται επιτρεπτή στο πλαίσιο του νόμου για ιδιωτική χρήση του ατόμου το οποίο προβαίνει σε αυτή. Η αναπαραγωγή που πραγματοποιείται από τον ίδιο τον χρήστη για καθαρά προσωπική του χρήση ή ακόμα και για χρήση από το στενό οικογενειακό-φιλικό περιβάλλον του περιλαμβάνεται στην έννοια της ιδιωτικής χρήσης. Στο ενωσιακό δίκαιο προβλέπεται τα κράτη μέλη να μπορούν στα εθνικά τους νομοθετήματα να εξαιρούν την ιδιωτική αναπαραγωγή από την εξουσία των δημιουργών επί των έργων τους. Όμως, στην περίπτωση που η ιδιωτική αναπαραγωγή γίνεται μέσω τρίτου, υπάρχουν βάσιμες αντιρρήσεις για το εάν μπορεί να θεωρηθεί σημαντικό πως απέκτησε τον φορέα αναπαραγωγής αυτός που την πραγματοποιεί και εάν το υλικό της αναπαραγωγής παράχθηκε με νόμιμο τρόπο, σε ότι αφορά τα θέματα περί πνευματικής ιδιοκτησίας. Το ζήτημα αυτό χρήζει περαιτέρω εξέτασης και αντιμετώπισης. Συγκεκριμένα, απασχόλησε η δραστηριότητα λήψης φωτογραφιών και βίντεο/κινηματογράφησης στους μουσειακούς χώρους, δράσεις που αποτελούν κοινές πρακτικές σε ότι αφορά την ιδιωτική αναπαραγωγή από τους χρήστες τους. Διαπιστώθηκε ότι στο ισχύον νομοθετικό πλαίσιο δεν γίνεται ειδική αναφορά για το θέμα αυτό και δε φαίνεται να έχει απασχολήσει τον νομοθέτη μέχρι σήμερα. Στην πράξη, γενικά επιτρέπεται η φωτογράφιση/ κινηματογράφηση στους χρήστες Μουσείων, με ή χωρίς περιορισμούς από τον εκάστοτε οργανισμό, όμως υπάρχει κοινωνική και επιστημονική ανησυχία αναφορικά με τον εάν πρέπει, σε ποια έκταση και με ποιον τρόπο να ενσωματωθεί στο ισχύον δίκαιο. Ειδικότερα, τόσο για την φωτογραφία όσο και για την κινηματογράφηση/βιντεοσκόπηση από τους χρήστες τους, σε ότι αφορά τα παραγόμενα έργα, υπάρχει η διάσταση να αντιμετωπίζονται ως αντίγραφα του εκάστοτε εκθέματος, αλλά και η διάσταση το ίδιο το παραγόμενο υλικό να αποτελεί αυτοτελές αντικείμενο που χρήζει προστασίας, γεγονός που θα πρέπει στοχευμένα να μελετηθεί και να θεσμοθετηθεί. Τέλος, σε ότι αφορά τη ζωγραφική ως ιδιωτική αναπαραγωγή στα Μουσεία διαπιστώθηκε ότι επίσης υπάρχει κενό στο ισχύον νομικό πλαίσιο καθώς δεν υφίσταται καμία σχετική αναφορά, παρά το γεγονός ότι παγκοσμίως αντιμετωπίζεται ως προσφιλή δραστηριότητα για τους επισκέπτες τους, αποτελώντας ακόμη και μετρήσιμο δείκτη ένδειξης ενδιαφέροντος για τα Μουσεία ο χρόνος ο οποίος αφιερώθηκε από τους χρήστες τους στην σκιτσογράφηση.

Ενισχύοντας την καινοτομία της παρούσας εργασίας, στη συνέχεια παρουσιάστηκε το θέμα των περιορισμών και εξαιρέσεων χρήσης εικαστικών έργων Μουσείων προς όφελος τυφλών και κωφαλάλων. Η νομοθετική ανασκόπηση ανέδειξε ότι στο δίκαιο περί πνευματικής ιδιοκτησίας, σε ότι αφορά τα ΑμεΑ υπάρχουν γενικές πρόνοιες σε εθνικό, Ευρωπαϊκό και παγκόσμιο επίπεδο καθώς κάθε σύγχρονη προοδευτική κοινωνία οφείλει να ρυθμίζει την εξασφάλιση της πρόσβασης στην πληροφορία για αυτά. Όμως, εντοπίστηκε ότι υπάρχουν κενά που θα πρέπει να συμπληρωθούν και να συμπεριληφθούν στο νομικό πλαίσιο, ώστε αυτές οι κατηγορίες ατόμων με ειδικές δεξιότητες να απολαμβάνουν ίση και δίκαιη μεταχείριση. Συγκεκριμένα, δεν γίνονται σαφής και στοχευμένες αναφορές για τον τρόπο που οι μουσειακοί οργανισμοί οφείλουν να

αναπτύσσουν τις δραστηριότητες τους προς όφελος των ΑμεΑ, δραστηριότητες που μπορούν να είναι η ανάπτυξη αιθουσών ανακαλύψεων, συνεδρίες αφής ή τράπεζες αφής με ανάπτυξη ψηφιακών ή και εξελιγμένων εφαρμογών τεχνητής νοημοσύνης. Υπάρχουν Μουσεία σε όλο τον κόσμο που δημιουργούν και χρησιμοποιούν νέες τεχνολογίες με υποστηρικτικές εφαρμογές (π.χ. απτικά μέσα, οπτικοακουστικά μέσα, ειδικές ρυθμίσεις ήχου και φωτισμού του χώρου κλπ.) για την ενίσχυση της μουσειακής εμπειρίας των ΑμεΑ επισκεπτών τους, χωρίς όμως η εκάστοτε πολιτεία να έχει προνοήσει από την πλευρά της οποιαδήποτε σχετική νομοθετική ρύθμιση. Ένα ζήτημα που επίσης προκύπτει από αυτές τις δράσεις είναι ότι από μόνες τους αποτελούν δημιουργήματα, τα οποία δεν προνοείται εάν και με πιο τρόπο οφείλει η πολιτεία να θεσμοθετήσει την ύπαρξη, την διαχείριση και την προστασία τους.

Επιγραμματικά, οι καινοτόμες προτάσεις για την βελτίωση του δικαίου περί πνευματικής ιδιοκτησίας, σε ότι αφορά τους χρήστες των μουσειακών χώρων που υπογραμμίζονται από την μελέτη αυτή είναι οι ακόλουθες:

- Η αλληλεπίδραση Μουσείων-επισκεπτών σε ότι αφορά την παθητική απόλαυση (χρήση) σε χώρους εκθεμάτων καθώς και το αποτέλεσμα της αυτούσια και εκ νέου παραγωγής έργων από αυτή.
- Το ζήτημα της λήψης φωτογραφιών και οπτικοακουστικών παραγώγων βίντεοσκόπησης/κινηματογράφησης από τους επισκέπτες τους ως ιδιωτική αναπαραγωγή, καθώς μέχρι σήμερα δεν έχει δοθεί ιδιαίτερη σημασία στην ίδια τη φωτογραφική και βίντεο-κινηματογραφική διαδικασία, τα παράγωγά τους και η χρήση τους.
- Η δράση του σκίτσου στους χώρους τους, τα παράγωγά του και η χρήση τους.
- Ιδιαιτερότητες και ζητήματα που προκύπτουν και χρήζουν αντιμετώπισης, από τις παρεμβάσεις για την βελτίωση της μουσειακής εμπειρίας των ΑμεΑ, με στόχευση στους χρήστες με προβλήματα όρασης και ακοής.

Συμπερασματικά, η διερεύνηση του νομικού πλαισίου σε ότι αφορά τις εξαιρέσεις και περιορισμούς για τους χρήστες Μουσείων, ανέδειξε ότι δεν υπάρχει μέχρι και σήμερα καμία ειδική πρόνοια και ρυθμίσεις για αυτούς στο δίκαιο περί πνευματικής ιδιοκτησίας. Έχοντας υπόψη το γεγονός ότι ως σύγχρονοι πολιτιστικοί οργανισμοί οι μουσειακοί χώροι καλούνται να διαδραματίσουν καθοριστικό ρόλο στην κοινωνική πρόοδο και ανάπτυξη, η πολιτεία θα πρέπει να ενσωματώσει σε αυτό ένα καινούργιο κεφάλαιο που να απευθύνεται στις εξαιρέσεις και τους περιορισμούς οι οποίοι αφορούν τους χρήστες τους, λαμβάνοντας υπόψη όλες τις ειδικές παραμέτρους που αναπτύχθηκαν σε αυτή την εργασία.

Οι μελλοντικές προοπτικές είναι να επιτευχθεί, τηρώντας το άρθρο 4 του Συντάγματος περί ισότητας των Ελλήνων, το δίκαιο που αφορά την πνευματική ιδιοκτησία να μεριμνά και να

προνοεί για όλους τους χρήστες των Μουσείων ισότιμα, ασχέτως εάν αυτοί έχουν κάποιες ιδιαιτερότητες ή ειδικές δεξιότητες. Έτσι, προβάλλοντας την πρωτοπορία μας ως κοινωνία σκεπτόμενων και υπεύθυνων πολιτών, να επιμείνουμε ώστε να υπαχθούν τα δέοντα στην ισχύουσα νομοθεσία προς αυτή την κατεύθυνση. Η παρούσα εργασία φιλοδοξεί να αποτελέσει έναυσμα για συνέχιση, βελτίωση και επίτευξη αυτού του σκοπού.

Βιβλιογραφικές Αναφορές

Βιβλία

Ελληνικά

Αντωνιάδης, Α. (2021) *Δίκαιο Πνευματικής Ιδιοκτησίας-Βιβλιοθήκες και Άτομα με Αναπηρία*. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Φυλάτος.

Βουδούρη, Δ. (2003) *Κράτος και Μουσεία: το θεσμικό πλαίσιο των αρχαιολογικών μουσείων*. Αθήνα-Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Σάκκουλα Α.Ε.

Γεωργογιάννης, Π., (2019). *Μέθοδος συγγραφής επιστημονικών εργασιών*. Πάτρα: Ινστιτούτο Πολιτισμού, Δημοκρατίας και Εκπαίδευσης (Ι.ΠΟ.Δ.Ε.). Available at: https://periodiko.inpatra.gr/guidelines/guidelines_gr.pdf (Accessed: 30/06/2023).

Καλλινίκου, Δ. (2007) *Πνευματική Ιδιοκτησία και Βιβλιοθήκες*. Αθήνα: Π.Ν. Σάκκουλας.

Κανελλοπούλου-Μπότη, Μ. (2023) *Μουσεία και Δίκαιο: Ίδρυση, αναγνώριση και είδη μουσείων και θεμελιώδη δικαιώματα και πνευματική ιδιοκτησία*. Αθήνα: Εκδόσεις Σάκκουλας.

Κοριατοπούλου-Αγγέλη, Π. και Τσίγκου, Χ.Σ. (2008) *Λεξικό Πνευματικής Ιδιοκτησίας: Δημιογραφημένη Ερμηνεία - Βιβλιογραφία - Νομολογία-Παράρτημα Νομοθεσίας*. Αθήνα: Νομική Βιβλιοθήκη.

Κοτσίρης, Λ.Ε. (2011) *Δίκαιο πνευματικής ιδιοκτησίας, και κοινοτικό κεκτημένο*. 6^η έκδοση. Αθήνα-Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Σάκκουλα Α.Ε.

Κοτσίρης, Λ.Ε. & Σταματούδη, Ε.Α. (2012) *Νόμος για την Πνευματική Ιδιοκτησία: Κατ' άρθρο ερμηνεία του Ν. 2121/1993 Αρθρογραφία – βιβλιογραφία – νομολογία*. Αθήνα-Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Σάκκουλας.

Κουμάντος, Γ. (2017) *Πνευματική Ιδιοκτησία*. 8η Έκδοση (Ανατύπωση). Αθήνα: Εκδόσεις Αντ. Ν. Σάκκουλας Ε.Ε.

Μαρίνος, Μ.-Θ.Δ. (2004) *Πνευματική Ιδιοκτησία*. 2η Έκδοση. Αθήνα: Εκδόσεις Αντ. Ν. Σάκκουλας.

Μελίδη, Ε. (2008) *Η Τεχνολογία στην Υπηρεσία της Πολιτισμικής Κληρονομιάς*. Επιμέλεια: Μπούνια, Α., Νικονάνου, Ν. & Οικονόμου, Μ.. Αθήνα: Εκδόσεις Καλειδοσκόπιο.

Μπούνια, Α. (2021) *Στα Παρασκήνια του Μουσείου: Η Διαχείριση των Μουσειακών Συλλογών*. 8η Έκδοση. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκης.

Νάκου, Ε. (2009) *Μουσεία, Ιστορίες και Ιστορία*. Τετράδια. Αθήνα: Νήσος.

Νικολαραϊζή, Μ. (2011) 'Εκπαίδευση κωφών/βαρήκοων παιδιών: η αναγκαία αποδοτικότητα αποτελεσματικών και ερευνητικά τεκμηριωμένων εκπαιδευτικών στρατηγικών', in *Ειδική αγωγή : Από την έρευνα στη διδακτική πράξη*. Αθήνα: Εκδόσεις Πεδίο.

Σκαλτσά, Μ. (1999) *Για τη μουσειολογία και τον πολιτισμό μουσειολογία και τον πολιτισμό*. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Εντευκτηρίου.

Χριστοδούλου, Κ. (2018) *Δίκαιο Πνευματικής Ιδιοκτησίας*. Αθήνα: Νομική Βιβλιοθήκη.

Ξενόγλωσσα

Association of Art Museum Directors (2015) *Next Practices in Digital and Technology*.

Available at:

<https://aamd.org/sites/default/files/document/Next%20Practices%20in%20Digital%20and%20Tech.pdf> (Accessed: 15/07/ 2023).

Classen, C. (2017) *The museum of the senses: Experiencing art and collections*. Bedford Square, London: Bloomsbury Publishing. Available at:

https://books.google.gr/books?id=f8wyDwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=el&source=gs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (Accessed: 15/07/ 2023).

Csikszentmihalyi, M. & Robinson, R.E. (1990) *The art of seeing: An interpretation of the aesthetic encounter*. Los Angeles, California: Getty Publications. Available at:

<https://eric.ed.gov/?id=ED388602> (Accessed: 11/07/ 2023).

Damasio, A. (2000) *The Feeling Of What Happens: Body, Emotion and the Making of Consciousness*, Vintage Books. Random House, London: Vintage. Available at:

https://rucss.rutgers.edu/images/personal-zenon-pylyshyn/classinfo/Consciousness_2014/Emotions/10-Damasio-OCR.pdf (Accessed: 17/07/ 2023).

Dean, D. (1996) *Museum Exhibition: Theory and Practice*. London: Routledge. Available at:

https://books.google.gr/books?id=hjSIAGAAQBAJ&printsec=frontcover&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false (Accessed: 22/06/ 2023).

- Desvallées, A. και and Mairesse, F., (2014). *Βασικές Έννοιες της Μουσειολογίας*. Edited by ICOM-Ελληνικό Τμήμα. Available at: https://icom.museum/wp-content/uploads/2022/02/Key_concepts_GR.pdf (Accessed: 2/06/2023).
- Freeman, A. *et al.* (2016) *Nmc horizon report: 2016 museum edition*. Austin, Texas: The New Media Consortium. Available at: https://www.ecsite.eu/sites/default/files/2016-nmc-horizon-report-museum-en_1.pdf (Accessed: 30/06/2023).
- Gob, A.& Drouguet, N. (2014) *La muséologie: Histoire, Développements, Enjeux Actuels*. 4th édition. Paris: Armand Colin.
- Hayhoe, S. (2017) *Blind visitor experiences at art museums*. United States of America: Rowman & Littlefield. Available at: <https://books.google.gr/books?id=BTEmDwAAQBAJ&pg=PR12&lpg=PR12&dq=Blind+Visitor+Experiences+at+Art+Museums+google+books&source=bl&ots=gpEBNB0LRA&sig=ACfU3U0kBUCpCH9Pi6v4XDWnppafInhdUA&hl=el&sa=X&ved=2ahUKewjc-diS5MiBAxXlbPEDHYnpBFo4FBD0AXoECAIQAw#v=onepag> (Accessed: 17/07/ 2023) .
- Hooper-Greenhill, E. (1999) *The Educational Role of the Museum*. 2nd Edition. Great Britain: Routledge. Available at: https://books.google.gr/books?id=-3_9K-TcPiwC&printsec=frontcover&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false (Accessed: 22/06/ 2023).
- Ridley, D. (2012) *The Literature Review: A Step-by-Step Guide for Students*. 2nd edition. London: SAGE Publications Ltd. Available at: https://books.google.gr/books?id=DF-oJ0mstfEC&printsec=frontcover&hl=el&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (Accessed: 30/06/2023).
- Simon, N. (2010) *The participatory museum*. San Francisco, California, USA: Museum 2.0. Available at: https://books.google.gr/books?id=qun060HUcOcC&printsec=frontcover&hl=el&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (Accessed: 29/06/2023).
- Zubiaur Carreño, F.J. (2004) *Curso de museologia*. Gijón: Trea.

Άρθρα

Ελληνικά

Βράττη, Α. (2016) ‘Οι Φωτογραφίες ως προστατευόμενα έργα του πνεύματος’, *HealJournal*, 2(2), pp. 52–62. Available at: <http://healjournal.seab.gr/ojs/index.php/hli/article/view/91> (Accessed: 9/06/2023).

Παμπούκης, Κ., (2007) ‘Προστασία των φωτογραφιών κατά το δίκαιο της πνευματικής ιδιοκτησίας – Η διατύπωση του άρθρου 6 της Οδηγίας 93 / 98 / ΕΟΚ : Παρατηρήσεις στη ΜΠρΘεσ Η ως άνω απόφαση προστίθεται σε έναν αρκετά μακρύ νομολογιακό κατάλογο που αφορά στην προστασία των φωτογραφιών’, Επισκόπηση Εμπορικού Δικαίου (ΕπισκΕΔ), pp. 269–277. Available at: <https://souriadakistsibris.gr/wp-content/uploads/2019/05/Protection-of-photographs-under-Greek-copyright-law-Greek.pdf> (Accessed: 9/06/2023).

Στρακαντούνα, Β. & Χίου, Θ., (2020), ‘Πνευματική Ιδιοκτησία, εξ αποστάσεως έρευνα και διδασκαλία και Ακαδημαϊκές Βιβλιοθήκες εν καιρώ πανδημίας’, pp. 1–17. Available at: <https://lekythos.library.ucy.ac.cy/bitstream/handle/10797/26917/26psab011a.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (Accessed: 5/07/ 2023).

Ξενόγλωσσα

Ahmad, S. *et al.*, (2015), ‘Adapting Museum Visitors as Participants Benefits their Learning Experience?’, *Procedia - Social and Behavioral Sciences*, 168, pp. 156–170. Available at: <https://doi.org/10.1016/j.sbspro.2014.10.221> (Accessed: 22/08/ 2023).

Anagnostakis, G. *et al.* (2016) ‘Accessible museum collections for the visually impaired: Combining tactile exploration, audio descriptions and mobile gestures’, *In Proceedings of the 18th International Conference on Human-Computer Interaction with Mobile Devices and Services Adjunct*, pp. 1021–1025. Available at: <https://doi.org/10.1145/2957265.2963118> (Accessed: 17/07/ 2023).

Antoniou, A. *et al.*, (2016), ‘Capturing the Visitor Profile for a Personalized Mobile Museum Experience: an Indirect Approach’, pp. 1–10. Available at: https://ceur-ws.org/Vol-1618/HAAPIE_paper1.pdf (Accessed: 22/06/ 2023).

Argyropoulos, V.S. and Kanari, C. (2015) ‘Re-imagining the museum through “touch”: Reflections of individuals with visual disability on their experience of museum-visiting in Greece’, *Alter, European Journal of Disability Research*, 9(2), pp. 130–143. Available at:

- <https://doi.org/10.1016/j.alter.2014.12.005> (Accessed: 30/10/ 2023).
- Asakawa, S. *et al.* (2018) ‘The present and future of museum accessibility for people with visual impairments’, *In Proceedings of the 20th International ACM SIGACCESS Conference on Computers and Accessibility*, pp. 382–384. Available at: <https://doi.org/10.1145/3234695.3240997>(Accessed: 30/10/ 2023).
- Bollo, A. & Dal Pozzolo, L. (2005) ‘Analysis of Visitor Behaviour inside the Museum: An Empirical Study’, in *In Proceedings of the 8th international conference on arts and cultural management*, pp. 1–13. Available at: http://neumann.hec.ca/aimac2005/PDF_Text/BolloA_DalPozzoloL.pdf (Accessed: 13/07/ 2023).
- Burness, A. (2016) ‘New ways of looking: Self-representational social photography in museums’. *Museums and visitor photography: Redefining the visitor experience*, pp 90-127. Available at: https://www.academia.edu/27259414/New_Ways_of_Looking_Self-representational_Social_Photography_in_Museums (Accessed: 18/09/2023).
- Buonamici, F. *et al.* (2015) ‘Making blind people autonomous in the exploration of tactile models: A feasibility study’, *Springer International Publishing*, 9176, pp. 82–93. Available at: https://doi.org/10.1007/978-3-319-20681-3_8 (Accessed: 28/10/ 2023).
- Cachia, A. (2013) ‘Talking Blind: Disability, Access, and the Discursive Turn’, *Disability Studies Quarterly*, 33(3), pp. 1–19. Available at: <https://doi.org/10.18061/dsq.v33i3.3758> (Accessed: 30/10/ 2023).
- Campbell, C., (1994), ‘Consuming goods and the good of consuming’, *Critical Review*, 8(4), pp. 503–520. Available at: <https://doi.org/10.1080/08913819408443358> (Accessed: 4/9/ 2023).
- Candlin, F. (2006) ‘The Dubious Inheritance of Touch: Art History and Museum Access’, *Journal of Visual Culture*, 5(2), pp. 137–154. Available at: <https://doi.org/10.1177/1470412910391558> (Accessed: 30/10/ 2023).
- Chick, A. (2018) ‘Improving Intellectual Access in Temporary Exhibitions for Sight Loss Visitors Through Co-creation and Co-assessment’, *Design Journal*, 21(4), pp. 561–582. Available at: <https://doi.org/10.1080/14606925.2018.1472441> (Accessed: 30/10/ 2023).
- Chin, E. & Reich, C. (2006) “‘Life in Translation’”: Addressing deaf visitors in museums with an American Sign Language (ASL) multimedia tour’, *National Center for Technological*

- Literacy.Museum of Science*, pp. 1–24. Available at: <https://www.openexhibits.org/wp-content/uploads/papers/2006-3%20%20Life%20in%20Translation-ASL%20Multimedia%20Tour.pdf> (Accessed: 30/08/ 2023).
- Conway, C., (2017), ‘*Participatory Activities and the Art Museum: A Case Study of the Columbus Museum of*’. Ohio State University. Available at: https://etd.ohiolink.edu/apexprod/rws_etd/send_file/send?accession=osu1493982670620671&disposition=inline (Accessed: 4/07/ 2023).
- Crews, K.D. (2012) ‘Museum Policies and Art Images: Conflicting Objectives and Copyright Overreaching’, *Fordham Intellectual Property, Media and Entertainment Law Journal*, 22(4), pp. 795–834. Available at: <https://ir.lawnet.fordham.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1518&context=iplj> (Accessed: 18/09/ 2023).
- Cuomo, S. *et al.*, (2016), ‘Mimic Visiting Styles by Using a Statistical Approach in a Cultural Event Case Study’, *Procedia Computer Science*, 58, pp. 449–454. Available at: <https://doi.org/10.1016/j.procs.2016.09.071> (Accessed: 22/06/ 2023).
- D’Agnano, F. *et al.* (2015) ‘Tooteko: A case study of augmented reality for an accessible cultural heritage. Digitization, 3D printing and sensors for an audio-tactile experience’, *International Archives of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences - ISPRS Archives*, 40(5W4), pp. 207–213. Available at: <https://doi.org/10.5194/isprsarchives-XL-5-W4-207-2015> (Accessed: 28/10/ 2023).
- Díaz, T. D. (2019) ‘Un nuevo espacio expositivo dentro del Museo Tiflológico: la sordoceguera. Antecedentes históricos’, *RdM. Revista de Museología: Publicación científica al servicio de la comunidad museológica*, (74), pp. 111-118. Available at: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7222903> (Accessed: 17/07/2023).
- Diehl, K., Zauberman, G. and Barasch, A. (2016) ‘How taking photos increases enjoyment of experiences’, *Journal of Personality and Social Psychology*, 111(2), pp. 119–140. Available at: <https://doi.org/10.1037/pspa0000055> (Accessed: 21/09/ 2023).
- Falk, J.H. (2006) ‘An Identity-Centered Approach to Understanding Museum Learning’, *Curator: The Museum Journal*, 49(2), pp. 151–166. Available at: <https://doi.org/10.1111/j.2151-6952.2006.tb00209.x> (Accessed: 18/09/2023).

- Gibson, E. (2013) 'The overexposed museum', *The New Criterion*, 32(4), pp. 19–22. Available at: <https://www.newcriterion.com/issues/2013/12/the-overexposed-museum> (Accessed: 18/09/2023).
- Ginley, B. (2013) 'Museums: A Whole New World for Visually Impaired People', *Disability Studies Quarterly*, 33(3), pp. 1–13. Available at: <https://doi.org/10.18061/dsq.v33i3.3761> (Accessed: 30/10/2023).
- Hein, G.E., (2005), 'The Role Of Museums In Society: Education And Social Action', *Curator: The Museum Journal*, 48(4), pp. 357–363. Available at: <https://doi.org/10.1111/j.2151-6952.2005.tb00180.x> (Accessed: 8/06/ 2023).
- Hanquinet, L. (2013) 'Visitors to modern and contemporary art museums: Towards a new sociology of "cultural profiles"', *Sociological Review*, 61(4), pp. 790–813. Available at: <https://doi.org/10.1111/1467-954X.12072> (Accessed: 24/08/ 2023).
- Henkel, L.A. (2014) 'Point-and-Shoot Memories: The Influence of Taking Photos on Memory for a Museum Tour', *Psychological Science*, 25(2), pp. 396–402. Available at: <https://doi.org/10.1177/0956797613504438> (Accessed: 21/09/ 2023).
- Jagodzińska, K., (2017), 'From a Visitor to Participant. Strategies for Participation in Museums', 18(1), pp. 75–93. Available at: <https://doi.org/10.4467/20843976zk.17.006.6289> (Accessed: 21/08/ 2023).
- Jankowski, M., (2016), 'Educational Strategies: The Passive and Active Role of the Viewer', pp. 1–8. Available at: https://www.academia.edu/25322982/Educational_Strategies_The_Passive_and_Active_Role_of_the_Viewer (Accessed: 13/07/2023).
- Kayukawa, S. *et al.* (2023) 'Enhancing Blind Visitor's Autonomy in a Science Museum Using an Autonomous Navigation Robot', *In Proceedings of the 2023 CHI Conference on Human Factors in Computing Systems*, pp. 1–14. Available at: <https://doi.org/10.1145/3544548.3581220> (Accessed: 31/08/2023).
- Kiiller, E. (2011) 'Circulation of museum visitors' photographs: From art museums to collaborative archives.', *Kūrybos erdvės*, (15), pp. 58–66. Available at: <https://www.cceol.com/search/article-detail?id=175441> (Accessed: 24/08/2023).

- Kloud Khalid Hassan Abdulaziz, E. & Mohamed Hesham Madbouly Hussein, K., (2018), 'Museum Visitors Learning Identities Interrelationships with Their Experiences', *Green Heritage Conference: Chance–Change–Challenge*, pp. 277–314. Available at: <https://www.researchgate.net/publication/323987626> (Accessed: 13/06/2023).
- Leighton, D. (2007) 'In the frame: investigating the use of mobile phone photography in museums', *International Journal of Nonprofit and Voluntary Sector Marketing*, 12(4), pp. 308–319. Available at: <https://doi.org/10.1002/nvsm.320> Accessed: 21/09/2023).
- López-Sintas, J., García-álvarez, E. & Pérez-Rubiales, E. (2012) 'The unforgettable aesthetic experience: The relationship between the originality of artworks and local culture', *Poetics*, 40(4), pp. 337–358. Available at: <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2012.05.003> (Accessed: 18/09/2023).
- Lucas, R. (2014) 'The sketchbook as collection: A phenomenology of sketching', *Recto Verso: Redefining the Sketchbook*, pp. 191–205 (Accessed: 24/08/2023).
- Martella, C. *et al.*, (2017), 'Visualizing, clustering, and predicting the behavior of museum visitors', *Pervasive and Mobile Computing*, 38, pp. 430–443. Available at: <https://doi.org/10.1016/j.pmcj.2016.08.011> (Accessed: 4/07/2023).
- Mclean, K., (1999), 'Museum Exhibitions and the Dynamics of Dialogue', *Daedalus*, 128(3), pp. 83–107. Available at: https://www.jstor.org/stable/pdf/20027568.pdf?refreqid=excelsior%3A26494e5bde977885c32a65825eb4742b&ab_segments=&origin=&initiator=&acceptTC=1 (Accessed: 7/07/2023).
- McMillen, R. and Alter, F. (2017) 'Social media, social inclusion, and museum disability access', *Museums and Social Issues*, 12(2), pp. 115–125. Available at: <https://doi.org/10.1080/15596893.2017.1361689> (Accessed: 13/07/2023).
- Montusiewicz, J., Barszcz, M. & Korga, S. (2022) 'Preparation of 3D Models of Cultural Heritage Objects to Be Recognised by Touch by the Blind—Case Studies', *Applied Sciences (Switzerland)*, 12(23), pp. 1–19. Available at: <https://doi.org/10.3390/app122311910> (Accessed: 13/07/2023).
- Morgan, J. (2012) 'The multisensory museum', *Glasnik Etnografskog instituta*, 60(1), pp. 65–77. Available at: <https://doi.org/10.2298/gei1201065m> (Accessed: 13/07/2023).

- Najbrt, L. & Kapounová, J., (2014), 'Categorization of Museum Visitors as Part of System for Personalized Museum Tour', *International Journal of Information and Communication Technologies in Education*, 3(1), pp. 17–27. Available at: <https://doi.org/10.1515/ijicte-2014-0002> (Accessed: 9/06/2023)
- Nikolarazi, M. & Theofanous, M. (2012) 'The Strategical Use of Concept Maps in Reading Comprehension of Students Who are Deaf', *Concept Maps: Theory, Methodology, Technology. Proc. of the Fifth Int. Conference on Concept Mapping*, 2, pp. 406–413. Available at: <http://eprint.ihmc.us/273/> (Accessed: 13/07/2023).
- Nikolarazi, M., Vekiri, I. and Easterbrooks, S.R. (2013) 'Investigating deaf students' use of visual multimedia resources in reading comprehension', *American Annals of the Deaf*, 157(5), pp. 458–473. Available at: <https://doi.org/10.1353/aad.2013.0007> (Accessed: 13/07/2023).
- Pekarik, A.J., Doering, Z.D. and Karns, D.A. (1999) 'Exploring Satisfying Experiences in Museums', *Curator: The Museum Journal*, 42(2), pp. 152–173. Available at: <https://doi.org/10.1111/j.2151-6952.1999.tb01137.x> (Accessed: 13/07/2023).
- Proctor, N. (2004) 'Access in hand: providing deaf and hard-of-hearing visitors with on-demand, independent access to museum information and interpretation through handheld computers', *International Cultural Heritage Informatics Meeting, ICHIM 2004.*, pp. 1–21 (Accessed: 13/07/2023).
- Reichinger, A., Schröder, S., *et al.* (2016) 'Spaghetti, sink and sarcophagus: Design explorations of tactile artworks for visually impaired people', *ACM International Conference Proceeding Series*, pp. 1–6. Available at: <https://doi.org/10.1145/2971485.2996471> (Accessed: 15/07/2023).
- Rosenbloom, S. (2014) 'The Art of Slowing Down in a Museum', *The New York Times*, pp. 11–12. Available at: http://www.nytimes.com/2014/10/12/travel/the-art-of-slowing-down-in-a-museum.html%5Cnhttp://www.nytimes.com/2014/10/12/travel/the-art-of-slowing-down-in-a-museum.html?smid=pl-share&_r=1 (Accessed: 15/07/2023).
- Sayre, S. & Watterlund, K. (2008) 'The social life of technology for museum visitors', *Visual Arts Research*, 34(2), pp. 85–94. Available at: <https://scholarlypublishingcollective.org/uip/var/article-abstract/34/2/85/201748/The-Social-Life-of-Technology-for-Museum-Visitors> (Accessed: 13/07/2023).

- Suzuki, I. *et al.* (2022) ‘See-Through Captions in a Museum Guided Tour: Exploring Museum Guided Tour for Deaf and Hard-of-Hearing People with Real-Time Captioning on Transparent Display’, *International Conference on Computers Helping People with Special Needs*, pp. 542–552. Available at: https://doi.org/10.1007/978-3-031-08648-9_64 (Accessed: 31/08/2023).
- Vartiainen, H. & Enkenberg, J. (2014) ‘Participant-Led Photography as a Mediating Tool in Object-Oriented Learning in a Museum’, *Visitor Studies*, 17(1), pp. 66–88. Available at: <https://doi.org/10.1080/10645578.2014.885359> (Accessed: 18/07/2023).
- Vermeeren, A.P.O.S. *et al.* (2018) ‘Future Museum Experience Design: Crowds, Ecosystems and Novel Technologies’, *Springer Series on Cultural Computing*, 5, pp. 1–16. Available at: https://doi.org/10.1007/978-3-319-58550-5_1 (Accessed: 24/08/2023).
- Voase, R., (2002), ‘Rediscovering the imagination: investigating active and passive visitor experience in the 21st century’, *International Journal of Tourism Research*, 4(5), pp. 391–399. Available at: <https://doi.org/10.1002/jtr.390> (Accessed: 4/09/2023).
- Weilenmann, A., Hillman, T. & Jungselius, B. (2013) ‘Instagram at the museum: Communicating the museum experience through social photo sharing’, *In Proceedings of the SIGCHI conference on human factors in computing systems*, pp. 1843–1852. Available at: <https://doi.org/10.1145/2470654.2466243> (Accessed: 21/09/2023).
- Welsh, P., (2005), ‘Re-configuring museums’, *Museum Management and Curatorship*, 20(2), pp. 103–130. Available at: <https://doi.org/10.1016/j.musmancur.2004.12.010> (Accessed: 8/06/2023).

Νομοθεσία

Ελληνική

- Βουλή των Ελλήνων (2019) Σύνταγμα της Ελλάδας, Δ/Νση Εκδόσεων Και Εκτυπώσεων Της Βουλής. Αθήνα: Εθνικό Τυπογραφείο. Available at: https://www.et.gr/api/Download_Small/?fek_pdf=20190100187 (Accessed: 29/04/2023).
- Ελληνική Δημοκρατία (1993) Ν. 2121 “Περί Πνευματική ιδιοκτησία, συγγενικά δικαιώματα και πολιτιστικά θέματα”. Αθήνα: Εθνικό Τυπογραφείο. Available at: https://www.et.gr/api/Download_Small/?fek_pdf=19930100025 (Accessed: 28/03/2023).

Ελληνική Δημοκρατία (2002) Ν 3028 “Περί Για την προστασία των Αρχαιοτήτων και εν γένει της Πολιτιστικής Κληρονομιάς”. Αθήνα: Εθνικό Τυπογραφείο. Available at: https://www.et.gr/api/Download_Small/?fek_pdf=20020100153 (Accessed: 29/03/2023).

Ελληνική Δημοκρατία (2002) Ν. 3057 Περί “Τροποποίηση και συμπλήρωση του Ν. 2725/1999, ρύθμιση θεμάτων Υπουργείου Πολιτισμού και άλλες διατάξεις.” Αθήνα: Εθνικό Τυπογραφείο. Available at: https://www.et.gr/api/Download_Small/?fek_pdf=20020100239 (Accessed: 29/04/2023).

Ελληνική Δημοκρατία (2020) Ν. 4672 Περί ‘ Ένσωμάτωση της Οδηγίας (ΕΕ) 2017/1564 του Ευρωπαϊκού Κοινοβουλίου και του Συμβουλίου της 13ης Σεπτεμβρίου 2017 σχετικά με ορισμένες επιτρεπόμενες χρήσεις ορισμένων προστατευόμενων έργων και άλλων αντικειμένων προστασίας δυνάμει δικαιωμάτων. Αθήνα: Εθνικό Τυπογραφείο. Available at: https://www.et.gr/api/Download_Small/?fek_pdf=20200100048 (Accessed: 30/03/2023).

Ελληνική Δημοκρατία (2021) Ν.4858 Περί “Κύρωση Κώδικα νομοθεσίας για την προστασία των αρχαιοτήτων και εν γένει της πολιτιστικής κληρονομιάς”. Αθήνα: Εθνικό Τυπογραφείο. Available at: https://www.et.gr/api/Download_Small/?fek_pdf=20210100220 (Accessed: 30/03/2023).

Ελληνική Δημοκρατία (2022) Ν. 4961 Περί “Αναδυόμενες τεχνολογίες πληροφορικής και επι_κοινωνιών, ενίσχυση της ψηφιακής διακυβέρνη_σης και άλλες διατάξεις”, Εφημερίδα της Κυβερνήσεως της Ελληνικής Δημοκρατίας. Αθήνα. Available at: https://www.et.gr/api/Download_Small/?fek_pdf=20220100146 (Accessed: 31/03/2023).

Ελληνική Δημοκρατία (1998) ‘ΦΕΚ 620/Β’ ΥΠΟΥΡΓΙΚΕΣ ΑΠΟΦΑΣΕΙΣ & ΕΓΚΡΙΣΕΙΣ Αριθ. ΥΠΠΟ/ΑΡΧ/Α1-Α2/22647/1336/5.5.1998” Αναπροσαρμογή τελών: φωτογράφισης κινηματογράφησης - βιντεοσκόπησης σε Μουσεία, Μνημεία και Αρχαιολογικούς Χώρους, δημοσίευσης φωτογραφιών αρχαιολογικού περιεχομένου για εμπορική εκμετάλλευση και εκδηλώσεων σε αρχαία θέατρα Κηρυξη αρχαιολογικού χώρου Πραισού, κοιν. Πραισού, επαρχ. Σητείας, Ν. Λασιθίου, Αθήνα: Εθνικό Τυπογραφείο Available at: https://www.et.gr/api/Download_Small/?fek_pdf=19980200620 (Accessed: 31/03/2023).

Ισοκράτης Τράπεζα Νομικών Πληροφοριων ΔΣΑ (2001) Αστικός Κώδικας. Available at: <https://www.ministryofjustice.gr/wp-content/uploads/2019/10/%CE%91%CF%83%CF%84%CE%B9%CE%BA%CF%8C%CF%82-%CE%9A%CF%8E%CE%B4%CE%B9%CE%BA%CE%B1%CF%82.pdf> (Accessed: 9/06/2023).

Ευρωπαϊκής Ένωσης

Ευρωπαϊκό Κοινοβούλιο και Συμβούλιο της Ευρωπαϊκής Ένωσης (1993) ‘Οδηγία 93/98/ΕΟΚ ΤΟΥ Συμβουλίου της 29ης Οκτωβρίου 1993 περί εναρμονίσεως της διάρκειας προστασίας του δικαιώματος πνευματικής ιδιοκτησίας και ορισμένων συγγενών δικαιωμάτων’. Available at: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EL/TXT/PDF/?uri=CELEX:31993L0098> (Accessed: 1/04/2023).

Ευρωπαϊκό Κοινοβούλιο and Συμβούλιο της Ευρωπαϊκής Ένωσης (2001) ‘Οδηγία 2001/29/ΕΚ Του Ευρωπαϊκού Κοινοβουλίου Και Του Συμβουλίου, Της 22ας Μαΐου 2001, Για Την Εναρμόνιση Ορισμένων Πτυχών Του Δικαιώματος Του Δημιουργού Και Συγγενικών Δικαιωμάτων Στην Κοινωνία Της Πληροφορίας’. Available at: <http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=CELEX:32001L0029:EL:HTML> (Accessed: 28/03/2023).

Ευρωπαϊκό Κοινοβούλιο Συμβούλιο της Ευρωπαϊκής Ένωσης (2006) ‘Οδηγία 2006/116/ΕΚ Του Ευρωπαϊκού Κοινοβουλίου Και Του Συμβουλίου Της 12ης Δεκεμβρίου 2006 Για Τη Διάρκεια Προστασίας Του Δικαιώματος Πνευματικής Ιδιοκτησίας Και Ορισμένων Συγγενικών Δικαιωμάτων’, *Επίσημη Εφημερίδα Της Ευρωπαϊκής Ένωσης*. Available at: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EL/TXT/HTML/?uri=CELEX:32006L0116&from=EN> (Accessed: 1/04/2023).

Ευρωπαϊκό Κοινοβούλιο και Συμβούλιο της Ευρωπαϊκής Ένωσης (2012) ‘Οδηγία 2012/28/ΕΕ του Ευρωπαϊκού Κοινοβουλίου και του Συμβουλίου της 25ης Οκτωβρίου 2012 σχετικά με ορισμένες επιτρεπόμενες χρήσεις ορφανών έργων’. Available at: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EL/TXT/PDF/?uri=CELEX:32012L0028> (Accessed: 2/04/2023).

Ευρωπαϊκό Κοινοβούλιο και Συμβούλιο της Ευρωπαϊκής Ένωσης (2017a) ‘ΚΑΝΟΝΙΣΜΟΣ (ΕΕ) 2017/1563 ΤΟΥ ΕΥΡΩΠΑΪΚΟΥ ΚΟΙΝΟΒΟΥΛΙΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥ ΣΥΜΒΟΥΛΙΟΥ της 13ης Σεπτεμβρίου 2017 για τη διασυννοριακή ανταλλαγή μεταξύ της Ένωσης και τρίτων χωρών αντιγράφων σε προσβάσιμο μορφότυπο ορισμένων προστατευόμενων έργων και άλλων αντικειμένων π’, pp. 5–9. Available at: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EL/TXT/PDF/?uri=CELEX:32017R1563> (Accessed: 3/04/2023).

Ευρωπαϊκό Κοινοβούλιο και Συμβούλιο της Ευρωπαϊκής Ένωσης (2017b) ‘ΟΔΗΓΙΑ (ΕΕ) 2017/1564 ΤΟΥ ΕΥΡΩΠΑΪΚΟΥ ΚΟΙΝΟΒΟΥΛΙΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥ ΣΥΜΒΟΥΛΙΟΥ της 13ης Σεπτεμβρίου 2017 σχετικά με ορισμένες επιτρεπόμενες χρήσεις ορισμένων προστατευόμενων έργων και άλλων αντικειμένων προστασίας δυνάμει δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας

και συγγ'. Available at: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EL/TXT/PDF/?uri=CELEX:32017L1564&from=HR> (Accessed: 3//04/2023).

Διατριβές

Ελληνικές

Παπαδοπούλου, Α., (2019) «*Το δικαίωμα αναπαραγωγής του έργου πνευματικής ιδιοκτησίας και οι περιορισμοί του.*». Διπλωματική . Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης. Available at: <https://ikee.lib.auth.gr/record/308634/files/GRI-2019-25849.pdf> (Accessed: 10/05/2023).

Πάτας, Β., (2019). *Επικοινωνιακές Πολιτικές Πολιτισμικών Οργανισμών. Μελέτη Περίπτωσης: Το Πολεμικό Μουσείο Αθηνών.* Μεταπτυχιακό. Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο (Accessed: 6/06/2023).

Τζαναβάρα, Α. (2013) Μουσείο και Άτομα με Αναπηρίες Προσβασιμότητα – Εκπαίδευση – Κοινωνική Ενσωμάτωση. Διδακτορική Διατριβή . Πανεπιστήμιο Αιγαίου.

Ξενόγλωσσες

Doering, Z.D., & Pekarik, A. (2002). *Exhibitions and their audiences: Actual and potential.* Smithsonian Institution. Available at: <https://www.si.edu/content/opanda/docs/rpts2002/02.09.exhibitaudience.final.pdf> (Accessed: 12/07/ 2023).

Ιστοσελίδες

Ελληνικές

ΟΠΙ (2019a) *Βασικός Οδηγός για την Πνευματική Ιδιοκτησία, Οργανισμός Πνευματικής Ιδιοκτησίας.* Available at: <https://opi.gr/vivliothiki/enimerotiko-ekpraideytiko-yliko> (Accessed: 16/05/ 2023).

ΟΠΙ (2019b) *Νόμος 2121/1993: Πνευματική Ιδιοκτησία, Συγγενικά Δικαιώματα και Πολιτιστικά Θέματα (Εισηγητική έκθεση για το ν. 2121/1993).*, Οργανισμός Πνευματικής Ιδιοκτησίας. Available at: <https://www.opi.gr/vivliothiki/2121-1993> (Accessed: 19/06/2023).

Παπαντωνίου, Κ.Ι. *et al.*, (2022). *Συνταγματική προστασία της πνευματικής ιδιοκτησίας και κοινωνία της πληροφορίας. Σχέσεις σύγκρουσης ή παραπληρωματικότητας; ΤοΣ 2003*. Available at: <https://www.sarafianoslaw.gr/el/syntagmatike-prostasia-tes-pneumatikes-idioktesias-kai-koinonia-tes-plerophorias-scheseis-0> (Accessed: 5/07/2023).

Χίου, Θ. (2017) ©LICK ON COPYRIGHT! ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΚΑΙ ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΑ ΔΙΚΑΙΩΜΑΤΑ. Available at: <https://www.iprights.gr/gnomes/166-click-on-copyrightfotografia-kai-pneumatikadikaiomata-dikigoros-pneumatikondikaiomaton-theodoros-chiou> (Accessed: 5/07/2023).

Ξενόγλωσσες

Bernardo, Á. (2016) *Museums that are Accessible Thanks to Technology*. Available at: <https://www.bbvaopenmind.com/en/technology/digital-world/museums-that-are-accessible-thanks-to-technology/> (Accessed: 14/07/ 2023).

Cock, M. *et al.* (2018) *State of Museum Access and inform disabled visitors ?, VocalEyes, Stage TEXT and Autism in Museums*. Available at: <https://vocaleyes.co.uk/wp-content/uploads/2018/09/State-of-Museum-Access-2018.pdf> (Accessed: 14/07/ 2023).

ICOM (2022) *Museum Definition*. Available at: <https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/> (Accessed: 16/05/ 2023).

Ireland, N.G. of (2023) *Visitor Policies*. Available at: <https://www.nationalgallery.ie/what-we-do/governance/policies-and-reports/visitor-policies>.

Kerr, M. (2014) *The Value of Museum Selfies, Edgital*. Available at: <https://edgitalblog.wordpress.com/2014/08/29/the-value-of-museum-selfies/> (Accessed: 13/07/2023).

Lay, P. (2014) *Photography in Museums: The Eyes Have It, History Today*. Available at: <https://www.historytoday.com/photography-museums-eyes-have-it> (Accessed: 17/07/2023).

Museum, F.A. (2023) *Frequently Asked Questions*. Available at: <https://fryemuseum.org/faqs> (Accessed: 14/07/2023).

Museum, V.& A. (2023) *Guidelines for using the galleries*. Available at: <https://www.vam.ac.uk/info/guidelines-for-using-the-galleries> (Accessed: 14/07/2023).

Museo Nacional Del Prado (2015) *Hoy toca el Prado*. Available at:

<https://www.museodelprado.es/actualidad/exposicion/hoy-toca-el-prado/29c8c453-ac66-4102-88bd-e6e1d5036ffa> (Accessed: 17/07/ 2023).

Simon, (2022b). *What is the Role of Museums in Today*. Available at:

<https://www.arnabontempsmuseum.com/what-is-the-role-of-museums-in-today-39/>
(Accessed: 23/08/ 2023).

Zagorsky, J.L. (2016) *Why is taking photographs banned in many museums and historic places?*

Available at: <https://theconversation.com/why-is-taking-photographs-banned-in-many-museums-and-historic-places-66356> (Accessed: 26 January 2024).