

Ανταλλαγή αρχείων και πνευματικά δικαιώματα:  
Μια απάντηση στους Oberholzer-Gee και Strumpf

Γιάννης Μαρούδας

14 Νοεμβρίου 2013

---

Ο Γ. Μ. είναι επαγγελματίας σεναριογράφος (Ε.Σ.Ε.), συγγραφέας και διδάσκων στο Τμήμα Κινηματογράφου, Α.Π.Θ.

Ανταλλαγή αρχείων και πνευματικά δικαιώματα:

Μια απάντηση στους Oberholzer-Gee και Strumpf

### Περίληψη

Η ‘ανταλλαγή αρχείων’ καταλαμβάνει περίπου το 25% της κίνησης στο ίντερνετ. Η μεγάλη πλειοψηφία τους συνδέεται με παραβιάσεις των πνευματικών και συγγενικών δικαιωμάτων. Παράλληλα με την παγκόσμια εξάπλωση των ‘ανταλλαγών’, τα σημερινά έσοδα της δισκογραφίας έχουν συρρικνωθεί κατά 40% περίπου από τα υψηλά τους στο δεύτερο μισό της δεκαετίας του ‘90. Το οπτικοακουστικό και οι εκδόσεις, που έπονται στη σειρά, εμφανίζονται ακόμα πιο ευάλωτα στις απώλειες, αφού τα ό,ποια ‘συμπληρωματικά οφέλη’ -όπως λ.χ. οι ζωντανές εμφανίσεις για τη μουσική- είναι ουσιαστικά αμελητέα.

Το παρόν άρθρο ξεκινά από μια αναλυτική κριτική σε προγενέστερο ομότιτλο κείμενο των F. Oberholzer - Gee και K. Strumpf (2010) και τη συνάδουσα επιχειρηματολογία ‘απενοχοποίησης’ της ‘ανταλλαγής αρχείων’ στις οικονομικές επιπτώσεις της, ενώ ταυτόχρονα αμφισβητεί τον θετικό αιτιώδη συσχετισμό μεταξύ ‘ανταλλαγής αρχείων’ και ‘κοινού καλού’ [social welfare] που επικαλούνται οι δύο συγγραφείς στην κεντρική θέση τους, στηριγμένοι στην αύξηση της παραγωγής που διαπιστώνουν. Παραθέτοντας νέα στοιχεία και επισκοπώντας τη σχετική βιβλιογραφία θέλει να συνεισφέρει στην ευρύτερη συζήτηση που έχει ανοίξει γύρω από το θέμα.

**Λέξεις κλειδιά:** πνευματικά δικαιώματα, ανταλλαγή αρχείων, διαδικτυακή πειρατεία, ‘ψηφιακός πληθωρισμός μέσων και περιεχομένων’

## 1 Εισαγωγή

Η ευκολία δημιουργίας πλήθους απεργάδιαστων ψηφιακών αντιγράφων και η ταχύτητα μαζικής ανα-διανομής τους μεταξύ χιλιάδων ανώνυμων κόμβων στο διαδίκτυο, οι οποίοι μπορούν να λειτουργούν ως ανοιχτοί αγωγοί για τη συνεχή αναζήτηση και ανταλλαγή αρχείων [file sharing] σε πλανητικό επίπεδο, είναι η νέα τεχνική συνθήκη που, μεταξύ άλλων, επιτρέπει στον κάθε χρήστη να ανταλλάσσει κάθε προϊόν που δύναται να ψηφιοποιηθεί (από βιβλία και κείμενα, μέχρι μουσικές και τραγούδια, φωτογραφίες, κόμικς, εικόνες και σχέδια, προγράμματα υπολογιστών, ψηφιακά παιχνίδια, τηλεοπτικά προγράμματα και ταινίες).<sup>1</sup> Οι ανταλλαγές αυτές ως επί το πλείστον συνοδεύονται από παραβιάσεις των πνευματικών και συγγενικών δικαιωμάτων.<sup>2</sup> Αν και το φαινόμενο της πειρατείας προϋπάρχει του ίντερνετ και των ψηφιακών τεχνολογιών, σήμερα παίρνει τέτοιες διαστάσεις, ώστε πολλοί οργανισμοί, εκπρόσωποι των καλλιτεχνών και των εταιρειών πίσω από αυτούς, καθώς και μελετητές των πολιτιστικών βιομηχανιών να το θεωρούν κρίσιμο για τη μελλοντική ισορροπία της αγοράς,<sup>3</sup> ενώ άλλοι, την ίδια ώρα, να επιχειρούν την επανεκτίμηση της

<sup>1</sup> Σύμφωνα με πρόσφατη έκθεση της CISCO, η 'ανταλλαγή αρχείων' αφορά το 23,66% (6.201 PB / μήνα) της συνολικής κίνησης στο ίντερνετ (26.213 PB / μήνα) το 2012, και προβλέπεται μια μέση ετήσια αύξηση 7% μέχρι το 2017 (2013: table 10)

<sup>2</sup> Για τη μουσική, ποσοστό άνω του 90% (IFPI, 2011: 14), ενώ για τα βίντεο, σύμφωνα με έκθεση της *In-Stat* (Ιούνιος 2009), 14 δισεκατομμύρια ταινίες και ο/α προγράμματα "κατεβαίνουν" από αμερικανούς χρήστες ετησίως και το 85% εξ αυτών είναι παράνομο (ΕΑΟ, 2009: 72). Σε άλλες δε μετρήσεις βρίσκεται πως τα διαθέσιμα Bit Torrent αρχεία προέρχονται σχεδόν ολοκληρωτικά (99%) από πιθανές παραβιάσεις πνευματικής ιδιοκτησίας [likely infringing]. («Census of Files Available via Bit Torrent» Freedom to Tinker blog, *Center for Information Technology Policy*, Princeton University, 29.1. 2010). Έτσι, ο όρος 'ανταλλαγή αρχείων' (ως νόμιμο δικαίωμα) μπορεί να είναι εξίσου προβληματικός όσο και ο όρος 'διαδικτυακή πειρατεία' (ως παρανομία), στον βαθμό που ο πρώτος συνδέεται με τις μέχρι σήμερα μαζικές παραβιάσεις της πνευματικής ιδιοκτησίας και την παγκόσμια διάσταση ενός φαινομένου με σοβαρές συνέπειες, που μικρή σχέση έχει με μια προσωπική ανταλλαγή ή ένα δώρο μεταξύ φίλων.

<sup>3</sup> Ενδεικτικά, Poort κ.ά. (2010: 52), Eliashberg κ.ά. (2006: 651), European Commission (2011: 17), U.S. Department for Professional Employees (2013).

κοινωνικής χρησιμότητας της νομοθεσίας περί πνευματικής ιδιοκτησίας στην εποχή των δικτύων.<sup>4</sup>

Οι καθηγητές Felix Oberholzer-Gee και Koleman Strumpf (O-G & S) είναι από εκείνους που έχουν ασχοληθεί ερευνητικά με το φαινόμενο της ‘ανταλλαγής αρχείων’, αναλαμβάνοντας το δύσκολο έργο της αποτίμησης των πραγματικών του συνεπειών για τις πολιτιστικές βιομηχανίες καθώς και για την κοινωνία ευρύτερα. Στην πρόσφατη μελέτη τους *File-Sharing and Copyright* (2010)<sup>5</sup>, η βασική τους θέση έχει ως εξής: Παρόλο που κι αυτοί παραδέχονται τις διαστάσεις του φαινομένου<sup>6</sup>, αποφεύγουν να προσάψουν σε αυτό την κύρια ευθύνη για τη σοβαρή κάμψη των παγκόσμιων εσόδων της δισκογραφίας (μόλις 20% ευθύνη),<sup>7</sup> ενώ, σε μια προσπάθεια ‘απενοχοποίησης’ της πρακτικής των ‘ελεύθερων ανταλλαγών’, υπογραμμίζουν ότι καλλιτέχνες και εταιρείες μπορεί μάλιστα και να ωφελούνται σε ορισμένο βαθμό από αυτήν, χάρη στις ‘συμπληρωματικές’ πηγές εισοδημάτων.<sup>8</sup> Επιπλέον, ακόμα κι αν η επέκταση της ‘ανταλλαγής αρχείων’ έχει «μειώσει αξιοσημείωτα την προστασία των πνευματικών δικαιωμάτων», η κοινωνία, όπως υποστηρίζουν, δεν φαίνεται να ζημιώνεται, αφού η παραγωγή και κυκλοφορία νέων έργων (όχι μόνο μουσικών, αλλά και ταινιών και βιβλίων κ.ό.κ.) αυξάνεται με γοργούς ρυθμούς.<sup>9</sup> Όπως χαρακτηριστικά τεκμαίρονται, «η ασθενέστερη προστασία του πνευματικού

<sup>4</sup> Βλ. ενδεικτικά Lawrence Lessing και Free Culture movement.

<sup>5</sup> Oberholzer-Gee, Felix and Koleman Strumpf (2010). «File Sharing and Copyright". *Innovation Policy and the Economy* τ. 10 (2010). (<http://www.jstor.org/stable/10.1086/605852>).

<sup>6</sup> Κατ’ εκτίμησή τους, 60% της κίνησης στο ίντερνετ, με μετρήσεις μέχρι και το 2006 (ό.π., σ. 1 και αναλυτικότερα, σ. 12) – αρκετά υψηλότερα από την πρόσφατη επιμέτρηση της CISCO στο 23,66% για το 2012 (ό.π. Για την έξαρση της επισκεψιμότητας σε ιστότοπους ομότιμων δικτύων βλ. κ’, «The Perpetual War: Pirates and Creators», Porter, E., *New York Times*, 4.2.2012.

([http://www.nytimes.com/2012/02/05/opinion/sunday/perpetual-war-digital-pirates-and-creators.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2012/02/05/opinion/sunday/perpetual-war-digital-pirates-and-creators.html?_r=0)).

<sup>7</sup> Όπως σημειώνουν, «Η ευθύνη της ανταλλαγής αρχείων στη μείωση των πωλήσεων είναι πολύ μικρότερη από όσο πολλοί παρατηρητές υποθέτουν. Εμπειρικές έρευνες δείχνουν ότι για την πρόσφατη υποχώρηση των πωλήσεων στη μουσική η ανταλλαγή αρχείων δεν ευθύνεται για περισσότερο από το 20%» (ό.π., σ. 1).

<sup>8</sup> «Η ανταλλαγή αρχείων αυξάνει τη ζήτηση για συμπληρώματα στα προστατευόμενα έργα, ανεβάζοντας, για παράδειγμα, τη ζήτηση για κοντσέρτα, μαζί και τις τιμές τους. Οι πωλήσεις όλο και πιο ακριβών συμπληρωμάτων έχουν συμβάλει στην αύξηση των εισοδημάτων των καλλιτεχνών». (ό.π.).

<sup>9</sup> Ο.π.

*δικαιώματος, φαίνεται, έχει ωφελήσει την κοινωνία» (σ. 2), και «τα ασθενέστερα πνευματικά δικαιώματα είναι αναμφιβόλως επιθυμητά εφόσον δεν ελαττώνουν τα κίνητρα των καλλιτεχνών και των εταιρειών να παράγουν νέα έργα» (σ. 3).*

Τα παραπάνω συμπεράσματα των δύο συγγραφέων ασφαλώς λειτουργούν υποστηρικτικά στις θέσεις όσων συνασπίζονται γύρω από το αίτημα άμβλυνσης της προστασίας της πνευματικής ιδιοκτησίας.<sup>10</sup> Τα πορίσματά τους τυγχάνουν ικανής προβολής<sup>11</sup> και συχνής επίκλησης στον ακαδημαϊκό και δημόσιο διάλογο για το θέμα<sup>12</sup>, σταθμίζονται στα πολιτικά όργανα λήψης σχετικών αποφάσεων<sup>13</sup> και υιοθετούνται ενίοτε από μέρος των media αλλά και των χρηστών. Ο λόγος της σημερινής απάντησης στο κείμενο των O-G & S δεν είναι τόσο για να ελεγχθεί η μεθοδολογία έρευνας και τα πορίσματα των δύο καθηγητών καθεαυτά. Ήδη, άλλωστε, έχει ασκηθεί σοβαρή κριτική σε αυτά από συναδέλφους τους.<sup>14</sup> Ο βασικότερος λόγος είναι πως, σαν δημιουργός κι εγώ ο ίδιος, θεωρώ ότι το κείμενό τους παρουσιάζει μια παραπλανητική εικόνα για όλους όσους εργάζονται στον χώρο του πολιτισμού, και μάλλον αγνοεί ορισμένες σημαντικές κοινωνικές και ηθικές πτυχές του θέματος.

Έτσι, ο στόχος αυτής της απάντησης είναι, αφορμής δοθείσας, να υπάρξει μία τοποθέτηση απέναντι στο πνεύμα που διαπερνά όχι μόνο το δικό τους κείμενο αλλά, και μιας ευρύτερης συνάδουσας επιχειρηματολογίας υποτίμησης των συνεπειών της διαδικτυακής πειρατείας στην αγορά του πολιτισμού, και, κυρίως, υποτίμησης των ίδιων των πνευματικών δικαιωμάτων και της σημασίας τους. Το πεδίο μου δεν είναι αυστηρά οικονομικό ή νομικό ωστόσο εξετάζω τέτοια ζητήματα μέσα από τη σύγχρονη σχετική βιβλιογραφία και παραθέτω κάποια καινούργια στοιχεία και

<sup>10</sup> Π.χ. Pirate Parties ([www.pp-international.net/](http://www.pp-international.net/)).

<sup>11</sup> Βλ. Smith & Telang, 2012, σ. 7. 71 αναφορές στο Google Scholar μέχρι 27.7.2013.

<sup>12</sup> Βλ Sinnreich, 2012, κεφ.4, παρ. 7, σ. 29, [πρόσβαση: 5.2.2012].

<sup>13</sup> Π.χ. U.S. Government Accountability Office (2010).

<sup>14</sup> Περίληψη της κριτικής στη μεθοδολογία της έρευνάς τους το 2007, στους Smith & Telang, 2012: 7-9.

δεδομένα σχετικά με το θέμα. Η βαθύτερη επιθυμία μου είναι, σε κάθε περίπτωση, τοποθετούμενος απέναντι στο σκεπτικό και την ανάλυση των O-G & S, να θέσω κάποια ερωτήματα προς περαιτέρω προβληματισμό και διερεύνηση.

Αναλυτικότερα λοιπόν, το παρόν κείμενο ξεκινά με τη στάθμιση της ευθύνης της ‘ανταλλαγής αρχείων’ στην κρίση της δισκογραφικής αγοράς, υποστηρίζοντας ότι η βλάβη είναι πολύ μεγαλύτερη από το 20% των απωλειών που αναγνωρίζουν οι O-G & S. Στη συνέχεια, προσπαθώ να δείξω ότι τα ‘συμπληρωματικά οφέλη’ για τους καλλιτέχνες και τη μουσική βιομηχανία (που οι δύο συγγραφείς πιστώνουν στην ‘ανταλλαγή αρχείων’), είναι μάλλον αβέβαια, άνισα κατανεμούμενα μεταξύ διαφορετικών μουσικών και μουσικών ειδών, και πάνω από όλα, έχουν μάλλον αμελητέα επίδραση σε άλλες πολιτιστικές αγορές όπως του οπτικοακουστικού ή των εκδόσεων, οι οποίες εξ αυτού αποδεικνύονται ακόμα πιο ευάλωτες στην κρίση των πωλήσεων. Σαν χαρακτηριστικό παράδειγμα πάνω σε αυτό εξετάζω την οπτικοακουστική βιομηχανία επισημαίνοντας τις σημαίνουσες διαφορές της από τη μουσική. Στη συνέχεια, ασκώ κριτική στη θεώρηση των δημιουργών και καλλιτεχνών από τους δύο αμερικανούς καθηγητές, ως μια ξεχωριστή κατηγορία εργαζομένων που μοιάζει να αποτελείται από ακριβοπληρωμένους σουπερστάρ και χομπίστες με λυμένα τα προβλήματα επιβίωσης. Στη θέση της, εκθέτω μια πιο ρεαλιστική εικόνα τους, και μαζί τις κοινωνικές συνέπειες που η παραβίαση των πνευματικών δικαιωμάτων μπορεί να έχει για χιλιάδες εργαζόμενους, καλλιτέχνες και εταιρείες, στον πολιτιστικό-δημιουργικό τομέα. Παραπέρα, παρουσιάζω τα αντικρουόμενα οικονομικά συμφέροντα γύρω από το φαινόμενο της ‘ανταλλαγής αρχείων’, υπογραμμίζοντας το γεγονός πως υπάρχουν εταιρείες πληροφορικής και επικοινωνιών που ωφελούνται σε βάρος των δικαιωμάτων δημιουργών και καλλιτεχνικών συντελεστών (ένα γεγονός άλλωστε που και οι O-G & S δείχνουν να αναγνωρίζουν

αλλά προτιμούν να το προσπερνούν ως φυσικό αν όχι και καλοδεχούμενο). Αυτό οδηγεί και στο τελευταίο σημείο του άρθρου, όπου αντικρούω και το βασικό επιχείρημα των O-G & S, πως η άνοδος του όγκου της μουσικής παραγωγής από μόνη της αποδεικνύει ότι τα ισχυρότερα πνευματικά δικαιώματα υπηρετούν την κοινωνική ωφέλεια. Όπως υποστηρίζω, το γεγονός της αύξησης των παραγόμενων έργων μικρή σχέση έχει με την ‘ανταλλαγή αρχείων’ καθεαυτή, ενώ θέτω σε κριτική την επίδρασή της τελευταίας στην πολιτιστική ποικιλομορφία και στο ζητούμενο μιας πιο ισορροπημένης αγοράς. Στο τέλος εξετάζω συνοπτικά τη νομική σημασία της πνευματικής ιδιοκτησίας, υποστηρίζοντας ότι η σχετική θεώρηση των δύο καθηγητών είναι μονοδιάστατη, αφού παραβλέπει την ίδια την ανάγκη προστασίας των δικαιωμάτων δημιουργών και καλλιτεχνών όσο και τα ευρύτερα κοινωνικά και ηθικά ζητήματα που ανακύπτουν από την παραβίασή τους.

## **2 Η ευθύνη της ‘ανταλλαγής αρχείων’ στην κρίση των πωλήσεων**

Στο πρώτο ζήτημα που τίθεται, της στάθμισης των απωλειών εσόδων για τις πολιτιστικές βιομηχανίες από την επέκταση της ‘ανταλλαγής αρχείων’ / διαδικτυακής πειρατείας, ας εστιάσουμε κι εμείς στη μουσική βιομηχανία, την πρώτη που η αγορά της ψηφιοποιήθηκε τόσο γρήγορα<sup>15</sup> και, ταυτοχρόνως, επλήγη από το φαινόμενο. Ο μικρός όγκος πληροφορίας των τραγουδιών (σε σχέση λ.χ. με μια ταινία ή ένα game)<sup>16</sup> και η οικουμενικότητα της μουσικής γλώσσας (δεν υπάρχει η ίδια ανάγκη

<sup>15</sup> Η αγορά της ηχογραφημένης μουσικής υπήρξε η πρώτη που ψηφιοποιήθηκε και πέρασε στο διαδίκτυο σε τέτοια έκταση, φτάνοντας το 2011 στο εντυπωσιακό ποσοστό του 29%, όταν άλλες πολιτιστικές βιομηχανίες, όπως του κινηματογράφου και της τηλεόρασης, άγγιζαν ποσοστά της τάξης μόλις του 1% και 2% ακόμη (IFPI, 2011: 12).

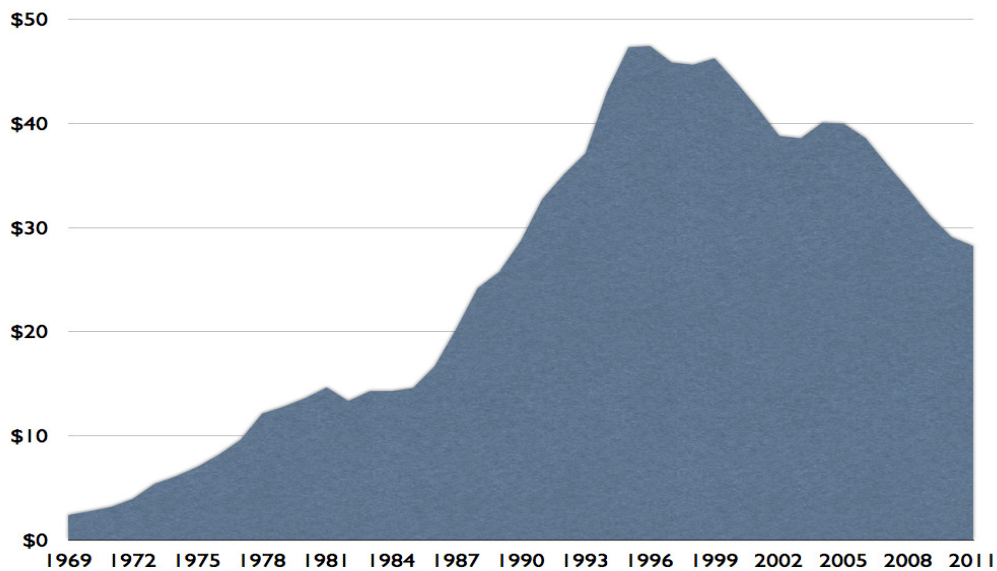
<sup>16</sup> Το τυπικό μέσο τραγούδι έχει πληροφορία περ. 4 MB ενώ μια μέση μεγάλου μήκους ταινία έχει πληροφορία περ. 700 MB. Σήμερα μια μεγάλου μήκους ταινία μπορεί να ‘κατέβει’ σε ευρυζωνική σύνδεση σε λιγότερο από είκοσι λεπτά, όταν το 2010 ήθελε περίπου δύο ώρες (O-G & S, 2010: 10).

μεταφράσεων/υποτιτλισμών) κατέστησαν τα μουσικά κομμάτια [tracks] σε MP3, προνομιακό ‘περιεχόμενο’ για μαζική ιντερνετική ‘ανταλλαγή’ και ‘πειρατεία’.<sup>17</sup>

Προκειμένου να ερευνηθεί το φαινόμενο, ο μελετητής και ο κάθε ενδιαφερόμενος δεν πρέπει να αγνοεί τα ίδια τα στοιχεία για την πτώση των πωλήσεων και την κρίση που μαστίζει τη δισκογραφία τα τελευταία χρόνια. Επειδή αρκετός λόγος γίνεται για την ακρίβεια (ή και τη μεροληψία) των στοιχείων που παρέχουν οι εκπρόσωποι των εταιρειών, όπως η Διεθνής Ομοσπονδία Φωνογραφικής Βιομηχανίας (International Federation of the Phonographic Industry – IFPI), εδώ θα δανειστούμε τα στοιχεία και το γράφημα από έναν ερευνητή και μουσικό που αμφιβάλει για τις ευθύνες της ‘ανταλλαγής αρχείων’ στην κρίση των μουσικών πωλήσεων, τον Aram Sinnreich.

### Γράφημα 1: Έσοδα Παγκόσμιων Μουσικών Πωλήσεων, 1969-2011

(σε αποπληθωρισμένα δις δολάρια)



πηγή: Sinnreich, A. (2012) κεφ. 5, σ. 34 (επανεπεξεργασμένα στοιχεία της IFPI)

<sup>17</sup> Όπως ήδη αναφέραμε, οι δύο πρακτικές δεν είναι οπωσδήποτε ταυτόσημες. Η ‘πειρατεία’ στο ίντερνετ πραγματοποιείται με ποικίλους τρόπους, όπως λ.χ. μέσω συγκεκριμένων ιστότοπων - ‘cyberlockers’. (Σχετικά με τις διαφορετικές μορφές πειρατείας βλ. ενδεικτικά Tera Consultants, 2010: 39, 40 ή ΕΑΟ, 2009: 62-65). Ή πάλι, η ανταλλαγή συγκεκριμένων αρχείων μπορεί να είναι απολύτως νόμιμη. Ωστόσο στον βαθμό που τα ‘ανταλλασσόμενα αρχεία’ συνδέονται ως επί το πλείστον με παραβιάσεις των πνευματικών δικαιωμάτων, ο συσχετισμός των δύο πρακτικών είναι αυτονόητος.



Το παραπάνω γράφημα αποτυπώνει την πορεία των εσόδων της δισκογραφίας μεταξύ 1969 και 2011, και επομένως μας προσφέρει μια πληρέστερη εικόνα με ιστορικό βάθος. Όπως εύκολα παρατηρεί κανείς, μετά από μια λίγο-πολύ συνεχή άνοδο των μουσικών πωλήσεων (η οποία γίνεται ακόμα πιο εντυπωσιακή από τα μέσα της δεκαετίας του '80 μέχρι τα μέσα περίπου της δεκαετίας του '90) ακολουθεί μια συνεχής πτώση, με έναρξη λίγο πριν τα τέλη του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Το πολυσυζητημένο 1999 είναι για πολλούς ένα κομβικό σημείο αναφοράς, αφού συνδέεται με την έναρξη λειτουργίας του Napster<sup>18</sup>, ωστόσο στο συγκεκριμένο γράφημα η κρίση δείχνει να ξεκινά λίγο νωρίτερα. Σε κάθε περίπτωση, βάσει των παραπάνω στοιχείων, η δισκογραφία μοιάζει να έχει συρρικνωθεί περίπου στο 60% από τα υψηλά της, και οι πάντες πλέον αναζητούν τα αίτια.<sup>19</sup> Ορισμένα από τα συνηθέστερα αναφερόμενα είναι η κακή πολιτική των μεγάλων εταιρειών και η καθυστέρηση προσαρμογής τους στις νέες ανάγκες του κοινού και στο ίντερνετ, η αντικατάσταση των συννοικιακών εξειδικευμένων δισκάδικων από τις μεγάλες αλυσίδες λιανεμπορίου, οι αδικαιολόγητα ακριβές τιμές των προϊόντων και οι υψηλές αμοιβές των σταρ και των παραγωγών, η άниση ποιότητα των τραγουδιών σε ένα CD, η καλλιτεχνική φτώχεια των νέων ηχογραφήσεων, η άνοδος νέων ανταγωνιστικών μέσων ψυχαγωγίας, η διεθνής οικονομική κρίση κ.ό.κ.<sup>20</sup>

Για οργανισμούς, ωστόσο, όπως η IFPI, ο κύριος υπεύθυνος είναι η διαδικτυακή πειρατεία. Στην πλούσια σχετική επιχειρηματολογία που προσκομίζει η τελευταία, πέρα από την χρονική παραλληλία στην εξέλιξη των δύο μεγεθών –έξαρση διαδικτυακής πειρατείας και πτώση των πωλήσεων- παρουσιάζεται και σειρά

<sup>18</sup> Πρόκειται για την πρωτοπόρα P2P υπηρεσία 'ανταλλαγής αρχείων' με ειδικευση στα μουσικά MP3, η οποία υποχρεώθηκε σε κλείσιμο το 2001, αλλά και βρήκε πολλούς άλλους συνεχιστές στον δρόμο που άνοιξε.

<sup>19</sup> Τα πρώτα σημάδια σταθεροποίησης σε ένα χαμηλότερο επίπεδο εμφανίζονται μόλις το 2012, πρώτη χρονιά μετά το 1999, που η παγκόσμια δισκογραφία είδε οριακή έστω άνοδο εσόδων (+0,3%). («Music is on the road to recovery», Moore, F., *billboard.com*, 26.2.2013).

<sup>20</sup> Για μια επισκόπηση αρκετών από αυτά, Sinnreich, 2012: 35, 36.

στοιχείων βασισμένα σε εθνικές αγορές, που δείχνουν χώρες με αυξημένη διαδικτυακή πειρατεία, όπως η Ισπανία ή η Βραζιλία, να αντιμετωπίζουν και τις μεγαλύτερες πτώσεις των πωλήσεων. Αντίθετα, χώρες με εφαρμογή αυστηρότερων μέτρων καταπολέμησης της πειρατείας, όπως η Ν. Κορέα, η Ν. Ζηλανδία και η Γαλλία, παρουσιάζουν αξιοσημείωτη ανάκαμψη των πωλήσεων.<sup>21</sup> Στα παραπάνω δεδομένα έρχεται να προστεθεί πρόσφατη έρευνα των Danaher κ.ά. (2012) για την αγορά της Γαλλίας, η οποία δείχνει επίσης, πως η εφαρμογή του νόμου HADOPI (των τριών κλιμακούμενων 'χτυπημάτων') οδηγεί σε μια λίγο-πολύ ισόποση αύξηση πωλήσεων των τεσσάρων μεγάλων δισκογραφικών εταιρειών στο iTunes, σε ποσοστά μεταξύ 22% και 25%.<sup>22</sup>

Κατά τη γνώμη μας, ενδιαφέρον παρουσιάζει η συγκριτική εξέταση του ίδιου φαινομένου στην αγορά του οπτικοακουστικού. Τα στοιχεία εμφανίζουν κι εδώ μια ανάλογη παραλληλία στην εξέλιξη της κρίσης, με την πτώση εσόδων του Home Video (DVD) να ξεκινά σχεδόν συγχρόνως με την εμφάνιση του Bit Torrent το 2003 - τεχνολογία που αναβάθμισε ουσιαστικά την απόδοση των ομότιμων δικτύων (P2P) στη μεταφορά των βαρύτερων από τα μουσικά, αρχείων βίντεο (Smith & Telang, 2012: 13).

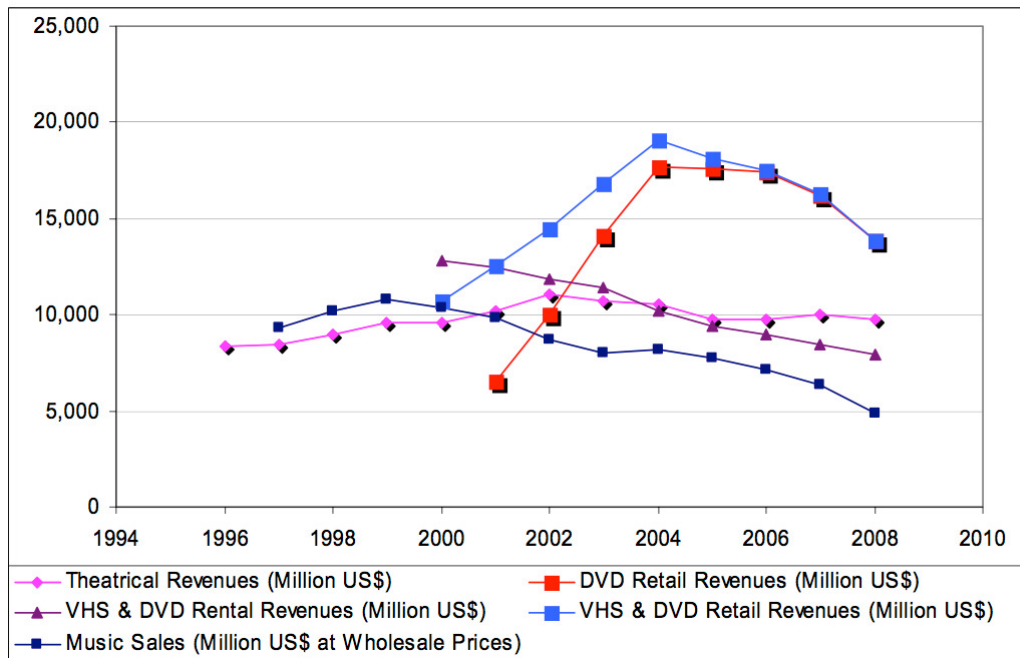
---

<sup>21</sup> Έτσι, σύμφωνα με τα στοιχεία της IFPI, οι χώρες με τα υψηλότερα ποσοστά παραβατικής διακίνησης μουσικής, όπως η Ισπανία και η Βραζιλία, είδαν πτώσεις στις πωλήσεις τους της τάξης του 55% σε πέντε μόλις χρόνια, ενώ αντίθετα, χώρες όπως η Νότια Κορέα, που οι κυβερνήσεις τους έδρασαν αποφασιστικά ενάντια στα παράνομα κατεβάσματα, είδαν ανάκαμψη στις πωλήσεις (12% αύξηση το 2010). (IFPI, 2011: 22, 2012: 19-22).

<sup>22</sup> Πρόκειται για τον γαλλικό νόμο που πέρασε τον Μάιο του 2009 και λειτουργεί με μια επαναλαμβανόμενη ειδοποίηση προς τον πραβάτη χρήστη προτού την τρίτη φορά μέσα σε ένα έτος του σταλεί μια κλήση σε δικαστήριο για προσωρινή διακοπή της σύνδεσής του στο ίντερνετ. Σύμφωνα με τους ερευνητές, η εξ αυτού ετήσια άνοδος των εσόδων από τις πωλήσεις στο iTunes θα έφτανε τα € 13,8 εκ. για το σύνολο της γαλλικής αυτής αγοράς. Η αύξηση δε αυτή σημειώνεται προτού καν οποιοσδήποτε παραβάτης είχε δεχτεί την τρίτη ειδοποίηση ('χτύπημα') (Danaher κ.ά., 2012: 16).

## Γράφημα 2: Έσοδα Ενοικιάσεων και Πωλήσεων Βίντεο στις ΗΠΑ, 1994-2008

(μετρημένα σε σταθ. τιμές δολαρίου 2008)



πηγή: Zentner (2010), σ. 2

Σύμφωνα με τον παραπάνω πίνακα εσόδων από την αμερικανική αγορά μεταξύ 1994 και 2008, η πτώση στις πωλήσεις και τις ενοικιάσεις βίντεο είναι συνεχής μετά το 2003 – γεγονός που συμβαδίζει με το προηγούμενο παράδειγμα των μουσικών πωλήσεων στη ‘μετά-Νάπστερ’ εποχή. Σημειωτέον, η πτώση στο DVD συνεχίζεται αδιάκοπη και μετά το 2008, όχι μόνο στις ΗΠΑ αλλά σε παγκόσμια κλίμακα.<sup>23</sup> Συγκρίνοντας τις δύο περιπτώσεις (Γράφημα 1 και 2) μπορεί κανείς να διαπιστώσει την ύπαρξη αιτιώδους συσχετισμού μεταξύ της πτώσης των μουσικών και βίντεο πωλήσεων από τη μια πλευρά, και της επέκτασης της ‘ανταλλαγής αρχείων’ από την άλλη.

Όπως ωστόσο σημειώνουν και οι Smith & Telang (2012: 7), η παρουσίαση των στοιχείων από την πτώση των πωλήσεων και μόνον δεν αρκεί για να τεκμηριώσει

<sup>23</sup> Για στοιχεία μέχρι και το 2011 που η πτώση συνεχίζεται, βλ. «Chipping Away at Two Industries», *New York Times*, 5.2.2012 (<http://www.nytimes.com/imagepages/2012/02/05/sunday-review/05edit2.html?ref=Sunday>) ενώ για μια εικόνα της παγκόσμιας αγοράς βλ. Pricewaterhouse Coopers, (2012), σ. 296 και 4, και για τα έτη 2005, 2006: Pricewaterhouse Coopers (2010: 46).

το ποσοστό ευθύνης της διαδικτυακής πειρατείας. Δεν ξέρουμε δηλαδή, πώς θα εξελίσσονταν οι πωλήσεις χωρίς αυτήν ούτε αν η δεδομένη πτώση οφείλεται, και σε ποιον βαθμό, σε άλλους διαφορετικούς λόγους. Η ακριβής στάθμιση των ευθυνών της διαδικτυακής πειρατείας και το οικονομικό της ισοδύναμο σε απώλειες για τη μουσική βιομηχανία είναι, όντως, ένα δύσκολο πρόβλημα, και οι απαντήσεις σε αυτό ποικίλλουν, αφού κανείς δεν μπορεί λ.χ. να τεκμηριώσει με τρόπο απόλυτο το ‘ποσοστό υποκατάστασης’ [substitution rate] - πόσα, δηλαδή, παράνομα ‘κατεβάσματα’ αντιστοιχούν σε μία χαμένη αγορά των αντίστοιχων τίτλων.<sup>24</sup> Διαφορετικά διατυπωμένο, κανείς δεν μπορεί να βεβαιώσει σε ποιον βαθμό οι χρήστες θα αγόραζαν πράγματι όλα εκείνα που σήμερα μοιράζονται δωρεάν, εάν αίφνης στερούνταν τη δυνατότητα μιας τέτοιας εύκολης παραβατικής απόκτησης.<sup>25</sup>

Πάνω σε αυτό το πρόβλημα καλούνται να δώσουν απαντήσεις οικονομικές έρευνες, όπως αυτή των O-G & S (2007) και αρκετές άλλες, οι οποίες εφαρμόζουν διαφορετικές μεταξύ τους μεθόδους μέτρησης και στάθμισης. Οι O-G & S, επισκοπώντας την προγενέστερη ακαδημαϊκή έρευνα, θεωρούν ότι η ‘ανταλλαγή αρχείων’ ευθύνεται το πολύ για ένα 20% της πτώσης των πωλήσεων της μουσικής βιομηχανίας, ποσοστό που αναφέρουν ως ‘ποσοστό εκτόπισης’ (*displacement rate*), και το βρίσκουν σύμφωνο και με προγενέστερη έρευνά τους. Όπως, ωστόσο, αναφέρει ο Liebowitz (2011) στην κριτική του, οι δύο συγγραφείς υποπίπτουν σε εσφαλμένη ανάγνωση των εκθέσεων που επικαλούνται, και παρερμηνεύουν την

<sup>24</sup> Έτσι, σύγχρονες εκθέσεις, όπως της *Tera* (2010: 19, 20), ή της IFPI (βλ. «IFPI music report dispels the myths surrounding piracy». Lindval, H., *guardian.co.uk*, 20.1.2011) δέχονται ένα ποσοστό υποκατάστασης 10% για τη διαδικτυακή πειρατεία, που σημαίνει ότι 100 παράνομα ‘κατεβάσματα’ υποκαθιστούν 10 νόμιμες πωλήσεις του ίδιου τίτλου. (Έχει ενδιαφέρον δε, πως άλλοι ερευνητές, όπως οι Rob & Waldfogel λ.χ., βρίσκουν ακόμα μεγαλύτερα ποσοστά υποκατάστασης, γύρω στο 20%, δεδομένο που διπλασιάζει αυτόματα τις αρνητικές συνέπειες επί των πωλήσεων (βλ. Smith & Telang, 2012: 11).

<sup>25</sup> Όπως λ.χ. σωστά επισημαίνεται για το οπτικοακουστικό, «ο βαθμός κατά τον οποίο η πειρατεία επηρεάζει τη συμπεριφορά όσων πηγαίνουν κινηματογράφο και όσων καταναλώνουν ταινίες σε άλλες πλατφόρμες μένει να διερευνηθεί. Δεν μπορεί κανείς να γνωρίζει εάν ένα δολάριο που χάνεται στην πειρατεία είναι ένα δολάριο που άλλως οι διανομείς θα το εισέπρατταν π.χ. από κινηματογραφικά εισιτήρια ή πωλήσεις DVD» (Eliashberg κ.ά., 2006: 652).

έννοια του ‘ποσοστού υποκατάστασης’, υποβαθμίζοντας έτσι σημαντικά τις συνέπειες της ‘ανταλλαγής αρχείων’.<sup>26</sup> Εξάλλου σε αντίστοιχη πρόσφατη επισκόπηση των προγενέστερων ακαδημαϊκών ερευνών από τους Smith & Telang (2012) διαπιστώνεται πως η μεγάλη πλειονότητα των αποτελεσμάτων συνηγορεί στο ότι η ‘ανταλλαγή αρχείων’ προκαλεί σημαντική απώλεια στις πωλήσεις πρόσφατα δημοσιευμένων ‘περιεχομένων’ (μουσική και ταινίες), και, σε κάθε περίπτωση, έχει σοβαρότερες συνέπειες από αυτές που δέχονται οι O-G & S.<sup>27</sup>

Πέραν αυτών, κατά τη γνώμη μας, στην έρευνα για την αποτίμηση της ευθύνης της ‘ανταλλαγής αρχείων’ στην κρίση πωλήσεων και εσόδων, και προκειμένου να προκύψει μια πιο ολοκληρωμένη εικόνα, σκόπιμο θα ήταν να σταθμιστεί η επίδραση της τελευταίας όχι μόνο ως υποκατάστατο των νόμιμων πωλήσεων (ή ενοικιάσεων, συνδρομών κ.λπ.) αλλά και η συμπιεστική επίδραση που αυτή ασκεί στις τιμές εκμετάλλευσης των νόμιμων προϊόντων (π.χ. σε CD, DVD ή ηλεκτρονικές αγορές), πιέζοντάς τες συχνά σε οριακές τιμές κόστους, και μειώνοντας έτσι περαιτέρω τα καθαρά έσοδα εταιρειών και δημιουργών.<sup>28</sup>

<sup>26</sup> Κατά τον Liebowitz (2011), το 20% που εσφαλμένα αναγνωρίζουν οι O-G & S σε άλλους ερευνητές ως το μερίδιο ευθύνης της ‘ανταλλαγής αρχείων’ στις συνολικές απώλειες εσόδων, τις περισσότερες φορές είναι το ‘ποσοστό υποκατάστασης’ και σημαίνει ότι στα 100 παράνομα κατεβασματα αντιστοιχούν 20 χαμένες πωλήσεις. Για τους περισσότερους ερευνητές αυτές ακριβώς οι χαμένες πωλήσεις εξαιτίας της ‘ανταλλαγής αρχείων’ είναι που ευθύνονται για το σύνολο των απωλειών της μουσικής βιομηχανίας (και όχι για ένα 20% το πολύ, όπως δέχονται οι O-G & S). (Όπως σημειώνει ο ίδιος: «Αυτό σημαίνει ότι οι Oberholzer-Gee και Strumpf εσφαλμένα ισχυρίζονται ότι η μέση ‘εκτόπιση’ [displacement] στις εκθέσεις που τεκμαίρονται απώλειες λόγω της ανταλλαγής αρχείων είναι 20%. Η μέση τιμή είναι πολύ υψηλότερη και βρίσκεται κοντύτερα στο 100% παρά στο 20%» (ό.π., “The meaning of ‘Displacement’ and the displacement values found in the literature”).

<sup>27</sup> Όπως χαρακτηριστικά καταλήγουν, «Με μία εξαίρεση [την προηγούμενη έρευνα των O-G & S], όλες οι έρευνες που έχουμε υπόψη μας και έχουν δημοσιευτεί σε μεγάλα ακαδημαϊκά περιοδικά βρίσκουν στοιχεία που τεκμηριώνουν στατιστικά σοβαρή ζημιά στις πωλήσεις των πρόσφατων κυκλοφοριών περιεχομένου ως συνέπεια της παράνομης ανταλλαγής αρχείων» (2012: 18). Ο Liebowitz πάλι, συνεξετάζοντας και θέτοντας την ίδια ερώτηση σε 12 σχετικές επιστημονικές έρευνες μεταξύ 2004 και 2010, καταλήγει ότι για τη μεγάλη πλειονότητα των οικονομετρικών μελετών, όπως Hong (2004), Peitz & Waelbroech (2004), Rob & Waldfogel (2006), Zentner (2005, 2006), Blackburn (2004) και του ίδιου (2006, 2008), η ‘ανταλλαγή αρχείων’ είναι εξολοκλήρου υπεύθυνη για τις απώλειες των πωλήσεων της δισκογραφίας, και ο ίδιος ασκεί μάλιστα δριμεία κριτική στους O-G & S για την ερευνητική τους μέθοδο και συνέπεια (2011b: Πίνακας 2, σ. 13).

<sup>28</sup> Σύμφωνα λ.χ. με τους υπολογισμούς του D. Lowery (2012) για την αμερικανική μουσική αγορά, ο καλλιτέχνης πουλώντας διαδικτυακά ένα ψηφιακό άλμπουμ το 2012 εισπράττει 20% λιγότερα σε σχέση με όσα θα εισέπραττε το 1996 πουλώντας το ίδιο άλμπουμ σε CD (και η δισκογραφική σχεδόν

Σε ανάλογη επίσης κατεύθυνση, θα μπορούσε να προταθεί για μελλοντική διερεύνηση η υπόθεση, ότι η κρίση των πωλήσεων έχει ως βαθύτερη αιτία της τον ψηφιακό πληθωρισμό της προσφοράς ‘περιεχομένων’ και μέσων (νόμιμων και μη), λόγω των νέων ψηφιακών εργαλείων στην παραγωγή και του ίντερνετ.<sup>29</sup> Η έξαρση της παραβατικής ‘ανταλλαγής αρχείων’ επιτείνει τη δριμύτητα των συνεπειών της παραπάνω υπερ-προσφοράς ‘περιεχομένων’, συμπιέζοντας περαιτέρω τις τιμές προς το μηδέν.

### 3 Η ‘συμπληρωματικότητα’ της ανταλλαγής αρχείων

Για να τεκμηριώσουν μάλιστα και ιστορικά τη θέση τους περί “αβεβαιότητας” της επίδρασης της ‘ανταλλαγής αρχείων’ στη μουσική αγορά (σ. 5), οι O-G & S επικαλούνται δύο παραδείγματα: τη σχέση των ραδιοφωνικών εκπομπών με τις πωλήσεις της μουσικής βιομηχανίας, και τη σχέση των οικιακών βίντεο εγγραφών (VCR) σε σχέση με τα έσοδα της κινηματογραφικής βιομηχανίας. Και στις δύο περιπτώσεις οι συγγραφείς διαπιστώνουν συμπληρωματικά και όχι ανταγωνιστικά χαρακτηριστικά υποκατάστασης – δηλ. ούτε το ραδιόφωνο ούτε τα οικιακά βίντεο μείωσαν τις πωλήσεις των εταιρειών.

Ωστόσο και τα δύο επιλεγθέντα παραδείγματα είναι μάλλον ακατάλληλα, αφού, καταρχήν, ούτε μια ραδιοφωνική μετάδοση ήταν ικανή να αντικαταστήσει μια ηχογράφηση σε βινύλιο, CD ή MP3 ούτε μια οικιακή βίντεο-εγγραφή (και μάλιστα σε VHS) μπορούσε να υποκαταστήσει πλήρως την κινηματογραφική ή ‘home video’ εμπειρία. Σήμερα αντίθετα, ο δυαδικός ψηφιακός κώδικας εγγυάται ακριβώς την απόλυτη πιστότητα των ανταλλασσομένων αντιγράφων με τα πρωτότυπα (όπως το

---

τα 2/3), αφού η τιμή του ψηφιακού άλμπουμ μέσω ίντερνετ έχει μειωθεί κι αυτή κοντά στα 2/3 σε σχέση με το CD, από \$16 σε \$10. Σύμφωνα με τη Nielsen, η μείωση τιμών του CD στις ΗΠΑ εξακολουθεί, και μεταξύ 2008 και 2011 είναι της τάξης του 15,5%, από \$11,07, σε \$9,35 (Nielsen, 2012: 7).

<sup>29</sup> Βλ. και Hesmondhalgh, 2007: 251.

CD, το DVD ή τα νόμιμα ανεβασμένα στο ίντερνετ αρχεία) και έτσι κλονίζει την όποια παραπάνω αξία των αυθεντικών προϊόντων σε σχέση με τους ψηφιακούς κλώνους τους.<sup>30</sup>

Αντί για τα παραπάνω επιλεγμένα παραδείγματα ελέγχου, ίσως καταλληλότερα προς εξέταση να ήταν η αγορά του Home Video / DVD, η οποία, όπως είδαμε και πιο πάνω, διέρχεται σοβαρή κρίση τα τελευταία χρόνια<sup>31</sup>, ή οι ‘βίντεο κατά παραγγελία’ [Video on Demand – VoD] πλατφόρμες εναλλακτικής διανομής, οι οποίες επίσης δυσκολεύονται να καταστούν επιχειρηματικά βιώσιμες ακριβώς εξαιτίας της διαδικτυακής πειρατείας.<sup>32</sup>

Τέλος είναι αξιοσημείωτο ότι οι συγγραφείς δεν λαμβάνουν υπόψιν δικό τους εύρημα του 2005, όπου το 65% των αποκριθέντων δηλώνουν πως δεν αγόρασαν ένα άλμπουμ επειδή ακριβώς το είχαν ήδη κατεβάσει δωρεάν (σ. 5). Εάν αυτό δεν αποδεικνύει μια ευθέως ανταγωνιστική σχέση μεταξύ ‘ανταλλαγής αρχείων’ και νόμιμων πωλήσεων, αναρωτιέται κανείς τι άλλο θα μπορούσε.<sup>33</sup>

<sup>30</sup> Τα ‘ανταλασσόμενα αρχεία’ μάλιστα, απαλλαγμένα από τους περιορισμούς στη χρήση (βλ. Digital Rights Management - DRM), μπορούν να είναι πολύ πιο εύρηστα και εύπλαστα, και άρα πιο ελκυστικά στον χρήστη, σε σχέση με τα γνήσια εταιρικά προϊόντα.

<sup>31</sup> Ενδεικτικά της κρίσης, International Video Federation 2010, σ. 9, 12, αλλά και «US DVD sales plummet 20%», M. Sweney, και «Hollywood in turmoil as DVD sales drop and downloads steal the show», D. Sabbagh, *The Guardian*, 3.5.2011.

<sup>32</sup> «Η διαδικτυακή πειρατεία πιθανότατα εμποδίζει μια κατάλληλη αμοιβή των κατόχων πνευματικών και συγγενικών δικαιωμάτων (...) και αποτελεί έναν σημαντικό παράγοντα για την καθυστέρηση στην ανάπτυξη νόμιμων υπηρεσιών παροχής πολιτιστικού και δημιουργικού περιεχομένου στο διαδίκτυο», Συμβούλιο της Ευρωπαϊκής Ένωσης, 2008, σ.3.

<sup>33</sup> Και βέβαια, το επιχείρημα συμπληρωματικότητας που αναφέρουν και οι συγγραφείς, πως χάρη στην ‘ανταλλαγή αρχείων’ διευκολύνονται οι χρήστες να κάνουν τις επιλογές αγορών τους, δεν είναι ισχυρό, αφού κι εδώ υπεισέρχεται ένα μεθοδολογικό πρόβλημα ενδογένειας, από την αντίστροφη πλευρά αυτή τη φορά. Δηλαδή δεν μας λέει πολλά για το πώς θα συμπεριφέρονταν οι ίδιοι καταναλωτές, εάν δεν υπήρχε η δυνατότητα της παράνομης ‘δοκιμαστικής’ απόκτησης, ιδίως μάλιστα σήμερα που οι νόμιμες δωρεάν ακροάσεις δειγμάτων πολλαπλασιάζονται. Στην ίδια κατεύθυνση, μικρή αξία έχουν και σχετικά ευρήματα σύνδεσης της εντατικότερης ‘ανταλλαγής αρχείων’ με τη μεγαλύτερη κατανάλωση μουσικής, αφού κατά κανόνα δεν γνωρίζουμε πώς θα συμπεριφέρονταν αυτοί οι ίδιοι μουσικοί καταναλωτές, αν αίφνης η πρακτική των ‘ανταλλαγών’ εξέλιπε ως δυνατότητα. Αντίστοιχη και η κριτική των Smith & Telang, 2012, σ. 3.

#### 4 Στάθμιση και κατανομή των ‘συμπληρωματικών’ ωφελειών

Εδώ το επιχείρημα των O-G & S είναι σαφές: «*Η ανταλλαγή αρχείων αυξάνει τη ζήτηση για ‘συμπληρώματα’ στα έργα πνευματικής ιδιοκτησίας, ανεβάζοντας, για παράδειγμα, τη ζήτηση για συναυλίες και τις τιμές των εισιτηρίων τους. Οι πωλήσεις ακριβότερων ‘συμπληρωμάτων’ έχουν αυξήσει το εισόδημα των καλλιτεχνών»* (σ. 1). Αλλά και παραπέρα, «*το εισόδημα από την πώληση συμπληρωματικών αγαθών αποζημιώνει και με το παραπάνω τον καλλιτέχνη από κάθε βλάβη που μπορεί να επιφέρει η ανταλλαγή αρχείων στην κύρια δραστηριότητά του*» (σ. 20).

Σε αυτή την επιχειρηματολογία γύρω από τα αυξανόμενα χάρη στην ανταλλαγή αρχείων ‘συμπληρωματικά οφέλη’ για τους μουσικούς, όπως οι ζωντανές εμφανίσεις, η επιπλέον αναγνωρισιμότητα και δημοφιλία κ.ό.κ., δεν είναι μόνοι.<sup>34</sup> Ορισμένοι μάλιστα ερευνούν πιθανά οφέλη και στις πωλήσεις μετά από μια προ της επίσημης κυκλοφορίας διαρροή των άλμπουμ στο ίντερνετ (Hammond, 2013).<sup>35</sup>

Οι ίδιοι οι μουσικοί, τέλος, εμφανίζονται κι αυτοί συχνά διχασμένοι απέναντι στην ‘ανταλλαγή αρχείων’<sup>36</sup>, είτε θεωρώντας ακριβώς, ότι τα συμπληρωματικά εξ αυτής οφέλη υπεραναπληρώνουν τις όποιες απώλειες από τις πωλήσεις τους<sup>37</sup> είτε προσβλέποντας στην αξιοποίηση της ως όπλο μάρκετινγκ, είτε απλώς μη επιθυμώντας να βρεθούν αντιμέτωποι με ένα μεγάλο μέρος του κοινού που ανταλλάσσει τα έργα τους. Ο διχασμός αυτός των μουσικών αποτελεί ίσως ένδειξη

<sup>34</sup> Βλ. π.χ. Krueger (2005), Mortimer κ.ά. (2010) κ.ά.

<sup>35</sup> Πρόκειται δηλ. για την αξιοποίηση της ‘ανταλλαγής αρχείων’ ως εργαλείο προώθησης και διαφήμισης, τακτική που μπορεί, όπως προκύπτει από αρκετά παραδείγματα, να έχει κατά περίπτωση θετικά αποτελέσματα.

<sup>36</sup> Για παράδειγμα, Weda κ.ά. (2011). Στην έρευνα μόλις το 28% των 4.000 ερωτηθέντων μουσικών πίστευαν ότι η ‘ανταλλαγή αρχείων’ τους βλάπτει οικονομικά.

<sup>37</sup> Χαρακτηριστική η δήλωση της Lady Gaga, στους *Sunday Times* το 2010, η οποία «*δεν νοιάζεται που ο κόσμος κατεβάζει δωρεάν τη μουσική της, ‘γιατί ξέρεις πόσα βγάζεις με τις τουρνέ, σωστά;... Φτιάχνεις μουσική – μετά περιοδεύεις. Έτσι γίνεται στις μέρες μας’*». («*Lady Gaga Says No Problem if People Download her Music; the Money is in Touring*», 24.5.2010, <http://www.techdirt.com/articles/20100524/0032549541.shtml> (από τους *Times Online*).



και για την άνιση κατανομή των όποιων συμπληρωματικών ωφελειών μεταξύ τους (βλ. πιο κάτω).

Πάνω στα παραπάνω δημιουργείται μια σειρά ερωτημάτων προς παραπέρα διερεύνηση. Το πρώτο είναι μεθοδολογικής ορθότητας· ακόμα κι αν είναι γεγονός πως η αγορά των live δείχνει πλέον σχεδόν ισοδύναμη σε μεγέθη με τις πωλήσεις της ηχογραφημένης μουσικής και μάλλον απρόσβλητη στην κρίση της δισκογραφίας<sup>38</sup>, πώς μπορεί κανείς να αποδείξει ότι αυτό οφείλεται, αποκλειστικά ή έστω κατά κύριο λόγο, στην ‘ανταλλαγή αρχείων’; Με άλλα λόγια, έχουμε κι εδώ ένα μεθοδολογικό πρόβλημα ενδογένειας - εάν δηλ. δεν υφίστατο η διαδικτυακή πειρατεία, η αγορά των live θα ήταν πράγματι μικρότερη;

Μια εύλογη, φερ’ ειπείν, εναλλακτική υπόθεση θα ήταν, πως η αγορά των live εμφανίζεται ισχυρή όχι ως αποτέλεσμα της ‘ανταλλαγής αρχείων’ στο ίντερνετ αλλά ως τρόπον τινα ‘αντίδοτο’ στον σημερινό ψηφιακό πληθωρισμό μέσων και περιεχομένων, και τις αυξημένες τεχνικές διαμεσολαβήσεις, επεξεργασίες και ‘προσομοιώσεις’ – συνθήκες που αυξάνουν την ανάγκη του κοινού για ‘αυθεντικές’ και ανεπανάληπτες ζωντανές εμπειρίες.

Το δεύτερο ερώτημα έχει να κάνει με τον τρόπο που μοιράζονται αυτά τα συμπληρωματικά έσοδα και οι ωφέλειες ανάμεσα στη μουσική κοινότητα. Εάν δηλαδή αφορούν όλους το ίδιο ή εάν μοιράζονται άνισα κι αυτές, δημιουργώντας εκ νέου ‘ευνοημένους’ και ‘αδικημένους’, και ποιοι είναι αυτοί σε κάθε περίπτωση.

Πάνω σε αυτό ακριβώς το ερώτημα, πρόσφατη έρευνα των Piolatto & Schuett δείχνει πως *«εάν τα συμπληρωματικά έσοδα θεωρηθούν σημαντικά, η πειρατεία λειτουργεί ευεργετικά για τους περισσότερο δημοφιλείς καλλιτέχνες και τείνει να*

<sup>38</sup> Σύμφωνα λ.χ. με μελέτη του Dave Laing, το 2010 η αγορά των live αγγίζει τα \$25 δις (ενώ η IFPI την αποτιμά κατά τι λιγότερο, \$21,6 δις το 2009), μεγέθη συγκρίσιμα με τα παγκόσμιο τζίρο της ηχογραφημένης μουσικής. Ο Aram Sinnreich την υπολογίζει στα \$20 δις περ. για το 2011, τριπλάσια σε μέγεθος απ’ ότι μια δεκαετία πριν (2012: 30). Αντίστοιχα και Krueger (2005) στους O-G & S, 2010: Σχήμα 6.

*βλάπτει τους λιγότερο δημοφιλείς»* (2012: 38). Τα παραπάνω πορίσματα έρχονται να συμπληρώσουν, εν μέρει, την επιχειρηματολογία και τα στοιχεία που χρησιμοποιεί η IFPI και άλλοι αντίστοιχοι οργανισμοί για να δείξουν, ότι η πειρατεία δεν πλήττει όλους τους καλλιτέχνες εξίσου αλλά περισσότερο τους νέους και πρωτοεμφανιζόμενους, οι οποίοι και αγωνίζονται να δημιουργήσουν ένα όνομα και να εδραιωθούν.<sup>39</sup>

Στην ίδια κατεύθυνση, θα άξιζε να ερευνηθεί και η διαφορετική επίδραση που ενδεχομένως αυτά τα οφέλη έχουν για ολόκληρα είδη μουσικής και τους εκπροσώπους τους. Για παράδειγμα, τι συμβαίνει με τα είδη που δεν προσφέρονται για ζωντανές εκτελέσεις (π.χ. ηλεκτρονική ή πειραματική μουσική) ή με μουσικά σχήματα που δεν επενδύουν στη σκηνική τους παρουσία και τα live (λόγω ηλικίας, ιδιοσυγκρασίας κ.ό.κ.). Ακόμα περισσότερο, τι συμβαίνει με εκείνους τους μουσικούς και καλλιτεχνικούς συντελεστές που, ακόμα και να ήθελαν, δεν μπορούν να περιοδεύουν συχνά ή να πραγματοποιούν νυχτερινές εμφανίσεις (π.χ. οικογενειακοί λόγοι, ζητήματα υγείας κ.λπ.), όπως υπαγορεύει το συγκεκριμένο επαγγελματικό μοντέλο.

Επιπλέον, θα άξιζε να μελετηθεί εάν αυτή η μετατόπιση του κέντρου βάρους της αγοράς προς τη ζωντανή μουσική έχει συνέπειες στην ποιότητα και τα χαρακτηριστικά της νεάς παραγωγής και των συνθέσεων. Αν, δηλαδή, όπως διαπιστώνουν και οι O-G & S, οι μουσικοί προτιμούν (ή αναγκάζονται) να περνούν περισσότερο χρόνο στον δρόμο (σ. 20), πόσος χρόνος και ενέργεια τους απομένει για τη δουλειά στο στούντιο και τη νέα δημιουργία.

---

<sup>39</sup> Για παράδειγμα, η IFPI παρουσιάζει ότι αθροιστικά οι πωλήσεις των πρωτοεμφανιζόμενων μουσικών μεταξύ 2003 και 2010 σημείωσαν πτώση 77% ενώ των μη-πρωτοεμφανιζόμενων, μόλις 28% (IFPI, 2011: 17). Αντίστοιχα και στον κινηματογράφο, πολλοί θεωρούν, ότι περισσότερο πλήττεται η ‘ανεξάρτητη’ παραγωγή παρά τα μεγάλα στούντιο (βλ. «Independent filmmakers are often the hardest hit» σε <http://www.copyrightinformation.org/facts>). Ερευνητές όπως ο Walfogel (2012b) αντίθετα, βρίσκουν ότι σήμερα περισσότεροι ‘ανεξάρτητοι’ καλλιτέχνες λαμβάνουν μεγαλύτερο μερίδιο στα πλέον ευπώλητα άλμπουμ στην αμερικανική μουσική αγορά.

Το τελευταίο γενικότερο ερώτημα είναι εάν τα ‘συμπληρωματικά’ οφέλη μπορούν να αποτελέσουν το ‘σωσίβιο’ σε μια βυθιζόμενη δισκογραφική αγορά. Σύμφωνα και πάλι με τη ‘θεσμική’ λογική της IFPI, τα συμπληρωματικά έσοδα λειτουργούν ως προστιθέμενη αξία πάνω στη δισκογραφική δουλειά και παρουσία των μουσικών. Δηλαδή, χωρίς δισκογραφική παρουσία και προώθηση είναι πολύ δύσκολο ένας μουσικός να απολαύσει σημαντικά ‘συμπληρωματικά οφέλη’. Σήμερα ωστόσο τα συμβόλαια των εταιρειών με νέους μουσικούς μειώνονται, το ίδιο και η δυνατότητα συνολικής στήριξης και προβολής τους.<sup>40</sup> Μικρότερα έσοδα πωλήσεων για τις εταιρείες, οδηγούν σε μικρότερα διαθέσιμα ποσά για τη χρηματοδότηση και την υποστήριξη νέων ταλέντων (βλ. A&R<sup>41</sup>), καθώς και σε συντηρητικότερες, περιοριστικές πολιτικές ανάπτυξης, με το ενδιαφέρον των εταιρειών να εστιάζεται στο ήδη γνωστό και ‘σίγουρο’ (IFPI, 2011: 17 και 22).<sup>42</sup> Επιπλέον, συνέπεια της κρίσης των πωλήσεων είναι και η πρόσφατη στροφή των εταιρειών στις αμφιλεγόμενες ‘συμφωνίες 360°’ [360 deals]<sup>43</sup>. Αφού δεν μπορούν να δημιουργήσουν πια κέρδη από τις πωλήσεις ηχογραφήσεων, προχωρούν στην ολόπλευρη εκμετάλλευση των μουσικών ως εμπορικά σήματα. Αυτή η καθολική

<sup>40</sup> Όπως υποστηρίζει η IFPI για παράδειγμα, στην Ισπανία το 2010 δεν υπήρχε ούτε ένας νέος μουσικός στη λίστα των 50 πιο επιτυχημένων άλμπουμ, όταν το 2003 υπήρχαν δέκα (IFPI, 2011: 15)

<sup>41</sup> Τα τμήματα ‘Artists and Repertoire’ των δισκογραφικών που μεταξύ άλλων έχουν την ευθύνη για την ανακάλυψη, καλλιέργεια και προώθηση νέων μουσικών.

<sup>42</sup> Η IFPI χρησιμοποιεί το παράδειγμα του Μεξικού, με πτώση εθνικής παραγωγής μεταξύ 2005 και 2010 της τάξης του 45% και πτώση επενδύσεων σε νέους μουσικούς 69% (IFPI, 2011: 17) ή παραδείγματα μικρών ανεξάρτητων εταιρειών που η δράση τους περιορίζεται και απειλούνται (ό.π., σ. 22). Αντίστοιχο παράδειγμα, η ολιγοπώληση της ιαπωνικής αγοράς από τρεις εταιρείες και η εξασθένιση των ανεξάρτητων εκεί (<http://www.guardian.co.uk/technology/pda/2011/jan/20/ifpi-report-music-piracy#start-of-comments>).

<sup>43</sup> Γνωστές και ως Συμφωνίες Πολλαπλών Δικαιωμάτων [Multiple Rights Deal]. Γενικώς, αναφέρονται σε μια σύμβαση μεταξύ της μουσικής εταιρείας και του καλλιτέχνη, σύμφωνα με την οποία η πρώτη επενδύει στην παραγωγή και την προώθηση της δουλειάς του μουσικού, και σε αντάλλαγμα η εταιρεία δικαιούται μερίδιο σε κάθε εισόδημα του τελευταίου, περιλαμβανομένων περιοδικών, ζωντανών εμφανίσεων, παράγωγων προϊόντων όπως μπλουζάκια κ.λπ. μέχρι των πιθανών γραπτών ή συμμετοχών του σε ταινίες (Για περισσότερα, π.χ. . «The Musicians Guide to 360 Records Deal», J. Ostrow, *Music Think Tank blog*, June 8, 2010, <http://www.musicthinktank.com/blog/the-musicians-guide-to-the-360-record-deal.html>).

εκμετάλλευση του καλλιτέχνη από την εταιρεία του μπορεί να μειώσει βέβαια τόσο την ανεξαρτησία όσο και τα προσωπικά του εισοδήματα.<sup>44</sup>

## 5 Πέρα από τη μουσική

Αν παρακάμψει κανείς όλα τα παραπάνω ερωτήματα και τις ενστάσεις, και δεχτεί ότι, πράγματι, η ‘ανταλλαγή αρχείων’ ευνοεί τα συμπληρωματικά έσοδα των μουσικών από άλλες πηγές, όπως οι ζωντανές εμφανίσεις, τι ανάλογο επιχείρημα ‘συμπληρωματικότητας’ μπορεί να χρησιμοποιηθεί για τις υπόλοιπες πολιτιστικές βιομηχανίες, όπως του οπτικοακουστικού ή των εκδόσεων; Πόσο πειστικά μπορεί να είναι τα ‘συμπληρωματικά’ έσοδα των συγγραφέων που θα περιοδεύουν δίνοντας ομιλίες με εισιτήριο, όπως προτείνουν οι O-G & S<sup>45</sup>, ή των σκηνοθετών που, κατ’ αναλογία, ίσως κόβουν εισιτήρια στα γυρίσματα των ταινιών τους; Το ζήτημα που παραβλέπουν οι O-G & S<sup>46</sup> είναι εξαιρετικά κρίσιμο και αφορά σε ολόκληρους τομείς της πολιτιστικής παραγωγής, όπως το οπτικοακουστικό ή οι εκδόσεις, αλλά και όλους τους δημιουργούς και απασχολούμενους σε αυτούς τους χώρους, οι οποίοι ουσιαστικά στερούνται κάθε δυνατότητα εκμετάλλευσης συμπληρωματικών πηγών εσόδων του τύπου των ζωντανών εμφανίσεων.

Ακριβώς σε αυτό το σημείο, ολόκληρη η επιχειρηματολογία ‘αντιστάθμισης’ των οικονομικών συνεπειών της διαδικτυακής πειρατείας λυγίζει, και εδώ πάσχει και το δεύτερο επιχείρημα-παρότρυνση των O-G & S, για τη δυνατότητα «των

<sup>44</sup> Όπως το διατυπώνει χαρακτηριστικά η ειδική στο θέμα δικηγόρος L. E. Howard, «Οι οικονομικές εισροές για τις δισκογραφικές έχουν, φυσικά, περιοριστεί σε μεγάλο βαθμό, και λιγότεροι καλλιτέχνες υπογράφουν καινούργια συμβόλαια. Σε αναπλήρωση των χαμένων εισοδημάτων τους, οι μουσικές εταιρείες προσπαθούν να αποκτήσουν έλεγχο σε κάθε πιθανή δραστηριότητα του καλλιτέχνη» («Artist contracts; what to look for», K. Fee, *Music Business Journal*, Απρ. 2010, <http://www.thembj.org/2010/04/artist-contracts-what-to-look-for/>).

<sup>45</sup> «Παρόμοια και οι συγγραφείς θα μπορούν να συμπληρώσουν τα εισοδήματα από τα βιβλία τους με περιοδείες ομιλιών, αφού περισσότεροι αναγνώστες θα έχουν γνωρίσει τα γραπτά τους» (2010: 6).

<sup>46</sup> Όπως χαρακτηριστικά λένε, «Για λόγους σύμπτωσης θα εστιάσουμε τη συζήτησή μας στη δημοφιλή μουσική [popular music], αλλά πολλές ιδέες που αναπτύσσονται εδώ μπορούν να μεταφερθούν και στο σινεμά, τις οπτικές τέχνες, τη συγγραφή, και τη σοβαρή μουσική [high culture music] (βλ. *Caves*, 2000)» (σ. 22).

καλλιτεχνών και της βιομηχανίας της ψυχαγωγίας να στραφούν από προηγούμενες πηγές εισοδήματος στην (αντίστοιχα προσοδοφόρα) πώληση συμπληρωματικών προϊόντων» (σ. 6).

### Η οπτικοακουστική βιομηχανία ως παράδειγμα

Όπως προκύπτει από πληθώρα στοιχείων, η επέκταση της διαδικτυακής πειρατείας και της ‘ανταλλαγής αρχείων’ στις ταινίες και το βίντεο είναι μια ισχυρή τάση.<sup>47</sup> Το Χόλιγουντ και οι εταιρείες media, έχοντας ήδη γνώση όσων προηγήθηκαν στη μουσική βιομηχανία, δείχνουν να αντιλαμβάνονται τον κίνδυνο και ζητούν τρόπους να αμυνθούν<sup>48</sup>. Το ίδιο όμως ανήσυχoi δείχνουν και οι δημιουργοί και οι εργαζόμενοι στον χώρο<sup>49</sup>. Και πιθανότατα δικαιολογημένα, αφού η οπτικοακουστική παραγωγή παρουσιάζει μια σειρά ιδιαιτερότητες που την καθιστούν ακόμα πιο ευάλωτη στη διαδικτυακή πειρατεία.

Καταρχήν, αντίθετα με τις ‘συμπληρωματικές πηγές’ που επικαλούνται οι O-G & S και άλλοι ως αντιστάθμισμα για τις απώλειες της δισκογραφίας, τα οπτικοακουστικά προϊόντα δεν μπορούν να παρουσιάζονται ‘ζωντανά’ ούτε να διαφοροποιούνται ερμηνευτικά σε κάθε προβολή τους.

<sup>47</sup> Τα μεγάλα αμερικανικά στούντιο διανομής (βλ. MPAA) εκτιμούν ότι χάνουν 80% - 90% της αγοράς σε χώρες όπως η Ρωσία, η Ταϊλάνδη ή η Κίνα, όπου η πειρατεία ανθεί (L.E.K., 2005: 6). Με βάση έκθεση του *Institute for Policy Innovation* (IPI), το 2006, οι συνολικές απώλειες εσόδων για τις ΗΠΑ μόνον εξαιτίας της πειρατείας (διαδικτυακής και μη) των ταινιών αγγίζουν τα \$20,5 δις ετησίως ενώ στερούν την αμερικανική οικονομία από 140 χιλιάδες νέες θέσεις εργασίας και τα δημόσια έσοδα από \$837 εκ. ετησίως (Siwek, 2006: 3). Πιο συντηρητικές οι εκτιμήσεις της ίδιας της MPAA προσδιόριζαν τις παραπάνω συνολικές απώλειες σε \$6,1 δις για τα αμερικανικά στούντιο εκ των οποίων τα \$2,3 δις (38%) οφείλονταν στη διαδικτυακή πειρατεία, ενώ οι αντίστοιχες απώλειες σε παγκόσμιο επίπεδο ανέρχονταν στα \$7,1 δις. (L.E.K., 2005: 4).

<sup>48</sup> Ενδεικτικά, <http://www.mpa.org/contentprotection/report-piracy>.

<sup>49</sup> Ενδεικτικά, η δημόσια έκκληση της Society of Audiovisual Authors (SAA) τον Δεκέμβριο του 2012, για υποστήριξη των ευρωπαϊών δημιουργών και των δικαιωμάτων τους, που συγκέντρωσε πάνω από 18 χιλιάδες υπογραφές, (<http://www.ipetitions.com/petition/support-authors/>). Αντίστοιχα βλ. και το σωματείο αμερικανών σκηνοθετών (<http://www.dga.org/Initiatives/Protecting-Creative-Content.aspx>).

Έπειτα, η μέση χρηματοδότηση μιας ταινίας είναι πολύ μεγαλύτερη από ένα άλμπουμ, και απαιτεί πολλαπλάσια επενδυτικά κεφάλαια<sup>50</sup>, χρόνο και σύνθετη εργασία περισσότερων, και άρα εμπεριέχει πολύ μεγαλύτερο ποσοστό ρίσκου ως επένδυση. Πρόκειται δηλαδή για μια πιο σύνθετη, μακροχρόνια και ακριβή διαδικασία<sup>51</sup>, και έτσι διαφοροποιείται με τρόπο κρίσιμο από τη μουσική ηχογράφηση (Lilley, 2006: 3, 4<sup>52</sup>)

Σε αντίθεση ακόμα με τη μουσική, η σχέση των περισσότερων συντελεστών μιας ταινίας (καλλιτεχνικοί συντελεστές, τεχνικοί, στελέχη οργάνωσης και παραγωγής κ.λπ.) με το κοινό είναι, κατά τεκμήριο, πολύ πιο απρόσωπη και ‘ψυχρή’. Με άλλα λόγια, εδώ δεν ισχύουν ούτε καν τα συμπληρωματικά οφέλη της επιπλέον αναγνωρισιμότητας και δημοφιλίας, που επικαλούνται οι O-G & S ως βασικά κίνητρα των μουσικών για να παράγουν.<sup>53</sup>

Τέλος, και οι πηγές εσόδων της *δημόσιας εκτέλεσης* [performance rights] και των *δικαιωμάτων συνοδείας* [synchronization revenues] για το οπτικοακουστικό παρουσιάζουν αναλογική υστέρηση (ή πλήρη απουσία) σε σχέση με τη μουσική, αφού η τελευταία μπορεί να παίζει σχεδόν παντού ως ‘ατμόσφαιρα’, να συνοδεύει πολλαπλές ταυτόχρονες δραστηριότητες, και να καταναλώνεται, εν γένει, κατ’

<sup>50</sup> Η Ευρωπαϊκή Επιτροπή λ.χ. προσδιορίζει τον μέσο προϋπολογισμό ενός ευρωπαϊκού φιλμ στα €3-4 εκ. (2009: 1).

<sup>51</sup> Μεσοσταθμικά για την παραγωγή μιας μεγάλης μίκης εμπορικής ταινίας απαιτούνται κάποια εκατομμύρια ευρώ, κάποιοι μήνες δουλειάς δεκάδων (ή και εκατοντάδων) ειδικευμένων επαγγελματιών σε στενή συνεργασία μεταξύ τους.

<sup>52</sup> Σύμφωνα με τον Lilley, «αυτοί που συνήθως επιτίθενται στην ύπαρξη της πνευματικής ιδιοκτησίας στην ψηφιακή εποχή, συνήθως χρησιμοποιούν την ανάπτυξη του ανοιχτού λογισμικού και την ερασιτεχνική δημοσίευση ως παραδείγματα για το πώς μπορούν να δημιουργηθούν ποιοτικά προϊόντα πέρα από τα παραδοσιακά χρηματοδοτικά μοντέλα. Όση αξία κι αν έχουν αυτά τα παραδείγματα, δεν μπορούν να συγκριθούν με μεγάλης κλίμακας δημιουργίες όπως οι ταινίες μεγάλου προϋπολογισμού, οι οποίες απαιτούν μεγάλες εκ των προτέρων επενδύσεις και δεν μπορούν να παραχθούν μέσω συμμετοχικών, δικτυακών μοντέλων όπως λ.χ. το ανοιχτό λογισμικό. Ένας συγγραφέας ή ένας μουσικός συχνά δημιουργούν τις πρώτες μορφές των έργων τους χωρίς καμιά εξαρχής χρηματοδότηση, αντίθετα, ένας κινηματογραφιστής θα πρέπει να είναι έτοιμος να διαβεβαιώσει έναν χρηματοδότη πως η επένδυσή του θα έχει ένα εύλογο κέρδος, και η πνευματική ιδιοκτησία είναι μια σημαντική βάση για την προσφορά μιας τέτοιας εξασφάλισης».

<sup>53</sup> Οι μόνοι που θα μπορούσαν να εξαιρεθούν εδώ είναι οι ηθοποιοί, ιδίως οι πρωταγωνιστές, αλλά κι αυτοί αποτελούν ένα συντριπτικά μικρό ποσοστό του εργατικού – δημιουργικού δυναμικού στον οπτικοακουστικό τομέα, σε σχέση με αυτούς που δουλεύουν πίσω από τον φακό.

επανάληψη (repeat value), χωρίς να απαιτεί τη συγκέντρωση ή την αποκλειστικότητα της παρακολούθησης μιας ταινίας.

Επομένως, οι ταινίες και τα τηλεοπτικά ‘περιεχόμενα’, αντίθετα με τη μουσική, κοστίζουν συνολικά πολύ περισσότερο για να παραχθούν, καταναλώνονται συνήθως μία μόνο φορά από τον θεατή, απαιτούν κατάλληλες συνθήκες προβολής και την αμέριστη προσοχή του, και δεν επιδέχονται ζωντανών ερμηνειών και παραλλαγών κατά περίπτωση, ούτε δίνουν τις ίδιες ευκαιρίες στους πολυάριθμους και ‘αφανείς’ συντελεστές τους για αποκόμιση συμπληρωματικών εσόδων.

Με δεδομένα όλα τα παραπάνω, η οπτικοακουστική βιομηχανία εμφανίζεται πολύ πιο ευάλωτη στη διαδικτυακή πειρατεία, και η προσαρμογή της στη νέα συνθήκη των ‘ελεύθερων’ κυκλοφοριών και ανταλλαγών θα έχει πιθανότατα μεγαλύτερο κόστος από ότι η μουσική.

## **6 Ο πολιτιστικός – δημιουργικός τομέας και οι εργαζόμενοι σε αυτόν**

Κατά την άποψή μας, ωστόσο, το σοβαρότερο πρόβλημα που δημιουργεί το κείμενο των O-G & S, είναι η ίδια η θεώρηση των δημιουργών και των καλλιτεχνών ως μια κατηγορία διαφορετική από τους υπόλοιπους ‘κανονικούς’ εργαζόμενους, η οποία μάλιστα, στον βαθμό που αρνείται την παραβίαση των πνευματικών δικαιωμάτων της, λειτουργεί, όπως συνάγεται, και αντιδραστικά απέναντι στην ίδια την κοινωνία και τα συμφέροντά της.

Εξετάζοντας το οικονομικό σκέλος του προβλήματος και προφανώς αποδεχόμενοι και οι ίδιοι οι συγγραφείς τις οικονομικές επιπτώσεις που έχει η διαδικτυακή πειρατεία στους δημιουργούς και καλλιτέχνες, καταλήγουν σε ένα μάλλον καινοφανές συμπέρασμα: οι δημιουργοί και καλλιτέχνες δεν είναι ανάγκη να αμοίβονται όπως οι υπόλοιποι εργαζόμενοι, αφού, όπως παρατηρούν, διαφέρουν από

εκείνους σε δύο πράγματα. Καταρχήν, «οι καλλιτέχνες συχνά απολαμβάνουν αυτό που κάνουν, γεγονός που συνηγορεί στο ότι πιθανότατα θα παραμείνουν δημιουργικοί ακόμα κι αν εξασθενίσουν τα οικονομικά τους κίνητρα. Επιπλέον, οι καλλιτέχνες λαμβάνουν ένα μεγάλο μέρος της ανταμοιβής τους σε μη χρηματικές μορφές –πολλοί από αυτούς χαίρονται τη δόξα, την εκτίμηση του κοινού, το κοινωνικό στάτους, και δωρεάν μπίρες στο μπαρ- γεγονός που [και πάλι] συνηγορεί στο ότι θα συνεχίσουν να δημιουργούν εξίσου πολλά και ικανοποιητικά έργα ακόμα και αν μειωθούν τα οικονομικά τους κίνητρα» (σ. 6).

Εδώ το σκεπτικό των O-G & S μοιάζει σχεδόν κυνικό, αφού η εικόνα των δημιουργών και καλλιτεχνών που επιχειρούν να φιλοτεχνήσουν έχει λίγο-πολύ ως εξής: πρόκειται για ανθρώπους που εργάζονται μάλλον ‘συμπληρωματικά’ (έχοντας με κάποιον άλλον τρόπο, άραγε, λύσει τα προβλήματα βιοπορισμού τους)· για παθιασμένους χομπίστες ή ‘ψώνια’ που τρέφονται με φήμη και κεράσματα στα μπαρ, και πάντως διαφέρουν ριζικά από τους άλλους εργαζόμενους που δουλεύουν σκληρά και πέρα από την προσωπική τους ικανοποίηση. Αυτή ακριβώς η εικόνα-καρικατούρα των καλλιτεχνών υποτιμά έναν ολόκληρο κόσμο επαγγελματιών και σκληρά εργαζομένων -μόνο στην Ευρωπαϊκή Ένωση πάνω από 6,5 εκατομμύρια<sup>54</sup>- που αγωνίζονται να επιβιώσουν σε ένα λίαν ανταγωνιστικό περιβάλλον εξαιρετικής αβεβαιότητας και υψηλών απαιτήσεων. Αντίθετα με τους λίγους μουσικούς σουπερστάρ που οι O-G & S επιλέγουν να μας δείξουν τα εισοδήματα εκατομμυρίων τους,<sup>55</sup> η μεγάλη πλειοψηφία των χιλιάδων αφανών δημιουργών και καλλιτεχνών αλλά και τεχνικών και υπαλλήλων στον χώρο του πολιτισμού, βρίσκονται διαρκώς

<sup>54</sup> Οι εργαζόμενοι στον ευρύτερο πολιτιστικό και δημιουργικό τομέα μόνον της ΕΕ κυμαίνονται μεταξύ 6,7 και 8,5 εκατομμυρίων και παράγουν το 3,3% - 4,5% του ευρωπαϊκού ΑΕΠ (European Commission, 2012: 1). Ο αντίστοιχος αριθμός εργαζομένων στις βιομηχανίες των ΗΠΑ που στηρίζονται σε προϊόντα πνευματικής ιδιοκτησίας [copyright intensive industries] αγγίζει τα 5 εκατομμύρια (Siwek, 2011).

<sup>55</sup> Βλ. τον πίνακα 6 που φιλοξενούν στα παραρτήματά τους, με τα υψηλότερα εισοδήματα του 2002, από Connolly & Krueger (2006) (σ. 39)



αντιμέτωποι με εξαντλητικά ωράρια ή με το φάσμα της υπο-απασχόλησης και της ανεργίας, το αυξημένο στρες, την οξεία κριτική και τις συνεχείς εξετάσεις ενώπιον του κοινού, την ανασφάλιστη εργασία και τις άνισες συγκρούσεις με εταιρείες και εργοδότες.<sup>56</sup>

Εντυπωσιακό είναι πάντως, ότι οι συγγραφείς δεν αγνοούν τα στοιχεία για τις ιδιαίτερες δυσκολίες και την επαγγελματική συνθήκη των πλείστων εργαζόμενων μουσικών. Όπως οι ίδιοι αναφέρουν, τα ποσοστά των δικαιωμάτων τους είναι τόσο μικρά, που ακόμα και ένας Χρυσός Δίσκος δεν θα τους έσωνε (σ. 22). Τα 3/4 των μουσικών αναγκάζονται να έχουν δεύτερες δουλειές από τις οποίες βιοπορίζονται, (σ. 23)<sup>57</sup> ή να τρέφονται με όνειρα να γίνουν σουπερστάρ και να διακριθούν σε κάποιο τηλεπαιχνίδι, όσο ανέφικτα κι αν είναι αυτά (σ. 23<sup>58</sup>). Κι ωστόσο, αντί οι δύο συγγραφείς να αναγνωρίσουν τη σκληρή αυτή πραγματικότητα των καλλιτεχνών, και να αναρωτηθούν για την ανάγκη βελτίωσής της, εκείνοι επιλέγουν να τη θεωρήσουν ως, τρόπον τινα, φυσική συνθήκη για αυτή την ιδιαίτερη (;) κατηγορία ανθρώπων.

Τονίζοντας ακριβώς αυτή την κοινωνική διάσταση του ζητήματος, θα μπορούσε κανείς να θέσει το ερώτημα στους O-G & S, εάν τα 1,2 εκατομμύρια εργαζόμενοι, που υπολογίζεται ότι μπορεί να χάσουν τις δουλειές τους στην Ευρώπη

<sup>56</sup> Για την επαγγελματική συνθήκη των καλλιτεχνών, Hesmondhalgh, (2007: 72, 73), O'Connor, (2007: 52). Πιο συγκεκριμένα, για τις πραγματικές συνθήκες και τις αμοιβές των συγγραφέων σε Μ. Βρετανία και Γερμανία, Kretchmer & Hardwick (2007).

<sup>57</sup> Με τα δικά τους λόγια: «Σε μια μελέτη του Pew ανάμεσα σε 2.755 μουσικούς και συνθέτες (Madden, 2004), πάνω από τα τρία τέταρτα των ανταποκριθέντων ανέφεραν ότι είχαν μια άλλη μη-μουσική εργασία από την οποία πληρώνονταν. Αυτές οι δεύτερες δουλειές είναι οι κύριες πηγές εισοδήματος για τους περισσότερους μουσικούς. Μόλις 16% δήλωσαν ότι τουλάχιστον το εξήντα τοις εκατό του εισοδήματός τους προερχόταν από τη μουσική εργασία τους, ενώ το 66% ανέφεραν ότι κέρδιζαν λιγότερο από το είκοσι τοις εκατό του εισοδήματός τους από τη μουσική. Το μικρό μερίδιο στα εισοδήματά τους δεν οφείλεται στο ότι εργάζονται λιγότερες ώρες στη μουσική. Ακόμα κι ανάμεσα σε αυτούς που αφιερώνουν τουλάχιστον τριάντα ώρες την εβδομάδα σε μουσικές δραστηριότητες μόλις ένα 22% αντλεί περισσότερο από τα τέσσερα πέμπτα του εισοδήματός του από τη μουσική».

<sup>58</sup> «Σύμφωνα με τη θεωρία των σουπερστάρ, οι μουσικοί ουσιαστικά θεωρούν τη δουλειά τους σαν λοταρία, με πολύ μικρές πιθανότητες να γίνουν κι οι ίδιοι σταρ».

μέχρι το 2015 λόγω της διαδικτυακής πειρατείας (*Tera Consultants*, 2010: 5, 9<sup>59</sup>), θα αποζημιωθούν κι αυτοί με μπίρες στο μπαρ, και, εάν ναι, ποιος θα τους τις κεράσει;<sup>60</sup>

## 7 Ακολουθώντας το χρήμα: κερδισμένοι και χαμένοι

Σε κάθε περίπτωση δεν πρέπει να αγνοεί κανείς, ότι η συζήτηση διεξάγεται όχι μόνο σε θεωρητική ή φιλοσοφική βάση, αλλά και μεταξύ συγκεκριμένων ‘παικτών’ με διαφορετικά χαρακτηριστικά, μεγέθη και οικονομικά συμφέροντα. Έτσι, μια κρίσιμη ερώτηση που ανακύπτει είναι και η εξής: εάν αυτοί που πρωτίστως ζημιώνονται από την παραβίαση των πνευματικών δικαιωμάτων είναι οι κάτοχοί τους, και όσοι, ακολούθως, συναρτούν τα επαγγελματικά τους συμφέροντα με αυτούς (βλ. καλλιτεχνικοί συντελεστές, εταιρείες ψυχαγωγίας και πολιτισμού, παραγωγοί και διανομείς, τεχνικοί και διοικητικοί υπάλληλοι κ.ό.κ.), ποιοι είναι εκείνοι που ωφελούνται σε επίπεδο επιχειρήσεων και εταιρικών κερδών; Ή αλλιώς, ποια οικονομικά συμφέροντα μπορεί να εξυπηρετούνται, έστω παράπλευρα, από την ανεξέλεγκτη ανταλλαγή αρχείων;

Οι O-G & S, ακουσίως ενδεχομένως, βοηθούν τον συλλογισμό: «Ένα ποσοστό αγορών ηλεκτρονικών προϊόντων και δαπανών σχετιζόμενες με το ίντερνετ οφείλονται στην ανταλλαγή αρχείων» (σ. 25). Για να υπογραμμίσουν μάλιστα τη θετική διάσταση του φαινομένου για τις εταιρείες πληροφορικής και επικοινωνιών, χρησιμοποιούν και ένα συγκεκριμένο παράδειγμα: την αύξηση των πωλήσεων iPod στις ΗΠΑ μέχρι και το 2007 σε σχέση με τις (πτωτικές) πωλήσεις των ηχογραφήσεων και τις (ανοδικές) πωλήσεις των live (Γράφημα 7, σ. 46).

<sup>59</sup> Η έκθεση της Tera (2010) για το Διεθνές Εμπορικό Επιμελητήριο, τεκμαίρεται ότι εξαιτίας της διαδικτυακής πειρατείας μπορεί να χαθούν στην ΕΕ μέχρι το 2015 αθροιστικά 1,2 εκ. θέσεις εργασίας και €240 δις. Στους υπολογισμούς της λαμβάνει ως δεδομένο ότι σε κάθε δέκα πειρατικά κατεβάσματα αντιστοιχεί μία χαμένη πώληση.

<sup>60</sup> Σύμφωνα με έκθεση του Siwek (2007), στις ΗΠΑ αντίστοιχα χάνονταν συνολικά πάνω από 370 χιλ. θέσεις εργασίας ετησίως εξαιτίας της πειρατείας όλων των μορφών. Εξάλλου η κινηματογραφική πειρατεία μόνο το 2005, κατά τον ίδιο, κόστισε 141.030 θέσεις εργασίας στις ΗΠΑ (Siwek, 2006).

Ακούγεται εύλογο. Στη νέα υπό διαμόρφωση συνθήκη, η ‘ελεύθερη’ κυκλοφορία, κατανάλωση και αποθήκευση αρχείων αποφέρει σημαντικά έσοδα σε εκείνους που εκμεταλλεύονται οικονομικά τα ίδια τα δίκτυα, τους ιστότοπους προβολής και διακίνησης των ψηφιακών ‘περιεχομένων’ (αλλά και τη διαφήμιση σε αυτά), καθώς και τα μέσα εγγραφής, αποθήκευσης, επεξεργασίας και αναπαραγωγής τους. Όσο περισσότερα περιεχόμενα’ κυκλοφορούν εύκολα και δωρεάν προς πάσα χρήση στο ίντερνετ, τόσο περισσότερες οι επισκέψεις και οι χρόνοι παραμονής των χρηστών στους σχετικούς ιστότοπους (άρα και η διαφημιστική τους αξία), και τόσο μεγαλύτερες οι καταναλωτικές ανάγκες για τον απαραίτητο τεχνικό εξοπλισμό πρόσβασης και διαχείρισης αυτών των αρχείων (βλ. ταχύτητες σύνδεσης, μνήμες και χώροι αποθήκευσης, δύναμη επεξεργασίας, λογισμικό διαχείρισης κ.ό.κ.).

Η δημιουργία τέτοιων καταναλωτικών αναγκών δεν είναι απαραίτητως κάτι κακό. Αλλά οι O-G & S δεν εξηγούν, ας πούμε, γιατί είναι λιγότερο σημαντικό να υποφέρουν απώλειες σε δουλειές και εισόδημα οι δημιουργοί και παραγωγοί των ‘περιεχομένων’, από το να υποχρεωθούν εκείνες οι εταιρείες που σίγουρα ωφελούνται οικονομικά από την ελεύθερη διακίνηση αρχείων, να σεβαστούν τα δικαιώματα δημιουργών και καλλιτεχνικών συντελεστών. Εάν το δημιουργικό περιεχόμενο είναι το απαραίτητο καύσιμο για την ανάπτυξη της Νέας Οικονομίας του ίντερνετ και των τεχνολογιών πληροφορικής, δεν θα έπρεπε όσοι το παράγουν να αποζημιώνονται με κάποιον τρόπο για αυτή τη συνεισφορά τους, αντί να αγνοούνται ή υποτιμώνται;<sup>61</sup> Σε μια τέτοια περίπτωση, θα έμοιαζε δίκαιο λ.χ., το κόστος της ‘ανταλλαγής αρχείων’ (ένα κόστος που αναγνωρίζεται από τους περισσότερους ερευνητές αλλά δεν περιλαμβάνεται στον εδώ υπολογισμό των O-G & S), εάν δεν

<sup>61</sup> Για παράδειγμα, «Η αυξημένη εκμετάλλευση και χρήση έργων πνευματικής ιδιοκτησίας στο ίντερνετ δεν έχει μεταφραστεί σε αυξημένα έσοδα για τους συγγραφείς. Μόλις 14,7% των βρετανών συγγραφέων και 9,2% των γερμανών συναδέλφων τους έχουν εισπράξει έσοδα από τη διαδικτυακή χρήση των έργων τους. Μετά το 2000 τα τυπικά εισοδήματα των συγγραφέων έχουν επιδεινωθεί και στις δύο χώρες» (Kretschmer & Hardwick, 2007: 6).

μπορούσε να εξαλειφθεί με κάποιον τρόπο, τότε να μεταφερόταν αναλογικά σε όλους όσους απολαμβάνουν κέρδη, με τον έναν ή τον άλλο τρόπο, εκμεταλλευόμενοι τη νέα αυτή συνθήκη.<sup>62</sup>

## 8 Το ζήτημα της κοινωνικής ωφέλειας

Προκειμένου οι O-G & S να υπερασπιστούν την ‘ανταλλαγή αρχείων’, ακόμα και με τίμημα την ευημερία δημιουργών και καλλιτεχνικών συντελεστών, υποστηρίζουν ότι η κοινωνία μάλλον ωφελείται εξ αυτής, και ως τεκμήριο επιλέγουν την αύξηση της καλλιτεχνικής παραγωγής που διαπιστώνουν (σ. 6).<sup>63</sup>

Κι αυτή η θέση τους ωστόσο εμφανίζει προβλήματα. Καταρχήν θα πρέπει να τεκμηριωθεί προηγουμένως ότι η αύξηση της παραγωγής οφείλεται πράγματι, έστω και εν μέρει, στην ‘ανταλλαγή αρχείων’, και όχι σε άλλους λόγους. (Διαφορετικά, θα μπορούσε κανείς να υποστηρίξει ότι αυτή θα ήταν ακόμα μεγαλύτερη, αν η ‘ανταλλαγή’ εξέλιπε τελείως). Στη συνέχεια, θα πρέπει να ελεγχθεί το σημαντικότερο· εάν η όποια αύξηση της παραγωγής και κυκλοφορίας ‘περιεχομένων’ από μόνη της αρκεί για να εξασφαλίζεται η κοινωνική ωφέλεια.<sup>64</sup>

<sup>62</sup> Φυσικά, η συζήτηση πάνω σε ένα τέτοιο σύστημα αποζημιώσεων – επιδοτήσεων της καλλιτεχνικής παραγωγής και στο επίμαχο ζήτημα ποιος θα έπρεπε να πληρώνει τι, και σε ποιον, συνεχίζεται έντονη και πολύπλευρη. Βλ. ενδεικτικά: “alternative compensation system” (W. Fisher), “noncommercial use levy” (N. Netanel), “licence globale” (Alliance Public Artistes), “culture flat-rate” (privatekopie.net and FairSharing.de), “contribution créative” (P. Aigrain), “file sharing levy”, (V. Grassmuck) κ.λπ. .

<sup>63</sup> «Μπορεί να φαίνεται κάπως παράξενο στους αναγνώστες μας που δεν λαμβάνουμε υπόψη την ευημερία των καλλιτεχνών και των εταιρειών ψυχαγωγίας στους υπολογισμούς μας. Η προσέγγισή μας όμως αφορά τους βασικούς λόγους για τους οποίους θεσπίστηκε η προστασία της πνευματικής ιδιοκτησίας, όχι σαν ταμείο πρόνοιας για τους δημιουργούς αλλά σαν μέτρο ενθάρρυνσης της δημιουργίας νέων έργων», όπως σημειώνουν χαρακτηριστικά. Τα νούμερα που συγκρίνουν είναι οι 35 χιλιάδες νέες κυκλοφορίες άλμπουμ στις ΗΠΑ το 2000, με τις περ. 70 χιλιάδες το 2007, νούμερο δηλ. σχεδόν διπλάσιο (σ. 22). Μετά την κορύφωση του 2008 πάντως (σχεδόν 106 χιλιάδες νέες κυκλοφορίες), παρατηρείται ανάσχεση της ανόδου και σταθεροποίηση γύρω στις 75 χιλιάδες (βλ. σχετικά: «Business matters: 75,000 albums released in U.S. in 2010 – down 22% from 2009», Peoples, G., *billboard.com*, 18.2.2011, και *The Nielsen Company and Billboard’s 2011 Music Industry Report*, σ. 7). Ανάλογα και σε Waldfoegel, (2012b), με τις μόνες κυκλοφορίες που εξακολουθούν να αυξάνουν να είναι οι αυτο-διανομές. (πίν. 5 και 6).

<sup>64</sup> Θέση που εκτός των O-G & S μοιράζονται και άλλοι, λ.χ. Poort κ.ά. (2010: 48).

Στο πρώτο ζήτημα, λοιπόν, εύκολα γίνεται αντιληπτό ότι η διαπιστωμένη αύξηση της παραγωγής και της κυκλοφορίας, δεν φαίνεται να έχει αιτιώδη συσχέτιση με την ‘ανταλλαγή αρχείων’. Ευρέως πλέον αναγνωρίζεται<sup>65</sup> ότι είναι η εκτεταμένη χρήση των ψηφιακών τεχνολογιών και των νέων μέσων (βλ. ίντερνετ) –γνωστή και ως ‘ψηφιακός εκδημοκρατισμός’- που κατά κύριο λόγο συντελεί στην αύξηση των όγκων της παραγωγής και κυκλοφορίας των ψηφιακών έργων. Όπως εύστοχα το συνοψίζει και ο Waldfogel για τη μουσική, *«ενώ παλιότερα ένας καλλιτέχνης χρειαζόταν ακριβό εξοπλισμό και εξειδικευμένη γνώση για να ηχογραφήσει τη μουσική του, σήμερα είναι δυνατόν να το κάνει με ένα μέτριο κομπιούτερ και φτηνό λογισμικό. Και ενώ κάποτε η διανομή απαιτούσε εγκαταστάσεις για την κατασκευή των φυσικών άλμπουμ μαζί με δαπάνες για τη μεταφορά τους και καλλιέργεια σχέσεων με τους εμπόρους της λιανικής, σήμερα οι καλλιτέχνες μπορούν να διαθέσουν τις ηχογραφήσεις τους στο iTunes με μια επένδυση της τάξης των 10 δολαρίων»* (2012: 7).<sup>66</sup>

Η νέα αυτή συνθήκη της αυξημένης προσφοράς και της διαρκούς διαθεσιμότητας των ψηφιακών μέσων και ‘περιεχομένων’<sup>67</sup> συνδέεται απόλυτα με το φαινόμενο του ‘ψηφιακού πληθωρισμού’, που περιγράψαμε πιο πάνω, και σε μεγάλο βαθμό καταργεί τα παλιότερα περιοριστικά–‘αξιολογικά’ φίλτρα της εμπορικής διανομής, εμπνέοντας νέα επιχειρηματικά μοντέλα (λ.χ. μικροχρεώσεις για πρόσβαση σε μεγαλύτερους όγκους ρεπερτορίου) αλλά και οξύνοντας δραματικά τον ανταγωνισμό μεταξύ των εν αφθονία διαθέσιμων ‘περιεχομένων’ και μέσων.<sup>68</sup>

<sup>65</sup> Ενδεικτικά μόνον: Picard (2011) ή Hesmondhalgh (2007).

<sup>66</sup> Ανάλογα και σε Waldfogel (2102b: 26). Βέβαια, η ευκολία παραγωγής και διάθεσης καθόλου δεν συνεπάγεται και ικανοποιητικές πωλήσεις (βλ. λ.χ. σημ. 68)

<sup>67</sup> Δες σχετικά τη θεωρία της Μακράς Ουράς του Chris Anderson («Long Tail», *Wired*, τεύχος 12.10, 2004, <http://www.wired.com/wired/archive/12.10/tail.html> ).

<sup>68</sup> Έτσι, σύμφωνα με στοιχεία της Nielsen, από τα 75.300 άλμπουμ που κυκλοφόρησαν το 2010, μόλις τα χίλια πούλησαν πάνω από 10 χιλιάδες αντίτυπα, ενώ τα 70.600 (ποσοστό 94%) πούλησαν κάτω από χίλια αντίτυπα. («The perpetual war: digital pirates and creators», Porter, E., *ό.π.*).

Σε αυτή τη βάση, βέβαια, θα μπορούσε κανείς να θέσει προς διερεύνηση μια ακόμα 'τολμηρότερη' υπόθεση. Ότι, δηλαδή, η αύξηση της παραγωγής σχετίζεται, όντως, θετικά με την 'ανταλλαγή αρχείων', στον βαθμό που η τελευταία, συντελώντας στη μείωση των εισοδημάτων τους, αναγκάζει τους καλλιτέχνες σε εντατικοποίηση της παραγωγής τους, ώστε να αντισταθμίσουν τις απώλειες και να εμφανίζονται συχνότερα στην όλο και πιο βραχύβια επικαιρότητα.<sup>69</sup>

Σε ότι αφορά στο δεύτερο ζήτημα τώρα, θεωρούμε ότι η αύξηση της παραγωγής και κυκλοφορίας από μόνη της, δεν αρκεί για την εξασφάλιση του κοινού καλού. Μέσα στην πληθώρα των εκδόσεων, των περιεχομένων του web ή των ραδιοτηλεοπτικών μεταδόσεων που περιβάλλουν τον σύγχρονο πολίτη-καταναλωτή, *ουκ εν τω πολλώ το ευ*, θα παρατηρούσε με μιας ο στοχαστής, προβάλλοντας έτσι μια διαφορετικού τύπου ένσταση στο κεντρικό επιχείρημα των O-G & S.<sup>70</sup> Σε κάθε περίπτωση, ενώ λίγο-πολύ πανθομολογείται πως ο σημερινός καταναλωτής έχει πολύ περισσότερες επιλογές για να απολαύσει φθηνότερα και ευκολότερα ό,τι επιθυμεί, ο πιο διεισδυτικός ερευνητής οφείλει να εξετάσει πώς και με ποιους όρους διαμορφώνεται και λειτουργεί αυτή η νέα κατανάλωση στη διαδικτυακή επικράτεια, και παραπέρα, εάν ο σεβασμός των πνευματικών δικαιωμάτων είναι πράγματι εμπόδιο για το κοινό καλό σε βάθος χρόνου.

Μέσα από μια τέτοια προβληματική λοιπόν, θεωρούμε πως προκειμένου να τεκμηριωθούν με τρόπο εγκυρότερο τα πιθανά οφέλη για την κοινωνία, θα πρέπει να ελεγχθούν και άλλοι κρίσιμοι δείκτες πέραν της ποσότητας, όπως είναι καταρχήν, τα ποιοτικά χαρακτηριστικά αυτής της παραγωγής (όσο σχετικός κι αν τείνει να

<sup>69</sup> Σχετικά δεξ και Bhattacharjee κ.ά. (2007), για τη μικρότερη διάρκεια παραμονής των μουσικών άλμπουμ στις λίστες των ευπώλητων εξαιτίας της πειρατείας.

<sup>70</sup> Ενδεικτικά, οι πάντα επίκαιρες σκέψεις του Ellul: «Είναι γεγονός ότι οι υπερβολικές πληροφορίες δεν διαφωτίζουν τον αναγνώστη ή τον ακροατή· τον πνίγουν. Δεν είναι σε θέση να τις θυμάται όλες, ή να τις οργανώσει κάπως, ή να τις καταλάβει· εάν δεν θέλει να χάσει το μυαλό του, θα κρατήσει αναγκαστικά μόνο μια γενική εικόνα από αυτές. Και όσο περισσότερα τα παρεχόμενα στοιχεία, τόσο πιο απλουστευτική η εικόνα». (1965:87). Στην ίδια γραμμή σκέψης, βλ. Postman (1992: 58, 77).

καταστεί ο όρος της ποιότητας) και, εν συνεχεία, η διασφάλιση της πολιτιστικής ποικιλομορφίας και ο ουσιαστικός εκδημοκρατισμός όχι μόνον της προσφοράς αλλά και της ζήτησης (του τρόπου δηλαδή που η καλλιτεχνική παραγωγή διανέμεται και συναντά το κοινό). Παράμετροι που συνδέονται, σε τελική ανάλυση, με τη διαμόρφωση μιας συνολικά πιο ισορροπημένης αγοράς του πολιτισμού, που είναι και το ζητούμενο. Και, βέβαια, αν κανείς θέλει να προχωρήσει ακόμα βαθύτερα, θα πρέπει ίσως να σταθμίσει και αξιολογήσει την ίδια τη σχέση που αναπτύσσει το κοινό με το έργο τέχνης, καθώς και η αξιακή φόρτιση και λειτουργία του τελευταίου έτσι όπως διαπερνά τη μετανεωτερική κοινωνία.

Μιας και οι δύο συγγραφείς παρακάμπτουν τα παραπάνω ζητήματα, αναγκαστικά κι εμείς δεν θα επεκταθούμε.<sup>71</sup> Σε γενικές γραμμές, ωστόσο, θα μπορούσε κανείς να δεχτεί, ότι η σύγχρονη, ‘μεταμοντέρνα’, πολιτιστική συνθήκη εκτός από βαθιά εμπορευματοποιημένη εμφανίζεται και τουλάχιστον άνιση ποιοτικά (βλ. ‘anything goes’), αν όχι ρηχή και ανακυκλούμενη (βλ. ‘remix culture’), όπως άλλωστε την αξιολογούν και πολλοί σημαντικοί θεωρητικοί<sup>72</sup>. Αν θα έπρεπε κανείς να ερευνήσει ειδικότερα την εξέλιξη της ποιότητας στη σύγχρονη μουσική (εν προκειμένω στη ‘μετα-Napster’ εποχή), πιο αξιόπιστους δείκτες, κατά τη γνώμη μας, παρέχουν οι αξιολογήσεις των ειδημόνων, κριτικών και ιστορικών τέχνης, παρά τα ευπώλητα και οι αριθμοί των ραδιοφωνικών μεταδόσεων ανά ετήσιες σοδειές.<sup>73</sup> Από

<sup>71</sup> Όπως παραδέχονται, «προφανώς, θα ήταν ωραίο να μπορούσαμε να αξιολογήσουμε αυτή την [σύγχρονη] παραγωγή με όρους ποιότητας, αλλά δεν έχουμε υπόψιν μας καμία έρευνα που να έχει αντιμετωπίσει αυτό το ζήτημα» (σ. 24).

<sup>72</sup> Ανάμεσα σε άλλους, Κονδύλης (1991), Καστοριάδης (1991), Jameson (1991), Harvey (1990), Flusser (1987).

<sup>73</sup> Αναφέρομαι στον Waldfoegel (2011) και ιδίως στον πίνακα 1, όπου συνεκτιμώνται και οι - προβληματικοί κατά τη γνώμη μας- δείκτες των ραδιοφωνικών μεταδόσεων και των μουσικών πωλήσεων/εμπορικότητας. Οι λίστες ωστόσο των αγγλόφωνων μουσικών κριτικών μεταξύ 1960 και 2010 φανερώνουν τη σαφή προτίμησή τους για τις μουσικές σοδειές των δεκαετιών του ‘60 και ‘70, ενώ εκείνες μετά το 2000 σταθεροποιούνται μεσοσταθμικά χαμηλότερα κι από την ευρύτερα θεωρούμενη ως ‘κακή’ για την ποπ μουσική δεκαετία του ‘80. Ανάλογα ‘δυσμενή’ αποτελέσματα και για τη σύγχρονη κινηματογραφική παραγωγή σε σχέση με περασμένων δεκαετιών, στην έρευνα του έγκριτου *Sight and Sound* (2012). Εκεί ανάμεσα στα 52 καλύτερα φιλμ στην ιστορία του σινεμά, έτσι

εκεί και πέρα, θα θεωρούσαμε ως αντικείμενα άξια προβληματισμού, ανάμεσα σε άλλα, τη συνεχή αύξηση των μεριδίων αγοράς των άλμπουμ ‘καταλόγου’ (δηλαδή επανεκδόσεις παλαιότερων έργων) σε σχέση με τις σύγχρονες κυκλοφορίες<sup>74</sup>, τις μουσικολογικές έρευνες που δείχνουν γενικότερες τάσεις ηχητικής ομοιογένειας στη μουσική εξέλιξη (Serra κ.ά., 2012), καθώς και τις σύγχρονες δηλωτικές ‘επιτυχίες-φαινόμενα’ τύπου *Gangnam Style*<sup>75</sup>, την ώρα που απαιτητικότερα μουσικά είδη όπως η τζαζ ή η κλασική πλήττονται σε πωλήσεις<sup>76</sup>.

Παραπέρα, στο ζήτημα της πολιτιστικής ποικιλομορφίας και διαφορετικότητας, λαμβάνοντας υπόψιν και τις διαπιστώσεις της UNESCO<sup>77</sup>, θα όφειλε κανείς να αναγνωρίσει ότι, μαζί με το πιθανό άνοιγμα της κατανάλωσης σε περισσότερα προϊόντα και καλλιτέχνες, η κύρια αγορά εξακολουθεί να κυριαρχείται από ‘ασφαλέστερες’ επιλογές και είδη, και να εμφανίζεται, τουλάχιστον σε επίπεδο διανομής και λιανικών πωλήσεων, περισσότερο συγκεντρωμένη και ολιγοπωλιακή

---

όπως ψηφίζονται το 2012 από κριτικούς σε όλο τον κόσμο, οι σημαντικότερες δεκαετίες κατά σειρά ανδεικνύονται εκείνες του '60, του '50, του '70 και του '20. Η δεκαετία του 2000 ψηφίζεται στην προτελευταία θέση σε συνεισφορά (Lee, 2012).

<sup>74</sup> Το 2011, λ.χ., στις ΗΠΑ στο σύνολο των πωλήσεων άλμπουμ, οι νέες κυκλοφορίες γνώρισαν μείωση 4,2% σε σχέση με το 2010, ενώ τα άλμπουμ ‘καταλόγου’ και ‘βαθιές καταλόγου’, άνοδο 8,9% και 12,5% αντίστοιχα. Το 2012 τα πράγματα επιδεινώνονται για τις νέες κυκλοφορίες, που πέφτουν κατά 10,2% στα 101 εκ. άλμπουμ, ενώ οι δύο κατηγορίες άλμπουμ καταλόγου συνεχίζουν την άνοδό τους, κατά 2,5% και 3,3% αντίστοιχα. (*The Nielsen Company and Billboard's 2011 & 2012 Music Industry Reports*).

<sup>75</sup> «‘Gangnam Style’ holds Guinness world record for most ‘liked video’ in Youtube history», Barrett, D., 20.9.2012, (<http://www.guinnessworldrecords.com/news/2012/9/gangnam-style-now-most-liked-video-in-youtube-history-44977/>).

<sup>76</sup> Το 2012 στις ΗΠΑ οι συνολικές πωλήσεις άλμπουμ τζαζ (στο ίντερνετ και στο ράφι) έπεσαν κατά 26,2%, και κλασικής, κατά 20,5%. Μικρότερες εξάλλου πτώσεις είχαν όλες οι πωλήσεις άλμπουμ πλην της ροκ και της κάντρι. (*The Nielsen Company and Billboard's 2012 Music Industry Report*). Αντίστοιχα, τα δύο είδη (τζαζ και κλασική) αθροιστικά το 2008 είχαν μερίδιο 3% στην αγορά των ΗΠΑ, από 6,5% που είχαν το 1998 (RIAA, 2008 *Consumer Profile* (<http://76.74.24.142/CA052A55-9910-2DAC-925F-27663DCFFFF3.pdf>)).

<sup>77</sup> Ενδεικτικά: «Μια αύξηση στην παραγωγή των περιεχομένων στα μέσα δεν οδηγεί απαραίτητα και σε μεγαλύτερη διαφοροποίηση στην κατανάλωση», και «τα τελευταία χρόνια έχει σημειωθεί συγκέντρωση της δύναμης στα χέρια λιγοστών μεγάλων υπερεθνικών πολυμεσικών εταιρειών και μια χούφτα παγκόσμιων παικτών στα media» (World Report, 2009, σ. 18, 19). Ή, το 2011 πάλι, μετρώντας τη διαφοροποίηση στην παγκόσμια κινηματογραφική αγορά σημειώνεται, «Ο αριθμός των ταινιών που βγαίνουν σε κυκλοφορία μπορεί να αυξάνει σημαντικά και αυτή η αύξηση μπορεί να συμβαδίζει απόλυτα με μια μείωση της ποικιλομορφίας στα διάφορα είδη, στο επίπεδο της καλλιτεχνικής καινοτομίας ή στην τάση να απασχολούνται λιγότερο γνωστοί ηθοποιοί και σκηνοθέτες» (UIS, 2011: 47).



από ποτέ - τρεις μεγαλοδιανομείς και δυο-τρεις έμποροι λιανικής στο ίντερνετ δεσπόζουν πλήρως σε παγκόσμιο επίπεδο.<sup>78</sup>

Εστιάζοντας περισσότερο στην ‘ανταλλαγή αρχείων’, μεγάλο ενδιαφέρον έχει να ελέγξει κανείς τη διαφοροποιητική λειτουργία της στη ζήτηση, σε σχέση μάλιστα με τα κλασικά εμπορικά δίκτυα. Σύμφωνα με στοιχεία των ίδιων των O-G & S από παλαιότερη ερευνά τους (2007), η εικόνα παρουσιάζεται κι εδώ μάλλον αποθαρρυντική. Όπως παρατηρούν οι ίδιοι, *«ενώ η προσφορά αρχείων είναι πολύ μεγάλη, οι ομότιμοι χρήστες κατεβάζουν μόνο ένα μικρό μερίδιο από τα διαθέσιμα αρχεία. Στο δείγμα μας από 10.271 διαφορετικά μουσικά κομμάτια, το 60% αυτών δεν κατέβηκε ούτε μία φορά σε διάστημα 17 εβδομάδων, και το 81% κατέβηκε λιγότερο από 5, αριθμός που είναι μόλις λίγο μεγαλύτερος από τον μέσο όρο. Ακόμα και για τις ταινίες, που ο αριθμός των προσφερομένων τίτλων είναι σημαντικά μικρότερος, παρατηρείται μια αξιοσημείωτη εστίαση στους πιο δημοφιλείς τίτλους»* (σ. 14).<sup>79</sup>

Ο ‘φόβος’ σε αυτήν την περίπτωση είναι πως και ο ‘ομότιμος χρήστης’ δεν διαφέρει πολύ από τον μέσο καταναλωτή, στον βαθμό που κι αυτός αναζητά και ανταλλάσσει τους ήδη προβεβλημένους και διαφημισμένους τίτλους, τους οποίους,

<sup>78</sup> Σε επίπεδο διανομής η αγορά, μετά από διαδοχικές συγχωνεύσεις, ολιγοπωλείται πλέον από τρεις μόλις μεγάλες εταιρείες (με μερίδια γύρω στο 88% λ.χ. για την αμερικανική αγορά των άλμπουμ το 2012: *Nielsen Co & Billboard's 2012 Music Industry Report*), εγείροντας ανησυχίες και διαμαρτυρίες από τις ενώσεις ανεξάρτητων μουσικών εταιρειών. Σύμφωνα μάλιστα με στοιχεία της Ένωσης Ανεξάρτητων Μουσικών Εταιρειών IMPALA, το αθροιστικό μερίδιο της ευρωπαϊκής αγοράς όλων των ανεξάρτητων μουσικών εταιρειών μαζί (πλην δηλ. των τριών μεγάλων) αντιστοιχεί μόλις σε 20%, ενώ στο παρελθόν αντιστοιχούσε σε 40%. Αντίστροφα, το αθροιστικό ποσοστό των τριών μεγάλων εταιρειών διανομής στο top 100 ραδιοφώνου και ‘κατεβασμάτων’ στην Ευρώπη, αγγίζει το 95%, ενώ τα μισά από αυτά είναι αμερικανικά (“European Music in Numbers” στο <http://www.impalosite.org/> [πρόσβαση 12.2.2012] καθώς και ευρωπαϊκή έκθεση *Music Crossing Borders*, 2012). Σε επίπεδο πωλήσεων στο ίντερνετ, της κατεξοχήν δηλ. αναπτυσσόμενης μουσικής αγοράς, το iTunes της Apple, μόνο του, κατέχει μερίδιο περί το 75% των παγκόσμιων πωλήσεων («Apple's iTunes accounts for 75% of global digital market, worth \$69B a year», *Apple Insider*, 20 6.2013 (<http://appleinsider.com/articles/13/06/20/apples-itunes-accounts-for-75-of-global-digital-music-market-worth-69b-a-year>)).

<sup>79</sup> Ακόμα παραπέρα, στην ανάλυση της κίνησης ‘κατεβασμάτων’/ ‘ανταλλαγών’ που παραθέτουν από το δείγμα τους το 2002, φαίνεται ότι σχεδόν τα μισά ‘κατεβασματα’ αφορούν ένα και μόνο μουσικό είδος, το Σύγχρονο Εναλλακτικό [Current Alternative] –γεγονός που ξαφνιάζει ακόμα και τους ίδιους-, ενώ άλλα μουσικά είδη όπως η Σύγχρονη Τζαζ, ο Νέοι Καλλιτέχνες, η Κάντρι, η Λάτιν ή η Ραπ συγκεντρώνουν λιγότερες προτιμήσεις σε ‘κατεβασματα’ ομότιμων χρηστών από ότι οι αντίστοιχες πωλήσεις τους στα εμπορικά καταστήματα (βλ. σ. 12, 13 και Πίνακα 2, σ. 33).

μάλιστα, μπορεί και να ‘κατεβάσει’ συγκριτικά ευκολότερα.<sup>80</sup> Διερευνώντας αυτήν ακριβώς τη λειτουργία της ‘ανταλλαγής αρχείων’ στην αναπαραγωγή διακρίσεων και ανισοτήτων στη ζήτηση, και η πρόσφατη έκθεση των Piolatto & Schuett (2012) καταλήγει στο συμπέρασμα πως «η πειρατεία τείνει στη μείωση της μουσικής ποικιλομορφίας»<sup>81</sup>, ενώ και ο Hammond (2013) διαπιστώνει αντίστοιχα, ότι, η ‘ανταλλαγή αρχείων’, αντίθετα με τις αρχικές εντυπώσεις κάποιων υπέρμαχών της, τελικά μάλλον εμποδίζει τον εκδημοκρατισμό της αγοράς, ενισχύοντας δυσανάλογα τους ήδη δημοφιλείς καλλιτέχνες σε βάρος των νέων και λιγότερο γνωστών.<sup>82</sup>

Στο ερώτημα, τέλος, της αναπτυσσόμενης σχέσης μεταξύ κοινού και έργου, και της αξιακής φόρτισης του τελευταίου, η απάντηση δεν μπορεί παρά να εξαρτάται από το ιστορικό και το κοινωνικό πλαίσιο κάθε περιόδου (ή, αν προτιμά κανείς, το ιδιαίτερο ‘πνεύμα’ της κάθε εποχής). Η ‘ανταλλαγή αρχείων’ κι εδώ, σύμφωνα με τη θεώρησή μας, επιτείνει απλώς προβλήματα που γεννά ο ψηφιακός πληθωρισμός (υπερπροσφορά περιεχομένου και μέσων) καθώς και η νέα τεχνική συνθήκη με τις αξίες που τη συνοδεύουν, όπως η ευκολία και η ταχύτητα, η αφθονία και ο εύπλαστος κερματισμός, η απομυθοποίηση και η μεγιστοποίηση της απόδοσης με μηδενικό ρίσκο (όλες ακριβώς στον αντίποδα προγενέστερων αξιακών φορτίων της τέχνης, όπως η μοναδικότητα και η πληρότητα, ο ρομαντισμός και η μυσταγωγία, η περιπέτεια και η διακινδύνευση).<sup>83</sup>

<sup>80</sup> Σε αυτό ακριβώς το ζήτημα, οι Page & Garland (2009) βρίσκουν πράγματι παρεμφερείς τις προτιμήσεις των δύο κατηγοριών κατανάλωσης: στα δίκτυα ‘ανταλλαγής αρχείων’ το 5% μόλις των τίτλων συγκεντρώνει το 80% των ‘κατεβασμάτων’, ενώ στα νόμιμα ‘κατεβάσματα’, το ίδιο 5% συγκεντρώνει το 90% των πωλήσεων (στον Hammond, 2013: 19).

<sup>81</sup> Χαρακτηριστικά μάλιστα σημειώνουν πως μόνο μετά από ένα κρίσιμο όριο δημοφιλίας και πωλήσεων μπορεί ένας καλλιτέχνης να αρχίσει να αντισταθμίζει τις απώλειες εισοδήματος από τα ‘συμπληρωματικά’ οφέλη, και οι μικρότεροι καλλιτέχνες συνήθως δεν ξεπερνούν το όριο αυτό (ό.π.).

<sup>82</sup> Hammond, R. (2013: 19).

<sup>83</sup> Σε ένα απλό παράδειγμα, μερικά φθαρτά βινύλια (ή κασέτες) που αγοράστηκαν με δυσκολία και ρίσκο από τον έφηβο καταναλωτή του ’70, ενδεχομένως, ως βιωματική εμπειρία, να έχουν μεγαλύτερη αξία και νόημα, από τις προσαρμοζόμενες ψηφιακές ροές σε αφθονία, ή από τα χιλιάδες κομμάτια σε κάποιον σκληρό (ή στο ‘σύννεφο’) που ο σημερινός έφηβος ‘κατεβάζει’ και διακινεί με κάποια ‘κλικ’, αλλά είναι αβέβαιο πώς και πόσο τα ακούει.

Τέλος, η στάθμιση του κοινού καλού ίσως πρέπει να συναρτηθεί με τις μακροχρόνιες συνέπειες για τον πολιτισμό από μια γενικευμένη στάση αποφυγής χρέωσης για αυτόν (ακριβέστερα, για ένα συγκεκριμένο μέρος του, το ψηφιοποιήσιμο) και περιφρόνησης της πνευματικής ιδιοκτησίας, καθώς και με ευρύτερα ζητήματα δικαίου και ηθικής που ανακύπτουν με τη μαζική παραβίαση των πνευματικών δικαιωμάτων.

## 9 Το δίκαιο της πνευματικής ιδιοκτησίας και η σημασία του

Το όλο ζήτημα προφανώς έχει να κάνει με την έννοια της δικαιοσύνης και την περί δικαίου αντίληψη που οι κοινωνίες μας είναι έτοιμες να υιοθετήσουν.<sup>84</sup> Η αντίληψη των συγγραφέων περί δικαίου πνευματικής ιδιοκτησίας ίσως συνοψίζεται χαρακτηριστικότερα στη ρήση τους, «η προστασία του πνευματικού δικαιώματος υπάρχει για να ενθαρρύνει την καινοτομία και τη δημιουργία νέων έργων – με άλλα λόγια, για να προωθεί το κοινό καλό [social welfare]» (σ. 24). Η αντίληψη αυτή βασίζεται, κατά τη γνώμη μας, σε μια περιορισμένη ερμηνεία του δικαίου της πνευματικής ιδιοκτησίας και της σημασίας του, η οποία και μοιάζει να εξαιρεί από τα ενδιαφέροντα του νομοθέτη την ανάγκη προστασίας του δημιουργού καθεαυτή<sup>85</sup>. Μια

<sup>84</sup> Όπως χαρακτηριστικά σημειώνει λ.χ. ο συντάκτης του *Forbes* για τη διαδικτυακή πειρατεία, «Δεν είναι δίκαιο, δεν είναι σωστό, αλλά είναι εκεί και είναι εύκολο και δεν υπάρχει κανείς για να σε εμποδίσει να το κάνεις, ούτε και θα υπάρξει ποτέ». («You will never kill piracy, and piracy will never kill you», Tassi, P., *Forbes*, 3.2.2012, <http://www.forbes.com/sites/insertcoin/2012/02/03/you-will-never-kill-piracy-and-piracy-will-never-kill-you/2/>). Στον αντίποδα ακριβώς, ο μουσικός και μουσικολόγος D. Lowery παρατηρεί πως, «Αντί να χρησιμοποιούμε την ηθική και τις αρχές μας ως οδηγό μέσα στην τεχνολογική αλλαγή, υπάρχουν όλοι αυτοί που μας ζητάνε να αλλάξουμε την ηθική και τις αρχές μας ώστε να προσαρμοστούν στην τεχνολογική αλλαγή – εάν μια μηχανή δύναται να κάνει κάτι, θα πρέπει και να γίνει». («Letter to Emily White at NPR all songs considered», *The Trichordist*, 18.6.2012 <http://thetrichordist.com/2012/06/18/letter-to-emily-white-at-npr-all-songs-considered/>).

<sup>85</sup> Στην ίδια κατεύθυνση βλ. π.χ. Lemley, M. (2005): «Η προστασία της πνευματικής ιδιοκτησίας στις ΗΠΑ υπήρχε πάντα για να δημιουργεί κίνητρα για δημιουργία». Ανάλογη διαφορά θεώρησης μεταξύ αμερικανικής και ευρωπαϊκής νομοθεσίας πνευματικής ιδιοκτησίας εμφανίζεται λ.χ. στο ζήτημα των ηθικών δικαιωμάτων του δημιουργού [moral rights], τα οποία, ενώ στην ευρωπαϊκή νομοθεσία προστατεύονται ρητά ήδη από τη σύμβαση της Βέρνης (1886), άρθρο 6, και θεωρούνται φυσικά και αναπαλλοτρίωτα δικαιώματα του δημιουργού επί του έργου του, στην αμερικανική νομική αντίληψη μπορούν να μεταβιβαστούν και να ανήκουν όχι μόνο σε φυσικά πρόσωπα αλλά και σε νομικά πρόσωπα/ εταιρείες (ενδεικτικά, Caslon Analytics, <http://www.caslon.com.au/ipguide18.htm>).

τέτοια ερμηνεία, ενδεχομένως, πηγάζει από βαθύτερα κοιτάσματα της αμερικανικής κουλτούρας, στον βαθμό που η τελευταία συχνά αντιπαραθέτει την αυθεντική αξία ενός γηγενούς λαϊκού πολιτισμού προς μια ξενόφερτη “υψηλή τέχνη” των ελίτ,<sup>86</sup> και οπωσδήποτε δεν καλύπτει όλες τις διαστάσεις του ζητήματος.

Για μια πιο ολοκληρωμένη προσέγγιση οφείλει κανείς να λάβει υπόψιν του ότι η νομοθεσία προάσπισης των πνευματικών δικαιωμάτων πηγάζει μέσα από μια μακρά ιστορική διαδρομή κοινωνικών και προσωπικών αγώνων των καλλιτεχνών, ώστε να προστατευτούν οι ίδιοι και τα έργα τους απέναντι στα συμφέροντα όσων επιχειρούσαν να τους εκμεταλλευτούν αδικώντας τους συχνά κατάφωρα.<sup>87</sup> Μέσα στην πνευματική κληρονομιά του ευρωπαϊκού διαφωτισμού και της γαλλικής επανάστασης, δυνατές, ανόθευτες και ανεξάρτητες καλλιτεχνικές φωνές μπορούν να είναι μόνο σε όφελος της κοινωνίας. Έτσι, η προστασία της πνευματικής ιδιοκτησίας επιχειρεί από κοινού και αλληλένδετα την εξυπηρέτηση του κοινωνικού συμφέροντος και των συμφερόντων δημιουργών και καλλιτεχνών.<sup>88</sup> Αποβλέπει, δηλαδή, στο να τους εξασφαλίσει μια δίκαιη ανταμοιβή για όσα παράγουν [economic rights] -και, έτσι, την ανεξαρτησία της φωνής τους μαζί με μια κοινωνικά πλατύτερη βάση για καλλιτεχνική δημιουργία- καθώς και τα ηθικά δικαιώματά τους [moral rights], ώστε να μπορούν οι ίδιοι να ελέγχουν τους τρόπους που το έργο τους μεταφέρεται από τρίτους και συναντά το κοινό (έλεγχος πατρότητας, ακεραιότητας κ.ό.κ.). Όπως

<sup>86</sup> Βλ. [www.britannica.com/EBchecked/topic/616563/United-States/78035/Cultural-life](http://www.britannica.com/EBchecked/topic/616563/United-States/78035/Cultural-life)

<sup>87</sup> Για μια συνοπτική εξέταση, βλ. Hofman, J. (2009: 1-9), Caslon Analytics, <http://www.caslon.com.au/ipguide2.htm>, ή τη Διεθνή Ομοσπονδία Οργανισμών Δημιουργών και Συνθετών (CISAC), (<http://www.cisac.org/CisacPortal/page.do?id=46>).

<sup>88</sup> Ενδεικτικά, από τον Διεθνή Οργανισμό Διανοητικής Ιδιοκτησίας: «*Τα πνευματικά και συγγενικά δικαιώματα προστατεύουν τα δικαιώματα των δημιουργών, των καλλιτεχνικών συντελεστών, των παραγωγών και των μέσων μετάδοσης, και συνεισφέρουν στην πολιτιστική και οικονομική ανάπτυξη των εθνών. Αυτή η προστασία πληροί έναν αποφασιστικό ρόλο στην άρθρωση της συνεισφοράς και των δικαιωμάτων διαφορετικών ενδιαφερομένων μερών [stakeholders] και τη σχέση μεταξύ αυτών και του κοινού. Ο σκοπός των πνευματικών και συγγενικών δικαιωμάτων είναι διπλός: να ενισχύσει έναν δυναμικό δημιουργικό πολιτισμό επιστρέφοντας οφέλη στους δημιουργούς ώστε να μπορούν να ζήσουν με οικονομική αξιοπρέπεια, και ταυτόχρονα να παρέχει στο κοινό ανοιχτή και οικονομικά προστιτή πρόσβαση περιεχομένων*». («Copyright and Related Rights» στο <http://www.wipo.int/copyright/en/index.html>, πρόσβαση 4.2.2013).

γίνεται αντιληπτό, η προστασία του δημιουργού έχει πάνω από όλα μια ισχυρή ηθική αφετηρία και είναι ουσιαστικά συνδεδεμένη με τα βασικά και αναφαίρετα ανθρώπινα δικαιώματα.<sup>89</sup>

Πέρα από το στενό κριτήριο που θέτουν οι O-G & S στο κείμενό τους, ο νομοθέτης αλλά και σειρά διεθνών οργανισμών και συμβάσεων<sup>90</sup> αναγνωρίζουν σε τελική ανάλυση, ότι η προστασία δημιουργών και καλλιτεχνών είναι αναγκαία προϋπόθεση όχι μόνο για την επιβίωση, την επαγγελματική ανεξαρτησία και τη δημιουργικότητα των ιδίων, αλλά και για την ολόπλευρη και ισόρροπη ανάπτυξη του πολιτισμού, η οποία και αποβαίνει σε μακροπρόθεσμο και συνολικό όφελος της κοινωνίας.<sup>91</sup>

## 10 Πρώτα συμπεράσματα και υποθέσεις

Έχοντας δείξει, ελπίζουμε, τις ανακολουθίες, τις αντιφάσεις και τα προβλήματα μεροληψίας στη θεώρηση των δύο συγγραφέων, αντί επιλόγου θα επιχειρήσουμε τη συνοπτική παράθεση κάποιων πρώτων συμπερασμάτων και υποθέσεων με στόχο την παραπέρα τροφοδότηση του τρέχοντος διαλόγου.

Η ‘ανταλλαγή αρχείων’, στον βαθμό που συνδέεται με μαζικές παραβιάσεις των πνευματικών δικαιωμάτων σε παγκόσμιο επίπεδο, έχει αρνητικές συνέπειες στα έσοδα των πωλήσεων και ενοικιάσεων. Οι συνέπειες αυτές, μάλιστα, είναι πολύ

<sup>89</sup> Άρθρο 27, παρ. 2 της Οικουμενικής Διακήρυξης τους, όπου ρητά ορίζεται πως «Καθένας έχει το δικαίωμα να προστατεύονται τα ηθικά και υλικά συμφέροντά του που απορρέουν από κάθε είδους επιστημονική, λογοτεχνική ή καλλιτεχνική παραγωγή του» (<http://www.amnesty.org.gr/universal-declaration-of-human-rights>).

<sup>90</sup> Από το αγγλικό σύνταγμα της Άννης (1710), το αμερικανικό σύνταγμα του 1787 και τους γαλλικούς επαναστατικούς νόμους, μέχρι τη διεθνή σύμβαση της Βέρνης (1886), που θεωρείται και το θεμέλιο της έννομης προστασίας των πνευματικών δικαιωμάτων του δημιουργού.

<sup>91</sup> Σε αυτό το πνεύμα και το ευρωπαϊκό κεκτημένο, όπως λ.χ. εκφράζεται πρόσφατα εδώ: «Το πνευματικό δικαίωμα προστατεύει την πολιτιστική ποικιλομορφία, ανταμοίβει τη δημιουργικότητα και προάγει την καινοτομία, και στην εποχή του ίντερνετ. Αποτελεί την καλύτερη εγγύηση για τη δίκαιη αμοιβή του δημιουργού και σημαντικό κίνητρο για τον πολιτιστικό και δημιουργικό τομέα για να συνεχίσει να παράγει περιεχόμενο» («Πολιτισμός και πνευματικά δικαιώματα σε ένα ψηφιακό περιβάλλον», επίτροπος Βασιλείου, Α., 4.2.2013, [http://europa.eu/rapid/press-release\\_SPEECH-13-94\\_en.htm](http://europa.eu/rapid/press-release_SPEECH-13-94_en.htm)).

σοβαρότερες από ότι οι O-G & S εμφανίζουν στο κείμενό τους, κι αυτό είναι ένα κρίσιμο σημείο σε ό,τι έχει να κάνει με την ανάγκη εφαρμογής αντίστοιχων πολιτικών προστασίας των έργων και των δημιουργών τους.

Τα μειωμένα συνολικά έσοδα των πολιτιστικών αγορών έχουν να κάνουν με το ευρύτερο φαινόμενο του ‘ψηφιακού πληθωρισμού’, της υπεραφθονίας δηλ. της προσφοράς - απότοκο των ψηφιακών τεχνολογιών και των Νέων Μέσων (βλ. ίντερνετ), που δημιουργούν συνθήκες οξυμένου ανταγωνισμού και συμπίεσης των τιμών. Η ανεξέλεγκτη ‘ανταλλαγή αρχείων’ ωστόσο επιτείνει αποφασιστικά τις συνέπειες του φαινομένου, πλήττοντας τις πολιτιστικές βιομηχανίες και τους εργαζόμενους σε αυτές, την ίδια ώρα που αποφέρει οικονομικά οφέλη στις εταιρείες πληροφορικής και επικοινωνιών που αξιοποιούν σε όφελός τους την ανεξέλεγκτη κυκλοφορία και διαχείριση των έργων.

Παραπέρα, αρκετές έρευνες δείχνουν ότι οι συνέπειες της ‘ανταλλαγής αρχείων’ κατανέμονται ανομοιογενώς και πλήττουν περισσότερο τους λιγότερο γνωστούς, ανεξάρτητους και περιφερειακούς – τοπικούς καλλιτέχνες και εταιρείες, παρά τους πανίσχυρους διεθνείς ομίλους και τα ‘μεγάλα ονόματα’ (οι οποίοι και μπορούν ευκολότερα να αντισταθμίσουν την πτώση των πωλήσεών τους από συμπληρωματικά εισοδήματα που συνδέονται με τη φήμη τους). Έτσι, πιθανότατα ανατροφοδοτεί προϋπάρχουσες ανισότητες και συντελεί στην παραπέρα συγκέντρωση των αγορών. Οι αρνητικές συνέπειες, με άλλα λόγια, δεν αφορούν μόνον τις μεγάλες εταιρείες media και τους σουπερστάρ, όπως αρκετοί πιστεύουν, αλλά εκατοντάδες χιλιάδες επαγγελματίες καλλιτέχνες και δημιουργούς που αγωνίζονται να επιβιώσουν επαγγελματικά.

Σε ό,τι αφορά στα ‘συμπληρωματικά έσοδα’ των μουσικών (βλ. live), εν μέρει μόνο αυτά σχετίζονται με την ‘ανταλλαγή αρχείων’ και πάντως δεν τεκμηριώνεται

πως οφείλονται σε αυτήν. Η ελεύθερη διάθεση έργων στο διαδίκτυο ως εργαλείο προώθησης ενδέχεται να έχει κάποιες φορές θετικά αποτελέσματα, αλλά η επιλογή αυτή είναι λογικό να παραμένει στη δικαιοδοσία των παραγωγών τους.

Προχωρώντας περισσότερο, ακόμα κι αν η μουσική βιομηχανία καταφέρει να ισορροπήσει στα σημερινά χαμηλότερα επίπεδα πωλήσεων, το οπτικοακουστικό και οι εκδόσεις που έπονται, θα πληθθούν περισσότερο, λόγω της ιδιαίτερης φύσης τους, η οποία τους στερεί εν πολλοίς τα οικονομικά κρίσιμα ‘συμπληρωματικά οφέλη’, όπως είναι οι ζωντανές εμφανίσεις για τη μουσική.

Σε καλλιτεχνικό επίπεδο, η ‘ανταλλαγή αρχείων’ ως ένα εναλλακτικό μοντέλο διανομής στην υπηρεσία της ποικιλομορφίας, δεν φαίνεται να διαφέρει σημαντικά από το κυρίαρχο εμπορικό σε ό,τι αφορά στη ζήτηση, αφού μάλλον πριμοδοτεί το ήδη γνωστό και διαφημισμένο προϊόν. Έτσι, ενώ η πολιτιστική ποικιλομορφία, τουλάχιστον στο επίπεδο της κατανάλωσης, εξακολουθεί να απειλείται (βλ. τα μονοπώλια στη μουσική διανομή και την online εκμετάλλευση), τα ποιοτικά χαρακτηριστικά της ‘μετα-Νάπστερ’ μουσικής (και ευρύτερα καλλιτεχνικής) παραγωγής παραμένουν σχετικά και συζητήσιμα.

Λαμβάνοντας όλα τα παραπάνω υπόψιν, δύσκολα μπορεί να αντιληφθεί κανείς πώς η σημερινή ‘ανταλλαγή αρχείων’ μπορεί να εξυπηρετεί το κοινό καλό, όπως μονοσήμαντα ισχυρίζονται οι O-G & S, ιδίως όταν αυτή απειλεί χιλιάδες θέσεις εργασίας και καταπατά τα οικονομικά και ηθικά δικαιώματα δημιουργών και συντελεστών, ενώ δυνητικά διχάζει και φέρνει αντιμέτωπους κοινό και καλλιτέχνες.

Η αυξημένη σε όγκους παραγωγή, που οι δύο συγγραφείς σωστά παρατηρούν, δεν μοιάζει να προέρχεται από την ‘ανταλλαγή αρχείων’ αλλά από τον λεγόμενο ψηφιακό εκδημοκρατισμό (ήτοι περιεχόμενα παραγόμενα από τους ίδιους τους χρήστες, χαμηλότερα κόστη παραγωγής – διανομής κ.ό.κ), και ενδεχομένως θα

παρέμενε εξίσου ακμαία (αν όχι και περισσότερο;) ακόμα κι αν η παραβατική ‘ανταλλαγή’ εξέλιπε. Σε κάθε περίπτωση, η άυξηση των περιεχομένων από μόνη της δεν επαρκεί για να τεκμηριωθεί η ό,ποια κοινωνική και πολιτιστική πρόοδος εν γένει, ούτε δικαιολογεί την παραβίαση των δικαιωμάτων καλλιτεχνών και δημιουργών σε μια αγορά που δείχνει σημάδια κρίσης και περαιτέρω ολιγοπόλησης.

Τέλος, η όποια επαν-ερμηνεία των νόμων περί πνευματικής ιδιοκτησίας και της σημασίας της θα πρέπει να είναι προσεκτικά ζυγισμένη και να λαμβάνει υπόψη τα πολλαπλά και αλληλένδετα οικονομικά, πολιτιστικά και ηθικά ζητήματα που κάθε φορά εγείρονται.

### Βιβλιογραφικές αναφορές

- CISCO (2012). *Visual Networking Index: Forecast and Methodology, 2011-2016*, 30.5.2012
- CISCO (2013). *Visual Networking Index: Forecast and Methodology, 2012-2017*, 29.5.2013  
([http://www.cisco.com/en/US/solutions/collateral/ns341/ns525/ns537/ns705/ns827/white\\_paper\\_c11-481360\\_ns827\\_Networking\\_Solutions\\_White\\_Paper.html](http://www.cisco.com/en/US/solutions/collateral/ns341/ns525/ns537/ns705/ns827/white_paper_c11-481360_ns827_Networking_Solutions_White_Paper.html) )
- Council of the European Union (2008). «Council Conclusions on the development of legal offers of online cultural and creative content and the prevention and combating of piracy in the digital environment». Brussels, 20.11.2008.  
([http://www.consilium.europa.eu/uedocs/cms\\_Data/docs/pressdata/en/educ/104198.pdf](http://www.consilium.europa.eu/uedocs/cms_Data/docs/pressdata/en/educ/104198.pdf) )
- Danaher, B., Smith, M., Telang, R. and Chen, S. (2012). «The Effect of Graduated Response Anti-Piracy Laws on Music Sales». (<http://www.ftc.gov/be/workshops/microeconomics/2012/docs/Danaher.pdf> )
- Department for Professional Employees (2013). «Intellectual Property Theft: A Threat to U.S. Workers, Industries and Our Economy», *DPE*, Febr. 2013  
(<http://dpeaflcio.org/wp-content/uploads/IP-Theft-Fact-Sheet-2013.pdf>)
- Eliashberg, J., Elberse, A. and Leenders, M. (2006). «The Motion Picture Industry: Critical Issues in Practice, Current Research and New Research Directions». *Marketing Science*, τόμ. 25, τχ. 6.  
(<http://marketing.wharton.upenn.edu/documents/research/review%20of%20the%20films%20industry.pdf> )
- Ellul, J. (1965/73). *Propaganda; The Formation of Men's Attitudes*. Vintage Books
- European Audiovisual Observatory (2009). *Video on demand and catch-up TV in Europe*.  
([http://www.obs.coe.int/oea\\_publications/market/vod2009.html](http://www.obs.coe.int/oea_publications/market/vod2009.html) )



- European Commission (2009). *Final Report on the Content Online Platform*, May 2009 ([http://ec.europa.eu/avpolicy/docs/other\\_actions/col\\_platform\\_report.pdf](http://ec.europa.eu/avpolicy/docs/other_actions/col_platform_report.pdf) )
- European Commission (2011). «A Single Market for Intellectual Property Rights, European Commission». Brussels, 24.5.2011 ([http://ec.europa.eu/internal\\_market/copyright/.../ipr.../COM\\_2011\\_287\\_en.pdf](http://ec.europa.eu/internal_market/copyright/.../ipr.../COM_2011_287_en.pdf) )
- European Commission (2012). «Promoting cultural and creative sectors for growth and jobs in the EU», Brussels, 26.9.2012 (<http://ec.europa.eu/culture/our-policy-development/documents/communication-sept2012.pdf>)
- Frontier Economics (2011). *Estimating the Global Economic and Social Impacts of Counterfeiting and Piracy*, London: Frontier Economics Ltd.
- Grassmuck, V. R. (2010). «A Copyright Exception for Monetizing Filesharing: A proposal for Balancing User Freedom and Author Remuneration in the Brazilian Copyright Law Reform» ([http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract\\_id=1852463](http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=1852463))
- Hammond, R. (2012). «Profit Leak? Pre-Release File Sharing and the Music Industry». *SSRN working papers series* ([http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract\\_id=2059356](http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=2059356))
- Hesmondhalgh, D. (2007). *The Cultural Industries*. 2<sup>η</sup> έκδ., London: Sage Publications.
- Hofman, J. (2009). *Introducing Copyright*. Vancouver: Commonwealth of Learning.
- Huygen, A., Helberger, N., Poort, J., Rutten, P. and van Eijk, N. (2009). «Ups and Downs; Economic and Cultural Effects of File Sharing on Music, Film and Games». *TNO Information and Communication Technology Series*. (<http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.1350451>).
- International Federation of the Phonographic Industry (2011). *IFPI Digital Music Report 2011; Music at the touch of a button*. (<http://www.ifpi.org/content/library/DMR2011.pdf> )
- International Federation of the Phonographic Industry (2012). *IFPI Digital Music Report 2012..* (<http://www.ifpi.org/content/library/dmr2012.pdf> )
- International Video Federation (2010), *European Video: The Industry Overview* ([http://www.ivf-video.org/new/public/media/European\\_Overview\\_2010\\_IVF\\_Yearbook.pdf](http://www.ivf-video.org/new/public/media/European_Overview_2010_IVF_Yearbook.pdf) )
- Kretschmer, M. and Hardwick, P., ALCS Study (2007): *Authors' Earnings from Copyright and Non-Copyright Sources: A Survey of 25,000 British and German Writers* (<http://www.cippm.org.uk/downloads/ALCS%20Full%20report.pdf>)
- Krueger, A. (2005). «The Economics of Real Superstars: The Market for Rock Concerts in the Material World». *Journal of Labor Economics*, τόμ. 23, τχ. 1. (<http://www.iset.ge/old/upload/krueger.pdf> )
- Laing, D. (2010). «What's it worth? Calculating the Economic Value of Live Music», *Live Music Exchange*, 11.6.2012 (<http://livemusicexchange.org/blog/whats-it-worth-calculating-the-economic-value-of-live-music-dave-laing/>)
- Lee, K. (2012). «Reviewing the Greatest Films of all Time, part one: Continuity and Change». *BFI*, 18.9.2012, (<http://www.bfi.org.uk/news/reviewing-greatest-films-all-time> )
- L.E.K (2005). *The Cost of Movie Piracy*, έκθεση για την MPAA (<http://austg.com/include/downloads/PirateProfile.pdf> )
- Lemley, M. (2005). «Property, Intellectual Property, and Free Riding». *Texas Law Review*, τόμ. 83, σ. 1031, (<http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.582602> )

- Liebowitz, S. (2011). «MP3, Copyright, Piracy, Intellectual Property Issues» (<http://www.utdallas.edu/~liebowit/intprop/main.htm#filesharing> )
- Liebowitz, S. (2011b). «Metric is the Message; How much of the Decline in Sound Recording Sales is Due to File-Sharing». *SSRN working paper series* (<http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.1932518> )
- Lilley, A. (2006). «Inside the Creative Industries: Copyright on the Ground». *Institute for Public Policy Research*, 14.7.2006  
([http://www.ippr.org.uk/images/media/files/publication/2011/05/inside\\_the\\_creative\\_industries\\_1527.pdf](http://www.ippr.org.uk/images/media/files/publication/2011/05/inside_the_creative_industries_1527.pdf))
- Lowery, D. (2012). «Meet the new boss; worse than the old boss?». *The Trichordist*, 15.4.2012  
(<http://thetrichordist.com/2012/04/15/meet-the-new-boss-worse-than-the-old-boss-full-post/> )
- Mortimer, J. H., Sorensen, A. T. and Nosko, C. (2010). «Supply Responses to Digital Distribution: Recorded Music and Live Performances». *SSRN working papers series*:  
(<http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.1703041>)
- Nielsen Co – Billboard (2012). *The Nielsen Company and Billboard's 2011 Music Industry Report*  
(<http://www.businesswire.com/news/home/20120105005547/en/Nielsen-Company-Billboard%E2%80%99s-2011-Music-Industry-Report>)
- Nielsen Co – Billboard (2013). *The Nielsen Company and Billboard's 2012 Music Industry Report*.  
(<http://www.businesswire.com/news/home/20130104005149/en/Nielsen-Company-Billboard%E2%80%99s-2012-Music-Industry-Report>)
- Nielsen Co - Bakula, D. (2012). «The Music Industry: A Mid-Year Glance». *Nielsen*  
([http://www.rs.nielsen.com/content/dam/corporate/us/en/reports-downloads/2012-Webinars/nielsen\\_entertainment\\_webinar\\_deck\\_final.pdf](http://www.rs.nielsen.com/content/dam/corporate/us/en/reports-downloads/2012-Webinars/nielsen_entertainment_webinar_deck_final.pdf) )
- Oberholzer-Gee, F. and Strumpf, K. (2007). «The Effect of File Sharing on Record Sales: An Empirical Analysis». *Journal of Political Economy*, τόμ. 115, τχ. 1.  
(<http://www.hss.caltech.edu/~mshum/ec106/strumpf.pdf>)
- Oberholzer-Gee, F., and Strumpf, K. (2010). «File Sharing and Copyright». *Innovation Policy and the Economy*, τόμ. 10 τχ. 1 σσ. 19-55. (<http://www.jstor.org/stable/10.1086/605852>)
- O' Connor, J. (2007). *The Cultural and Creative Industries, Creative Partnership Series*, London: Arts Council England.
- Picard, R. (2011). «Mapping Digital Media: Digitization and Media Business Models». *Open Society Foundations* (<http://www.robertpicard.net/files/OSF-Media-Report-Handbook-Digitization-and-Media-Business-Models-final-07-18-2011-WEB.pdf> )
- Piolatto, A. and Schuett, F. (2012). «Music piracy: A case of 'The Rich Get Richer and the Poor Get Poorer'». *Information Economics and Policy*, τόμ. 24, τχ. 1.  
(<http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0167624512000030> )
- Postman, N. (1992). *Technopoly: The Surrender of Culture to Technology*. Vintage Books
- Poort, J., Rutten, P. and Van Eijk, N. (2010), «Legal, Economic and Cultural Aspects of File Sharing». *Communications and Strategies*, τχ. 77, σσ. 35-54  
([http://www.ivir.nl/publications/vaneijk/Communications&Strategies\\_2010.pdf](http://www.ivir.nl/publications/vaneijk/Communications&Strategies_2010.pdf) )
- Pricewaterhouse Coopers (2010). *Global Entertainment and Media Outlook 2010 – 2014*.
- Pricewaterhouse Coopers (2012), *Global entertainment and media outlook, 2012-2016 / Filmed Entertainment*. for Press Use.  
(<http://www.entertainmentbusiness.nl/sites/default/files/documents/2012/Filmed%20entertainment.pdf>)

- Serra, J., Corral, A., Boguna, M., Haro, M. and Arcos, J. (2012). «Measuring the Evolution of Contemporary Western Popular Music», *Scientific Reports*, τ. 2, σ. 521.  
(<http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3405292/>)
- Sinnreich, A. (2012) «The Piracy Crusade». *mediacommons.org*  
(<http://mediacommons.futureofthebook.org/mcpress/piracycrusade/> )
- Siwek, St. E. (2006). *The True Cost of Motion Picture to U.S. Economy*, Institute for Policy Innovation, Report 186.  
([http://nbcuni.tv/About\\_NBC\\_Universal/Intellectual\\_Property/pdf/Motion\\_Picture\\_Piracy.pdf](http://nbcuni.tv/About_NBC_Universal/Intellectual_Property/pdf/Motion_Picture_Piracy.pdf) )
- Siwek, St. E. (2007). *The True Cost of Copyright Industry Piracy to the U.S. Economy*, Institute for Policy Innovation, Report 189 ([http://www.ipi.org/ipi\\_issues/detail/the-true-cost-of-copyright-industry-piracy-to-the-us-economy](http://www.ipi.org/ipi_issues/detail/the-true-cost-of-copyright-industry-piracy-to-the-us-economy) )
- Siwek, Stephen, (2011). «Copyright industries in the U.S. Economy. The 2011 Report», *Economists Incorporated*, έκθεση για την International Intellectual Property Alliance  
(<http://www.iipa.com/pdf/2011CopyrightIndustriesReport.PDF>)
- Smith, M. and Telang, R. (2012). «Assesing the Academic Literature Regarding the Impact of Media Piracy on Sales», *SSRN working paper series*  
([http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract\\_id=2132153](http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=2132153))
- Tera Consultants (2010). *Building A Digital Economy: The Importance of Saving Jobs in EU's Creative Industries* ([www.droit-technologie.org/upload/dossier/doc/219-1.pdf](http://www.droit-technologie.org/upload/dossier/doc/219-1.pdf))
- UNESCO (2009) World Report. *Investing in Cultural Diversity and Intercultural Dialogue*, Executive Summary (<http://unesdoc.unesco.org/images/0018/001847/184755e.pdf> )
- UNESCO Institute of Statistics (2011). *Measuring the diversity of cultural expressions*  
(<http://www.uis.unesco.org/culture/Documents/tp6-2011-stirling-culture-en2.pdf> )
- U.S. Government Accountability Office (2010). *Intellectual Property. Observations on Efforts to Quantify the Economic Effects of Counterfeit and Pirated Goods.*  
(<http://www.gao.gov/products/GAO-10-423> )
- Waldfogel, J. (2011). «Is the Sky Falling? The Quality of New Recorded Music Since Napster», *Vox EU*, 14.11.2011, (<http://www.voxeu.org/article/was-napster-day-music-died>)
- Waldfogel, J. (2012). «Copyright Research in the Digital Age: Moving from Piracy to the Supply of New Products». *American Economic Review*, τόμ. 102 τχ. 3, σσ: 337-42  
(<http://www.aeaweb.org/articles.php?doi=10.1257/aer.102.3.337> )
- Waldfogel, J. (2012b). «And the Bands Played On: Digital Disintermediation and the Quality of New Recorded Music». *SSRN working papers series* (<http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.2117372>)
- Weda, J., Akker, I., Poort, J., Risseuw, P., Rutten, P., Beunen, A. (2011). *Wat er speelt*. SEO Economisch Onderzoek.
- Zentner, A. (2010). «Measuring the Impact of File Sharing on the Movie Industry: An Empirical Analysis Using a Panel of Countries». *SSRN working papers series*.  
(<http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.1792615> )

[όπου δεν αναφέρεται διαφορετικά, οι μεταφράσεις των αποσπασμάτων είναι του συγγραφέα]