

## **Kako avtorskoppravno zavarovati besedo? Avtorsko pravo in konceptualna umetnost**

TJAŠA BOBEK

**Povzetek** Prispevek obravnava avtorskoppravno varstvo del konceptualne umetnosti in izpostavlja probleme, ki se pri tem pojavljajo. Osredotoča se predvsem na ureditev v Republiki Sloveniji, hkrati pa analizira tudi francosko sodno prakso in teorijo, kjer izpostavlja predvsem novejši pristop, ki je naklonjen razširitvi razlage zakonskih predpostavk in holistični oceni sodobnega umetniškega dela. Avtorica zaključuje, da lahko z ločevanjem med abstraktno idejo in idejo, ki se je na ustrezen način izrazila v zunanem svetu, uporabimo subjektiven pristop k individualnosti tudi za konceptualna umetniška dela, ki jih lahko na ta način ustrezno avtorskoppravno zavarujemo.

**KJUČNE BESEDE:** • avtorsko pravo • konceptualna umetnost • individualna intelektualna stvaritev • individualnost • izraženost • subjektiven pristop k individualnosti • holistična ocena umetniškega dela

---

NASLOV AVTORICE: Tjaša Bobek, mlada raziskovalka, Univerza v Poitiersu, 15 rue de l'Hôtel Dieu, 86000 Poitiers, Francija, e-pošta: tjasa.bobek@univ-poitiers.fr.

DOI 10.18690/18557147.7.1.39-55(2015), UDK: 346.546.5:347.45, JEL: K12, K21  
ISSN 1855-7147 Tiskana izdaja / 1855-7155 Spletna izdaja © 2015 LeXonomica (Maribor)  
Na svetovnem spletu dostopno na <http://journals.lexonomica.press>.

## Copyright protection for a word? Copyright and conceptual art

TJAŠA BOBEK

**Abstract** The paper deals with protection of works of conceptual art by copyright and sets out the problems linked to such protection. It focuses primarily on the Slovenian legal system but analyses French theory and legal practice as well, where it focuses on its new approach, which is inclined to broaden legal requirements and focusing on holistic approach to a work of contemporary art. The authoress concludes that by separating between an abstract idea and an idea, which has been properly expressed, subjective approach to originality can be used also for conceptual works of art that can consequently become protected by copyright.

**KEYWORDS:** • copyright law • conceptual art • individual intellectuall creation • originality • form • subjective approach to originality • holistic view on a work of art

---

CORRESPONDENCE ADDRESS: Tjaša Bobek, young researcher, University in Poitiersu, 15 rue de l'Hôtel Dieu, 86000 Poitiers, France, e-mail: [tjasa.bobek@univ-poitiers.fr](mailto:tjasa.bobek@univ-poitiers.fr).

DOI 10.18690/18557147.7.1.39-55(2015), UDK: 346.546.5:347.45, JEL: K12, K21  
ISSN 1855-7147 Print / 1855-7155 On-line © 2015 LeXonomica (Maribor)  
Available on-line at <http://journals.lexonomica.press>.

## 1 Uvod

Razvoj konceptualne umetnosti v drugi polovici 20. st., ki je presegla reprezentacijo in se osredotočila na dematerializacijo, je spremenil pojmovanje umetniškega dela in hkrati odprl vprašanja avtorskoppravnega varstva teh del. Med umetnostjo in pravom obstaja večer konflikt. Avtorsko pravo s tem, da umetniškim delom ponuja avtorskoppravno varstvo, stimulira in nagrajuje kreativnost. Po drugi strani pa mora paziti, da ne zagotavlja prestrogega varstva, ki bi kreativnost lahko zavrila. Ob vse večjem številu sodnih primerov se jasno kaže, da konceptualna umetnost ta konflikt zaostruje in preizkuša, do koder lahko avtorsko pravo še razširi meje svojega varstva.

Ob sodobnih umetniških delih se nam pravnikom dandanes poraja vprašanje, kakšne so meje, do katerih lahko avtorsko pravo še nudi varstvo abstraktnim umetniškim delom? Če lahko umetnik kot umetniško delo razstavi prazno belo platno, pločevinke Coca-Cole ali če občinstvu kot skladbo predvaja 4 minute in 33 sekund tišine, ali lahko sploh še govorimo o umetnosti? In ali v takšnih primerih sploh še lahko govorimo o umetniškem delu, ki bi ga bilo potrebno avtorskoppravno varovati?

V članku je analizirano vprašanje, do katere mere in na kakšen način lahko avtorsko pravo še nudi varstvo delom konceptualne umetnosti, pri čemer se opira tako na slovensko kot tudi na tujo teorijo in sodno prakso.

## 2 Avtorskoppravno varstvo umetniških del

Umetniška dela so zaznamovana z vrsto avtorskoppravnih posebnosti. Te izvirajo iz specifičnega načina kreacije pri upodabljanju vidnih oblik (gre zlasti za združenost likovne kreacije in likovne izvedbe), za vezanost dela na materialni nosilec, ki se nato odraža v posebnih razmerjih do lastninske pravice, za poseben pomen originala ter za omejeno možnost njihovega izkoriščanja, kar se odraža v krepitvi materialnih avtorskih pravic (Trampuž, 1996: 29).

Avtorskoppravno varstvo umetniških del v Republiki Sloveniji ureja Zakon o avtorski in sorodnih pravicah (v nad.: ZASP).<sup>1</sup> Prvi odstavek 5. člena ZASP je oblikovan splošno in abstraktno, saj določa, da je avtorsko delo individualna in intelektualna stvaritev s področja književnosti, znanosti in umetnosti, ki je izražena na kakršen koli način. V drugem odstavku istega člena pa zakon primeroma našteva najpogostejše kategorije, ki jih lahko štejemo za avtorska dela.<sup>2</sup>

Da bi torej lahko neko delo po ZASP opredelili kot avtorsko delo, mora le-to izpolnjevati naslednje predpostavke:

- Biti mora stvaritev in kot tako rezultat človeškega ravnanja.

- To ravnanje mora biti ustvarjalno (delo mora pripadati eni izmed treh kategorij, in sicer znanosti, književnosti ali umetnosti).
- Delo mora biti duhovna stvaritev oz. izdelek človeških rok, s katerim avtor izraža svoje misli, občutke in čustva.
- Delo mora izražati individualnost (torej neko osebnost in izvirnost).
- Delo se mora izraziti v zunanjem svetu tako, da je zaznavno za človeške čute.<sup>3</sup>

ZASP k tem predpostavkam v 9. členu dodaja še negativno predpostavko. Delo ne sme spadati pod taksativno naštete nevarovane stvaritve. To so ideje, načela, odkritja, uradna besedila z zakonodajnega, upravnega in sodnega področja ter ljudske književne in umetniške stvaritve.

Na vprašanje, katera stvaritev je avtorsko delo, torej ni univerzalnega odgovora. Stvaritve moramo ocenjevati z vidika navedenih predpostavk, in sicer tako, da morajo biti predpostavke izpolnjene kumulativno, saj lahko le v tem primeru govorimo o avtorskem delu. Velja pa opomniti, da so posamezne kategorije avtorskih del, ki so naštete v ZASP,<sup>4</sup> naštete zgolj primeroma in so lahko pri odločanju le v pomoč, saj iz avtorskoprnega varstva ne izključujejo del, ki ne pripadajo nobeni v ZASP našteti kategoriji. Prav tako pa tudi ne pomeni, da so našteti primeri avtorskih del dejansko avtorska dela. Pomembno je namreč, da tudi našteta dela vsebujejo vse predpostavke za opredelitev nekega dela kot avtorskega.

### **3 Konceptualna umetnost in problemi njenega avtorskoprnega varstva**

#### **3.1 Opredelitev problema**

V drugi polovici 20. st. se je v Združenih državah Amerike (ZDA) začelo uveljavljati novo pojmovanje umetniškega dela, imenovano konceptualna umetnost. Gre za radikalni idealizem, kjer tisto, kar je edino zares važno v umetniškem delu, ni njegovo fizično obstajanje oz. njegova materialna podoba, pač pa ideja (koncept, zamisel), ki tiči za tem delom, ki je obstajala pred njim in ki mu prinaša pomen (Vodnik po slikarstvu, 1994: 243). Kot primere konceptualne umetnosti lahko navedemo dela Josepha Koshuta, Yvesa Kleina<sup>5</sup> in dela Marcela Duchampa.

Če vzamemo za primer Duchampovo Fontano,<sup>6</sup> lahko ugotovimo, da konceptualni umetniki menijo, da ni pisoar tisti, ki predstavlja umetniško delo. Sama ideja, da se pisoar razstavi kot umetniško delo, da se razstavi pod določenim imenom in v določenih okoliščinah, predstavlja za njih umetniško delo.<sup>7</sup> Tisto, kar vidimo kot končen umetniški izdelek, je torej zgolj posledica naključnega procesa umetnikove ustvarjalnosti.

Ta abstrakcija predstavlja velik izziv za avtorsko pravo. Konceptualna umetniška dela z avtorskoppravnega stališča bodisi ne moremo opredeliti kot individualne intelektualne stvaritve (delo ne izraža avtorjeve osebnosti), bodisi se spopadamo s problemom, da avtorsko pravo ne varuje idej (ni predmet tisti, ki odraža osebnost avtorja, ampak jo odraža ideja, ki se skriva za umetniško stvaritvijo).

### 3.2 Na kratko o varstvu idej

Po splošnem pravilu iz 5. člena ZASP morajo biti avtorska dela izražena tako, da so zaznavna za človeške čute. Ker *Trampuž* meni, da je pri likovnih delih praviloma edini način izraza njihovo opredmetenje, morajo biti utelešena na materialnem nosilcu. Ustvarjalni proces se tako zaključi s predmetom (npr slika, kip), ki ustreza avtorjevi ideji. Govorimo o t. i. skladnosti ideje in njene realizacije (Trampuž, 1996: 72).

ZASP v 9. členu določa, da ideje niso avtorskoppravno varovane. Samo konkretna realizacija ideje je lahko avtorskoppravno varovana. Pri splošnih idejah je nevarovanost idej nesporna in vsakomur jasna, težave se pojavijo, ko je določena ideja konkretnije razdelana v nekem umetniškem delu, saj je prehod iz ideje v individualno intelektualno stvaritev tekoč in neopredeljen. Kljub temu je slovenska znanstvena stroka mnenja, da imamo opraviti z avtorskim delom šele, ko se ideja zgosti v konkretno in individualizirano izpeljavo stvaritve (Trampuž, Oman, Zupančič, 1997: 52).

Če obliko definiramo kot vsako manifestacijo v zunanjem svetu, zaznavno za človeške čute, in če idejo definiramo kot zamišljeno predstavitev nečesa, kar pa ni izraženo v zunanjem svetu, postane nedvomno povsem jasno, da je avtorskoppravno varstvo nujno odvisno od oblike in da same ideje resnično ne morejo uživati avtorskoppravnega varstva. Povsem nekaj drugega pa je, če se varuje idejo, ki je konkretizirana v umetniški stvaritvi, kar ponazarja naslednji primer iz francoske sodne prakse.

Leta 1984 je umetnik Christo z blagom ovil najstarejši most v Parizu, Pont-Neuf. Primer je prišel na sodišče, ko so fotografije ovitega mostu brez umetnikovega dovoljenja uporabili na razglednicah. Christo je trdil, da ni samo formuliral ideje, ampak je v svojem ustvarjalnem procesu ustvaril umetniško delo, pa čeprav kratkotrajno. Pritožbeno sodišče v Parizu se je znašlo pred težko nalogo, saj je moralo odločiti, ali oviti Pont-Neuf predstavlja umetniško stvaritev v smislu predpostavk individualnosti in izraženosti. Odločilo je, da ideja ovijanja mostu z blagom z namenom, da bi se poudarila oblika in čistost linij mostu, predstavlja individualno intelektualno stvaritev, ki se je na ustrezen način izrazila v zunanjem svetu, in ki je torej avtorsko delo ter je kot tako lahko predmet avtorskoppravnega varstva. Sodišče se je tako odločilo zato, ker je menilo, da je ideja opredeljena, določena in zaznavna za človeške čute.<sup>8</sup> Sodišče v tej odločitvi ni nudilo

avtorskoprnega varstva sami ideji, torej ovijanju določenih predmetov, ki se nato predstavijo kot umetniško delo, ampak realizaciji te ideje v konkretni umetniški stvaritvi, natančneje ovitemu mostu. Zaradi tega je dobil Christo pravico do odškodnine, ni pa mogel preprečiti drugim umetnikom, da bi tudi oni ustvarjali umetniška dela na način, da bi raznorazne predmete zavijali v platno. Ideja zavijanja posameznih predmetov kot umetniških del je tako dostopna vsakomur in ne more biti predmet varstva.

V drugem primeru je Christo tožil oglaševalsko agencijo, ker je objavila fotografije bazena, prekrita z roza blagom, ki ga je ustvaril nek drug umetnik. Toda v nasprotju s prvim primerom je tokrat sodišče odločilo, da Christo ni upravičen do odškodnine, ker avtorsko pravo varuje samo individualne intelektualne stvaritve in ne vseh umetniških oblik, ki izhajajo iz istega umetniškega stila, ali ideje (Walravens, 1999: 108). Povedano z drugimi besedami, prvo delo (oviti Pont-Neuf) uživa varstvo, ker je individualna intelektualna stvaritev, ki je izražena, drugo pa ne, ker gre samo za umetniški postopek, ki ga uporablja avtor in ki kot postopek ne more biti varovan. Odločitev sodišča v drugem primeru tako očitno ne upošteva dejstva, da je pri Christu ravno umetniški stil tisti, ki karakterizira njegovo delo in ga dela drugačnega od del drugih avtorjev. Umetniški stil je del umetniške stvaritve, saj se skozi ta stil delo identificira. Ideje so v sodobni umetnosti lahko umetniška dela same po sebi.

### 3.3 Predpostavka individualnosti v sodobni umetnosti

Za avtorsko pravo je zelo pomembna vez, ki se ustvari med avtorjem in njegovim delom. Ta vez se je v umetnosti oblikovala predvsem zaradi posebnosti, ki jih imajo umetniška dela v primerjavi z drugimi deli, ki so prav tako lahko avtorskopravno varovana. Kaže se predvsem v predpostavki individualnosti (ang. originality, fr. originalité).

Individualnost posameznega avtorskega dela je tisto, kar to delo dela drugačno od drugih. Ločuje ga od avtorsko nevarovanih vsakdanjih predmetov in pojavov na eni strani, od umetniške in kulturne dediščine v obči lasti na drugi strani ter nenazadnje tudi od drugih varovanih avtorskih del.

Francoski teoretik *Desbois* definira individualnost tako:

Originalna je vsaka stvaritev, ki ni zgolj gola reprodukcija že obstoječega dela in ki izraža avtorjev okus, inteligenco in njegove spretnosti ter s tem svojo osebnost, ki se razkriva v kompoziciji in izrazu umetniškega dela (*Desbois*, 1978: 23).

*Trampuž* individualnost definira kot tisto, kar se kaže v avtorjevem delu tako, da ga lahko označimo kot svojevrstnega, inovativnega in samosvojega (*Trampuž*, 2000: 85). Dandanes umetniki v svojih delih namenoma opuščajo osebnostno komponento. Umetniška dela so skoraj povsem anonimna, opredeljujejo jih

predvsem umetnikov podpis, umetniške kritike in njihov institucionalni okvir (Walravens, 2003: 4). Mnogi tako trdijo, da *ready-mades*<sup>9</sup> ne morejo biti avtorskoppravno varovana umetniška dela, ker jim manjka osebni pečat avtorja. Toda umetniško delo je posledica umetnikove miselne dejavnosti, njegove ustvarjalnosti. Menimo torej, da je tudi v sodobni umetnosti avtorjev osebni pečat zagotovo prisoten.

Tudi francoska teoretičarka *Walravens* trdi, da je umetniško delo vedno prežeto z avtorjevo osebnostjo, ne glede na to, ali gre za tradicionalno sliko ali pa za Duchampov *ready-made*. Kdorkoli lahko naredi kopijo Duchampove Fontane, samo pisoiar mora kupiti in ga podpisati R.Mutt, 1917. Zato je za sodobno umetnost tako pomembno, da spoznamo, da je v resnici koncept, ki se skriva za razstavljenim predmetom, tisti, ki nosi bistvo in sporočilo samega dela. Pri *ready-madih* je avtorjeva zamisel in njegova odločitev, da se ta predmet razstavi kot umetniško delo tista, ki razkriva avtorjevo osebnost. Kreativnost je torej tukaj mišljena kot mentalni proces (Walravens, 2005: 313).

#### 4 Stališče slovenskega prava

Nesporno je, da so lahko tudi umetniška dela avtorska dela in kot takšna varovana s strani avtorskega prava, če le izpolnjujejo vse v zakonu našete predpostavke: podane morajo biti stvaritev, področje ustvarjalnost, duhovnost, individualnost in izraženost.

Poleg likovnih del, za katera nam je lahko že takoj na prvi pogled jasno, v katero kategorijo se lahko uvrstijo, oz. glede katerih ni dvoma, da izpolnjujejo vse potrebne predpostavke, obstajajo tudi tako imenovani mejni primeri, kot jih poimenuje *Trampuž* (Trampuž, 1996: 46). To so primeri, ki spadajo v mejna področja likovne ustvarjalnosti ali pa prehajajo na druga področja, zlasti na področje uporabne umetnosti. Z vidika avtorskega prava se zastavlja vprašanje, ali gre v teh primerih še za avtorska dela, ki jim je mogoče zagotoviti varstvo. Večino problemov mejnih primerov se da rešiti z ugotavljanjem, ali so izpolnjeni splošni pogoji iz 5. člena ZASP in s študijem sodne prakse. Ob tej predpostavki je bil priznan status likovnega avtorskega dela med drugim tudi oblikovanju kostumov, modnim kreacijam, karikaturam, grafitom in okrasni pisavi.

*Trampuž* meni, da je konfrontacija avtorskega prava in likovne umetnosti kot tudi prava in umetnosti nasploh le navidezna. Tako kot pri vseh ostalih kategorijah avtorskih del je udi pri umetniških delih glavni kriterij za opredelitev dela kot individualne intelektualne stvaritve izpolnjevanje zakonskih predpostavk. To je izključni okvir, v katerem se lahko pravnik giblje in zaradi katerega lahko ali pa ne neko umetniško delo opredelimo kot avtorsko delo. Svojo trditev dokazuje z neuspešnimi poskusi opredelitve pojma likovne umetnosti oz. likovnih del v pravni doktrini in sodni praksi. Po njegovem mnenju so bile te definicije obsojene

na neuspeh zato, ker so mešale različna področja in različne ravni. Sam meni, da do definicije umetniškega avtorskega dela pridemo zgolj z opredelitvijo umetniškega dela v okviru avtorskega prava in ne preko opredeljevanja same umetnosti. Gre namreč za normativni in ne za umetnostnozgodovinski pojem. Umetnost je izven prava, zato avtorsko pravo ni in ne more biti razsodnik o vprašanih umetnosti. Avtorsko pravo zgolj ugotavlja obstoj avtorskega dela kot individualne intelektualne stvaritve in z njim povezane pravne posledice (Trampuž, 1996: 43).

*Trampuž* kot avtorskopravno nevarovana likovna dela našteva splošne okoliščine ustvarjanja in nekatere primere sodobne umetnosti. Kot primere, ki jim je večinska doktrina ali pravna praksa odrekla avtorskopravno varstvo navaja: *ready-mades* oz. *objets trouvés*,<sup>10</sup> *body art*,<sup>11</sup> *happening*,<sup>12</sup> nekatere primerke *pop-arta*,<sup>13</sup> *appropriation art*,<sup>14</sup> monokromno slikarstvo,<sup>15</sup> naključno metanje barv in prazne slike (Trampuž, 1996: 52). Takšno stališče je v dobi, kjer je umetnost prisotna že skoraj na vseh področjih človeškega delovanja, zastarelo in nesprejemljivo. Menimo, da bi se veljalo pri slovenski teoriji in praksi začeti zgledovati po tujih ureditvah, ki ponujajo modernejše rešitve.

## 5 Rešitve, ki jih ponuja francosko pravo

### 5.1 Primer *Paradis*

Jakob Gautel, nemški kipar, je leta 1990 v psihiatrični bolnici Ville-Evrard razstavil svoje delo z naslovom *Paradis* – nad straniščna vrata nekdanje spalnice, v kateri so bili nastanjeni alkoholiki, je pritrdil zlat napis *Paradis*. Leta 2002 je nato fotografinja Bettina Rheims v tej spalnici ustvarjala fotografije za svoj triptih *Nouvelle Eve*, na katerih se je pojavil tudi Gautelov napis *Paradis*. Ker je Bettina Rheims kopirala njegovo umetniško delo, je Jakob Gautel proti njej sprožil sodni postopek zaradi kršitve avtorske pravice.

Dne 13. novembra 2008 je Vrhovno sodišče v Franciji izdalo sodbo, ki predstavlja pomemben mejnik v zgodovini avtorskega prava.<sup>16</sup> Sodišče je razsodilo, da umetniško delo kljub svoji konceptualni naravi odseva vez med avtorjem in njegovim delom, ki se tako rada poudarja v filozofiji avtorskega prava in v tradicionalni likovni umetnosti. Odločilo je, da je *Paradis* kot umetniško delo konceptualne narave nedvomno v zunanjem svetu zaznavno za človeške čute kot individualna intelektualna stvaritev. V tem primeru je sodišče prvič v zgodovini avtorskega prava uporabilo subjektivni pristop k individualnosti za konceptualno umetniško delo in razvilo holistično oceno sodobnega umetniškega dela.



## 5.2 Subjektivni pristop k individualnosti

### 5.2.1 Subjektivno presojanje individualnosti umetniškega dela

Umetniško delo izhaja iz samega umetnika, saj je on tisti, ki si ga je zamislil in realiziral. Zato avtorsko delo na nek način vedno odraža avtorjevo osebnost. Govorimo o subjektivnem pristopu k individualnosti (Walravens, 1999: 102). Njegovo nasprotje je objektivni pristop, ki se uporablja v pravu industrijske lastnine in išče individualnost v sami pravici in ne v stvaritvi.<sup>17</sup>

Večini tradicionalnih del likovne umetnosti temu subjektivnemu kriteriju ni težko zadostiti. Toda ker so dandanes umetniška dela dematerializirana in zaznamovana predvsem z neosebniimi elementi, naključno izbiro in podobnim, je težko določiti, ali se v stvaritvi sploh kaže kakršnakoli individualnost.

Pri presojanju, ali delo odraža umetnikovo osebnost, igra pomembno vlogo okoliščina, na kakšen način oz. v kakšni obliki je umetnik izrazil svojo idejo v zunanjem svetu, saj bo to ena izmed ključnih okoliščin, ki bodo potrdile ali ovrgle možnost avtorskoppravnega varstva.

*Walravensova* meni, da se lahko tudi sodobna umetniška dela avtorskoppravno varujejo. Problem vidi v tem, da so sodišča ujeta med pravom, katerega osnovna ideja glede varstva umetniških del se ni spremenila od 19. st. dalje, in sodobno umetnostjo. Zato k rešitvi pristopi na zelo zanimiv način. Zdi se ji logično, da se mora kot posledica spremenjenega pristopa k umetniškim delom v umetniški stroki spremeniti tudi pravo. Pravo ne more in ne sme ostati statično, statičnost pa se kaže že v tem, da avtorsko pravo obravnava umetniška dela na enak način kot literarna, kljub očitnim razlikam med obojimi. Meni, da je potrebno spremeniti pristop k individualnosti, saj je to kriterij, na katerem temelji celotno avtorskoppravno varstvo. Sodišča morajo pri presoji individualnosti upoštevati ustvarjalni proces izbire in način predstavitve umetniškega dela (Walravens, 1999: 148).

### 5.2.2 Kreativnost in pomen avtorjeve izbire

Umetnikova aktivnost v smislu kreativnosti ni odvisna le od fizičnih dejanj, ki jih izvrši avtor, ampak tudi od izbir, ki jih opravi, in njihove izvedbe. Toda ali je lahko izbira aktivnost v smislu intelektualne dejavnosti? Nekateri francoski teoretiki, kot na primer *Laligant*, *Cherpillod*, *Gaudrat* in drugi, trdijo, da ne. V skladu s tem stališčem umetniška dela, ki so nastala zgolj kot posledica umetnikove izbire, ne bi smela biti avtorskoppravno varovana, saj je umetnik le izbral že obstoječi predmet, ki je kot takšen že obstajal, in ni kot avtor k temu predmetu dodal nobenega dodatnega elementa, zato v njem tudi ni pustil svojega

osebnega pečata (Walravens, 2009: 40). Izbirati, še posebej že obstoječe elemente, torej ne označuje umetniške dejavnosti. To nas popelje nazaj k materialističnemu dojemanju umetniških del, ki je v popolnem nasprotju z današnjo logiko umetnosti. Zato je smiseln drugačen, subjektivni pristop, ki vizualno realnost nadomešča z abstraktno realnostjo, ki temelji na konceptih. Abstraktna realnost je kot taka posledica umetnika kot enkratne osebnosti v umetniškem svetu, čigar kreativnost je lahko zgolj edinstvena, nenadomestljiva in neprenosljiva.

Tudi izbira je lahko kreativna. *Paradis* je individualna intelektualna stvaritev. Razkriva celoten koncept umetniškega dela, saj je rezultat kreativnih izbir njenega avtorja, te izbire pa odražajo namen, ki ga je avtor želel doseči s svojim umetniških delom, in njegovo umetniško svobodo. Prav namen in umetniška svoboda sta jasno zaznavna v izbirah, ki tvorijo končno umetniško delo. Prvič se to izraža v izbiri točno določene besede (*paradis*, slovensko raj), drugič, v izbiri lokacije (psihiatrična bolnišnica) in tretjič v izbiri razstavnega prostora (vrata stranišča v nekdanji spalnici za alkoholike). Že iz teh treh osnovnih elementov je mogoče razbrati namen in sporočilo, ki ju je avtor želel posredovati svetu. V samem umetniškem delu pa zaznamo še številne druge kot denimo način zapisa besede ali izbira prav teh vrat, ker so imela ključavnico v obliki križa in ker so bila del stene, iz katere se je krušila barva. Kombinacija vseh teh izbir nas vodi do končne umetniške stvaritve, ki na gledalca ustvari celosten vtis. *Paradis* kot umetniško delo je rezultat izbire določenih že obstoječih elementov in implementacije teh izbranih elementov v končno celoto, predstavljeno kot umetniško delo. Samo aktivnost, ki se pri tem po avtorskem pravu zahteva od avtorja, lahko najdemo v miselnem procesu umetniškega ustvarjanja – izbiri (Walravens, 2009: 44). Zaradi tega menimo, da konceptualni pristop v sodobni umetnosti ne preprečuje avtorjem, da bi v svojih delih pustili osebni pečat.

Če sprejmemo dejstvo, da izbire ustvarjajo del umetniškega ustvarjanja, potem vprašanje, ali je umetnik uporabil že obstoječe elemente v svoji stvaritvi, sploh ni več relevantno. Umetniška kreativnost se izraža bolj skozi miselni proces kot pa skozi materialno realizacijo same stvaritve (Walravens, 2009: 48).

Intelektualen pristop so sodišča v Franciji uporabila že prej, denimo v primeru, ko je Rindy Sam poljubila belo monokromo platno Cya Twomblya in tako na njem pustila živo rdeč odtis svojih ustnic.<sup>18</sup> V tem primeru se sploh ni presojalo, ali je bil Cy Twombly tisti, ki je pobarval platno na belo. Presojala se je izdelava umetniškega dela kot celote, v smislu, da je on izbral, da bo svojo idejo izrazil skozi belo pobarvano platno, s čimer se takoj domneva, da je v umetniškem delu pustil svoj osebni pečat, ki ga ostala anonimna bela platna ne morejo imeti. V konceptualni umetnosti, kjer se domneva, da umetniška stvaritev ni posledica umetnikove izdelave ampak njegove izbire, postane koncept umetniškega dela tisti glavni element, ki ga je potrebno presojati z vidika avtorskega prava in ne samo materialno ustvarjanje v smislu izdelave.

### 5.2.3 Avtorjeva predstavitev kot možen kriterij za presojo individualnosti umetniških del

Način, kako je umetniško delo predstavljeno, igra v sodobni in sploh v konceptualni umetnosti pomembno vlogo. Če konceptualno umetniško delo vzamemo iz njegovega prvotnega okolja, ga kaj kmalu ne bomo mogli več dojemati na enak način kot prej, če ga bomo sploh še lahko šteli za umetniško delo, glede na to, da si je tak sloves pridobilo ravno s predstavitevjo v tem okolju.

Obstaja veliko umetniških del, ki so neločljivo povezana s prostorom, v katerem so razstavljena. Prav presoja tega razstavnega prostora velikokrat omogoča, da zaznamo edinstvenost in pečat avtorjeve osebnosti v določenem umetniškem delu.<sup>19</sup> Tudi v primeru *Paradisa* je sodišče poudarilo, kako pomemben element predstavlja v konceptualnem umetniškem delu prostor, v katerem je delo razstavljeno in ga razglasilo za temeljno sestavino tega umetniškega dela. Pri tem sodišče ni zgolj varovalo ustvarjalnega procesa kot takega, kot je trdila Bettina Rheims, ampak je varovalo individualno umetniško delo, ki nosi pečat avtorjeve osebnosti, kar je razvidno predvsem iz povezave med besedo *Paradis* in razstavnim prostorom. Prav lokacija napisa v prostoru predstavlja po mnenju sodišča integralni del umetniškega dela. Presoja razstavnega prostora je zato pogoj *sine qua non* za pravilno razumevanje individualnosti konceptualnega umetniškega dela in menimo, da bi ga morala v bodoče upoštevati vsa sodišča.

## 5.3 Holistični, celostni pogled na umetniško delo

Če je ideja, ki se skriva za umetniškim delom po svoji naravi bolj intelektualna kot materialna, je potrebno umetniško delo obravnavati holistično, celostno, tako, da upoštevamo vse njegove komponente. Razločujemo lahko dve vrsti elementov, ki sestavljajo konceptualno umetniško delo, to so otipljivi, materialni elementi, in neotipljivi, nematerialni elementi.

### 5.3.1 Otipljivi, materialni elementi

Za umetniško delo so v prvi vrsti pomembni elementi, ki so na prvi pogled zaznavni in jasno predstavljajo samo umetniško delo. V primeru *Paradisa* so to sam napis, ki je pozlačen, tako da daje vtis obrabljenega, starega napisa, nato stara in obrabljena vrata s ključavnico v obliki križa, na katerih visi napis, in nazadnje tudi propadajoča stara stena s katere se lušči barva. Vsi ti elementi so predmet realizacije ideje, ki si jo je zamislil umetnik, z drugimi besedami, bili so predstavljeni v končnem umetniškem delu (Walravens, 2009: 22). Kljub temu pa samo presoja teh elementov še zdaleč ne daje prave slike umetniškega dela kot celote, takšnega, kot nam ga je hotel prikazati umetnik. *Paradis* sestavljajo poleg samega napisa tudi drugi elementi, ki skupaj tvorijo umetniško delo Jakoba

Gautela, tako, kot bi ga naj zaznal gledalec. Šele če ga presojamo tudi s strani neotipljivih elementov, se nam umetniško delo razkrije v vsej svoji globini.

### 5.3.2 Neotipljivi, nematerialni elementi

Paradis lahko uvrstimo v strujo konceptualne umetnosti, ki dojema umetniško delo kot izkušnjo. Za to strujo je značilno, da umetniško delo pogosto sestavljajo tudi elementi, ki so očem na prvi pogled skriti, vendar vseeno jasno zaznavni, če se lotimo poglobljene analize umetniškega dela. Od leta 1960 dalje so umetniki začeli v svoja umetniška dela vključevati raznorazne elemente, ki so temeljili bolj na čutni zaznavi kot na vidni (npr. zvok, barva, slika, prostor, čas). S tem so ustvarjali nove povezave med svojimi umetniški deli in občinstvom. Gledalec je namreč v konceptualni umetnosti pozvan, da presodi umetniško delo tako, da analizira vse njegove sestavine, ki jih je zmožen zaznati s svojimi čutili, tudi tiste, ki izhajajo iz procesa umetniškega ustvarjanja, ter nenazadnje sam namen, ki ga je umetnik hotel doseči s svojim delom.

Kontekst, v katerem je umetniško delo razstavljeno, je denimo element, ki izhaja iz prostora, ki ga je umetnik izbral za mesto svoje razstave, in je kot takšen odločilen za samo dojetje umetniškega dela. Kaže na soodvisnost prostora in umetniškega dela ter na pomembnost, ki ga ima umetniško delo v okviru določenega konteksta (Walravens, 2009: 24). S tem ko umetniki kot sestavne elemente v svoja umetniška dela vključijo tudi razstavni prostor, energijo lokacije in gledalčev pogled na umetniško delo, ustvarijo umetniško delo, ki ne vključuje samo vidnega, ampak tudi tisto, kar je na nek način čustveno zaznavno z ostalimi čutili.

Gautel je svoje delo determiniral ne samo z izbiro besede, ampak tudi z izbiro, da bo to besedo izobesil nad vrata nekdanje spalnice, v kateri so bili nastanjeni alkoholiki, v nekdanji psihiatrični bolnici. Na ta način je aktivno povezal razstavni prostor s samim umetniškim delom. Sama beseda ne more biti umetniška stvaritev v pomenu avtorskega prava, to postane šele, ko vzamemo v kontekst tudi razstavni prostor, kar je sodišče poudarilo, ko je izjavilo, da »beseda Raj spremeni svoj prvotni namen, če jo presojamo skupaj s prostorom, kjer je razstavljena«. (Walravens, 2009: 26) S tem, ko je sodišče odločilo, da se morajo umetniška dela presojati v skladu z razstavnim prostorom, kjer le-to seveda predstavlja sestavni del samega umetniškega dela, je postavilo pomembno smernico za presojanje umetniških del sodobne umetnosti.

V Gautelovem primeru je ideja umetniškega dela ta, da podeli prostoru, v katerem je razstavljeno, drugačen pomen. Ideja je tista, ki v gledalcu povzroči preobrat, da začne prostor, v katerem je napis izobešen, dojemati in interpretirati drugače. Ravno s tem pa se ideja formalizira v obliki, ki je zaznavna za človeške čute. V tem primeru lahko torej jasno govorimo o abstraktni ideji, ki se je materializirala v določeni obliki.

## 6 Zaključek

Dela moderne umetnosti so s strani umetniške stroke sicer priznana kot umetniška dela,<sup>20</sup> vendar pa je njihovo varstvo v avtorskem pravu velikokrat negotova. Ker vedno ne izpolnjujejo vseh predpostavk, ki jih avtorsko pravo določa za opredelitev nekega umetniškega dela kot avtorskega dela, se ne morejo vedno opredeliti kot individualne intelektualne stvaritve, avtorsko pravo pa jim zato ne more nuditi ustreznega varstva.

Avtorsko pravo ne razlikuje med izraženo idejo in obliko, v kateri je ideja izražena. Varovana je samo oblika, izraz umetniškega dela, in ne ideja. Čeprav se nam na prvi pogled ne zdi, pa ta razlika obstaja tudi v konceptualni umetnosti. Ideja, ki je izražena, je ravno ideja, ki se na materializiran način izrazi v obliki, ki je zaznavna za človeške čute. Ideja ne ostane na abstraktni ravni, ampak prevzame obliko samega umetniškega dela.

Menimo, da je konceptualna umetnost popolnoma v skladu s subjektivnim pristopom k individualnosti, ki je v uporabi v avtorskem pravu. Ker se ideja izvorno in individualno izrazi v umetniškem delu, lahko tudi razkriva pečat umetnikove osebnosti v samem umetniškem delu, torej je upravičena do avtorskoppravnega varstva. V primeru ideje, ki je izražena v določeni obliki, sam umetniški izraz doseže tisto stopnjo, ko postane zaznaven za človeške čute.

Če na takšen način ločujemo med abstraktno idejo in idejo, ki se je na ustrezen način izrazila v zunanjem svetu, analiza konceptualnega umetniškega dela in odločanje o njegovem avtorskoppravnem varstvu ni več težko. Ključna je celovita obravnava umetniškega dela, ki zajema tako materialne kot tudi nematerialne elemente. V sodobni umetnosti umetniško delo namreč ni podrejeno samo ideji, ampak je samo po sebi rezultat umestitve umetniškega dela v kontekst razstavnega prostora in analize s strani gledalca. Gledalec ter njegovo zaznavanje in dožemanje umetniškega dela je ključno, saj predstavlja vez med umetnikom, njegovim občinstvom in prostorom, kjer je umetniško delo razstavljeno.

Na tak način se lahko tudi dela konceptualne umetnosti opredelijo kot avtorska dela. Ker je avtorsko pravo fleksibilno, dinamično in odprto, tako da lahko v domet svojega varstva sprejme nove kategorije stvaritev in se prilagodi novim umetniškim tehnikam, je kot rešitev vsekakor možna razširitev same razlage zakonskih predpostavk za ocenjevanje umetniških del kot avtorskih del. Na podlagi takšne široke razlage se hitro pokaže, da gre pri delih konceptualne umetnosti brez dvoma za individualne intelektualne stvaritve in da je neizpolnjevanje avtorskoppravnih predpostavk zgolj navidezno.

## Opombe / Notes

<sup>1</sup> Uradni list RS, št. 16/2007 (ZASP-UPB3), št. 68/2008 (ZASP-E) in št. 110/2013 (ZASP-F).

<sup>2</sup> V avtorskem pravu razlikujemo dve različni sistematizaciji opredeljevanja avtorskih del. Prvi sistem, ki je razširjen predvsem v državah *common law*, opredeljuje avtorsko delo s pomočjo kataloga avtorskih pravic, drugi, razširjen v zakonodajah držav kontinentalnega sistema, pa opredeljuje avtorsko delo s pomočjo generalne klavzule. Ker se možnosti izraznih oblik zaradi tehnološkega in razvojnega napredka nenehno spreminjajo in povečujejo, se naštevane avtorskih del v katalogu kmalu izkaže za nezadostno. Menimo, da je veliko primernejši in sprejemljivejši sistem generalne klavzule, ki vsebuje le nujne elemente za opredelitev avtorskega dela, in tako teoriji in praksi pušča proste roke pri oblikovanju definicije avtorskega dela glede na okoliščine posameznega primera.

<sup>3</sup> Francosko pravo, za razliko od slovenskega, pozna le dve predpostavki, *la forme*, ki ustreza predpostavki izraženosti, in *l'originalité*, ki ustreza predpostavki individualnosti.

<sup>4</sup> Prim. drugi odstavek 5. člena ZASP.

<sup>5</sup> Leta 1958 je Yves Klein otvoril razstavo »Praznina« (Originalen naslov razstave se v angleščini glasi *The Specialization of Sensibility in the Raw Material State into Stabilized Pictorial Sensibility, The Void.*). V okviru Praznine je Klein občinstvu prikazal prazno galerijo, prepletkano v belo. Kljub temu je kar osem oseb kupilo njegova »umetniška dela«. Kupec je moral kupnino plačati v zlatu, v zameno pa je dobil certifikat, da je kupil umetniško delo Yvesa Kleina. Ob koncu razstave je Klein nekaj zlata shranil in ga kasneje uporabil za svoje naslednje delo »Monogold«, preostanek pa raztresel v reko Seino. Hkrati s tem so morali tudi kupci zažgati svoje certifikate. Tako jim od umetniškega dela ni ostalo popolnoma nič. Yves Klein se je v svojih delih poigraval z idejo nenaravnih umetniških del, ki jih je sam opisal kot »območja nematerialne, slikovne zaznave«. Njegova Praznina prikazuje absurdnost sodobne umetnosti in ogromen prepad, ki zeva med njo in avtorskim pravom.

<sup>6</sup> Duchamp je Fontano izdelal za razstavo, v okviru katere so v *Society of Independent Artists* trdili, da bodo na njej razstavljeni vsa dela, ki bodo prispela. Podpis R. Mutt, s katerim je Duchamp podpisal svoje delo, izhaja iz komičnega ameriškega stripa *Mutt and Jeff*. Povezava tega komičnega elementa z uporabo pisoarja kaže na to, da je hotel Duchamp šokirati in izzivati javnost, hkrati pa tudi odvrčati od estetike, ki je tako značilna za umetniška dela iz obdobja pred 20. stoletjem. S psevdonimom R. Mutt, ki ga je uporabil, je Duchamp ustvaril tudi besedno igro. Če ime razdelimo na »R.M.« in »utt«, »R.M.« pomeni kratico za ready-made, »utt« pa se zvočno sliši kot »eut été« (v slovenščini »je bil«), iz česar sestavimo zvezo »Readymade je bil, 1917«. Kot opazovalci smo tudi soočeni z izvirnim umetniškim delom v obliki pisoarja, ki nam vzbuja različne vizualne asociacije, po drugi strani pa se nam skozi naš tok misli razkriva njegova filozofska plat.

<sup>7</sup> Po prezentacijski teoriji (Trampuž, 1996: 52.), ki jo zagovarja *Kummer*, lahko avtor posamezne predmete s podpisom »razglasi« in s tem »ustvari« za umetniško delo. Edini in odločilni trenutek pri nastanku umetniškega dela je tako podpis. Če se predmet razstavi in se pri tem dodatno ne obdela ali spremeni, bo glede na avtorskopravne predpostavke najverjetneje manjkal element osebne duhovne stvaritve. Po prezentacijski teoriji pa velja prav nasprotno. Takšnim delom je lahko podeljen status avtorskih del že samo zaradi tega, ker so bila razstavljeni kot takšna. *Trampuž* meni, da bi lahko z uporabo prezentacijske teorije prišlo do velikih nedoslednosti avtorskopravnega varstva in jo zavrača. Opozarja predvsem na to, da bi lahko v tem primeru kdorkoli na podlagi prezentacije dosegel

avtorskoppravno varstvo predmetov, ki zaradi nizke stopnje kreativnosti nikoli ne bi dosegli statusa avtorskega dela, ter da bi se lahko doseglo tudi ponovno varstvo na delih, ki jim je avtorska pravica že potekla.

<sup>8</sup> Pritožbeno sodišče v Parizu, 13. marec 1986, Dalloz 1987, povzetek št. 150, komentar C. Colombet. V tem primeru je sodišče ovitemu mostu priznalo status individualne intelektualne stvaritve, čeprav se je izrazilo rahlo neposrečeno, saj je podelilo varstvo »ideji, ki je vsebovana v materialni obliki umetniškega dela«. Nemško sodišče, ki je odločalo o obstoju individualne intelektualne stvaritve v primeru z blagom ovitega Reichstaga, ki ga je prav tako naredil Christo, se je izrazilo lepše in bolj razumljivo, saj je avtorskoppravno varstvo le-tega utemeljilo s tem, da »konkretna realizacija umetniškega dela kaže stopnjo umetniške ustvarjalnosti, ki se zahteva za dodelitev avtorskopravnega varstva« (Christo in Jeanne-Claude Javacheff proti Info Bild GbR, Nemško vrhovno sodišče, 24. januar 2002, *Revue internationale du droit d'auteur* (2003), 198, str. 316). V obeh primerih gre v bistvu za identični vprašanji, in sicer za sposobnost zaznati, da je ideja v umetniškem delu v zadostni meri izražena v zunanjem svetu in s tem zaznavna tudi za človeške čute, da lahko uživa avtorskoppravno varstvo.

<sup>9</sup> *Ready made* je predmet, ki ga je avtor izbral in razstavil kot umetniško delo. Takšen predmet je lahko nespremenjen, ali pa spremenjen (nekaj mu je dodano, odvzeto ipd).

<sup>10</sup> Gl. op. št. 10.

<sup>11</sup> *Body art* je umetnost, ki za svojo podlago uporablja človeško telo. Gre se predvsem za raznorazne poslikave na ali s pomočjo človeškega telesa.

<sup>12</sup> Pri *happeningu* gre za multi-disciplinaren dogodek ali performans, ki vključuje različne medije, kot so ples, glasba, poezija, film, in ki temelji na improvizaciji in aktivnem sodelovanju občinstva.

<sup>13</sup> *Pop art* je umetniška struja, katere najslavnejši predstavnik je Andy Warhol. Zaznamujejo ga razmah potrošništva in nove tehnologije, kar se kaže v umetniških delih, ki so zaznamovana s temami iz vsakdanjega življenja in masivno uporabo reprodukcije.

<sup>14</sup> *Appropriation art* je umetnost, ki v svoja dela vključuje že narejene predmete, ki jih izvzame iz njihovega naravnega okolja.

<sup>15</sup> Gre za slike, kjer je uporabljena ena sama barva.

<sup>16</sup> B. Rheims proti J. Gautelu, Kasacijsko sodišče, 1. civilni senat, 13. november 2008, *Revue internationale du droit d'auteur* (2009) 219, str. 352–361.

<sup>17</sup> Individualnost z vidika objektivnega pristopa, torej kot novost, bi se naj uporabljala predvsem na področju, kjer pri umetniški stvaritvi igra ključno vlogo umetnikova izbira. Izbira je v avtorskem pravu že priznana kot kriterij v primeru raznoraznih zbirk podatkov. ZASP v 8. členu določa, da so zbirke »ki so po izbiri, uskladitvi ali razporeditvi vsebine individualne intelektualne stvaritve« samostojna avtorska dela. Poleg tega se kriterij izbire uporablja tudi na področju fotografije. Umetnikova izbira prizora, svetlobe, zornega kota, fotografske opreme in drugega ima za posledico, da se fotografija v avtorskem pravu smatra za individualno intelektualno stvaritev. Individualnost se pri fotografiji ne presoja glede na predmet, ki je fotografiran, ampak glede na situacijo, v kateri je ta predmet fotografiran. Zato se zdi smiselno na podoben način presojati tudi individualnost konceptualnih del, kjer jo je potrebno iskati v umetnikovem sporočilu zunanjemu svetu in ne v samem predmetu. Objektivni pristop pa se na področju umetnosti kmalu izkaže za neprimerne. V prvi vrsti se pojavi težava, kako izmeriti novost umetniškega dela. Na področju umetnosti novosti ni tako lahko izmeriti, saj so avtorska dela velikokrat večplastna, večdimenzionalna in večpomenska. Novost se lahko pri umetniškem delu kaže z zelo različnih vidikov. Zato je potrebno pri umetniških delih v kontekst vzeti tudi ustvarjalni podvig avtorja, s tem pa smo že spet na nek način na področju presojanja

individualnosti umetniškega dela. Če je avtor črpal iz že obstoječih pojavov, podatkov in stvaritev, a je vseeno ustvaril delo z individualnimi potezami, je njegovo delo lahko avtorskoppravno varovano kot avtorsko delo. Z njegovega vidika je novost podana, gre za subjektivno novost (prim. Trampuž, 1996: 35).

<sup>18</sup> Višje sodišče v Avignonu, 16. november 2007, Dalloz (2008) št. 9, opomba B. Edelman, »Du baiser-vampire à la 'dégradation' d'un concept«, str. 588–593.

<sup>19</sup> Podobna povezanost med prostorom, kjer je umetniško delo razstavljeno, in samim umetniškim delom, je prisotno tudi pri *land art* (poslovenjeno zemeljska umetnost). Ti umetniki so tudi začetniki »land specific art« (lokacijsko specifične umetnosti), pri kateri so skulpture zasnovane na točno določeni lokaciji na prostem. Pri takšni umetnosti se včasih pojavlja problem uničenja v povezavi z avtorskim pravom, saj se lahko lokacija, na kateri je umetniško delo razstavljeno, iz različnih razlogov spremeni ali uniči, s tem pa se poraja vprašanje uničenja ali vsaj delokacije umetniškega dela, in s tem vprašanje moralnih avtorskih pravic. V sodni praksi ZDA obstajajo številni sodni procesi, ki so se odvijali v času, ko ZDA še niso poznale moralnih avtorskih pravic, in so se zato procesi za avtorje končali negativno (prim. McClean, 2007: 173).

<sup>20</sup> Definicija umetnosti se je spreminjala skozi čas. Revolucionaren preobrat v definiranju umetnosti je naredil Weitz (prim. Kante, 2001: 15), ki je zanikal vse prejšnje teorije in trdil, da umetnosti ni mogoče definirati, ker umetnost nima nobenega bistva – ni nobene lastnosti, ki bi bila skupno nujna in zadostna lastnost za to, da je nekaj umetniško delo. Weitz je zato sklenil, da je pojem umetnosti odprt pojem. Med umetniške stvaritve lahko prištevamo vedno nove stvari. Umetnost je razširljiva, revolucionarno ustvarjalna. To stališče se zdi z umetniškega stališča smiselno, saj vsakršna definicija pomeni omejevanje. Še en zanimiv pristop k definiciji umetnosti je izbral Dickie (prim. Palmer, 2002: 495), ki je trdil, da je neko delo umetniško delo zato, ker ga družba sama priznava kot takšnega. Njegova definicija umetniškega dela se glasi tako: »Umetniško delo v klasifikatoričnem smislu je (1) artefakt, (2) ki mu je neka oseba oziroma osebe, delujoča v imenu družbene institucije (sveta umetnosti), podelila status kandidata za občudovanje.« (Palmer, 2002: 495). Glede na tradicionalno pojmovanje umetnosti, stvari umeščamo v neki institucionalni kontekst zato, ker so umetnine. Dickie (prim. Palmer, 2002: 495) pa trdi, da so določene stvari umetnine zato, ker so one same umeščene v nek institucionalni kontekst – slika je umetnina zato, ker visi v galeriji (ki je del sveta umetnosti), in ne visi v galeriji zato, ker je (že) umetnina.

### Literatura / References:

- Desbois, H. (1978) *Le droit d'auteur en France* (Paris: Dalloz).
- Kante, B. (2001) *Filozofija umetnosti* (Ljubljana: Založništvo Jutro).
- Laligant, O. (2000) La véritable condition d'application du droit d'auteur : originalité ou création ?, *Revue Internationale de droit comparé*, 52(1), pp. 270–275.
- McClean, D. (2007) *The trials of art* (London: Rindhouse).
- Palmer, D. (2002) *Ali središče drži? Uvod v zahodno filozofijo* (Ljubljana: DZS).
- Quaedvlieg, A. (2001) »Style is free« : Designs beware, *European Intellectual Property Review*, 23(10), pp. 445–453.
- Trampuž, M. (1996) *Avtorsko pravo in likovna umetnost* (Ljubljana: Uradni list republike Slovenije).
- Trampuž, M. (2000) *Avtorsko pravo* (Ljubljana: Cankarjeva založba).
- Trampuž, M., Oman, B. & Zupančič, A. (1997) *Zakon o avtorski in sorodnih pravicah s komentarjem* (Ljubljana: GV Založba).



- Sproccati, S. (1994) *Vodnik po slikarstvu* (Ljubljana: Založba Mladinska knjiga).
- Walravens, N. (2009) Conceptual art as creation and its protection by author's rights, *Revue internationale du droit d'auteur*, 220, pp. 4–79.
- Walravens, N. (2005) *L'oeuvre d'art en droit d'auteur. Forme et originalité des oeuvres d'art contemporain* (Paris: Economica).
- Walravens, N. (2003) Protection of Works of Art and Artists' Moral Rights, *Revue internationale du droit d'auteur*, 197, pp. 2–75.
- Walravens, N. (1999) The concept of originality and contemporary art, *Revue internationale du droit d'auteur*, 181, pp. 196–166.